



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El horror como forma

Juan José Saer - Roberto Bolaño

Autor:

Walker, Carlos

Tutor:

Quintana, Isabel

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



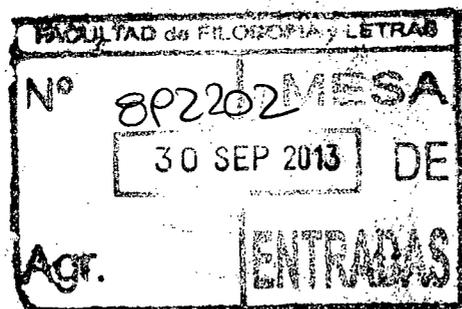
FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
19.1.20

TESE 19.1.20

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
École Doctorale Pratiques et théories du sens, Université Paris 8, Vincennes,
Saint-Denis



Tesis para optar al grado de Doctor:

El horror como forma. Juan José Saer / Roberto Bolaño

Doctorado de la Universidad de Buenos Aires. Área de Letras.

Thèse de Doctorat en Études Hispaniques

Autor: Carlos Walker

Directora Universidad de Buenos Aires: Dra. Isabel A. Quintana

Director Université Paris 8: Dr. Julio Premat

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Septiembre 2013

A la memoria de Joaquín Walker Arangua

- *¿Qué es esto?*
- *Plaza Washington, señor Ramírez.*
- *Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo.*
- *Washington es el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos.*
- *Eso lo sé. Gracias*
- *...*
- *Washington...*
- *No tiene importancia, señor Ramírez, es un apellido y nada más.*
- *¿Era dueño de este terreno?*
- *No, le pusieron este nombre en honor a él.*
- *¿Qué es eso de “le pusieron este nombre”?*
- *Le pusieron un nombre. ¿Por qué me mira así?*
- *Un nombre...*
- *Mi nombre es Larry. El suyo Ramírez. Y Washington es el nombre de la plaza. La plaza se llama Washington.*
- *Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington.*

Manuel Puig, en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*

Si l'on n'est pas chasseur-né et qu'on ne songe pas encore à devenir un expert ou à posséder quoi que ce soit, on voudra, plus modestement, suivre l'image du regard. On se met donc en mouvement: émotion. On court, sans filet, toute la journée, derrière l'image.

Georges Didi-Huberman, en “L'image brûle”

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

1.1. Liminar	7
1.2. Leyendo el horror	-
1.2.1. Conocimiento e imaginación	11
1.2.2. Ensayo y ficción	16
1.2.3. El horror como impensado	19
1.2.4. Lo ominoso: lugar común de la crítica	27
1.2.5. Desmontaje de lo evidente o el horror como forma	36
1.3. El método progresivo regresivo: <i>La grande y 2666</i>	38

SEGUNDA PARTE

Juan José Saer (1937-2005)

1. Imagen y destello

1.1. Imagen y negatividad	52
1.2. El tejido de la mirada	60
1.3. El encuentro con la imagen	79

2. La crueldad de las formas

2.1. <i>El entenado</i> : relectura de la obra	87
2.2. Abriendo cuerpos	91
2.3. Literatura de la crueldad, crueldad de la literatura	103
2.4. Inclinación a la locura	108

3. El marco del horror

3.1. La jarra transparente. Horror estético / horror de la historia	128
3.2. <i>Glosa</i> : el marco del horror	135
3.3. El botón (contrapunto)	152

TERCERA PARTE

Roberto Bolaño (1953-2003)

1. Biografía, biblioteca y muerte

1.1. Vidas imaginarias	160
1.2. Creación de un <i>corpus</i>	171
1.3. En busca del <i>tipo</i>	180

2. Fotos, pinturas o sueños

2.1. La exposición fotográfica y el principio de colección (<i>Estrella distante</i>)	184
2.2. La fotografía como sentencia de muerte (“Putas asesinas”)	198
2.3. El deslizamiento hacia lo onírico	205
2.4. (La tortura)	226

3. El tono del horror: 2666

3.1. Preámbulo: los sueños de los críticos	235
3.2. El epígrafe de Baudelaire. El título de la novela	252
3.3. La pericia policial y el álbum de cadáveres	257
3.4. Ante los crímenes	267

CUARTA PARTE

Discusiones

1. Excesos	279
2. Vanguardias	282
3. Miradas	290
4. Cuerpos	294

APÉNDICES

Résumé en français: <i>L'horreur comme forme. Juan José Saer / Roberto Bolaño</i>	302
Agradecimientos	348
Bibliografía	350

PRIMERA PARTE

1.1. Liminar

El trabajo que aquí comienza se ve en la necesidad metódica de declarar incierto el sentido del horror cuando de literatura se trata. Ante lo infecundo que en este campo puede resultar la abstracción conceptual, y sin negar que la crítica literaria pueda sin quererlo ponerse al servicio de la teoría general, se propone aquí llevar a cabo una serie de análisis específicos sobre objetos singulares. Estos surgen en primera instancia de las dificultades, de las disyunciones en obra, incluso de las exhuberancias, que plantean los textos y sus mundos imaginarios. A esta coyuntura se superponen las lecturas críticas suscitadas por ellos, y las relaciones y conjeturas que la ficción evoca. El problema que señala el título dista de ser unívoco, más bien hace residir en los nombres propios que menciona y en la sentencia que los antecede un horizonte de trabajo, una inquietud que devela una estrategia de lectura.

Decir *El horror como forma* es al mismo tiempo plantear un interrogante y anunciar el sendero por el que circularán sus respuestas. Si en esa nominación se pone de relieve la forma no es con el fin de contraponerla al contenido, antes bien es para no separarla de él, sin dejar por ello de atender al artificio lingüístico en el que se presenta, es decir, de concebirla como una *forma-tema*.¹ En este sentido, la forma señala una preocupación-común a los dos autores estudiados- sobre los modos en que se realiza la comunicación literaria. Las escrituras estudiadas evidencian un uso de la lengua interpelado, sus narraciones son modos de reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de la literatura. Esto se constata en los complejos mecanismos de construcción de estos aparatos ficcionales, ya sea a través del uso de estructuras móviles y complejas de narración, como en la búsqueda permanente de renovar sus formas expresivas.

En ese pasaje de la escritura que es al mismo tiempo relato y reflexión sobre sus condiciones de posibilidad, las literaturas de Juan José Saer y Roberto Bolaño contienen

¹ Este modo de pensar el texto literario se deriva de una observación de Genette en la que manifiesta una desconfianza ante la oposición forma/contenido, e insta a considerar el trabajo crítico en los siguientes términos: “Ce qu’il [le critique] recherche de préférence, ce sont ces thèmes-formes, ces structures à deux faces où s’articulent ensemble les partis pris de langage et le partis pris de l’existant dont la liaison compose ce que la tradition appelle, d’un terme hereusement équivoque, un *style*”. Genette, Gérard (2011): “Raison de la critique pure”, en *Figures II*, Paris: Seuil, p. 20.

una serie de episodios y estructuras que son comprendidos como pensamientos del horror. De otra manera, hay formas ficcionales en estas obras que piensan el horror a través de sus modos de realización, es decir, por medio de la palabra escrita. A este modo de pensar se lo concibe como un conocimiento que tiene en la imaginación su principio y su motor.²

Si se propone una investigación que tiene como centro a Saer y a Bolaño es en parte por el lugar central que estos ocupan en el marco de la literatura del Cono Sur de finales del siglo XX. A este respecto resulta elocuente la siguiente aseveración de Ricardo Piglia en un reportaje relativamente reciente: “Saer, Bolaño, todavía no nos hemos hecho cargo de lo que significa para nosotros su ausencia. Eran figuras magnéticas, inteligencias luminosas, que mantenían a raya a los idiotas y a los filisteos, por su sola presencia. Nada será igual ahora, aunque, desde luego, sus obras persistirán mientras dure la lengua en la que han escrito”.³

Con todo, este lugar de figuras emblemáticas conlleva más problemas que certezas para el análisis crítico, pues sus obras parecen haber cristalizado hasta conseguir un lugar en el panteón de las letras. Saer, calificado ya a principios de los 2000 unánimemente por un grupo de destacados críticos como el escritor de “consenso” y, más reciente, objeto de diversos homenajes, entre los que se puede mencionar a modo ilustrativo un texto que, en clave literaria, narra la búsqueda de su tumba emprendida por cuatro amigos en París.⁴ Bolaño, por su parte, devenido una suerte de icono pop del latinoamericanismo de salón y éxito editorial en Estados Unidos. Sobre este último cabe recordar un comentario premonitorio del escritor Marcelo Cohen, quien ya en 1996 advertía sobre la búsqueda de la industria editorial europea de un “nuevo auge latinoamericano” que podía hacer de Bolaño su víctima. Esto llegaría a su culminación siempre y cuando se elidiera el factor Borges de su escritura en favor del localismo lastimoso que “recuenta migajas en el fango”.⁵

² A este conocimiento que produce la imaginación hace referencia, Baudelaire mediante, Didi-Huberman al introducir uno de sus últimos libros. Didi-Huberman, Georges (2011): *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire 3*, París: Minuit, pp. 11-16.

³ Piglia, Ricardo (2006b): “La ironía como arte”, en *La Nación*, 16 de abril, Buenos Aires. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/797300-la-ironia-como-arte>

⁴ Gramuglio, María T.; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde y Sarlo Beatriz (2000): “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Punto de vista*, n° 66, Buenos Aires, pp. 1-9; Chejfec, Sergio (2013): “Una visita al cementerio”, en *Modo linterna*, Buenos Aires: Entropía, pp. 71-96.

⁵ Este artículo fue publicado originalmente en 1996 en el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín*, y forma parte de la primera antología crítica que suscitó la obra de Bolaño: Cohen, Marcelo (2002): “Donde mueren los poetas”, en Manzoní, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 33-35.

Volver sobre estos autores es menos una reverencia ante el consenso que una manera de intentar imprimirles movilidad, dudas e incertidumbres a la lectura de sus textos. Realizar operaciones de lectura sobre sus narrativas es también un intento de poner en suspenso el efecto canónico que parece volverlos quietos estandartes de la literatura.

En referencia a la temática de estudio bajo la que se reúnen estos dos autores se puede afirmar que el consenso es también la modalidad privilegiada con la que se suele presentar la noción de horror en los estudios literarios. En este sentido, el horror es uno de los signos que priman cuando se abordan las violaciones a los derechos humanos perpetradas por las dictaduras militares del Cono Sur, cuya cifra parece ofrecer su dominio a toda literatura que mencione o alegorice estos acontecimientos. Quizá el abordaje literario del terrorismo de Estado surgido en los años setenta amenace hoy en día con volverse un mero acopio de color local. Tal vez, como propusiera hace poco Damián Tabarovsky en la estela de “El escritor argentino y la tradición”, los desaparecidos se han vuelto nuestros camellos.⁶

En las literaturas de Saer y de Bolaño efectivamente las dictaduras de sus respectivos países de origen tienen un lugar visible en el entramado de las historias y vicisitudes que enfrentan sus personajes. Sin embargo, ello no ha de precipitar la etiqueta que las conciba como narraciones del horror (se entiende: el horror histórico que designa la administración y ejercicio de la violencia de los gobiernos de facto). Si narrar el horror es incluir referencias a ciertos acontecimientos históricos traumáticos, entonces aquello que se designa como lo horroroso quedará circunscripto al referente externo. En otros términos, el horror es la tortura, la desaparición, el sueño del poder omnipresente. La literatura deviene así el paño de lágrimas de la historia, asume una extraña “función terapéutica”. Conminada a meditar sobre la herencia de los militares genera la expectativa de la gran obra sobre la dictadura, como si no se percibiera el contrasentido que ello implica.⁷

⁶ Tabarovsky, Damián et al. (2013): *Tendencias en la literatura argentina de hoy*. Desgrabación de un encuentro que tuvo lugar en la librería Eterna Cadencia en Buenos Aires el 23 de abril. Disponible en línea: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2013/28520>. Cabe recordar a su vez que en el texto mencionado Borges destaca la ausencia de camellos en el Corán como modo de hacer evidente el carácter árabe del texto, o sea, como los camellos eran tan cotidianos para el escritor incluirlos en su texto hubiera sido más propio de “un falsario, un turista, un nacionalista árabe”. Se trata para Borges, entre otras cosas, de poner en entredicho la profusión de color local que éste leía en los poetas gauchescos, y con ello de afirmar un artificio literario que prescindiera de costumbrismos. Borges, Jorge Luis (1998a): “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, Barcelona: Alianza, pp. 188-203.

⁷ La expresión entre comillas, la exigencia de un *deber ser* reflexivo de la literatura ante las dictaduras y el deseo de leer la gran obra sobre la dictadura están en Kohut, Karl (2002): “Generaciones y semblanzas en la

En cambio, si narrar el horror es una manera de pensar las condiciones de decibilidad de lo literario, no se puede saber de antemano qué es el horror. Es en el movimiento de presentación de la escritura donde se realiza, de haberlo, el horror. Esto implica una lógica que se resiste a la resolución mimética a fuerza de buscar una voz propia, una forma singular. De ahí lo incierto como método de trabajo, o de otra manera, la necesidad de preguntarse ¿qué es el horror en estas literaturas?

Dentro de este marco general, esta tesis trabaja sobre las dificultades que plantea lo horroroso para ser estudiado desde la crítica literaria. El horror se concibe como un *impensado* de los estudios literarios. Esto implica, por un lado, dar paso al desarrollo de un trabajo teórico que formule hipótesis sobre la pertinencia de utilizar esta categoría como noción crítica; y por otro lado, señala un campo semántico problemático, cuyo estandarte es la permanente alusión a lo horroroso como fuente de sentido de la representación de las catástrofes históricas en la literatura.

Si se aísla el horror como objeto de interés no es sólo con el fin de buscar definiciones de sus características en las obras estudiadas, también se lo pone de relieve como modo de subrayar que éste ha concitado la reunión equívoca de un vasto campo de análisis que circula en torno a la representación de la violencia en la literatura latinoamericana de finales del siglo XX. De este modo, los desarrollos que siguen si bien hacen hincapié en aquello que ha sido designado como horroroso, ello no excluye del análisis términos vecinos que pueden ofrecer otros sentidos, tal es el caso por ejemplo de la crueldad, la violencia, lo ominoso, lo abyecto, lo criminal, entre otros. El aporte de esta investigación radica menos en obstinarse por sitiar el horror tras un significado cerrado, que en generar un aparato crítico que responda a la especificidad de procedimientos literarios que plasman en la tensión de sus formas un pensamiento renovado sobre lo horroroso.

literatura chilena actual”, en Kohut, Karl y Moráles Saravía, José (eds.): *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt: Vervuert, 2002, pp. 9-36.

1.2. Leyendo el horror

Exacto. Ha dado en el clavo, porque es inteligente. Diría: "El horror, el horror". Claro. Es obvio. Pero no es para asustarse tampoco. Por lo menos, expulsaría su sentimiento con un par de palabritas (una sola, en realidad, repetida) con gran tradición literaria.

Cesar Aira, en *Embalse*

1.2.1. Conocimiento e imaginación

Quizá Juan José Saer ni siquiera imaginaba que incluyendo en un libro de ensayos varias notas sacadas de sus cuadernos, anticipaba la edición póstuma de sus papeles de trabajo que, silenciosos, dialogaban con la obra que el escritor iba publicando en vida. Reunidos bajo el título "Apuntes" -el autor aclara que esta denominación ha de ser comprendida en el sentido estudiantil del término- se incluyen en *La narración-objeto* breves anotaciones donde se encuentran, en términos generales, reflexiones sobre literatura y arte. Una de ellas -"Bataille tremendista"- desarrolla, o más bien afirma, la posición de Saer ante lo que allí llama, con desdén, el tremendismo del autor de *Historia del ojo*. Un breve repaso por las afirmaciones que allí se presentan hará las veces de punto de partida de este trabajo sobre el horror como forma literaria.

El apunte en cuestión comienza adjudicándole a Georges Bataille una creencia limitada sobre su concepción de lo horroroso, quien apoyado en "categorías tradicionales" lo concebiría sólo al amparo de la presencia del burdel, del sadismo, del sufrimiento y del excremento, entre otros. Este apego a lo tradicional es para Saer signo de una falta de preocupación ante "el hecho de percibir y narrar el horror", derivado de una estrategia de mera acumulación que apenas "horrorizaría a cualquier niña bien".⁸ El par indisoluble que conforman en la escritura de Saer narración y percepción se erige aquí en contra del denominado tremendismo, y señala en esa falta de preocupación una actitud que no sería

⁸ Saer, Juan José (1999): "Bataille tremendista", en *La narración-objeto*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 192.

propia del arte, para el caso, de la literatura. El denodado esfuerzo por llevar a sus personajes a los límites del horror, conduciría a banalizar el horror a expensas de la acumulación. El hecho de adjetivar “fuerte y demasiado” abonaría esta adherencia a lo banal. Además, el tremendista en cuestión es ubicado en la estela del cristianismo que encuentra su deleite en lo pecaminoso.

En medio de todas estas características menospreciadas por Saer en nombre del arte, se desliza una manera en la que éste propone concebir al horror:

El tremendismo tiene en definitiva poco que ver con el arte, cuya modestia generosa equilibra y relativiza el horror y la exaltación y cuya percepción clara del mundo los encuentra, no en los supuestos límites de la carne y el gusano, sino en todas partes, hasta en la jarra en apariencia apacible y transparente que yace, misteriosa, sobre la mesa.⁹

Se trata aquí del *arte de narrar* -condensación sugerida por lo ya dicho sobre el apunte, y al mismo tiempo incitada por el título de la única colección de poemas publicada por Saer- y de su rechazo a la fijación en lugares y temáticas que parecieran portar signos inequívocos del horror. Para el autor de *Cicatrices*, la modestia y la percepción del arte vienen a desestabilizar las certezas que se conforman con ver atrocidades justo allí donde se espera que se vean. Se trata de un *movimiento en contra de lo evidente*. De esto modo, se concibe a la narración como una vía capaz de imaginar, en un objeto de apariencia indiferente, una forma del horror. ¿Es esto posible? Responder a esta pregunta es uno de los principales objetivos de esta investigación.

Sin embargo, comenzar por una serie de afirmaciones sobre el sujeto a tratar no es más que un rodeo para dirigir una sospecha hacia lo aseverado. Es un modo de plantear problemas, de generar obstáculos, y de propiciar una detención que se quiere, aquí, punto de inflexión.

La propuesta de Saer se podría resumir como un intento de división entre un horror tremendista, ajeno al arte, y un horror estético que, para simplificar, es posible designar como narrativo. Uno, signado por su fidelidad a los estandartes convencionales de lo horrible; otro, pasible de deslizarse en una jarra transparente, pero también en todas partes. Esto es de interés en la medida que el horror desarrollado en las narraciones de Bataille se presentaría como susceptible de dar lugar a una categoría general, incluso a un género,

⁹ *Op. cit.*, p. 193.

donde por ejemplo bastaría la mera presencia de lo excrementicio en un relato para ubicarlo sin más bajo la misma rúbrica.¹⁰ Por el contrario, la jarra saereana se esfuerza por alejarse de una dependencia antropomórfica, al tiempo que su potencial expansión a otros elementos hace recaer la importancia menos en determinadas temáticas o espacios que en el movimiento de su presentación.

Los dos horrores sugeridos por Saer no bastan para descansar en una certeza sobre los límites de aquel que sería propio de la literatura, más bien instan a interrogar los modos en que una distinción tal puede tomar cuerpo en un *corpus* ficcional. De esta manera, subrayar esta división tentativa permite enunciar uno de los problemas de esta investigación, a saber, el que atañe al terreno en el que se presenta, es decir, no sólo cómo es posible concebir una noción crítica de lo horroroso que responda a las particularidades con que se despliega en determinadas obras literarias, sino también cuáles son sus diferencias, sus tensiones y sus similitudes con el extenso campo semántico que convoca la mera mención de lo horroroso.

Para ello será preciso cotejar aquello que ha sido concebido como representaciones del horror en literatura con otros terrenos en que su presencia ha sido relevante, dentro de los cuales es significativo el uso reiterado de este significante como elemento capaz de darle sentido a las catástrofes acaecidas en el siglo XX, evocando prácticamente sin solución de continuidad a el nazismo y a las dictaduras del Cono Sur, por sólo mencionar dos ejemplos que gravitan sobre el aparato ficcional que aborda esta investigación (volveré sobre este asunto en las páginas que siguen).

Lo dicho hasta aquí, permite enunciar preguntas que guían lo que se desarrolla luego: ¿Hay de esta manera, un horror que sea propio, por ejemplo, de la literatura de Saer, que no sea un mero representante que tramite los horrores que acontecen fuera de sus fronteras? Y de haberlo, ¿cómo se presenta, cuáles son sus características, cómo se relaciona con otros horrores, en resumen, cómo leerlo?

A estas cuestiones preliminares insta la diferencia que se desprende del texto de Saer sobre el tremendismo. Y, como queda de manifiesto en ese breve apunte, señalar un horror

¹⁰ Razonamiento similar al planteado por la crítica de arte Helen Molesworth en una discusión a propósito de lo abyecto: "There is the sense that abject can only be represented through its most direct referents. That is very different from the 1950s when artists like Pollock and Rauschenberg did not signal so directly". Foster, Hal; Krauss, Rosalind et al. (1994): "The politics of the signifier II: A conversation on the *Informe* and the abject", en *October*, vol. 67, invierno, p. 10.

que es ajeno a la literatura conduce a interrogar las características de aquél que sería parte de ella. La pregunta por el horror, queda de este modo dicho, es al mismo tiempo una preocupación por los modos de extensión y reflexión de las formas literarias.

A modo de ejemplo de la relevancia de esta problemática se pueden plantear cuestiones que prefiguran una relación de contraste con las ficciones: ¿bastara con buscar las jarras transparentes en la literatura de Saer para aislar ese horror del arte que enarbola como bandera en sus apuntes?, o bien, ¿cómo considerar la apertura corporal violenta que exhibe las vísceras de la carne humana en *El entenado* y luego, bajo la forma del asesino serial, en *La pesquisa*?, ¿quedan éstas excluidas de la forma Saer del horror por no atenerse al designio taxativo esgrimido por su autor en cuanto a lo horroroso? Dicho de otra manera, la pregunta que se desprende de la separación esbozada por Saer es de gran importancia para el planteamiento del problema de esta investigación, porque por ejemplo permite a su vez reflexionar sobre el horror que podría contener la galería de más de cien cadáveres femeninos descrita en *2666*. De este modo, la separación de Saer lleva a detenerse en las detalladas descripciones que en la novela póstuma del chileno remedan el discurso forense, para sopesar si la exhibición y acumulación de cuerpos asesinados puede ser concebida como estando supeditada a un pensamiento literario del horror. Concretamente, ¿y si el análisis se viera llevado a comprender las particularidades en que se presenta esa exhibición de cuerpos asesinados como una forma literaria del horror?

Esta puesta en serie de elementos heterogéneos, lleva a preguntarse no sólo por la interdependencia de estos componentes, sino que también abre la posibilidad de interrogar la superposición que lo anterior sugiere entre violencia extrema y horror. De otra manera, ¿todo asesinato es horroroso?, ¿cuáles son las circunstancias que permiten plantear este vínculo entre crimen y horror? Enfrentados a los crímenes que desde la primera novela de Bolaño pueblan su narrativa o a los asesinatos narrados en la obra de Saer, ¿son todos ellos pasibles de ser reunidos bajo el epíteto común de lo horroroso? Más allá de la dificultad de responder estas preguntas de forma taxativa, en ellas late un problema común que es preciso mencionar brevemente, y sobre el que volveré en reiteradas ocasiones para evidenciar el permanente malentendido al que conduce desde diversos ángulos. Responder a esas preguntas implica un riesgo crítico que las más de las veces se subsume a la suposición de un *nosotros* ante el sufrimiento, como si de su mera mención se derivara,

prístina, una moral.¹¹ La puesta en cuestión del establecimiento asertivo de ese *nosotros*, y el impulso por desprender de esa operación desestabilizadora un potencial crítico ante el horror, es una de las hipótesis de trabajo que recorre este estudio de formas singulares.

Si se subraya una vez más la obviedad de que ambas literaturas construyen respuestas singulares a determinados problemas es porque esto permite ir circunscribiendo la problemática que está en la base de este estudio. En este sentido cabe hacer una breve referencia a un texto de Bolaño incluido en *El gaucho insufrible*, autodenominada conferencia que se titula “Literatura + enfermedad = enfermedad”. Si bien este texto será retomado en la sección dedicada a *2666*, pues en él Bolaño analiza un poema de Baudelaire que contiene el verso que será luego epígrafe de dicha novela, aquí sólo comentaré sucintamente una de las observaciones que se hacen allí a este respecto. Luego de citar los últimos tres versos del poema *El viaje*, entre los que se encuentra el célebre “Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”, Bolaño comenta lo siguiente:

Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas.¹²

Este buscar lo nuevo al fondo de lo desconocido se plantea aquí como horizonte del arte, pero un horizonte bien particular, pues queriendo oponerse al horror termina por sumarse a él. La acumulación nuevamente, pero leída en otro sentido. Dicho de otra manera, el impulso primero sería una oposición al horror, y el resultado sería opuesto al buscado por ese primer envión. Si algo queda claro en esta resta que suma es que la operación se asemeja a una aporía, de ahí que el propio Bolaño lo designe como “entelequia”. Esto trae consigo más que la adherencia, o no, a esa operación, el problema de la posición que toma el escritor ante el horror, o sea permite plantear, *grosso modo*, el cariz afirmativo que puede suponer la puesta en forma del horror y la complejidad que esto conlleva. Lo mismo se puede plantear como una dificultad general ante las narrativas de

¹¹ Volveré sobre este tema en esta misma sección. Por ahora, dejo consignada la propuesta de Sontag que está en su base: “No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada del dolor de los demás”. Sontag, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*, Madrid: SL, p. 15.

¹² Bolaño, Roberto (2003): “Literatura + enfermedad = enfermedad”, en *El gaucho insufrible*, Buenos Aires: Anagrama, pp. 154-155. Cursivas en el original.

Saer y de Bolaño: ¿construir una forma del horror implica un sopesamiento crítico de lo horroroso?, o antes, ¿si piensa el horror literario en qué dirección lo hace?, o bien, ¿qué afirma el conocimiento por la imaginación que en él residiría?

1.2.2. Ensayo y ficción

Llegados a este punto en el que se abren diversas problemáticas a partir de estas intervenciones críticas de Saer y de Bolaño, es preciso enunciar una cuestión que permitirá avanzar sobre los modos en que aquí se llevan a cabo las lecturas de sus obras literarias. La tesis se aboca principalmente al estudio de un *corpus* ficcional, del que se seleccionan momentos en que el horror opera como un modo de pensar la comunicación literaria. El horror, se supone aquí, piensa a través de su forma de presentación, piensa *en* ella. Considerando esta situación, o a pesar de ella, el recorrido se inicia aquí a partir de dos intervenciones críticas de los autores que hacen las veces de centro.

Más allá de la evidencia que pone en continuidad escritos disímiles a través de la reiteración del nombre que suscribe su autoría, interesa detenerse aquí en los supuestos que permiten afirmar que las preguntas destacadas en los textos comentados están a su vez latentes en las ficciones (a las que este trabajo se aboca mayormente). De otra manera, se trata de dar cuenta que la preocupación por el modo de existencia del horror en la literatura, que se desprende de los breves textos glosados, está a su vez presente en los textos de ficción. Con todo, no se propone una pregunta abstracta que preexiste a las obras, más bien hay en ellas una preocupación explícita sobre esta temática. Incluso se puede formular hipotéticamente que la atención puesta sobre la forma del horror es una necesidad íntima de cada obra para construir su andamiaje. Dar cuenta de los avatares de esta necesidad supuesta, es uno de los objetivos del presente trabajo.

Lo anterior implica destacar un punto compartido por ambas obras. Tanto en la literatura del autor de *La ocasión* como en la de quien escribiera *Estrella distante* se verifica un esfuerzo por construir una unidad entre sus textos que se hace patente en diferentes elementos que se repiten y se reformulan a lo largo de sus libros. La reaparición

de personajes, la narración de los mismos episodios desde distintos ángulos, la confluencia espacial y temporal en el que se desarrollan las ficciones y la reiteración de algunos referentes históricos, conforman el aspecto más visible y largamente analizado por la crítica de esta inclinación a la unidad. La búsqueda de la obra es común a ambos autores y es en ella que se desenvuelve una permanente interrogación por la puesta en forma de la palabra literaria. Si bien ella encuentra respuestas por entero divergentes, el interés de destacar este terreno compartido reside en el miramiento que esta continuidad produce entre sus distintos textos. O bien, para decirlo con Maurice Blanchot, el ejercicio de búsqueda se superpone con esa parte visible que constituyen los libros publicados, o en otros términos, la obra existe al servicio de su propia búsqueda.¹³

Es bajo esa óptica que se propone leer las intervenciones críticas que abren este trabajo. No se trata con ello de eliminar las distinciones, evidentes por otra parte, entre los textos ficcionales y los ensayísticos. Se quiere, antes bien, mediante el establecimiento de la distancia entre sus modos de enunciación, señalar algunas preguntas y posiciones que son transversales y que se manifiestan de distintas maneras y con resultados disímiles (en ocasiones incluso contrapuestos entre sí). Se evita de este modo la suposición de un diálogo transparente y exento de contradicciones entre los textos críticos y los ficcionales, al tiempo que se valoran estas intervenciones críticas como un momento más dentro de una serie mayor, precisamente la que se intenta establecer a lo largo de estas páginas. En resumen, los textos revisados entregan apenas un movimiento evidente sobre una preocupación que puede ser concebida bajo distintas ópticas y que se manifiesta en distintos registros a lo largo de estas obras. Así por ejemplo, queda dicho que Saer distingue entre un horror consensuado que confía su efecto al espanto de la carne abierta, y otro más propio del arte que puede prescindir de ese espectáculo para alcanzar su forma; y que Bolaño por su parte, pone de relieve un horror poético que a pesar de su entelequia persiste en afirmar su especificidad.

¹³ Esta contradicción es destacada a propósito de las complejas relaciones que tienen lugar entre literatura, obra y experiencia. Cito un breve fragmento donde se subraya esta tensión: "Les œuvres devraient donc jouer le plus grand rôle. Mais en est-il ainsi ? Nullement. Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible : l'art, la littérature et ce que dissimulent ces deux mots". Blanchot, Maurice (2008b): *Le livre à venir*, Paris: Folio, pp. 270-271.

Estas distinciones llevan menos a una certeza sobre el carácter múltiple y enquistado del sujeto que a su puesta en tensión por la vía de su proliferación. Se trata, insisto, de proponer un trabajo sobre el horror que al evitar un acuerdo sobre su naturaleza se avoca a perseguir la singularidad de su presentación tanto en Saer como en Bolaño.¹⁴ Una vez hecho ese recorrido será posible trazar diferencias y continuidades entre las formas del horror presentes en sus narrativas. En otras palabras, el ejercicio que se lleva a cabo a lo largo de este trabajo busca extraer categorías críticas de las formas singulares en las que se detiene, antes que aplicarlas sobre ellas.¹⁵

Entonces, con el fin de subrayar ese carácter móvil de las obras literarias, en el que su propia búsqueda trasciende los modos enunciativos en los que se desenvuelve, se ha comenzado leyendo intervenciones que giran en torno a una preocupación explícita sobre lo que allí es consignado como horror. Se trata, claro, de señalar una evidencia: el tema que aquí se propone indagar no les fue ajeno a estos autores, ni desdeñaron su interés para la reflexión literaria. Esto permite leer estos ensayos como versiones de lo que Ricardo Piglia proponía llamar a propósito de Borges *lecturas estratégicas*, es decir, comprenderlos como la creación de espacios de lectura para sus propios textos.¹⁶ O bien, como distintas modalidades de lecturas desviadas que trazan su rumbo a partir de la propia obra. Mediante ese espacio de desvío la forma literaria da algunas luces sobre las tensiones y movimientos que la motivan.¹⁷ De este modo, el gesto crítico de ambos autores queda circunscrito a la

¹⁴ “L’individu – le mot lui-même l’indique – suppose la non-division, l’indivision du sujet. La *singularité*, au contraire, introduit un clivage: elle se pose comme différence, elle se divise et nous divise en retour dans l’exercice de notre savoir”. Didi-Huberman, Georges (1996): “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, Paris: Belin, p. 163.

¹⁵ Hago propia esta indicación metodológica planteada en De Diego, José Luis (2001), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen, p. 17.

¹⁶ Piglia, Ricardo (2006a): “Borges como crítico”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Anagrama, p. 153.

¹⁷ “Basta elegir alguna de esas lecturas para coincidir con Borges: cada escritor *crea* a sus precursores. Faulkner pero también Cervantes resultan precursores de Saer: Macedonio Fernández pero también Joyce, de Ricardo Piglia. La lectura *desviada* no sólo muestra las relaciones de la obra en cuestión con otras obras, como esperaba Auden de los críticos, sino que *corrige* el rumbo de esas relaciones hacia la propia obra. La *mala lectura* del escritor no afecta el valor de la obra leída sino que abre un espacio para el desvío y hace avanzar la literatura”. Speranza, Graciela (2001): “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 9, Rosario, p. 92. Cursivas en el original.

reformulación de un mismo conjunto de postulados y preguntas que, de otra forma, se expresan en sus narraciones.¹⁸

No se discute entonces con los argumentos de los ensayos, más bien se los lee como manifestaciones de una preocupación que va más allá del espacio textual en el que se ubican, y es en ese movimiento hacia la obra -esto es lo que aquí se quiere destacar- que se trasciende la identidad de lo que en ellos se dice. Dicho de otra manera, se propone una discontinuidad entre los textos críticos y las ficciones de estos autores con el fin de acentuar una operación de lectura deducida de la *no identidad* bajo la cual se desenvuelve el juego de las formas en cada una de estas literaturas.¹⁹ Sin embargo, es a través de ese carácter discontinuo que se hace posible establecer relaciones sugeridas por ese punto común, e incierto, en el que la escritura se presenta como ejercicio de su propia búsqueda: movimiento de indagación que circula en torno a un puñado de inquietudes que se reiteran y reformulan permanentemente.

1.2.3. El horror como impensado

La injerencia de “El ensayo como forma” en la elección del título y sobre todo en el planteamiento del problema, no se limita a servir como respuesta a los vínculos discontinuos que son posibles establecer entre las producciones de carácter crítico y las de índole ficcional. Antes bien, prefigura una situación que caracteriza a las apreciaciones críticas de lo horroroso, ya sea en las lecturas realizadas sobre Bolaño y Saer, como en el amplio campo de estudios que aborda la literatura del Cono Sur de los últimos treinta años del siglo XX. De forma breve y sintética se trata de lo siguiente: el horror considerado como noción crítica se presenta las más de las veces como un impensado.

¹⁸ Esta es una de las lecturas que se han propuesto a propósito de los ensayos de Saer y que hago extensivo a los de Bolaño. Delgado, Sergio (2002): “Saer ensayista”, en Ezquerro, Milagros (comp.): *Juan José Saer. La grande Motte*, Montpellier: Centre d’Etudes et de Recherches Sociocritiques, p. 177.

¹⁹ De a poco se comienzan a hacer evidentes los modos en que el texto de Adorno evocado en el título hace parte de la formulación del problema de investigación que en estas páginas se introduce. “Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí, es la de lo no total, una totalidad que ni siquiera en cuanto forma afirma la tesis de la identidad del pensamiento y de la cosa que rechaza como contenido”. Adorno, Theodor (2003a): “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, p. 27.

Entonces, subrayar desde el principio la relevancia de la forma es, por un lado, un modo de señalar el lugar desde donde se aborda el horror, y por otro, una manera de indicar que el *horror como forma* suele permanecer impensado dentro de los estudios literarios, particularmente en los que se han abocado a las obras que aquí concitan la atención. Dar cuenta de cómo se concibe este carácter impensado del horror literario será un rodeo en el que se muestre la importancia de los trabajos de Adorno sobre la forma, al tiempo que se avance sobre la lectura del horror que se desarrolla a partir de las literaturas de Saer y Bolaño.

Ahora bien, ¿qué es un impensado para la crítica literaria? En términos generales, se puede decir que se trata de una noción que se utiliza sin reparos, es decir, una noción que a primera vista no requiere ser pensada, definida o criticada. Como si se bastara a sí misma para darse a entender. En concordancia con esta apariencia de estabilidad de sentido, la categoría impensada elude las investigaciones y construcciones críticas, sin por ello perder protagonismo u ofrecerse en ocasiones como vehículo de respuesta incontestable a determinados debates. Un impensado es una proliferación metonímica, pero que se presenta como si fuera una metáfora que, prístina, ofrece un sentido acabado y de esa manera anuncia la banalidad de una interrogación dirigida sobre las particularidades de aquello que, sin dudarlo, designa.²⁰

Por supuesto que un impensado podría designar también algo nunca antes entrevisto, pero al menos la noción que aquí convoca la mirada se manifiesta como tal a instancias de sus diversas versiones, y de la ausencia de problemas críticos que su propagación genera.²¹

²⁰ Cito el fragmento que en parte he parafraseado en el cuerpo del texto: “Il est des notions que l’on utilise sans y prendre garde. Des notions dont on imagine qu’il n’est pas nécessaire de les penser, de les définir, de les critiquer. Des notions qui ont miraculeusement échappé au mouvement d’enquête et de déconstruction métacritiques du siècle dernier. Des notions faibles sûrement, en tout cas de faible intensité, qui se tiennent aux marges des grandes querelles. Des notions qui finissent parfois par s’imposer, doucement, à l’ombre de débats plus spectaculaires. Et puis un jour elles sont là, incontestablement présentes, curieusement incontestées, et il faut reprendre le travail. «Contemporaine» est une de ces notions, un de ces impensés de la tradition esthétique que ce volume souhaite explorer.” Ruffel, Lionel (2010): “Introduction. Qu’est-ce que le contemporain?”, en Ruffel, Lionel (comp.): *Qu’est-ce que ce le contemporain*, Nantes: Cecile Defaut, pp. 9.

²¹ Cabe recordar a modo de apéndice metodológico un argumento de Freud que está en la base de su segunda tópica (el yo, el ello y el superyo). Considerando el progreso de las investigaciones psicoanalíticas Freud afirma que se han formulado al menos tres distintas significaciones o versiones de lo inconciente. Esta multiplicidad genera confusión y reserva sobre su aplicación, e insta a la nueva tópica. Quizá esta circunstancia sirva para plantear a modo de suplemento otra pregunta ¿vale la pena insistir con el horror como denominación si se acepta que su proliferación no hace más que confundir? Las secciones de este trabajo dan distintas respuestas a esta dificultad entrevista. Freud, Sigmund (1999a): *El yo y el ello, Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 15-20.

De ahí que se señale mediante esta vía menos la novedad de la noción impensada que la posibilidad de levantar obstáculos críticos ante su multiplicación. Dicho de otra manera, ante la proliferación del horror, la alternativa de pensarlo como forma se constituye en un desplazamiento de perspectiva que busca reconocer su función en el seno de estas literaturas.²²

Para dar cuerpo a esos obstáculos es preciso dirigir la atención sobre las principales modalidades en las que se manifiesta lo impensado del horror como forma. En términos generales, es posible afirmar que la pregunta *¿cómo narrar el horror?* impide el paso a la formulación de otro interrogante que parece sobreentendido en dicha formulación, a saber, *¿qué es el horror?* En otras palabras, poner el acento en el *cómo* de la narración orienta la pesquisa en el sentido de una preocupación por la particularidad de la forma narrativa, pero a su vez relega la pregunta por la concepción del horror que se deduzca de ese *cómo*. En definitiva, enunciar la pregunta *¿qué es el horror en la literatura de Saer y en la de Bolaño?*, implica traer la discusión más acá de la identidad en que se aprehende lo que es designado bajo el signo de lo horroroso. En esta vía, resulta de interés detenerse en dos modalidades específicas en las que se manifiesta lo impensado del horror como forma.

En primer lugar, lo recién sugerido destaca la predominancia del horror como modo de designar la violencia extrema y sistemática instrumentada en los años setenta por las dictaduras del Cono Sur sobre sus propios ciudadanos. Así por ejemplo en Argentina basta con titular “museo del horror” sobre la foto de un avión, para condensar la referencia a las aeronaves que en tiempos de la última dictadura tiraban a los prisioneros al mar o al Río de la Plata;²³ en Chile, por su parte, las siglas de las agencias de inteligencia de Pinochet -eufemismo para designar a los encargados de poner en práctica el terrorismo de Estado- han sido recientemente estudiadas bajo el título *Las letras del horror*.²⁴ Es ante este lazo,

²² Vale la pena citar un comentario que realizara Didi-Huberman sobre lo impensado. Si bien este se realiza en un horizonte de carácter epistemológico, ello no impide que allí se contenga, en parte, una de las propiedades con que aquí se quiere caracterizar lo impensado del horror como forma. “Parce que tout déplacement de perspective, dans un champ de connaissance, produit un *objet nouveau*. Frappant, que la discipline constituée jusque-là n’avait pensé inclure dans son horizon problématique. Cet objet nouveau n’est donc rien d’autre qu’un *objet impensée* de la discipline. Lorsqu’il apparaît, apparaît avec lui ce malaise - suscitant résistance, défense psychiques - dont il faut reconnaître dès lors la fonction positive, celle d’une levée des obstacles épistémologiques”. Didi-Huberman, Georges (1996): *Op. cit.*, p.149.

²³ Portada *Página 12* del 6/09/2009. Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar>

²⁴ Cf. Salazar, Manuel (2011): *Las letras del horror. Tomo I: la DINA*; (2012) *Las letras del horror. Tomo II: la CNI*, Santiago de Chile: Lom.

presentado como incontestable, que la pregunta ¿qué es el horror? queda trunca, o bien queda subsumida a la violencia sistemática y planificada llevada adelante por las dictaduras. Con todo, salta a la vista que estas referencias operan un deslizamiento del terreno sobre el que se plantea aquí el análisis; sin embargo, este movimiento se replica sin solución de continuidad en gran parte de los estudios literarios que llaman “narrar el horror” a la evocación de las mencionadas dictaduras en la ficción. Las problemáticas que se desprenden de esta coyuntura son vastas, entre ellas es posible mencionar la relación de lo político y lo literario; el vínculo que la narración establece con el pasado; la discusión sobre la representación de lo traumático; el difícil límite entre el testimonio, la ficción y la historia; la violencia vuelta plan de aniquilación y control de la ciudadanía; en fin, el dolor provocado por la ausencia de los desaparecidos, por la ausencia de vacilación del sentido, por la memoria encarnada en los cuerpos de los sobrevivientes y de los familiares de las víctimas.

El dolor es un punto en el que los acontecimientos concitan la fijeza de la mirada. No se trata aquí del sufrimiento provocado por enfermedades o accidentes, sino más bien de un dolor exigido por otro, de un padecimiento buscado sistemáticamente, en resumen, de un plan de administración del dolor.²⁵ En este contexto la pregunta por el cómo del horror, se vuelve un interrogante que aspira a dilucidar la manera en que lo literario se ha relacionado al dolor producido por el tratamiento ejercido sobre los cuerpos en el marco de los regímenes totalitarios. La condena a estas prácticas es enérgica y quizá esa fuerza determina la dificultad de intentar discernir qué se dice sobre la literatura que, velada o explícitamente, incluye episodios reales o imaginados de estos sucesos históricos. Si sucede esto en el marco de la crítica literaria es, en parte, porque se supone un *nosotros* que pareciera acordar no sólo la condena moral sino también una comprensión de lo designado como horroroso.

Contra la suposición de un *nosotros* como el señalado se ha manifestado Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*. En gran parte ese acuerdo de repudio que supone la

²⁵ Retomo aquí algunos de los comentarios que Georges Bataille realizara a propósito de la publicación del libro de un sobreviviente de los campos de concentración nazi. “Le pire en ces souffrances des déportés n’est pas la douleur supportée mais la douleur rageusement voulue par d’autres. La douleur provenant de maladies ou d’accidents ne semble pas si horrible: le fond de l’horreur est dans la résolution de ceux qui l’exigent”. Bataille, Georges (1987): “Réflexions sur le bourreau et la victime”, en *Œuvres Complètes. Articles I, 1944-1949*, vol. XI, París: Gallimard, p. 265.

mirada compartida, propone Sontag, conduce a dejar de lado el vínculo de los países a su propia historia, es decir, se debilita de este modo el lazo entre lo político y los denominados horrores de la historia.²⁶

Por otra parte, los intentos de impresionar a la sociedad en vistas de producir una repugnancia compartida -llevados a cabo, por ejemplo, mediante la exhibición de las atrocidades a las que han conducido las empresas bélicas- han demostrado su fracaso. Basta con señalar el contraste que se impone fruto de los reiterados enfrentamientos armados que siguen teniendo lugar en distintas latitudes, para al menos plantear un primer atisbo de duda sobre la efectividad de esta pedagogía del horror.²⁷ De hecho, si hay un antecedente relevante en esta modalidad de lo impensado del horror, cabe hacer alusión al acontecimiento que ha sido señalado como portador de un “absoluto de horror”, a saber, la *Shoa*.²⁸ Los límites de lo posible que dejó su política de exterminio parecen hoy en día lo

²⁶ Sontag, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*, *op. cit.*, pp. 12-17. Es interesante a su vez citar uno de los postulados críticos a los que arriba este trabajo luego de diversos análisis de dicha desconfianza ante el *nosotros*: “Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados -de manera que acaso prefiramos no imaginar-, del mismo modo como la riqueza de algunos implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo”. *Op. cit.*, p. 117. Por otra parte, Adorno ha propuesto otro matiz de este bregar en contra del consenso que requiere el sopesamiento crítico de las catástrofes históricas: “El consenso se vale del truco consistente en atribuir al oponente la tesis reaccionaria de la decadencia, una tesis que no puede mantenerse - ¿pues no perenniza de hecho el horror?-, desacreditar con su supuesto error la visión concreta de lo negativo y calificar de oscurantista a quien le irrita la oscuridad”. Adorno, Theodor (2001): *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*, Madrid: Taurus, p. 236.

²⁷ “Durante mucho tiempo algunas personas creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez”. Sontag, Susan (2004): *Op. cit.*, p. 22. A modo de ejemplo de la implantación de este cariz pedagógico, considérese lo siguiente: “Pulsion de vengeance, volonté de contraindre les Allemands à méditer les années de nazisme, et au-delà ambition de les rééduquer : tels étaient les sentiments contrastés qui inspiraient la démarche des Alliés à l’égard des civils allemands. Le commentateur d’une émission radiophonique française du 16 mai 1945, évoquant la visite forcée du camp de Buchenwald, jugeait l’initiative excellente. Il appelait de ses vœux une éducation de «longue portée pour le peuple allemand pour qu’une dénazification en profondeur fût entreprise». Rituel d’exorcisme et processus libérateur, la pédagogie de l’horreur fut donc aussi conçue comme l’un des moyens qui devait permettre la réintégration de l’Allemagne dans l’Europe d’après-guerre”. Matard-Bonucci, Marie-Anne (1995): “La pédagogie de l’horreur”, en Matard-Bonucci, Marie-Anne y Lynch, Edouard: *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruselas: Complexe, p. 72. Cursivas en el original. Esta misma lógica de *shock* estaba en la base de la exhibición de fragmentos en cera de cuerpos humanos en los museos de anatomía del siglo XIX. Así por ejemplo, en la sala de cuerpos que habían sufrido una enfermedad o una deformidad del “Grand Museum Anatomique Spitzer” se podía leer: “La pathologie fera naître en toi l’effroi salutaire”. Citado en De Mulder, Caroline (2009): “Vénus horribilis ou poupée anatomique”, en De Mulder, Caroline y Schoentjes, Pierre (eds.): *À la baïonnette ou au scalpel: comment l’horreur s’écrit*, Ginebra: Droz, p. 29.

²⁸ “L’Holocauste est d’abord unique en ceci qu’il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu’un certain *absolu d’horreur* est intransmissible : prétendre pourtant le faire, c’est se rendre coupable de la transgression la plus grave”. Lanzmann, Claude (1979): “De l’Holocauste à *Holocauste*

suficientemente fijos como para volver a interrogar sus condiciones de posibilidad. Esto es sumariamente lo que propuso la historiadora de la *Shoa* Annette Wieviorka luego de transcurridos sesenta años de Auschwitz. Vale la pena citarla en extenso pues en sus reflexiones se encuentra un modelo que, guardando las diferencias, ha servido para interrogar los modos en que lo impensado del horror se manifiesta. El texto en cuestión comienza planteando una aporía a la que habría llegado la presencia de Auschwitz pasado más de medio siglo:

Cet adverbe, nous l'entendons chaque fois qu'est proposé sur Auschwitz un livre, un film, un voyage de lycéens...Encore ! Mémoire saturée, fascination perverse pour l'horreur, goût mortifère du passé, instrumentalisation politique des victimes...Sortir enfin de Auschwitz... Oublier que cela fut. Ou alors en parler, à la condition d'inscrire les morts d'Auschwitz dans la litanie des assassinés en masse.

A continuación propone una reflexión sobre los efectos de esta necesidad de salida que parece exigir esta sobre exposición:

Auschwitz désigne désormais par métonymie la Shoah. (...) Surtout, Auschwitz est quasiment érigé en concept, celui du mal absolu, celui de ce que l'homme a pu faire, peut toujours faire à l'homme. Visiter le lieu où ce Mal s'est levé jusqu'à engloutir plus d'un million d'êtres humains, hommes, femmes, enfants, le faire visiter, aux adolescents notamment, suffirait à vacciner contre une quelconque répétition. Plus jamais ça ! C'est ce que disent ou écrivent les jeunes au retour des quelques heures qu'ils y ont passées reprenant aussi le slogan des anciens combattants de 1914-1918, sans que le « ça » soit toujours défini, (...). Le « ça » d'Auschwitz-Birkenau, saturé de morale, est lesté de trop peu de savoir historique.²⁹

La propuesta es clara: la saturación moral hace las veces de indicador de un cierto impensado para el saber histórico. El *nunca más*, tan significativo en las posdictaduras latinoamericanas, no sólo deviene aquí testigo de su ineficacia (el ejemplo del eslogan del fin de la primera guerra lo señala), sino que también se vuelve un designio que en su certeza deja poco espacio a la intromisión del saber que busca hacer legible este acontecimiento histórico. La saturación moral es el modo en el que Wieviorka propone

ou comment s'en débarrasser", *Les Temps Modernes*, n°395, París, p. 1901. Cursivas en el original. "Auschwitz au contraire existe et s'éprouve, aujourd'hui encore, comme le lieu de l'horreur absolue". Lanzmann, Claude (1980): "Préface", en Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, Paris: Pygmalin, p. 17.

²⁹ Wieviorka, Annette (2005): *Auschwitz, 60 ans après*, Paris: Robert Laffont, pp. 9, 14.

comprender un obstáculo historiográfico. ¿Es esto análogo al impensado que se plantea aquí a propósito del lugar del horror en la crítica literaria?

En parte sí, pero para afrontar esta pregunta es preciso acotar su campo de acción a las literaturas que hacen aquí las veces de centro y a las lecturas críticas que han suscitado. En primer lugar, cabe decir que la pertinencia de referirse a la dictadura chilena y a la argentina, y el corolario sobre el nazismo que las antecede, responde a que estos acontecimientos históricos se presentan de diversas formas tanto en la literatura de Bolaño, como en la de Saer. En segundo lugar, huelga aclarar que si bien esta tesis toma como punto de partida la coyuntura histórica coincidente en las que se desarrollan algunas de las ficciones de ambos autores, lo hace menos para sugerir que estos autores son ejemplares al momento de retratar el horror llevado adelante por las dictaduras a uno y otro lado de la cordillera, que para indagar las modalidades en las que estas presencias históricas se integran a sus proyectos literarios. De otra manera, Saer y Bolaño se aproximan al problema del modo en que la literatura representa experiencias traumáticas de la historia; sin embargo, no se trata en esas recurrencias históricas ni de un “embellecimiento inmoral del horror” ni de una “literatura de tesis” gobernada por la ideología del autor o, para decirlo con Adorno, no se trata de literatura placentera o de literatura tendenciosa.³⁰ En este espacio abierto por esa doble negación es donde se destaca la pertinencia de la noción adorniana de *forma* como modo de abordaje del horror literario, pues por un lado, la relación a la experiencia (en este caso literaria) se plantea también como relación a la historia, y por otro, el desdén por la abstracción que se deduce de la forma abierta en la que se desenvuelven los pensamientos literarios de estos autores, prescribe la totalidad y se resiste con ello a la certidumbre. Las narraciones van tanteando, cual lengua desconocida que se ven obligados a hablar, el dominio y la forma en que discurren sus palabras.³¹ La incertidumbre se instala como modo en que la forma del horror integra sus elementos y elabora sus pensamientos.³² La reflexión sobre las modalidades de escritura es, en este

³⁰ Extraigo los términos de la primera oposición de Dalmaroni, Miguel (2002): “Los nombres del horror”, *Bazar americano*. Disponible en línea: www.bazaramericano.com. Para la segunda, véase Adorno, Theodor (2003b): “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas sobre literatura, op. cit.*, p. 48.

³¹ Adorno, Theodor (2003a): *Op. cit.*, pp. 19, 23.

³² Didi-Huberman destaca este accionar de la incertidumbre al momento de considerar algunos aspectos del texto de Adorno sobre el ensayo en un trabajo sobre la producción de Harun Farocki: “À savoir une *forme patiemment élaborée*, mais non reclose sur sa certitude (sa certitude intellectuelle, «ceci est le vrai», sa

sentido, un paso necesario para la narración. En este pasaje es posible reunir dos obras disímiles como las de Saer y Bolaño.³³

Para concluir esta caracterización de uno de los modos en que el horror se manifiesta en el campo literario como impensando, abordaré brevemente dos intervenciones críticas donde se pone en evidencia el obstáculo que aquí se quiere erigir con el fin de desarrollar una reflexión sobre la presentación de lo horroroso en las narrativas de Saer y de Bolaño.

En una lectura que afirma la presencia de un cierto imaginario apocalíptico, Edmundo Paz Soldán desarrolla argumentos que enmarcan la escritura de Bolaño en la estela de las narraciones que abordan los horrores que dio a luz el siglo XX, y es bajo esa lógica que establece una asociación con el Cortázar comprometido de “Apocalipsis de Solentiname”: “En el escritor chileno, ferviente admirador de Cortázar, *no hay otra opción* que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece el imaginario apocalíptico que le hace justicia a la América Latina de los años setenta (...) Bolaño se asoma como pocos al horror *de las dictaduras*”.³⁴

Sucede tal y como las lecturas de Sontag y Wieviorka lo detallarán en sus respectivos campos de análisis, es decir, la letanía de los asesinatos en masa, aquí de un subcontinente, amenaza con anular las diferencias de los distintos hechos históricos. Por otro lado, el *nosotros* latente en ese gesto de no establecer diferencias, lleva a definir el horror, *grosso modo*, en términos independientes de la manera en que la novela los narra. El horror es una

certitude esthétique, «ceci est le beau», ou sa certitude morale, «ceci est le bien»”. Didi-Huberman (2010): *Remontages du temps subi. L’œil de l’histoire*, 2, París: Minuit, p. 96. Cursivas mías.

³³ Si se lee el texto de Adorno sobre el ensayo en conjunto con sus reflexiones sobre la situación del narrador, es posible destacar cómo éste último incita a una relectura del primero. El texto sobre el narrador se abre con una expresión significativa, *la novela como forma*, e insta así a una lectura conjunta. Se acentúa de este modo el asunto sobre la situación paradójica del narrador actual (1954) que, enfrentado a una extinción de la narración tal y como la concebía la “novela tradicional”, ha de persistir en la narración. Luego afirma que la denominación “novela moderna”, en contra del carácter ilusorio de la cosa representada, hace emerger su reflexión a través de la forma en que se presenta. De otra manera, las formas piensan, y uno de los aspectos fundamentales en que esto se lleva a cabo en la novela es en la instancia narrativa. Esta indicación se retoma en este estudio en aras de mostrar cómo el horror reflexiona *en* la constelación que lo presenta. Al respecto véase Adorno, Theodor (2003b): “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas sobre literatura*, *op. cit.*, pp. pp. 42, 46. En esta misma línea se puede considerar la siguiente apreciación crítica hecha a propósito de Saer: “Para poder seguir narrando, el narrador debe pasar por la reflexión. Ésa es una fuerte convicción de Saer (y de Adorno), que aparece teorizada en sus ensayos sobre literatura y ensayada pacientemente en cada una de sus narraciones. Inclusive, dada la herejía obstinada y pormenorizada con que Saer aborda la tradición narrativa, no sería exagerado pensar que el ensayo como forma es, al menos parcialmente, la forma que asume la narración en su literatura”. Lucero, Nicolás (2012): “El ensayo como forma en *El río sin orillas*”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n° 240, Pittsburg, p. 692.

³⁴ Paz Soldán, Edmundo (2011): “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, en Moreno, Fernando (coord.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, p. 26. Cursivas mías.

propiedad de las dictaduras, un exceso que se refleja como única opción posible ante las características de los hechos históricos. La pregunta planteada por Saer insiste: ¿basta con exhibir los límites de la carne para narrar el horror?

O bien otra vertiente puesta ahora en el contexto de la presencia de la dictadura argentina en la literatura de Saer. Una lectura reciente va tras los rastros de la política y la historia en algunos aspectos de su narrativa. Para ello recurre al lugar común de lo imposible de representar, en tanto rasgo propio de sucesos traumáticos y violentos de la historia, y relee a partir de éste una propuesta anterior de Sandra Contreras:

La pregunta *cómo narrar*, que caracteriza, según Contreras, el modo de interrogación de los novelistas argentinos del setenta, estaría en el centro de la problemática literaria de una época porque asume esta doble imposibilidad representativa de la experiencia del horror histórico: la de lo urticante del *material* (que el horror represivo, la tortura y la desaparición se conviertan en *tema* de un relato) y la de la crisis de las formas narrativas realistas (que el relato, habiendo perdido su ingenuidad mimética, se las vea sin embargo con la demanda de *contar lo ocurrido*).³⁵

La dificultad que sugiere plantear en simultáneo el *cómo* y el *qué es* el horror se condensa aquí de forma ejemplar. El horror se define en un paréntesis que aglutina las violaciones a los derechos humanos perpetradas por la dictadura, *es* el material que el artista ha de moldear, un material plagado de significados fijos. El análisis avanza luego hacia los modos en que ese monto horroroso, consabido de antemano, se transfiere al lenguaje literario. De otro modo, el horror está afuera, es eso que pasó, y queda de este modo fijado a la mención de ciertas prácticas vejatorias ejercidas sobre los cuerpos por los gobiernos de facto.

1.2.4. Lo ominoso: lugar común de la crítica

Dos hombres circulan en automóvil una noche de luna de llena por una carretera en algún lugar de Chile. Conversan sobre armas, sobre la valentía extinta de los chilenos, sobre el pasado que han compartido desde la escuela hasta que entraron juntos al mismo

³⁵ Arce, Rafael (2012): "Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer", *Helix. Dossier zur romanischen literaturwissenschaft*, nº 5, pp. 44-61. Disponible en línea: [http:// www.helix-dossiers.de](http://www.helix-dossiers.de)

trabajo. El relato se constituye exclusivamente de un diálogo en el que por momentos se confunden los límites de los dos participantes, no hay voces externas.³⁶ Uno de ellos evoca un verso de Pezoa Véliz que incita su memoria hacia los primeros días que ambos compartieron en la Policía de Investigaciones. El recuerdo se detiene en las prostitutas que violaban en el cuartel y pasa luego al compañero de liceo que encontraron entre los presos políticos de la comisaría a la que fueron asignados, un tal Arturo Belano. Juntos reconstruyen los detalles de ese encuentro fortuito en los centros de detención de la dictadura de Pinochet, producido en parte gracias a la lectura.³⁷ El recuerdo de esta coincidencia se demora en un fenómeno que aquejó a Belano en ese entonces. Uno de los detectives que lo conocía se percató que éste diariamente, a diferencia del resto de los prisioneros, esquivaba el espejo. A los pocos días, luego de anunciarle que ellos lo sacarían de ahí, Arturo se animó a mirarse. Se mira y no se reconoce en el espejo, aunque quien cae preso del miedo no es Belano, si no el detective:

- No dije nada. Sólo habló él. Dijo que había sido muy suave, nada chocante, a ver si me entiendes. Iba en la cola en dirección al baño y al pasar junto al espejo se miró de golpe la cara y vio otra persona. (...) Y cuando volvieron al gimnasio otra vez se miró en el espejo y en efecto, me dijo, no era él, era otra persona, y entonces yo le dije qué me estai diciendo, huevón, cómo que otra persona.
- Eso le hubiera preguntado yo, cómo.
- Y él me dijo: otra. Y yo le dije: aclárame ese punto. Y él me dijo: una persona distinta, no más.
- Entonces, tú pensaste que se había vuelto loco.
- Yo no sé lo que pensé, pero con franqueza tuve miedo.
- ¿Un chileno con miedo, compadre?
- ¿No te parece apropiado?
- Muy propio de usted no me parece.³⁸

El detective no le cree y le propone acompañarlo al espejo. El resultado es el mismo, incluso el detective hace la prueba y su mirada repite la imposibilidad de reconocerse. El recuerdo concluye con el impulso rechazado que siguió a la escena, la idea de sacar la pistola y darle un tiro en la cabeza a su otrora compañero de escuela.

³⁶ Bolaño, Roberto (2004c): "Detectives", en *Llamadas telefónicas*, Barcelona: Anagrama, pp.114-133.

³⁷ "- Cuando vi su nombre en la lista de presos políticos, supe en el acto que se trataba de él. No existen muchos apellidos como el suyo". Bolaño, Roberto (2004c): *Op. cit.*, p. 124.

³⁸ *Op. cit.*, p. 130.

Más sobre espejos. El comisario Morvan busca, desde hace meses, un asesino que a medida que pasa el tiempo, y con él el número de ancianas ultimadas, le va provocando “una sensación de proximidad e incluso de familiaridad” que anticipa en parte uno de los desenlaces de los enigmas presentes en *La pesquisa*.³⁹ El momento en que la novela llega a la primera solución sobre el responsable de los crímenes está, significativamente, retratado por la mirada de Morvan posada sobre un espejo en el que su propia imagen le resulta ajena:

[L]e parecía que si limpiaba el vapor que lo cubría, el espejo le mostraría la imagen del hombre o lo que fuese que venía buscando desde hacía nueve meses. Pero cuando con movimientos inhábiles y lentos cerró la canilla y limpió el espejo con la palma de la mano, a pesar de que el espejo reflejaba su propia imagen, no la reconoció como suya. Él sabía que él era él, Morvan, y sabía que estaba mirando la imagen de un hombre en el espejo, pero esa imagen era la de un desconocido con el que se encontraba por primera vez en su vida.⁴⁰

Más allá de la evidente repetición de un mismo fenómeno, interesa señalar aquí menos la extensa tradición asociada a la presencia del fenómeno del doble en la literatura que la evocación del campo psicoanalítico como estrategia *evidente* de lectura convocada por estos espejos que no devuelven la imagen que se espera de ellos.⁴¹ La adherencia de sentido que parecieran portar no sólo los espejos, si no también las otras variantes en las que es posible señalar la insistencia de la temática del doble⁴², lleva las más de las veces a la misma conclusión: se trata allí de una figuración de lo siniestro que es dable concebir como una expresión del horror. Las lecturas críticas suelen recordar en este punto de sus evocaciones freudianas que el efecto ominoso está dado porque lo familiar deviene extraño.

Antes de proseguir en esta senda, una pequeña aclaración sobre lo que aquí se quiere plantear. Lo ominoso o siniestro, y su filiación freudiana, se presenta en las lecturas críticas a las que han dado lugar las ficciones de Saer y Bolaño como un impensado. Esto le cierra el paso a la interrogación sobre la singularidad de la forma por la vía de un uso instrumental

³⁹ Saer, Juan José (1994): *La pesquisa*, Buenos Aires: Seix Barral, p.16.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 148.

⁴¹ Para un análisis clásico del fenómeno del doble y de sus vínculos con la tradición literaria europea véase Rank, Otto (1996): *El doble*, Buenos Aires: JVE.

⁴² A modo de otros ejemplos, señalo dos de ellos. En Saer basta con recordar los encuentros furtivos de Ángel con su doble en las calles de la ciudad en la primera parte de *Cicatrices*; y en Bolaño, la heteronimia con que el teniente Ramírez Hoffman su multiplica y elude a sus perseguidores en el último retrato de *La literatura nazi en América*.

de la teoría psicoanalítica. *Lo familiar vuelto extraño* ha llegado a manifestarse menos como una fórmula que permite penetrar en detalle en estos textos que como una sentencia general que poco dice sobre la especificidad literaria en la que se presenta. Lo ominoso entonces, aparente cifra del horror literario, se concibe aquí en términos de otra manifestación de lo impensado del horror como forma. La proliferación es también su moneda de cambio.

Con el objetivo de desmontar esta inmediatez con que la temática del doble pareciera imponer los códigos en los que ha de ser leída, me referiré a distintos aspectos en los que esto se presenta en el campo literario sobre el que se desarrolla esta investigación. En primer lugar y de modo muy general, es posible señalar, como lo hace Daniel Balderston, que la aparición de espejos pareciera estar asociada a un “horror especial” en los textos literarios, pues la alteración inesperada del reflejo tiende a un borramiento del personaje de ficción que escenifica la dificultad de su afirmación.⁴³ Ante el aprieto de un personaje que se desintegra, el espejo hace las veces de testigo del horror que ese proceso tendría aparejado. Lo anterior se plantea a partir de detalladas lecturas de Borges y sus confluencias y divergencias con Stevenson. El nombre de Borges, entre otros, es relevante en esta tradición de espejos que hacen aparecer *otro* en lugar de uno. Los reflejos lindan con lo pesadillesco, o como dice en uno de sus cuentos, con lo abominable.⁴⁴ Más allá de los incontables ejemplos y modos de manifestación del tema del doble que pueden encontrarse en su obra, se puede señalar que en *El libro de los seres imaginarios* se incluye “El doble” como uno de sus integrantes. En este “manual de los extraños” no se duda en calificar el fenómeno del doble de “ominoso”, al tiempo que se considera brevemente su presencia dentro de una amplia tradición literaria.⁴⁵

⁴³ Balderston, Daniel (1985): “Más allá del dualismo. Tratamiento del motivo del doble”, en *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana, p. 100

⁴⁴ El propio Borges, ante un auditorio lleno de psicoanalistas, relata una pesadilla que lo acompañó desde su infancia: “[una] pesadilla que suelo tener es la pesadilla del espejo, que es la pesadilla del doble, es decir la pesadilla... de ese cuento de Stevenson que les conté a ustedes. Bueno, generalmente, yo me veo en un espejo, y me veo reflejado de un modo atroz, o lo que es más terrible me veo enmascarado, entonces me digo: he de ser horrible si uso máscara, si me saco la máscara quién sabe qué cara veré, me despierto temblando en ese momento”. Borges, Jorge Luis (1993): *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*, Buenos Aires: Agalma, p. 22.

⁴⁵ Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita (2005): *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires: Emecé, pp. 77-78.

De cualquier manera, se trata aquí de dirigir la atención sobre la crítica que se ha ocupado de Saer y de Bolaño, y sobre las concepciones del horror que ellas desprendan de sus narrativas, lo que es por cierto un rodeo para decir que se trata de una y otra obra. Si bien la breve alusión a Borges prescinde del paso por Freud, esto sólo destaca la evidencia de una temática extensa que el saber psicoanalítico supo interpretar en otros términos. No se busca en estos desarrollos un sopesamiento detenido de los distintos matices que la presencia del fenómeno del doble ha traído consigo en la historia de la literatura o en las derivas psicoanalíticas con que ha sido comprendido (problemáticas que sobrepasan ampliamente los objetivos de esta investigación). Más bien se extrae de estos antecedentes una constante que es posible plantear bajo el modo de una pregunta, a saber, ¿basta con la mera presencia de espejos inquietantes o de encuentros inesperados de los personajes de ficción con sus dobles, para declarar que en tales episodios reside una forma literaria de lo siniestro, comprendida las más de las veces como lugarteniente del horror?

Hay una certeza en esta articulación que es preciso hacer vacilar si lo que se quiere es leer, como se dijo, formas singulares.⁴⁶ Para ello es necesario, al menos, entregar antecedentes que se detengan en este automatismo crítico, sea para evidenciar sus modos de operar, sea para argüir motivos sobre su accionar.

Tanto en Bolaño como en Saer hay, tal y como lo sugieren los breves fragmentos referidos, escenas que parecen imponer cierto horizonte de lectura ligado a éste automatismo crítico. En el autor chileno se podría mencionar, a modo de complemento del ejemplo antes referido, el nombre del teniente de la Fuerza Aérea chilena que cierra su colección de autores nazis. Su segundo apellido (Hoffmann), como es evidente, explicita el vínculo de su historia con el autor del “Hombre de arena” que Freud retoma en su estudio sobre lo ominoso. La historia de este teniente, ampliada y reescrita en *Estrella distante*, lleva a uno de los personajes de la novela a interesarse en los sentidos que su apellido podía entregar ante el enigma que generaban sus actos poéticos bajo las filas del ejército golpista. Su nombre en la segunda versión de esta historia -Carlos Wieder- alienta múltiples significaciones que son explicitadas en la novela, por un lado, extraídas de la traducción de su apellido del alemán (“otra vez”, “de nuevo”, “por segunda vez”, etc.); y por otro,

⁴⁶ Agrego otro modo en el que lo singular se concibe en el campo literario: “Comme toute œuvre, comme tout organisme, la *Recherche* est faite d’éléments universel, ou du moins transindividuels, qu’elle assemble en une synthèse spécifique, en une totalité singulière”. Genette, Gerard (2007): *Discours du récit*, Paris: Seuil, p. 11.

sugeridas en base a diversas modificaciones que se adjudican a la historia de la lengua alemana (“contra”, “monstruosidad”, “sauce llorón”, “apacentar”, “probo”, “modoso”, etc.).⁴⁷ Estas referencias conducen sin solución de continuidad al trabajo de Freud en torno a las particularidades del *unheimlich*, el nombre del escritor alemán y el análisis lingüístico de significados antitéticos así lo sugieren.

La influencia antes dicha fue analizada por Celina Manzoni, quien estudió las series que en *Estrella distante* se construyen a partir del motivo del doble.⁴⁸ Manzoni recurre al texto freudiano para mostrar la intensidad que toma “la poética del doble” al momento de narrar el “horror que se resiste al discurso, lo inefable”.⁴⁹ El carácter horroroso del doble está dado de antemano, es de hecho un modo de “ratificar” la pesadilla que su figura ha supuesto en la tradición literaria y psicoanalítica.⁵⁰ El saber psicoanalítico *confirma*, como si fuese necesario, el horror que contiene el juego del doble. Su uso instrumental es un modo de vehiculizar una certeza sobre el horror que, tal y como se anticipó, se comprende aquí en términos de manifestación de lo impensado.

Por su parte, en Saer hay una presencia significativa y constante de motivos y formas que dialogan con el psicoanálisis, siendo este discurso uno de los interlocutores privilegiados de las intertextualidades que recorren su obra.⁵¹ El psicoanálisis, para Saer, tiene el valor de una poética y, por otro lado, ejemplifica los riesgos de un uso instrumental de la literatura.⁵² El discurso inaugurado por Freud es explícitamente materia de reflexión. Esto también se realiza en diversos pasajes de sus ficciones, donde por ejemplo es posible encontrar una preocupación permanente por los modos en que aquello que se presenta como familiar es pasible de adquirir rasgos capaces de generar extrañeza. El vaivén permanente de sus personajes entre lo externo y lo interno expresa diversos modos de la incertidumbre, y evidencia con ello una labilidad en que allí se plantea lo pretendidamente

⁴⁷ Bolaño, Roberto (2012): *Estrella distante*, Buenos Aires: Anagrama, pp. 50-1.

⁴⁸ Manzoni, Celina (2002): “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 39-50.

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 40-41.

⁵⁰ “El doble horrendo que *ratifica* la pesadilla recupera una tradición literaria, psicoanalítica y también histórica”. *Op. cit.*, p. 50. *Cursivas mías.*

⁵¹ “La hermenéutica psicoanalítica, (...), se justifica también en una lógica digamos intertextual, ya que esa esfera de saber es en la obra de Saer una fuente de reescrituras, alusiones, ficcionalizaciones”. Premat, Julio (2002): *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en Juan José Saer*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 27.

⁵² Para el psicoanálisis concebido en términos de una determinada poética, y las críticas a su trato instrumental de lo literario, véase respectivamente: Saer, Juan José (2004): “Tierras de la memoria” y “Freud o la glorificación del poeta”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 126-138; 152-156.

familiar. La inquietante extrañeza, modalidad francesa de traducir el *unheimlich* freudiano, es entonces fuente de diversas inflexiones en la narrativa del autor de *Lugar*.⁵³ Esta coyuntura ha permitido incluso establecer una división en la obra de Saer que concibe a las novelas posteriores a *El entenado* como el espacio privilegiado en el que una “paradoja” se constituye a partir de esta temática: “Lo familiar (...) se convierte en lo más extraño o en lo más inquietante”.⁵⁴ La comparecencia de esta paradoja es de tal magnitud, que se pueden enumerar los modos en que Scavino recorta lo *unheimlich* en la obra de Saer: el Capital; la locura del amo en *La pesquisa*; el mundo según la posición del individuo (fuera o dentro) en *Las nubes*; la suegra de Tomatis en *Lo imborrable*, etc.⁵⁵ Este libro concluye significativamente con una revisión de la “cuestión hoffmaniana, o freudiana” del doble, donde se precisa que el carácter siniestro del doble está dado por la visión de la propia mirada encarnada por otro, que es también sí mismo.⁵⁶ Con esto, se propone que el espacio y los personajes no dejan en Saer de desdoblarse, es decir, de resistir a la fijeza de lo familiar. El marco de lectura freudiano parece imponerse como un efecto del texto, de hecho las ficciones de Saer recurren habitualmente a la puesta en relación de los significantes “familiar” y “extraño”; sin embargo, ello no implica que el texto freudiano sea el necesario intérprete de esta insistencia, antes bien sus múltiples apariciones llevan a interrogarse por el valor que toma en cada caso lo familiar y lo extraño, sin por ello hacer descansar en la hermenéutica psicoanalítica el sentido de su accionar.

En consonancia con lo anterior, Graciela Speranza en un artículo dedicado a *La pesquisa* advierte sobre los “tropos freudianos” que hacen las veces de tropos narrativos e

⁵³ Incluso en sus cuadernos se encuentra transcrita, a modo de nota de lectura, una definición de esta inquietante extrañeza de raigambre freudiana. Saer, Juan José (2013): *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 162.

⁵⁴ Scavino, Dardo (2004): *Saer y los nombres*, Buenos Aires: El cielo por asalto, p. 67. Añado una referencia crítica sobre Borges con el mero afán de evidenciar la proliferación de esta noción psicoanalítica, y como ella es utilizada con frecuencia en los estudios literarios: “«*Unheimlich* -escribe Freud- es de algún modo una subespecie de *heimlich*.» Del mismo modo señala Borges la ambigüedad (...) entre el rostro familiar y su máscara (...). Lo familiar, en el texto borgeano, es siempre fuente potencial de extrañeza, así como lo extraño puede descubrirse como familiar”. Molloy, Sylvia (1979): *Las letras de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana, p. 139.

⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 89, 99, 106-107, 138.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 153.

interpretativos. Esto la lleva a consignar, Harold Bloom mediante, a Freud como un mitólogo ineludible del siglo XX.⁵⁷

Ahora bien, si se acepta este lugar preponderante del discurso psicoanalítico en la imaginación literaria del último siglo cabe preguntarse por la especificidad precursora del mismo en los autores analizados. Por ejemplo, esto podría llevar a pensar que cuando las lecturas de textos literarios apuntan al carácter ominoso de tal o cual escena de una novela, ¿se refieren con ello a las marcas del complejo de castración que Freud ubica en la base de eso que fue familiar, reprimido luego, y vuelto de ese modo portador de un monto de angustia?, o bien, ¿hacen descansar sus análisis en el distingo entre lo “ominoso del vivenciar” y lo “ominoso de la ficción” que precisó desarrollar Freud para darle especificidad a la noción que intentaba desentrañar? El propio Freud ya había advertido que los complejos infantiles reprimidos que son reanimados por alguna impresión del sujeto, junto a la reaparición de la omnipotencia del pensamiento de antaño superada –ambas propiedades del vivenciar ominoso- no pueden transferirse a la creación literaria sin modificar sensiblemente sus alcances y su sentido.⁵⁸ Tal vez, como señalara Ferrater Mora a propósito del concepto *dialéctica*, la noción de ominoso ha sido utilizada de tantas maneras y en contextos tan disímiles que lo más adecuado sería indicar que ya no se puede saber qué quiere decir.⁵⁹ Pero, por otra parte, las preguntas recién formuladas instan a volver al texto freudiano para determinar no sólo hasta qué punto su utilización por parte de la crítica literaria es acorde a sus postulados, sino sobre todo para ver si es posible devolverle la especificidad conceptual que le es propia.⁶⁰

⁵⁷ Speranza, Graciela (2012): “Por partida doble”, en Ricci, Paulo (comp.): *Zona de prólogos*, Buenos Aires: Seix Barral-UNL, p. 210. Esta postura es análoga a la propuesta de Todorov de situar al psicoanálisis como el reemplazante de la literatura fantástica, lo que a su vez habría vuelto inútil a esta última. Esto permite subrayar, desde otro ángulo, uno de los motivos que está en la base del automatismo crítico señalado. Todorov, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós, p. 167.

⁵⁸ Freud, Sigmund (1999c): “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu, p. 248.

⁵⁹ “En su artículo “Le mythe de la raison dialectique” (*Revue de Métaphysique et de Morale*, 66 [1961], 1-34) Raymond Ruyer ha observado que el término ‘dialéctica’ no suele (o no suele ya) designar nada muy preciso. En efecto, se llama, o se ha llamado, “dialéctica” a muy diversas cosas”. Ferrater Mora, José (1999): *Diccionario de Filosofía*, vol. I, Barcelona: Ariel, p. 866.

⁶⁰ Un ejercicio de esta naturaleza será llevado a cabo en la segunda parte de esta tesis cuando se analicen algunas particularidades de *Glosa*. Para ello se recurrirá a la relectura que Jacques Lacan hiciera del *unheimlich* freudiano a la luz de sus desarrollos sobre el estadio del espejo. El vaciamiento del referente psicoanalítico es tal que entre la bibliografía revisada no se ha encontrado ningún análisis que considere las derivas que esta noción tuvo en el edificio teórico freudiano, o bien que recurra a las relecturas de las que fue objeto al interior del discurso psicoanalítico.

Volver al texto es lo que ha hecho el filósofo Pablo Oyarzún para declarar que el mérito de Freud es haber introducido en la teoría estética la categoría de lo siniestro, a pesar, aclara, que dicha virtud choque con los desarrollos e intenciones declaradas del padre del psicoanálisis.⁶¹ En una lectura detenida del texto sobre lo ominoso, Oyarzún subraya las omisiones que realiza Freud en la selección del material narrativo que toma de Hoffmann, cuyo horizonte indica una “voluntad de inferencia” que busca asegurar el despliegue de las hipótesis psicoanalíticas. Esta orientación determinaría una cierta “ingenuidad literaria” en la reseña que el autor de *La interpretación de los sueños* realizara sobre “El hombre de arena”, pues en ella “no se presta atención a los mecanismos y artificios con los que se urde la ficción; es decir, no se plantea la pregunta por la relación que pueda haber entre el dispositivo ficcional, el artefacto lingüístico y lo siniestro”. Esta articulación a la que Freud no atiende es una definición posible de la forma literaria que aquí se busca estudiar bajo el designio del horror.

Entonces, si se acepta que hay una vertiente crítica que ha hecho de lo ominoso una llave del horror literario, es posible concluir que el carácter impensado del horror como forma –la no consideración de los mecanismos de la ficción– es a su vez una característica que ya estaba en los desarrollos freudianos de “Lo ominoso”. No se trata entonces de afirmar que las lecturas críticas hechas sobre Saer y Bolaño sean el fruto de una lectura superficial del argumento de Freud, más bien se avizora ahora que la manifestación de lo impensado es un fenómeno de lectura que ya está expresado en el referente al que se alude.

De cualquier modo, esto permite afirmar que si el psicoanálisis como estrategia de lectura se caracteriza por llevar a cabo sus interpretaciones en lugares inéditos, su uso como mero instrumento de ratificación de los entramados ficcionales, es decir, su utilización como código de verosimilitud, termina por eludir la enseñanza del psicoanálisis que lo aproxima a la literatura, su permanente leer en otra parte.⁶²

⁶¹ Oyarzún, Pablo (2003b): “La cuestión de lo siniestro en Freud.” Documento presentado en el segundo informe del Fondecyt *Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad*. Consultado en Archivo Nacional, Santiago de Chile.

⁶² Al respecto véase Giordano, Alberto (1992): *La experiencia narrativa. Juan Jose Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 53-58

1.2.5. Desmontaje de lo evidente o el horror como forma

Quizá el fragmento de la novela de Aira que hace aquí las veces de epígrafe sugiera por la vía del humor la existencia de la proliferación del horror planteada en los puntos precedentes. La repetición a la que incita el Profesor que habla en esas líneas recuerda al Kurtz de *El corazón de las tinieblas*, al mismo tiempo que hace de ese gesto un posible antídoto contra lo que designa. Nombrar el horror como una manera de alejarlo, podría decirse, y esto sería consabido gracias a la gran tradición literaria que esta palabra lleva consigo. Aunque tal vez el fragmento de Aira, si se lo lee como un atisbo de crítica en la ficción, no haga más que desestabilizar, mediante la ironía, esa supuesta tradición.

Con todo, si se quiere esquematizar en términos muy generales esa tradición, se puede decir que hay dos grandes corrientes en las que el horror ha encontrado un espacio protagónico dentro del campo literario. Por un lado, se ha ligado a una tradición que se ocupa de poner en escena los horrores de los que son capaces los hombres y la naturaleza; por otro, a una corriente fantástica del horror que se inscribe en la línea de la novela gótica del fin del siglo XVIII.⁶³ Dadas las características de las obras de Saer y Bolaño, más cercanas a lo primero que a lo segundo, esta última vertiente será menos explorada. A pesar de ello, es importante destacar que la coyuntura entre el horror y lo fantástico, refuerza la relevancia de recurrir al célebre comentario que Freud realizara sobre algunos pasajes de la literatura de Hoffman en aras de dar consistencia al concepto de lo siniestro.

Esta coyuntura es una versión más amplia, pero a ella ligada, de los principales modos en que se manifiesta el carácter impensado del horror como forma. De un lado las muertes violentas que las catástrofes políticas dejan tras su paso; del otro, el fenómeno del doble como signo inequívoco de la extrañeza que porta lo familiar. Ambos, se puede decir, suelen ser aprehendidos justo en el *sentido obvio* en el que se dan a ver. De este modo, recogen sin

⁶³ Extraigo esta distinción entre dos grandes corrientes del horror literario de De Mulder, Caroline y Schoentjes, Pierre (eds.) (2009): "Preface", en *À la baïonnette ou au scalpel: comment l'horreur s'écrit*, Ginebra: Droz, p. 5. En este intento de delimitar las tradiciones artísticas que han retratado violentos sucesos históricos se puede también considerar lo siguiente: "La práctica de representar sufrimientos atroces como algo que ha de deplorarse y, si es posible, evitarse, entra en la historia de las imágenes con un tema específico: los sufrimientos que padece la población civil a manos del desbocado ejército victorioso. Es un tema intrínsecamente secular, que surge en el siglo XVII, cuando la reorganización de los poderes contemporáneos se convierte en materia para los artistas". Sontag, Susan: *Op. cit.*, pp. 53-54.

reparos la tarea de ser eternos portadores de lo horroroso de la literatura.⁶⁴ De ahí entonces, que la presente investigación se proponga desmontar lo evidente, y de este modo analizarlo. No se trata aquí de elaborar respuestas fijas que vengan, finalmente, a redimir ese carácter impensado sobre el que se ha insistido, más bien se intenta desarrollar una lectura que ante las obras de Saer y de Bolaño, sea capaz de sostener la interrogación dirigida al punto de no inocencia de esas escrituras que realizan su juego de imaginación con lo peor de la realidad.⁶⁵

A modo de apéndice, y para insistir con lo ya dicho, vuelvo sobre el Kurtz de Conrad, sólo para mencionar una lectura de aquél notable relato que ha influenciado este trabajo. Una breve cita sintetiza esta relación: “Si la novela de Conrad constituye el estudio más extremo del horror es porque, sin confundirlo con el miedo, presenta el horror como ese extremo más allá del cual se abre la desgracia. El horror es ante todo un límite, una forma”.⁶⁶ Como se adivinará, la definición de horror que allí se afirma no es de gran interés para este trabajo, importa más bien el modo de leer que se condensa en esas frases y que el mencionado trabajo desarrolla. En resumen, hay en esas sentencias referidas dos aristas que en esta tesis trabajan juntas, a saber, la literatura como estudio, es decir, como conocimiento inquieto; y el horror como forma, contenido en ese gesto que afirma el saber literario.

⁶⁴ Retomo aquí parcialmente la distinción hecha por Barthes entre sentido obvio y sentido obtuso, sobre todo la constatación que el teórico francés propone sobre lo *evidente*. En su equiparación de lo obvio con el carácter simbólico o metafórico del sentido, se trata de poner en operación una desestabilización acentuando el carácter obtuso que a su vez sería capaz de producir sentido. Barthes propone que el *énfasis* es el valor estético del sentido obvio, propio de todo arte realista, pues en la acentuación que realiza se orienta a ofrecer una verdad que requiere ser enfatizada. Por otra parte, la dificultad de circunscribir ese sentido obtuso -“gesto anafórico sin contenido significativo”- en las obras aquí estudiadas, lleva a limitar el alcance de esta observación, sin dejar por ello de subrayar que lo impensado tal y como aquí se comprende bien podría ser releído bajo los señalamientos que Barthes realizara en su división de lo evidente. Barthes, Roland (1986b): “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, pp. 49-67.

⁶⁵ “Il s’agira, plus tard, de savoir utiliser les images selon un point de vue *critique*, c’est-à-dire selon une analyse concomitante de la « non-innocence » du spectacle”. Didi-Huberman, Georges (2010): *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁶ Cueto, Sergio (2000): “*El corazón de las tinieblas*. Un estudio sobre el horror”, en Cueto, Sergio y Tardonato, Elena: *Escrituras del horror*, Rosario: UNR, pp. 58-59.

1.3. El método progresivo regresivo: *La grande* y 2666

C'est dans l'avancée du tournage et du montage que les choses deviennent, peu à peu, lisibles, quand toutes les images de pensée sont présentées de façon qu'elles se portent les unes les autres.

Georges Didi-Huberman, en *Remontages du temps subi*.

Juan José Saer (1937-2005) y Roberto Bolaño (1953-2003) fallecen dejando inacabadas sendas novelas que, vistas luego de acaecidas las muertes de sus autores, hacen las veces de cierre posible de las obras que integran. Si bien de distintas maneras los archivos de ambos escritores han permitido conformar otras entregas póstumas, ninguna de ellas posee la significación que es posible asignarle a *La grande* y a 2666 dentro del conjunto del que son parte. Esta coincidencia bio-bibliográfica es de interés en la medida que una y otra novela habilitan lecturas retrospectivas de los textos que las anteceden y esto, como se demostrará en lo que sigue, dista de ser una mera orientación de la lectura. Esta temporalidad es a su vez un modo de composición que caracteriza una y otra obra. Subrayar este punto en común es una estrategia que ha de permitir establecer distinciones entre ambas literaturas. Dicho de otra manera, se destaca una convergencia para desde ella desarrollar las diferencias que se hacen visibles en el trabajo singular de las formas literarias. Lo anterior supone que una vez establecidas las características principales en que estas escrituras encuentran sus procedimientos de expansión y variación, ello permitirá justificar el ordenamiento de esta tesis y el *corpus* que será considerado en aras de presentar las versiones que una y otra entregan del horror como forma. La temporalidad en la que se plantea el asunto induce a hablar de lecturas de lo póstumo, resumiendo mediante esta expresión un dato de la biografía del autor y una inclinación temporal que es propia de los mecanismos de la ficción en la que se presentan estas narrativas. Una reflexión, planteada a propósito de la novela de Saer, se puede hacer extensiva a esta temporalidad que se

condensa en las mencionadas novelas: “Lo póstumo sería así la condición temporal de aquello que se presenta como acontecer de la finitud en el seno de la literatura”.⁶⁷

Entonces, *2666* y *La grande*, puntos de llegada y de vuelta atrás, finitud puesta en acto. Novelas inacabadas en las que se reúnen distintas capas temporales, junto a insistencias temáticas y formales, cuyas particularidades instan a volver la mirada hacia los textos precedentes. La apertura y superposición de tiempos, recurso tradicional de la narración literaria, encuentra en estos autores una lógica que trae consigo el retorno de lo ya escrito. Esta inclinación ofrece indicios sobre el proceso mediante el cual las obras han ido construyendo sus variaciones y expansiones. El *método progresivo regresivo* – la expresión está tomada del dossier genético de *La grande*⁶⁸ – designa los desplazamientos de estas narrativas, e insiste sobre el movimiento temporal de la escritura que lleva tras los pasos de esos procesos que avanzan mirando hacia atrás.

Señalar esta orientación retrospectiva bajo la cual es posible reunir a dos autores disímiles como Saer y Bolaño, es una manera de confrontar algo que sus respectivas últimas novelas inconclusas modifican, a saber, los textos que anteceden a *2666* y a *La grande*. Como ya se dijo, hay en ambas narrativas una tentativa de poner de manifiesto la construcción de una obra. La reaparición de personajes, la creación de espacios propios, y la reescritura de algunos episodios puntuales, renovados en distintos libros, conforman los aspectos más visibles de esta voluntad de unidad que en uno y otro adquieren características propias. Para llevar a cabo ese proceso que integra y modifica lo escrito, el avance retrospectivo resulta ser una modalidad temporal que da cohesión a la marcha sobre la obra.

En continuidad con lo anterior se puede plantear que la reflexión sobre el horror como forma, es parte de estos movimientos textuales dados a ver por el énfasis retrospectivo. Es en razón de esto que el ejercicio de dar cuenta de las particularidades mediante las cuales una y otra obra estrechan su carácter de conjunto, se propone aquí como un método de lectura que busca allanar el camino para dilucidar luego el papel que en ellas juega el horror.

⁶⁷ Monteleone, Jorge (2011): “Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 16, Rosario, p. 2. Disponible en línea: <http://www.celarg.org/boletines/index.php>

⁶⁸ Saer, Juan José (2013): *Op. cit.*, p. 412.

Esta hipótesis de lectura implica un rodeo que es preciso explicitar. En primer lugar, se detallarán características compartidas por ambas obras que son a su vez las que instalan diferencias entre ellas. De las divergencias resultantes se deducirá un orden de lectura que, resumido, puede anticiparse como un desplazamiento que va de Saer hacia Bolaño. Finalmente, esto dará paso al detalle del *corpus* seleccionado que se analizará a lo largo de la tesis.

La grande y 2666 confluyen en espacios geográficos que forman parte del imaginario que cada obra ha venido construyendo en sus entregas precedentes. La *ciudad* a orillas del río –la Santa Fe nunca nombrada– en una. Santa Teresa, urbe mexicana que limita con Estados Unidos, en otra. Ambas son zonas ficticias que hacen las veces de enclaves sobre los que transita la escritura, cuya presencia opera como un fundamento espacial de los ciclos sobre los que circulan estas literaturas. La preeminencia de estos lugares en las narrativas de Saer y de Bolaño insta de entrada a diferenciar los valores que toman en sus obras. En términos generales, la zona saereana es un elemento formal que da cohesión al proyecto estético desde el primer libro, extendiéndose, salvo notables excepciones, hasta la última novela.⁶⁹ Mientras que Santa Teresa sólo aparece mencionada en algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* y *El secreto del mal*, en la parte final de *Los detectives salvajes* donde Ulises Lima y Arturo Belano llegan buscando a una poetisa otrora miembro de un grupo vanguardista, en otra entrega póstuma titulada *Los sinsabores del verdadero policía*, y con mayor notoriedad a lo largo de *2666*. Esta diferencia de grados de aparición señala también una divergencia en cuanto a la cohesión espacial sobre las que se despliegan estas narrativas. No basta, claro, con este criterio para establecer que la literatura de Saer posee un grado mayor de cohesión que la de Bolaño, aunque las consecuencias que habilita esta arista del tratamiento espacial orientan hacia allá las conclusiones. Nombrar, a modo de complemento la tradición literaria que se recupera mediante este gesto es una concesión a lo dicho por la crítica. En ese sentido, se han evocado los espacios ficticios creados por Faulkner, Proust, Rulfo u Onetti, entre otros, a los que es posible sumar una referencia más, tal es el caso de la San Agustín de Tango del chileno Juan Emar.

⁶⁹ Al respecto véase Gramuglio, María T. (1986): “El lugar de Saer”, en Saer, Juan José: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Celtia, p. 268. Premat, Julio (2009): “Saer: un escritor del lugar”, en *Héroes sin atributos*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 188-193.

De modo más específico, *La grande* relata el regreso de Gutiérrez a la zona luego de más de treinta años pasados en Europa. La novela anuncia desde sus epígrafes la importancia de la cuestión del regreso, subraya de este modo la dificultad temporal entre lo duradero y lo transitorio del tiempo pasado. Gutiérrez vuelve a instalarse a las afueras de la ciudad que años atrás había abandonado fruto de una decepción amorosa narrada en “Tango del viudo”, un cuento del primer libro publicado por Saer en 1960. Con este gesto de autorreflexión queda toda la obra comprendida en el medio de esta operación.⁷⁰ Por otra parte, son muchos los episodios que en la novela póstuma remiten a otros hechos significativos de la obra. Entre ellos se vuelve sobre la desaparición del Gato y Elisa de la que *Nadie nada nunca* es el preámbulo luego dilucidado en *Glosa*, también reaparece Escalante el jugador que narra la segunda parte de *Cicatrices*, o Nula, quien había hecho su primera aparición en un cuento de *Lugar* y toma aquí un papel protagónico, y en fin un largo etcétera de conexiones con la obra precedente. En resumen, un personaje reaparece en las ficciones de Saer luego de pasados más de cuarenta años de su primera y fugaz aparición. Este regreso del Gutiérrez de *En la zona* es a su vez una cifra del retorno permanente del escritor sobre lo ya escrito.⁷¹ De este modo, la vuelta al lugar de juventud de un personaje es también la vuelta del autor sobre su proyecto, y dadas las características de lo relatado en *La grande* este retorno se ha concebido a su vez como el regreso a una tradición novelesca, del que la profusión de peripecias y los numerosos personajes conocidos de otros libros dan cuenta.⁷² Estos distintos niveles en los que se ha comprendido la mirada vuelta atrás de la novela indican no sólo la complejidad en la que puede ser leída en Saer la temporalidad, si no que también permiten subrayar la importancia del lugar en la construcción de la obra.

En cambio, en *2666* el regreso no es tan explícito, esto en la medida que la literatura de Bolaño no tiene una delimitación espacial tan acotada como la de Saer. Sin embargo, Santa Teresa, presente en las dos grandes sagas narrativas del autor y evocada en algunos cuentos, posee una importancia en el entramado de las ficciones que de modo subrepticio

⁷⁰ Saer, Juan José (2006a): “Tango del viudo”, *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 493-498.

⁷¹ Luppi, Juan Pablo (2010): “Última novela del escritor en sus comienzos. *La grande* y el proyecto de Saer”, en *Revista Anclajes*, n° 14, Universidad Nacional de La Pampa, pp. 130. Disponible en línea: www.scielo.org.ar

⁷² Premat, Julio (2013): “El desafío de lo clásico”, en Logie, Ilse (comp.): *Juan José Saer: la construcción de una obra*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 222.

puede a su vez ser considerada como un elemento formal que se vuelve significativo al momento de dar cuenta de la construcción de la obra. En este sentido, cabe mencionar que en *Los detectives salvajes* Santa Teresa es un lugar al que llegan sus protagonistas escapando del proxeneta de una de sus acompañantes. La fuga es también una búsqueda, pues en esos lugares van rastreando a una mítica poeta, quien en los lejanos años veinte había fundado un movimiento vanguardista del que los jóvenes se sienten sus continuadores. Por otra parte, es en Santa Teresa donde una vieja amiga de Cesárea evoca uno de sus encuentros con la buscada poetisa. Ella le habría hablado de los tiempos por venir -“allá por el año 2.600”-⁷³ que veía cifrados en el plano de la fábrica de conservas en que trabajaba y que había dibujado y colgado en su pared. El número, aproximativo, anticipa el título de la novela póstuma desde el mismo lugar en el que luego ella se desarrolla. Más aun, Cesárea trabaja en ese entonces en la primera fábrica de conservas de la ciudad,⁷⁴ ocupación que anticipa en parte la industrialización de la zona y la multiplicación de maquiladoras donde trabajan la mayoría de las mujeres asesinadas en 2666. En esta historia resumida de la ciudad fronteriza se ha de considerar también un relato que es anterior a estas novelas. En el cuento “El gusano” está la primera mención de Santa Teresa en la obra, significativamente en boca de un personaje que reaparecerá sucesivas veces en esta narrativa, a saber, Arturo Belano -quien comparte algunos rasgos con la biografía del autor y que desde *Estrella distante* se vuelve, en sus sucesivas reapariciones, emblema de la unidad de la obra. Belano menciona al pasar Santa Teresa para decirle a su interlocutor que su abuelo es oriundo de esa ciudad.⁷⁵ Esta mera filiación pone a la ciudad ficticia de Bolaño en otro tipo de relación con el resto de la obra, pues su personaje principal, aquél que reaparece en distintos lugares y da lugar a una buena cantidad de relatos, descende de un habitante oriundo de Santa Teresa. A esta circunstancia habría que agregar que si bien este personaje es mencionado en la nota que abre *Estrella distante* -novela publicada un año antes que *Llamadas telefónicas*- como aquél que le contó al autor la historia que narra la novela, allí sólo se lo nombra como “Arturo B”. Esta designación parcial con que el personaje entra en la ficción, lleva a subrayar que en este

⁷³ Bolaño, Roberto (2002): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama, p. 596.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 594.

⁷⁵ “Soy de Sonora, dijo. Me pareció curioso, pues mi abuelo también era de allí. Eso interesó al Gusano y quiso saber de qué parte de Sonora. De Santa Teresa, dije. Yo de Villaviciosa, dijo el Gusano”. Bolaño, Roberto (2004c): “El Gusano”, *op. cit.*, p. 77.

cuento no sólo se nombra por vez primera a Santa Teresa, allí está también la primera mención del nombre completo de este personaje.⁷⁶

Este surgimiento conjunto del espacio imaginario y del personaje principal de la obra no ha sido considerado por las profusas lecturas críticas a las que en el último tiempo ha dado lugar la literatura del escritor chileno, esto es así al menos hasta donde alcanzan las lecturas de esta investigación. Si a esta omisión se le suma el hecho que en 2666 Santa Teresa es el escenario en torno al cual más de un centenar de mujeres son asesinadas, hecho que insta a identificar la ciudad sin solución de continuidad como un fiel trasunto de Ciudad Juárez;⁷⁷ se puede deslizar la hipótesis que dado el fuerte carácter referencial de los asesinatos se vuelve difícil analizar los componentes ficcionales de la construcción del espacio. En otros términos, la cruda realidad de los femicidios del norte mexicano convierte a la presencia anterior de esta ciudad en la narrativa de Bolaño en un mero antecedente de un espacio que se revisita. De esta forma, se hace depender la creación del espacio ficcional casi exclusivamente de la versión de 2666.⁷⁸ Más allá de esa impronta cercada por el crimen que caracteriza a la Santa Teresa de 2666, es posible afirmar que la novela póstuma vuelve sobre un espacio que tiene antecedentes relevantes en los libros anteriores. Más aun, el impulso retrospectivo se constata en el papel que juega la ciudad imaginaria a lo largo de

⁷⁶ El nombre completo también es evocado en el ya referido “Detectives”, incluido en el mismo volumen de cuentos unas páginas después de “El gusano”. Un intento de establecer una cronología de las apariciones de Belano en esta literatura ha sido llevado a cabo por Joaquín Manzi, quien no considera este cuento, y con ello omite no sólo lo antes dicho sobre su vínculo familiar con Santa Teresa, también pasa por alto que “El gusano” es un relato narrado en primera persona por Belano. De este hecho, y de la docena de apariciones de Belano en boca de otros, extrae una conclusión que no anula por cierto su sentido: “Una sola vez la primera persona de la narración puede serle quizá atribuida, y sin seguridad absoluta, en “Colonia Lindavista” [incluido en *El secreto del mal*]. –Belano es un personaje desprovisto de voz poética y narrativa (a excepción del relato anterior, no quedan literalmente voces o textos suyos). Como si para regresar a la ficción tuviera que despojarse de la voz y de la primera persona”. Manzi, Joaquín (2011): “Resucitando con Belano”, en Moreno, Fernando (comp.): *Op. cit.*, p. 305.

⁷⁷ A esta identificación se le suma la conocida correspondencia que Bolaño mantuvo mientras escribía 2666 con el periodista mexicano que investigó los femicidios de Ciudad Juárez. Véase al respecto González Rodríguez, Sergio (2005): *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama.

⁷⁸ “[L]a ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos resulta ser, más aún que un espacio emblemático del Crimen en la última modernidad, un lugar sintomático de su libre circulación pese o gracias a la frontera. El doble esquema de la circulación y de la libertad que amparan el ejercicio del Crimen rige la creación del espacio ficticio de Santa Teresa”. Olivier, Florence (2007): “Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: ciudad límite, ciudad del crimen impune”, en Orecchia Havas, Teresa (ed.): *Las ciudades y el fin de siglo XX en América Latina: Literaturas, culturas, representaciones*, Berne: Peter Lang, pp. 32-33. En la misma línea de análisis se pueden considerar las observaciones realizadas en Fourez, Cathy (2007): “2666 de Roberto Bolaño: «Santa Teresa, la ville du dire l’horreur»”, en Bel, Jacqueline (ed.): *Memoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño*, Cahiers du Littoral, n°6, Centre d’études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes, Boulogne-sur-Mer, pp. 181-193

la obra. Por otra lado, la organización de la novela pone en dialogo las temporalidades de sus distintas partes, las que entregan *a posteriori* indicios sobre los tiempos en que se desenvuelven los sucesos relatados. Esta dualidad temporal de reenvíos hacia lo narrado en la novela y hacia los relatos de otros textos se ve complejizada por unas anotaciones de Bolaño sobre *2666* en las que consigna que el narrador de la novela es Arturo Belano.⁷⁹ No resulta anodino entonces el señalamiento de que ciudad y personaje tienen un surgimiento conjunto en el ciclo de estas ficciones, sobre todo si se considera que es precisamente esta conjunción la que pareciera estar en la base de una determinada unidad de la obra. De cualquier forma, esto no invalida especulaciones sobre el destino que hubiera tenido esa notación si es que el autor hubiera alcanzado a dar por terminada su novela, más bien prescinde de ellas en aras de subrayar el modo en que el proyecto de obra sustenta el andamiaje de la escritura. Lugar y personaje entonces, como emblemas formales, y tradicionales porque no decirlo, de una unidad narrativa que avanza volviendo sobre lo ya escrito.

En resumen, de un lado hay una fidelidad al lugar que es, desde un principio, estrategia de composición. De hecho, el carácter programático de las ficciones sobre la *zona* es tal, que incluyen un mito de origen y una historia trazada desde la llegada de los españoles a América hasta el comienzo del siglo XXI.⁸⁰ Del otro lado, en cambio, una ciudad fronteriza vinculada con la historia de un personaje que es uno de los centros móviles de esa literatura. Hay en estos elementos una aspiración que ambos autores expresan, y que ha sido a su vez explicitado por cada uno de ellos. Considérese por ejemplo la siguiente declaración de Saer: “Mi intención es tratar de hacer de todos mis libros un solo relato. Como si hubiese escrito una sola novela”.⁸¹ Y la siguiente de Bolaño: “[C]oncibo, de una manera muy humilde, la totalidad de mi obra en prosa e incluso alguna parte de mi poesía como un todo. Un todo no sólo estilístico, sino también un todo argumental: los

⁷⁹ “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: «El narrador de *2666* es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación «para el final de *2666*»: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano». Echevarría, Ignacio (2004): “Nota a la primera edición”, en Bolaño, Roberto (2004a): *2666*, Anagrama: Buenos Aires, p. 1125.

⁸⁰ Me refiero con ello al relato que hace las veces de mito de origen de la *zona* incluido en Saer, Juan José (2008): *El limonero real*, Buenos Aires: Seix Barral, pp.149 y ss.; y a la historia que comienza relatando el viaje de una expedición al Río de la Plata en la época de la denominada Conquista, en Saer, Juan José (1983): *El entenado*, Folios: México.

⁸¹ Saer, Juan José y Piglia, Ricardo (1995): *Diálogo*. Delgado, Sergio (ed.), Santa Fe: UNL, p. 73.

personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo”.⁸²

Esta inclinación hacia la totalidad se expresa a través de sucesivas inflexiones que van integrándose a los aparatos ficcionales en cuestión. El asunto a tratar aquí es cómo aprehender dentro de esos movimientos de expansión de cada obra, elementos que sostengan la operación crítica de concebirlos como formas singulares, de experiencia y de expresión, del horror. La orientación temporal de la lectura es pues un modo de acceso a estos desplazamientos signados *a posteriori* y realizados, por ejemplo, a través de la vuelta sobre los mencionados espacios ficticios.

En términos generales, una de las diferencias que hay entre estas narrativas es el alcance bajo el que es posible concebir esa buscada unidad y coherencia del proyecto de obra. Dicho de otro modo, la literatura de Saer formula desde su primer libro publicado -*En la zona*- lineamientos de un programa de escritura sobre el que los libros posteriores están permanentemente volviendo y reformulando, mientras que en Bolaño, ese momento en el que el proyecto *cuaja*, permanece incierto al menos hasta *La literatura nazi en América*.⁸³ Esta afirmación, tal y como advierte la lectura retrospectiva planteada, sólo se hace posible una vez que se conocen los libros que siguen a los mencionados, como en Freud, sólo se puede conjeturar un comienzo desde un segundo tiempo que instituye al primero como tal. Esta división tiene matices y articulaciones que serán tratados en las siguientes secciones de este trabajo. Es también un paso previo que justificar el orden y el *corpus* a abordar.

Para el caso de Saer basta señalar algunas cuestiones largamente analizadas por la crítica. *En la zona* contiene ya en su título una delimitación espacial que se extenderá prácticamente a lo largo de toda la obra. El libro, dividido en dos partes que responden a distintas locaciones de la ciudad cuyo nombre se elide, concluye significativamente con un relato que presenta varios rasgos de la obra por venir. A modo de síntesis cabe mencionar que esta narración trata sobre una reunión de amigos en torno a la comida (situación recurrente en la obra, la más espectacular es la de la tribu que en *El entonado* se reúne con

⁸² Braithwaite, Andrés (ed.) (2006): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: UDP, p. 112.

⁸³ Sobre la especificidad del término “cuaja” -*ça prend*, en su versión original- como modo de comprender retrospectivamente el comienzo de una obra, o bien, como modo de designar el momento en que se ligan materiales dispersos y se establecen las bases de un proyecto literario véase Barthes, Roland (2005): *La preparación de la novela*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 327-329.

el fin de comer carne humana); por otro lado, está uno de los personajes -Horacio Barco- que aparecerá luego en varios textos; además es el mismo Barco quien propone escribir la historia de una ciudad, aseveración que leída con el resto de los libros resulta una afirmación premonitória y autorreflexiva de la obra; finalmente, también en ese cuento hay una descripción pormenorizada de cómo los personajes perciben la “luz sucia” que los rodea (las minucias de la percepción visual están en la base del período más experimental de la obra de Saer).⁸⁴ Además, en una breve nota que hace las veces de prólogo del libro el autor afirma la proyección hacia el futuro que muestran y ocultan esos relatos.⁸⁵

En Bolaño *La literatura nazi en América* marca un punto de inflexión que está dado por el lazo que establece a la siguiente novela, *Estrella distante*, y por el vínculo que a partir de ella es posible establecer con el resto de la obra. El primero de estos libros está compuesto por una serie de semblanzas apócrifas de escritores, articuladas por una pertenencia más o menos explícita a la ideología nazi. El segundo, retoma la historia del último autor retratado en el libro precedente, reescribe y expande ese relato. Queda así establecida una lógica de expansión de la obra que implica un volver sobre lo ya escrito.⁸⁶ Por otro lado, y como ya se dijo, este libro comienza con una breve nota donde se dice que la historia narrada le fue contada al autor por Arturo B. De este modo, la lógica de expansión se liga a su vez a la presencia de un personaje que reaparecerá en otros momentos de la obra. A esto habría que sumarle la importancia que adquiere la forma de enciclopedia bajo la cual se construye *La literatura nazi en América*, en tanto prefigura la galería de cadáveres femeninos que está en el centro de *2666*.

En suma, una vez considerada la cohesión con que hoy es posible leer la obra de Saer desde sus inicios, y el contraste que ello sugiere con la escritura de Bolaño, se propone continuar el desarrollo de este trabajo en ese mismo orden. Dicho de otro modo, la obra de Saer contiene en mayor medida que la de Bolaño un pensamiento de conjunto que la atraviesa desde sus comienzos. Esta diferencia lleva a suponer que una lectura de la obra de Bolaño que tenga como antecedente este orden, se verá beneficiada por las relaciones

⁸⁴ Saer, Juan José (2006a): “Algo se aproxima”, *op. cit.*, pp. 498-536.

⁸⁵ Para un análisis en detalle de esta prolongación de *En la zona* hacia el resto de la obra véase Premat, Julio (2011): “Estando empezando”, en Ricci, Paulo (ed.): *Op. cit.*, pp. 19-35.

⁸⁶ El mismo procedimiento está en la base de *Amuleto* que reescribe un pasaje de *Los detectives salvajes* o, en otra medida, se realiza con el crítico literario Ibacache, mencionado en *Estrella distante*, y que es luego el narrador de *Nocturno de Chile*. Volveré sobre el detalle de estos movimientos textuales en la tercera parte.

internas extraídas de la literatura de Saer. Si bien la inclinación retrospectiva es, como se señaló, de gran importancia en la obra de Bolaño, el carácter explícitamente programático que lo retrospectivo tiene en la literatura de Saer, y la posibilidad de identificar sus operaciones y efectos facilitada por el amplio *corpus* crítico que acompaña a la obra, inducen a comenzar por este último el recorrido por las formas del horror. De esta manera, se comprenderá mejor cómo una lectura retrospectiva de la obra de Bolaño permite poner de relieve movimientos que no han sido considerados por el profuso aparato crítico que rodea su obra. En definitiva, se trata menos de tomar a Saer como modelo de una cierta claridad que de realizar una lectura de la obra de Bolaño que, antecedida por la de Saer, escape al exceso de entusiasmo con el que se suele leer al chileno. Lo que se traduce las más de las veces en abundantes localismos e historicismos que dejan en segundo plano los artificios literarios que se desenvuelven en sus ficciones. La literatura de Saer convoca en su condensación temporal detenida, siempre por avanzar regresando, en su permanente ejercicio de la incertidumbre, a *lectores sin ilusión*.⁸⁷ Para el caso quizá ese horizonte de lectura logre sacar a Bolaño del púlpito al que ha sido confinado como lugarteniente de los horrores de la sociedad contemporánea, valga la aclaración: sea lo que sea que ello quiera decir.

Ahora bien, los análisis a realizar en ambos casos tienen como telón de fondo el grueso de las obras de cada uno. Con el fin de detenerse en los movimientos textuales que son comprendidos en diálogo con la temática investigada se realiza una selección de textos. Dentro de este contexto de análisis, se señalan dos grandes áreas sobre las que ambas literaturas construyen su variación, expansión y reflexión de la representación literaria del horror. Con esto me refiero puntualmente a la importancia del registro visual y a los reiterados episodios que narran intervenciones violentas sobre cuerpos humanos. Ambos registros -el cuerpo y la imagen- sobresalen como espacios textuales sobre los que la creación literaria se detiene y realiza sus pensamientos. El horror es un efecto que se da a ver como parte de ese proceso de diálogo y reflexividad de la escritura. Dicho de otra manera, a partir del *corpus* seleccionado con el fin de estudiar los movimientos del horror como forma, se puede afirmar que es en torno a una preocupación por el aspecto visual y por la disposición de los cuerpos, donde los desplazamientos textuales hacen del horror una

⁸⁷ La expresión en cursivas está tomada de Saer, Juan José (2006a): "Recuerdos", *op. cit.*, p. 200.

forma-tema que es cara a estas ficciones. La representación literaria se ve inquietada en estas obras cuando narra el destino de los cuerpos y las imágenes que hacen las veces de marco sensible de lo relatado. En resumen, las formas piensan el horror, eso en parte anuncia el título y su filiación adorniana.⁸⁸ Es precisamente en estos desplazamientos y en las mutaciones de estas formas donde se desarrollan distintas significaciones que producen conocimiento a través de la imaginación. Esto implica que el trabajo de tesis se propone dar cuenta de los procesos problemáticos en los que la literatura escribe el horror. Más que representación de acontecimientos externos a ella, la literatura afirma en el movimiento singular de su presentación una realización de aquello que traman sus palabras.⁸⁹

Si se quisiera sintetizar en pocas palabras el recorrido de esta investigación se podría afirmar que en Saer la forma del horror es una imagen, un modo de mirar, mientras que en Bolaño, es una manera de catalogar, de formar colecciones. El enigma que puede plantear esta síntesis precipitada anuncia el periplo a llevar a cabo para otorgarle sentido a esta condensación. Vale la pena ahora esbozar a grandes rasgos los principales hitos que serán considerados en el análisis.

La sección dedicada al escritor santafesino se detiene en *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986) y *La pesquisa* (1994). En ocasiones, y de acorde a los asuntos que se abordan se recurre a otros textos, entre los que cabe mencionar de forma destacada a *Lo imborrable* (1993) y a *La grande* (2005). Esta selección de textos responde a una lectura de la obra de Saer que bascula en torno a *El entenado* y a la conjunción que allí tiene lugar entre la mirada del narrador y sus recuerdos. En esta novela la crueldad se destaca como modo de acceso al objeto, tanto en los recuerdos-visiones del narrador, como en los cuerpos que son comidos y en los que participan de la orgía que sucede al banquete. Hay aquí una articulación entre la inclinación de la mirada y el despedazamiento violento de los cuerpos que justifica un análisis detallado de los modos en que la descripción de la imagen/mirada domina los textos de los

⁸⁸ “S’impose alors la formule au moyen de laquelle Jean-Luc Godard qualifie le seul cinéma qui l’intéresse, « une forme qui pense », où l’on peut voir réaffirmé ce qui s’annonce dans l’expression « l’essai comme forme » utilisée par Adorno. (...) Par cet espacement et l’hésitation qu’il produit, la forme semble dotée d’une puissance de mutation. Une forme qui change mais chacun de ces changements de forme s’accomplit dans un échange des significations”. Liandrant-Guigues, Suzanne (2004): “Une forme qui pense”, en Liandrant-Guigues, Suzanne y Gagnebin, Murielle: *L’essai et le cinéma*, Paris: Champ Vallon, pp. 194-195.

⁸⁹ “La littérature, en se faisant impuissance à révéler, voudrait devenir révélation de ce que la révélation détruit. Effort tragique. Elle dit : je ne représente plus, je suis ; je ne signifie pas, je présente”. Blanchot, Maurice (1981): “La littérature et le droit à la mort”, *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, p. 43.

años setenta. Por otra parte, esta misma articulación insta a dirigirse sobre la gesta criminal que en *La pesquisa* disecciona los cuerpos de las víctimas. Dentro de esta lógica de lectura, se plantea que es a partir de *El limonero real*, *La mayor* y *Nadie nada nunca* donde se conforma un modo de mirar propio de la literatura de Saer. Este modo de mirar es designado en el curso de la tesis como *imagen Saer*. A partir de sus características sensibles se llevan a cabo lecturas que responden a distintos momentos de su formulación, las que por ejemplo en *Glosa* se vuelcan sobre la narración de recuerdos y sueños, cuya singularidad articula a través del marco de la mirada el destino de desaparición y muerte de algunos de sus personajes. Ese marco de la mirada que permanece y cambia a lo largo de los textos contiene los sucesivos movimientos del horror como forma en la literatura de Saer. Su particularidad no sólo señala el carácter fuertemente visual de esta literatura, también permite localizar en ese espacio de formación de imágenes el carácter móvil y singular de este modo de pensar el horror.

En cuanto al análisis de los escritos de Bolaño, el trabajo se concentra en *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (2000) y *2666* (2004), y en textos presentes en *Putas asesinas* (2001), *El gaucho insufrible* (2003) y *El secreto del mal* (2007). Se incluyen referencias a otros textos, dentro de los que cabe destacar a *Los detectives salvajes* (1998). Esta organización responde a la presencia en los primeros libros mencionados de un *principio de colección*, el que da lugar a vidas imaginarias y que progresivamente va haciendo más visible su carácter fúnebre, y con ello, su vinculación a muertes reales. Se establecen diversos ciclos narrativos en torno a este principio, así por ejemplo la biblioteca nazi deviene exposición fotográfica de mujeres asesinadas en *Estrella distante*. En torno a la duplicidad que se deriva de lo anterior (autores de ficción y asesinos) se construyen los dos enigmas que se desarrollan, paralelos y articulados, en *2666*. Por otra parte, la presencia reiterada de fotografías en esta narrativa constituye una vertiente de reflexión visual que se sirve de este medio técnico para dar lugar a otras versiones del horror. En este sentido, el parpadeo como modo visual y temporal introduce un punto de vacilación que se vincula con la presencia fantasmática de la muerte, asociación que lleva a considerar el influjo del registro onírico en las estrategias narrativas.

Finalmente, cabe aclarar que a continuación se traman lecturas que se detienen menos en la unidad de los relatos mencionados que en determinados episodios que resultan

significativos para el abordaje de las preocupaciones anunciadas. Por ello, y a pesar de las reiteradas alusiones ya hechas en torno a la noción de obra, esta tesis hace propio un designio borgeano para desarrollar sus ideas: “Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos”.⁹⁰

⁹⁰ Borges, Jorge Luis (1999a): “Elementos de preceptiva”, en *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires: Emecé, pp. 124-125.

SEGUNDA PARTE

Juan José Saer (1937-2005)

1. Imagen y destello

1.1. Imagen y negatividad

El seis de septiembre de 1925 William Faulkner le escribe a su madre desde París. Lleva dos días y dos noches trabajando en un pequeño escrito de unas dos mil palabras, una trama sobre una mujer, la muerte y los jardines de Luxemburgo. Concluido el arduo trabajo que lo mantuvo en vela los últimos días, se propone hacer a un lado el texto por un tiempo, mostrárselo a alguien en busca de una opinión. El resultado, le comenta a su madre en la carta, es de una belleza tal que se siente cercano al colapso. Ha estado comparando palabras, aceptándolas y rechazándolas, hasta llegar a la conclusión que cada palabra es perfecta, y el texto, agrega, una joya. Se trata, aclara, de poesía escrita en prosa. El fragmento al que se refiere en su correspondencia ocupó luego las últimas páginas de *Santuario*, el final del capítulo treinta y uno, que es el momento en que el libro concluye.¹

Juan José Saer por su parte, comentó en reiteradas ocasiones algunas de las particularidades que leía en la obra de Faulkner. Brevemente destacaré las puntualizaciones que el santafesino hizo al respecto, pues ellas permiten plantear los problemas que hacen las veces de guía del análisis que desarrollaré en esta parte de la tesis.

¹ Vale la pena citar en extenso el fragmento de la carta parafraseada en el cuerpo del texto: "I have written such a beautiful thing that I am about to bust -2000 words about the Luxemburg gardens and death. It has a thin thread of plot, about a young women, and it it poetry though written in prose form. I have worked on it for two whole days and every word is perfect. I haven't slept hardly for two nights, thinking about it, comparing words, accepting and rejecting them, then changing again. But now is perfect -a jewel. I am going to put away for a week, then show it to someone for an opinion. So tomorrow I will wake up feeling rotten, I expect. Reaction. But its worth it, to have done a thing like this". Faulkner, William (1976): *Selected Letters*, Pennsylvania: Franklin Library, pp. 20-21.

La lectura que hace Saer de Faulkner lo lleva a insistir en el rigor que caracteriza su escritura y la permanente exploración formal que le es concomitante.² La preocupación por la forma, cuya inclinación hacia lo perfecto queda consignada en la carta del norteamericano, es también búsqueda de una lengua propia. Una y otra, presentes en Faulkner, configuran para Saer una definición posible de la literatura: “Los mejores libros de Faulkner nos dan esa doble lección, que es la de toda gran literatura: fidelidad a una visión personal, y exploración constante de la forma”.³

Dentro de los pasajes de la obra del autor de *Luz de agosto*, Saer ha señalado a ese último capítulo de *Santuario* como uno de los puntos más altos de esa doble exploración. En su artículo “*Santuario, 31*”, incluido en *El concepto de ficción*, Saer recapitula ese fragmento de la novela para proponer que allí se escribe un punto cúlmine de una literatura, cuyos procedimientos transmiten la dificultad de aprehensión del mundo, y formulan de esta manera una “antropología negativa”.⁴ La concepción de la literatura bajo el cariz de una antropología se encuentra en diversos pasajes de las intervenciones críticas del autor de *Glosa*. Su versión negativa allana el camino hacia su presencia en la narrativa de Saer. La negatividad que éste lee en Faulkner conduce a interrogarse por el valor que ella toma en su literatura, así por ejemplo, lo que en el final de *Santuario* es para Saer un fresco social que pone en tensión los valores establecidos de una época, da en su propia escritura un vuelco sobre el estatuto y el lugar de la representación.

La antropología negativa es, a primera vista, el nombre dado al trabajo de las formas que tiene lugar en la literatura de Faulkner. Al dirigirse a las particularidades de la literatura de Saer se plantea el problema de cómo ir más allá de la desestabilización que la negatividad alienta, es decir, cómo lo negativo da lugar a una narrativa. Dicho de otra manera, y retomando lo planteado en la sección precedente, ¿cómo concebir el lugar del horror bajo este cariz negativo?

² Saer, Juan José (2004): “*Santuario, 31*”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 42. En otro lugar Saer señala el lugar de la novedad dentro del mencionado rigor faulkneriano: “Cada una de esas novelas tiene una estructura formal propia, nueva, novedosa (pero no novedosa para llamar la atención sino para constituir un objeto narrativo diferente), cada una de esas novelas tiene todavía una vigencia, y cada una de esas novelas es como un objeto autónomo que podemos casi reconocer visualmente”. Saer, Juan José y Piglia, Ricardo (1995): *Op. cit.*, p. 44

³ Saer, Juan José (1999): “Faulkner”, en *La narración-objeto*, *op. cit.*, p. 75.

⁴ Saer, Juan José (2004): “*Santuario, 31*”, en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 42.

Saer formula en su escritura distintas versiones de la negatividad, que van desde una desarticulación impotente de la materia de la narración en “La mayor”,⁵ hasta el surgimiento de imágenes en retícula (presentes notablemente en *El limonero real* y en *Nadie nada nunca*). Dichas imágenes son concebidas aquí como uno de los efectos más relevantes de composición de la negatividad. En resumen, las figuraciones a las que da lugar la negatividad retendrán la atención de este capítulo, pues ellas, resignificadas a lo largo de la obra, dan el soporte sensible de la particularidad que toma en Saer la reflexión del horror como forma. Con el fin de ordenar este abordaje, en primer lugar se revisan los modos en que el impulso negativista afirma la ruptura que pone en acto la literatura de Saer; en segundo lugar, se analizan diversos fragmentos de las novelas recién mencionadas, para luego dirigirse al relato intitulado “La mayor”.

La selección de dicho *corpus* responde a una lectura de la obra de Saer que ubica en esos textos una acentuada experimentación formal, cuya permanente movilidad da lugar a una descomposición de lo percibido, que es también una puesta en evidencia de los límites de la representación.⁶ Dichas características y los matices que toman en los distintos relatos, serán leídas aquí a partir de la conjunción entre negatividad e imagen que tiene lugar en las narraciones de Saer. El rodeo por las características de la mirada se lleva a cabo porque es en ese registro que esta literatura da con una forma que, reformulada luego, permite desarrollar hipótesis específicas sobre la particularidad con que lo horroroso se presenta.

La poética negativa que estaría en la base de la literatura de Saer se ha vuelto una de las particularidades más comentadas por la crítica específica. Este procedimiento pareciera tener las credenciales suficientes para caracterizar la ruptura que operaría su obra. Ricardo

⁵ Una cita vale como ejemplo de este modo negativo: “No pareciera poder, como hubiese debido, deslindar nada, lo que se dice nada. No pareciera poder deslindar, en efecto, nada: no pareciera haber, en efecto, por decir así, separación, ni pareciera, tampoco, que hubiese, como parece debiera haber, un adentro, un adelante, un afuera, un atrás, un, imaginario, alrededor: no, nada”. Saer, Juan José (2006a): “La mayor”, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁶ David Oubiña ha llamado la atención sobre el carácter experimental de la literatura de Saer, ubicando a “La mayor” como el punto más extremo al que llega la “experimentación desarticuladora” que constituye la poética saereana. Vale la pena mencionar la división que éste hace de la obra de Saer, pues ella justifica, de otro modo, el *corpus* mencionado: “narrar amenazando con despojarse de toda narración pero, a la vez, apoyando el trabajo poético del lenguaje sobre un esqueleto de gran precisión. (...) En ese proceso, “La mayor” llega al límite de una experimentación desarticuladora que incluye *El limonero real* (1974) y *Nadie nada nunca*”. Oubiña, David (2011): *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires: FCE, p. 57.

Piglia, ha construido a partir de esta lógica negativa que gobernaría la producción saereana, una propuesta crítica que intenta particularizar el gesto de vanguardia que le sería propio, al tiempo que busca responder al estado de la ficción argentina en la segunda mitad del siglo XX. Piglia esgrime que dado un estado de división creciente entre el público lector y la cultura de masas, se generan en el terreno de la ficción -esquemáticamente- tres modos de responder a este fenómeno, sus famosas tres vanguardias representadas por Rodolfo Walsh, Manuel Puig y Juan José Saer. La vertiente en la que Piglia ubica a Saer está caracterizada por la puesta en acto de la mencionada poética negativa, encargada de rechazar los lenguajes estereotipados que circulan en la cultura de masas: “Un tipo de ruptura con lo que son las lenguas normalizadas, los lenguajes convencionales”.⁷

Sandra Contreras, por su parte, en la introducción de su libro *Las vueltas de Cesar Aira*, prolonga esta caracterización de Saer, en oposición a Aira, a través de la conjunción entre vanguardia y negatividad. Esta modalidad de vanguardia insistiría en el desarrollo de formas que son resistentes a la expresión. De ahí que Saer, según Contreras, vuelva sobre la narración para responder a la pregunta del cómo narrar a través de “una marcha atrás, un borramiento, (...) vuelta sobre la narración como efecto de la imposibilidad de aprehender el mundo en la escritura, de narrar la percepción”.⁸ Esto determina -Contreras va más lejos aquí- la puesta en práctica de un “arte de la vigilancia”, destinado a no ceder, aunque más no sea un centímetro, en la exigencia de negatividad. Tal exigencia está puesta en continuidad con la constatación, repetida, de la imposibilidad de representar el mundo, de la que el gesto vanguardista tomaría su impulso fundante.

Entonces, primer obstáculo: ¿de qué se trata esta negatividad que con sólo enunciarla, parece resumir la ruptura de Saer?, o bien, ¿hasta qué punto la negatividad puede servir como eje explicativo de cierto movimiento, digamos de vanguardia? Dos vías de respuesta se abren ante estas interrogantes. Se puede, por un lado, responder a través de una caracterización del campo literario en que surge la obra, y las novedades que ésta introduciría en él a través de su posición ante la tradición (sociología literaria); o bien, intentar caracterizar la puesta en acto de la negatividad y sus efectos en el andamiaje de la obra de Saer. Este último será el camino que tomaré en lo que sigue.

⁷ Saer, Juan José y Piglia, Ricardo (1995): *Op. cit.*, p. 18.

⁸ Contreras, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 24.

El riesgo que corre un ejercicio de lectura como éste, es terminar transformando la explicación de la negatividad en una serie de negaciones para dar cuenta de este fenómeno. El ejemplo, por excelencia, es la insistencia crítica en leer el título de *Nadie nada nunca* como bastión programático de esta escritura, y conformarse con repetir que se trata allí de la negación del sujeto, del objeto y del tiempo. De este modo, la literatura de Saer daría forma a series significantes conducentes a evidenciar una imposibilidad de representar, leída en términos de vacío, silencio y precariedad de la representación.

Ahora bien, ¿cómo dar cuenta de esta negatividad, sin por ello conformarse con una enumeración de los sujetos negados?, ¿cuál es, de haberlo, el valor de afirmación de la negación? La dificultad que implican estas observaciones es que el sentido, siempre puesto en tensión en la escritura de Saer, parece conformarse con el cierre que indica su inversión, negatividad mediante: se escribe una imposibilidad.

Para responder este interrogante tomaré un desvío que permite desarrollar la hipótesis que guía los desarrollos anunciados en el título de este capítulo, a saber, que uno de los efectos más notorios de la puesta en acto de una poética negativa es, en el caso de Saer, el desarrollo sistemático de un pensamiento -¿una teoría?- sobre la imagen. Una antropología especulativa -para retomar los términos de Saer- que avanza sobre los modos en que una imagen se exhibe, o bien sobre la escritura de la mirada que puebla sus relatos.

Una propuesta de Graciela Speranza es de interés en este desarrollo para establecer un contrapunto a propósito de la imagen. Me detendré en un libro de Speranza -*Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp* (2006)- principalmente por dos motivos que están articulados entre sí. En primer lugar, allí se desarrollan argumentos que articulan imagen y literatura. Este interés conduce a dicho texto, aquí el segundo motivo, a trabajar autores específicos (Borges, Cortázar, Puig, Piglia, Aira y Kuitca). En esta selección destaca la ausencia de Saer, sobre todo porque la autora esgrime los motivos por los cuales no considera al autor de *Glosa* en la estela de lo que define como el *efecto Duchamp* en la literatura argentina.

Repaso brevemente los argumentos que están en la base de la propuesta de Speranza, para luego ver la especificidad con que allí se justifica la no inclusión de Saer.

Desde la introducción de su trabajo Speranza hace hincapié en el gesto de Duchamp de ir en contra de un arte exclusivamente retiniano, cuyo efecto más notorio es producir una

traducción, una transmutación, que reúne palabra e imagen. Esta suerte de sueño epistemológico encuentra en los primeros pasos del argumento una enunciación general que parece abarcar el conjunto del arte producido en el siglo XX después de Duchamp. Cito esta formulación:

Desde Duchamp, se diría, esa interacción [se refiere a la interacción entre imagen y palabra] se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujados por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora.⁹

La hipótesis es sugerente, pues reúne junto a la propuesta duchampiana los desarrollos de Benjamin sobre el impacto de la reproducción en el arte del siglo XX. De este modo, avanza hacia las particularidades del caso argentino, donde el denominado *efecto Duchamp* se haría evidente en la relevancia que adquieren –en determinadas obras y con distintos matices– la reproducción, el carácter intermediático entre palabra e imagen (este es el fuera de campo que da título al libro), y el giro conceptual.

El efecto, –dice Speranza– es meramente especulativo y no necesariamente implica relaciones de influencia o de contacto directo; el «entre dos» del pensamiento crítico, más bien deja releer las innovaciones estéticas de algunos escritores centrales en la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX, alentadas por las artes visuales y el cine, y, en la dirección contraria, las relaciones que la obra de algunos artistas visuales trama con la literatura, el texto, la palabra.¹⁰

Dado lo anterior surge una pregunta inevitable: ¿se trata en el *fuera de campo* sólo de influencias cruzadas entre distintas manifestaciones artísticas?

La respuesta afirmativa que se deduce de la última cita muestra el principal equívoco que debilita el argumento y que recorre este libro. Todo parece indicar que la división canónica entre lo visible y lo legible está puesta en cuestión, el impulso renovador del *fuera de campo* la dejaría a un lado. Ante esto, uno bien podría suponer que el quiebre de esa división requiere de un sopesamiento crítico de las nociones de imagen y de texto. Sin

⁹ Speranza, Graciela (2006): *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*, Buenos Aires: Anagrama, p. 23. Cursivas en el original.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 27.

embargo eso no ocurre. La imagen y el texto, nociones centrales en la proposición del denominado *fuera de campo*, son abordadas sólo como estando supeditadas a la misma división que intentarían sortear. En resumen: imagen igual fotografía, imagen igual cine, imagen igual pintura, palabra igual literatura. Avanzo un poco más para dar cuenta de este problema en el argumento de Speranza. Cito una pregunta que Speranza le adjudica hipotéticamente a Guillermo Kuitca, pues con ella pretende dar cuenta de una solución que éste hubiera encontrado en los mapas para reunir palabra e imagen. La manera en que se explicita esta “reunión” pone en evidencia su consideración por separado de la palabra y la imagen, pues hace descansar su conjunción en un trabajo de la cartografía (imagen) y sus nombres (palabra): “¿cómo reunir palabra e imagen en el plano sin negarle a cada una sus poderes propios?”¹¹

Vistas las cosas de este modo, no extraña que la generalización de un comienzo, ese “ya no hay artes puramente visuales o verbales”, se vaya diluyendo, y sea esa misma pureza la que justifique notables excepciones. Antes de detenerme sucintamente en el párrafo en el que Speranza da cuenta de porqué no incluye a Saer en su análisis, quisiera aclarar que de ninguna manera intento con esta discusión realizar una defensa del cariz duchampiano que, oculto y a la espera de ser descubierto, se encontraría en la obra de Saer. Más bien, intento poner a distancia una determinada concepción de la imagen que amenaza todo el tiempo con caer en el repetido ejercicio de descubrir las influencias cruzadas entre diversas manifestaciones estéticas.

Entonces Saer, propone Speranza, es inmune a la lente duchampiana:

[L]a defensa modernista de la pureza del medio [se refiere a Saer] o la exploración de nuevas variantes del realismo [se refiere a Fogwill; estos ejemplos son los únicos dos que da sobre los ausentes] los vuelve inmune a la óptica duchampiana. Con todo su voyeurismo proustiano y su fenomenología objetivista, Juan José Saer, por ejemplo, uno de nuestros grandes narradores modernos, ha escrito una obra única en su defensa de la especificidad poética y el estilo personal.¹²

¹¹ *Op. cit.*, p. 389.

¹² *Op. cit.*, p. 28.

La mera defensa del llamado estilo personal pareciera ser argumento suficiente para no considerar a Saer en la estela del *fuera de campo*.¹³ Al mismo tiempo, no deja de ser llamativo que la breve caracterización que ofrece del escritor santafesino subraye una preocupación por la inclinación de la mirada en el discurrir de su literatura. No creo estar forzando las cosas al decir que la atribución de un cierto voyeurismo proustiano o de una fenomenología objetivista, derivan directamente de un pensamiento sobre la imagen; ni al decir que Speranza al intentar dar cuenta de una lógica que iría más allá de la división entre lo visible y lo legible, no deja de supeditar todo su argumento a esa división.

Se trata entonces de desarrollar una concepción de la imagen que vaya más allá de la pretendida pureza del medio, y logre por esa vía poner de relieve una de las particularidades de la literatura de Saer. La hipótesis, insisto, considera que uno de los efectos más notorios de esta poética negativa es -deliberado o no- la puesta en acto de una imagen, a la que llamaré *imagen Saer*, haciendo a un lado desde un principio la intención de llegar a cierta concepción abstracta de qué es una imagen. Para dar cuenta de lo anterior me detendré primero en fragmentos de *El limonero real* y de *Nadie nada nunca*. En segunda instancia, el análisis se detendrá en algunas de las particularidades de “La mayor”. Este orden de abordaje encuentra su justificación en la presentación de las particularidades de cada texto, y en las expresiones a las que da lugar la inclinación negativa. Sus efectos compositivos permitirán luego concebirlos dentro del proceso de creación de una forma literaria del horror.¹⁴

¹³ Cito ejemplos del libro de Speranza que dan cuenta de la importancia de declararse en contra, o como alternativa del mentado “estilo personal”: “Macedonio y Borges hacen de la originalidad un ejercicio tautológico, que borra las distinciones entre lo ajeno y lo propio.”; “[Puig] en la estela de Duchamp, se resiste al mandato moderno de invención de una marca personal inconfundible”. *Op. cit.*, p. 98, 217.

¹⁴ Miguel Dalmaroni ha señalado el fuerte influjo de la negatividad en los textos que harán aquí las veces de punto de entrada al asunto de la imagen: “Seguramente fue entre *El limonero real* (1974) y *Nadie nada nunca* (1980) donde el impulso negativista del método saeriano, alcanzó sus mayores expansiones. En esas dos novelas se extremaba el uso de dos procedimientos concomitantes: la descripción hiperdetallista de lo percibido en presente, como ha señalado Sarlo (1980); a la vez, la espacialización del relato por la reiteración con variaciones del mismo ciclo de sucesos, según el preciso análisis de *El limonero real* que propuso Gramuglio (1986). Si en esos textos el efecto semántico o filosófico es el de la corrosión de toda creencia, a la vez ponen en nuestras manos *objetos* escritos en que *pesa* la rotunda corporeidad *en fondo* del empaste.” Dalmaroni, Miguel (2010): “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer”, en *Revista Crítica Cultural. Edição Especial. Dossiê Juan José Saer*, vol. V, nº 2, Universidade do Sul de Santa Catarina, p. 135. Cursivas en el original.

1.2. El tejido de la mirada

Una tradición popular desaconseja contar sueños por la mañana, en ayunas. De hecho, quien acaba de despertarse sigue aun, en ese estado, bajo el hechizo del sueño. Pues el aseo no devuelve a la luz más que la superficie del cuerpo y sus funciones motrices visibles, mientras que en las capas más profundas, y también durante la ablución matinal, la penumbra gris del sueño sigue persistiendo, e incluso se consolida, en la soledad de la primera hora de vigilia. Quien rehuya el contacto con el día, ya sea por temor a la gente, ya sea por necesidad de recogimiento, no querrá comer y desdeñara el desayuno. De este modo evita la ruptura entre los mundos nocturno y diurno.

Walter Benjamin, en *Dirección única*

La luz solar perforará la parra, la acribillará, mientras los aromos, los laureles y los sauces manchan el aire. Más tarde, ahora, será la luna quien le dará textura a los árboles, y ellos serán meros bosquejos agujereados de modo inconstante por esa luz que, de forma imperceptible y gradual, se presenta en perpetuo movimiento. La mirada rebotará. Wenceslao y el Gato despertarán, una y otra vez. Por supuesto, ambos desdeñarán el desayuno.

Este pequeño recuento móvil de luces y miradas disímiles, presentadas en constante desplazamiento hacia o desde el sueño, parafrasea fragmentos de la literatura de Juan José Saer. Su mención pretende señalar interrogantes transversales a su obra que serán abordados a continuación: ¿quién mira?, ¿qué se mira?, ¿cómo y cuándo se mira?, o bien: ¿cómo se piensa la imagen desde esta literatura?

A continuación tomaré fragmentos específicos de *El limonero real* y de *Nadie nada nunca*. En ambas novelas se traman series visuales que permiten seguir el pensamiento de la imagen que allí tiene lugar. Es, para explicitar la hipótesis de trabajo brevemente, en

estos textos donde se elabora minuciosamente una concepción de lo imaginario -de la *imagen Saer*- que encuentra diversas modulaciones en el resto de la obra.¹⁵

El abordaje propuesto establece, a diferencia de los desarrollos de Speranza comentados, la continuidad entre la noción de mirada y la de imagen al momento de intentar pesquisar su desenvolvimiento en la literatura. Más allá de la evidencia -esgrimida también por Saer-¹⁶ de comprender a la imagen como estando constituida por el juego de reflejos disímiles entre lo que vemos y lo que nos mira, se trata aquí de una articulación entre imagen y mirada que, tal y como propusiera Didi-Huberman, va en contra de una abstracción hecha sobre lo visible representado. En este sentido, se hace hincapié en las condiciones mismas de la mirada, su presentación y su figurabilidad.¹⁷ No hay, de este modo, una concepción abstracta que reúna y cierre el sentido de la imagen. La forma entonces, se despliega en el movimiento de presentación de la mirada.¹⁸ Esto explica la necesidad de hablar aquí de una *imagen Saer*.

¹⁵ Hago extensiva aquí una idea sugerida por Mirta Stern, con el fin de particularizarla en el pensamiento sobre la imagen/mirada que se desarrolla en la obra de Saer: “La peculiar densidad que adquiere, de este modo, el sistema narrativo de Saer surge, en principio, de la descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos, y de la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento. Y esta reflexión importa, sobre todo, porque funda un espacio teórico, en el que quedan simultáneamente enunciadas una teoría de lo imaginario y de la literatura y una definición de la autoinserción del autor dentro de la narrativa nacional”. Stern, Mirta (1983): “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n° 125, p. 967.

¹⁶ “Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, ya no está vacío – uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar”. Saer, Juan José (1995): *Nadie nada nunca*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 224.

¹⁷ “Il faut donc revenir, en deçà du visible représenté, aux conditions mêmes du regard, de *présentation* et de *figurabilité*”. Didi-Huberman, Georges (1990): *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París: Minuit, p. 26. Cursivas en el original.

¹⁸ “Une forme sans regard est une forme aveugle. (...) un regard suppose l'*implication*, l'être-affecté qui se reconnaît, dans cette implication même, comme sujet”. Didi-Huberman, Georges (2006a): “L'image brûle”, en Zimmermann, Laurent (ed.): *Penser les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes: Cécile Defaut, pp. 41-42. Cursivas en el original. En otro sentido, pero sin alejarse por ello de una preocupación por la presentación de la mirada, es posible retomar una observación que realizara Gramuglio con el fin de distinguir los procedimientos de Saer con respecto a la influencia del *Nouveau Roman*: “Pues en los textos de Saer no se trata sólo de someter el objeto a una visión capaz de permitir una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo”. Gramuglio, María Teresa (1986): “El lugar de Saer”, *op.cit.*, p. 295. De esta manera, me situó aquí más cerca de una terminología como la propuesta por Manzi bajo el modo de “carácter carnal de la visión”, que de lo esgrimido por Montaldo cuando intenta articular narración y cine a partir de un ideal de pureza que contendría la mirada en *El limonero real*: “El lugar desde donde esta voz percibe, parece ser el espacio neutro del puro ver, que registra cinematográficamente el mundo representado”. Montaldo, Graciela (1986): *Juan José Saer - El limonero real*, Buenos Aires: Hachette, p. 58. Manzi, Joaquín (1995): *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*, tesis doctoral inédita, Université de Poitiers, p. 282.

Entonces, *El limonero real*. Una vez terminados los festejos por el comienzo del nuevo año, Wenceslao ya de vuelta en su casa, se saca la ropa mojada por la reciente lluvia y se acuesta: “ha cerrado los ojos por última vez, dejando que el enjambre de sus visiones, de sus recuerdos, de sus pensamientos, vuelva, gradualmente, y sin orden, a entrar, de nuevo, al panal”.¹⁹ A lo largo de este relato se presentan, con diversas inflexiones, la entrada y la salida o bien la permanencia continua, en ese enjambre móvil que reúne visiones, recuerdos y pensamientos. La figuración que se presenta en el fragmento citado es significativa al momento de intentar dar cuenta de la modalidad visual que atraviesa la novela: la mirada, a medio camino entre el sueño y la vigilia, está, no ya entrando a un panal a descansar, antes bien ella toma la forma punteada del panal como si fuera éste el modelo en que lo visual encuentra su forma de presentación. En continuidad con lo recién sugerido está el ejercicio de lectura que propongo como punto de partida: ver a través de una retícula (el panal es uno de sus ejemplos) es el marco sensible que caracteriza aquí la figurabilidad de la imagen.

Con el fin de dar cuenta de la predominancia de esta manera de ver, me detendré sucintamente en pasajes donde la imagen se muestra bajo la forma de un plano con múltiples perforaciones o puntos, pues esta característica hace las veces de marco móvil de esta mirada.

El despertar de Wenceslao señala, con la repetición del mismo dístico a lo largo de la novela –“Amanece/y ya está con los ojos abiertos”- momentos de cierre y apertura del relato. En ese instante del despertar Wenceslao escruta la penumbra que lo rodea, la que se va alterando por la claridad gris del alba que entra por las hendijas del ventanuco de madera a su habitación. La progresión de la luz construye una imagen perforada por los rayos de luz que pasan por las fisuras de la madera: “La luz continúa creciendo y la claridad que se cuelan por entre las hendijas verticales del ventanuco ya no es gris y destella”.²⁰ Se trata de destellos, encuentros de la mirada con una luz que está repartida de forma irregular y cambiante por las ranuras que le dan paso. Luego Wenceslao se dirige de su habitación al comedor, y la imagen es la misma: “A través de las hendijas de la puerta de madera que da al patio, desapareja lo mismo que el ventanuco, se cuelan unos destellos verticales y rectos

¹⁹ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, p. 237.

²⁰ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, p. 12.

de luz rojiza”.²¹ El texto va, por esta vía, estableciendo una constante: la imagen se da a ver como destellos. La mirada en permanente estado de alteración presenta una imagen que puntúa el espacio a través de haces de luz que se cuelan por los agujeros.

El destello es menos una manera de enceguecer y borrar los contornos²² que una forma de construcción de imágenes delimitadas por la permanente exhibición de puntos sucesivos en el mismo plano óptico. La insistencia con que las imágenes perforan o agujerean diversas figuras del relato, se corresponde con esta característica. De ahí que sea posible, gracias a la forma provista por el destello, ver el lugar en el que transcurre gran parte de la acción como si se tratara de un tejido organizado: “Todo el lugar y la mesa y los hombres, salvo el Ladeado, que mira desde pleno sol, a distancia, guiñando los ojos, caen bajo el dibujo de luz y sombra que proyecta la parra, cuyo trabajoso diseño negro de hojas, ramas y racimos se parece a un tejido arcaico”.²³

En este sentido, una escena de *Nadie nada nunca* resulta de especial interés, ya que en ella se pone en evidencia el tránsito de una mirada: movimiento ondulatorio entre una transparencia alucinada y un laberinto móvil. En este episodio Elisa pasea su mirada por el espacio que la rodea, de pronto todo se vuelve, ante sus ojos, nítido y transparente: por unos segundos cree distinguir cada uno de los tallos de cada uno de los arbustos que están desperdigados a su alrededor en el patio de la casa de Rincón. La mirada que se cree poseedora de los más mínimos detalles es sacada de su certeza por el paso ondulante de una mariposa que dismantela la apariencia homogénea de la nitidez alucinada, y transforma el escenario de la mirada de Elisa en una “infinitud de fragmentos imaginarios”, los que son concebidos en el relato como si de un “laberinto geométrico” se tratara.²⁴ La expresión es extensible a las imágenes en retícula que pueblan estas novelas, pues ellas se dan a ver como la continua elaboración de un laberinto geométrico.

El movimiento de la imagen está tanto en los sucesivos planos que se exhiben agujereados, como en el paso de una mariposa capaz de afectar la nitidez de lo visible, e incluso en la mirada que escruta las formas bajo el agua. Sobre esto último, cabe señalar

²¹ *Op. cit.*, p. 13.

²² Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 175.

²³ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, p. 48.

²⁴ Saer, Juan José (1995): *Op. cit.*, p. 174.

que en ambas novelas se reiteran escenas en las que sus protagonistas contemplan su alrededor bajo el agua. Cito el fragmento de *Nadie nada nunca*:

La masa confusa, tibia, es amarillenta, llena de nervaduras luminosas; hay, puede presumirse, un exterior desde el que esa luz llega. Deja escapar un murmullo profundo, asordinado, múltiple, diseminado alrededor y que permite entrever, por la presencia constante, su extensión. Pequeñas convulsiones semisólidas se levantan, por momentos, del fondo, y quedan durante largo rato en suspensión, como si las partículas que las componen estuviesen sometidas a leyes nuevas y rigurosas. Todo parece estar, todo el tiempo, en movimiento y expansión, pero de un modo entrecortado, sin apuro ni violencia.²⁵

Ahora bien, con el doble objetivo de, por un lado, mostrar pasajes donde tiene lugar ese ver a través de retículas que hace las veces de marco sensible de la mirada, y por el otro, el de desarrollar una aproximación a la función de las “manchas”, el análisis se detiene en algunas escenas de *El limonero real* que permiten avanzar sobre uno y otro sujeto.

Hay, como propone Graciela Montaldo en su estudio sobre *El limonero real*, al menos dos tipos de manchas en la novela: por un lado, está la mancha negra que interrumpe el relato y que es interpretada por la autora como representación de una desintegración discursiva; y por otro lado, están las manchas que los personajes perciben en determinados momentos del relato como imágenes borrosas.²⁶ Un breve repaso por los valores que toma en la novela aquello que pueda ser concebido como “mancha” ayuda a profundizar en su reflexión óptica.

En primer lugar, destaco el fragmento de la novela en que Wenceslao de niño va junto a su padre a la isla en la que planean instalarse en un futuro cercano. La escena infantil está intercalada en el relato con las primeras actividades que Wenceslao, ya adulto, realiza al despertar del último día del año. El padre desciende de la canoa primero, el niño lo sigue en estado de alerta por la densidad de la niebla y se le presenta la siguiente imagen:

[El padre] se ha desvanecido de golpe en la niebla y su corporeidad consiste ahora en unas manchas oscuras que relumbran húmedas y se mueven transformándose, incesantes. Parecen la figura de un hombre vista a través de un vidrio empañado. Después las manchas avanzan, adelantándose, moviéndose, atraviesan la envoltura húmeda y

²⁵ *Op. cit.*, p. 18.

²⁶ Montaldo, Graciela (1986): *Op. cit.*, pp. 66-68, 73.

mordiente de la nada, y cuajan otra vez, después de metamorfosearse varias veces y vacilar, en la figura de su padre.²⁷

Más allá de que las manchas oscilen entre un continuo aparecer y desaparecer provisto por el movimiento de una figura delimitada, cabe destacar dos cosas puntuales de esta cita. En primer lugar, subrayar la analogía de una visión a través de un vidrio empañado, pues será éste un asunto sobre el que volveré en reiteradas ocasiones y es preciso retener. En segundo lugar, destacar que la materialidad de la niebla es la que convierte una forma delimitada en manchas, para de este modo hacer hincapié en la definición que el propio texto entrega de esa materialidad: “En su lugar queda otra vez la niebla cerrada, la miríada de partículas blancas húmedas que ha devorado la masa roja de lo que ellos llamaban «la canoa»”.²⁸ Entonces, la niebla -sea generadora de manchas como queda explicitado, sea, a primera vista, una mancha por excelencia- es presentada como una gran cantidad de partículas: una serie de puntos que acorde a su densidad permite ver a través suyo.

Como resulta difícil la orientación entre la niebla, el padre decide seguir solo mientras su hijo lo espera. Es en ese momento que, ante la inmovilidad expectante de Wenceslao, se insertan componentes míticos en el relato. Juntos emergen el yacaré y la serpiente de la isla, ambos salen de un letargo ancestral. Independiente del carácter mítico que se puede leer en esta aparición, y de las intertextualidades que de allí se han desprendido, es notable que a partir de esos cuerpos animales se construya con sus dorsos una nueva versión de la imagen tejido:

Los cuerpos salen del agua relucientes: la serpiente larga de la isla repta tranquila, (...), y el dorso trabajado con infinita minucia en arabescos rojos y verdes, rojos y verdes, intrincados, lentos, estrechos, entrecruzados, como una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho. El yacaré muestra su dorso lleno de anfractuosidades verdosas –un verde pétreo, insoportable, planetario- en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al placido mensaje original, impidiendo su lectura.²⁹

²⁷ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, p. 25.

²⁸ *Op. cit.*, p. 26.

²⁹ *Op. cit.*, p. 30.

La escena continúa, los arabescos de la serpiente pierden sus colores a expensas de la niebla y ahora “parecen un tejido mineral de carbón y plata”.³⁰ La figurabilidad en imágenes pareciera estar condicionada por la presencia repetida de un marco compuesto por redes que se dan a ver. La insistencia de este marco que contiene la mirada permite proponerlo como una constante en el transcurso de esta novela.

En continuidad con lo anterior, es dable destacar que en el dístico que da inicio a la novela (el mismo que en su novena aparición marca el final del texto), tal y como sugirió Joaquín Manzi, se manifiesta la temporalidad en el que se desarrolla toda la acción narrativa de *El limonero real*: momento del despertar donde el protagonista intenta conciliar sueños y recuerdos.³¹ Con esto, se quiere extender esa afirmación referida a la temporalidad del relato como un perpetuo despertar -ese enjambre de visiones, recuerdos y pensamientos ya mencionados- hacia los desarrollos sobre la *imagen Saer*. De esta manera, las miríadas de agujeros, hendidias o partículas que hacen las veces de marco móvil de la mirada, encuentran en el despertar una razón temporal de su movimiento constante y siempre inacabado. Volveré sobre la temporalidad del despertar al final de este capítulo.

Las manchas así concebidas, construidas en el juego de presencia ausencia de un cuerpo, se alejan del énfasis que hace de ellas meros lugartenientes de la impotencia de la representación con que se las ha querido reunir y olvidar. Las manchas, compuestas por series de partículas, delimitan la figurabilidad de las imágenes: cuerpos que forman destellos, hendidias que agujerean el espacio ante una mirada que está en el trance del despertar.

En otro lugar, Saer sugiere una estrecha continuidad entre forma compacta y mancha. Vale la pena citar en extenso esta referencia, pues explicita lo sugerido aquí a propósito del funcionamiento de lo visual en su escritura:

Ese día extraño contiene en sí los indicios de su origen. Desentrañándolo, se desentrañaría a sí mismo. Todo lo que se manifiesta en la luz cuando se vuelve signo, rastro, y para algunos incluso mensaje. El cónsul busca su patria en las formas que, indiferente, por los simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever. Como el sentido se

³⁰ *Op. cit.*, p. 31.

³¹ “Le temps de la narration *pourrait* donc correspondre au moment crépusculaire auquel se réfère le distique, moment où, à l’instar du protagoniste tentant de concilier rêves et souvenirs, le narrateur *monterait* les fragments du récit suivant un mouvement d’ensemble précis”. Manzi, Joaquín (1995): *Op. cit.*, p. 225. Cursivas en el original.

le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o visiones. Con o sin alcohol, piensa a veces, el delirio, aunque cambie de forma, es uno e indivisible. Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo momento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible.³²

Por otra parte, y con el ánimo de avanzar en la particularización de este pensamiento de la imagen, subrayo un fragmento de la narración en el que se pone de manifiesto la superposición de modalidades de la mirada.

Terminado el almuerzo Wenceslao se dispone a dormir una siesta bajo los árboles. Ya recostado, con los ojos cerrados, sigue asistiendo a los lugares por los que recién pasó.³³ El entrecomillado del verbo *ver* en el relato, connota una mirada en ausencia que permanece activa a pesar de sus ojos cerrados.³⁴ De a poco lo que “ve” y lo que “oye” se va volviendo borroso “como si el núcleo brillante se hubiese empañado”.³⁵ Las visiones se convierten en manchas que carecen de sentido y de pronto -es importante el modo súbito en que surge la imagen- ve a su hijo, muerto en un accidente, cuando era niño, corriendo en dirección al río. La imagen, repetida a lo largo de la novela, es ahora el comienzo de un sueño en el que Wenceslao se enfrenta con la presencia de un cuerpo extraño al que, cual cacería, intenta aprehender en medio del agua. Tanto en la piel tostada que deja ver ese cuerpo, como en el niño que corre y se zambulle al comienzo del sueño, se posa una mirada que sólo ve por relentes, apariciones fugaces de cuerpos que no siempre distingue. El mismo texto indica al reconocimiento como un horizonte que, inacabado, debe perpetuamente recomenzar. La *imagen Saer* exhibe aquí una de sus reglas de presentación: “un relámpago de evidencia que sin embargo se esfuma una y otra vez”.³⁶ No se trata aquí de consignar un determinado terror al reconocimiento de una forma, o de entender esas imágenes en movimiento como

³² Del texto “A Renzi” de 1982, tomada de Díaz Quiñones, Arcadio (2002): “Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer”, en Ezquerro, Milagros (comp.): *Op. cit.*, p. 17.

³³ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, pp. 111 y ss.

³⁴ Hago eco aquí de un texto donde se comprende el gesto de entrecomillar el verbo *ver* en *El limonero real* como una manera de poner el acento sobre el registro de las imágenes, que de este modo se constituye en la vía privilegiada de acceso a lo cognoscible. Rescato esta observación en concordancia con la hipótesis de leer en la obra de Saer el desarrollo de un pensamiento de la imagen: “La generación del cuadro repercute como marca en el espacio escriturario, apareciendo el verbo “ver” encomillado. Lo cognoscible lo es a partir de las imágenes y, por extensión, de la imaginación”. Croce, Marcela (1990): “Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer”, en *Filología*, nº 12, Buenos Aires: Instituto Dr. A. Alonso, p. 50.

³⁵ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, p. 112.

³⁶ *Op. cit.*, p. 113.

testigos del enfrentamiento con una *naturaleza innominada*,³⁷ antes bien se hace de esa figuración, contenida en los destellos, la manera privilegiada en la que se piensa la imagen. Al respecto es elocuente el relato de Wenceslao despertando de este sueño, pues en él se pone en evidencia que lo visual, sea a través del sombrero, sea agujereado por el ramaje de los árboles, se piensa bajo el mismo núcleo sensible:

Las rayas delgadas de luz acaban con un destello en cada punta. (...). Algunas rayas luminosas son verticales y otras horizontales y sus destellos, diminutos, están inmóviles en medio de esa penumbra cálida. (...) Se da vuelta y queda echado de espaldas; el sombrero cae hacia atrás y *en lugar* de las rayas de luz aparecen penachos de ramas brillantes, inmóviles, sobre los que la claridad resbala; los huecos de la fronda, si bien dejan iluminar oblicuamente el interior del ramaje apretado, no permiten sin embargo que la luz llegue al suelo. Entrecierra los ojos y la fronda desaparece; quedan *en su lugar* unas manchas rojizas, móviles, (...). Manteniendo los ojos cerrados palpa el suelo con la palma de la mano, cerca de la cabeza descubierta, hasta que sus dedos tocan el sombrero y lo levantan, depositándolo sobre la cara. Abre despacio los ojos y *ve otra vez* las listas de luz con un destello en cada punta, horizontales y verticales, según la dirección de la paja tejida, en medio de la penumbra cálida y olorosa rodeada por un resplandor circular que se cuele por el borde del ala del sombrero.³⁸

La particularidad de esta secuencia está dada porque en ella concurren tres modulaciones de la imagen presentes en la novela, entre las que el mismo pasaje se encarga de establecer una estrecha continuidad. El sombrero tejido de paja es el marco evidente y paradigmático de lo ya revisado con otras formas (el panel, las hendiduras en la madera, el laberinto geométrico, la mirada bajo el agua). Luego, no hay que esforzarse mucho la lectura para consignar el encuentro de la mirada con los árboles como una versión más del desplazamiento de lo visual en tanto plano óptico agujereado, o bien para ver en las manchas rojizas que desfilan ante los ojos entrecerrados el cariz móvil del destello con el que he querido, previamente, circunscribir la forma compacta de la mancha.

Llegados a este punto, es preciso desarrollar la noción de destello que intento poner en el centro de los modos visuales que entrelazan estas miradas.

Para abordar la pregunta por el sentido que se le puede dar a la noción de destello, haré un breve rodeo por la conjunción que la crítica saereana ha dado en establecer entre la presencia de la descripción minuciosa y el tratamiento de la imagen en el seno de la literatura del escritor santafesino. Para ello me referiré al detallado estudio que Graciela

³⁷ Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, pp. 133-134.

³⁸ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, pp. 115-116. Cursivas mías.

Montaldo dedicara a *El limonero real*, pues en él se desarrolla una articulación entre percepción, imagen y descripción que cobrará relevancia al momento de ensayar darle una mayor especificidad al *destello* que aquí se propone como estando en la base de una reflexión sobre la imagen.³⁹

Antes, retomo brevemente una aseveración de Speranza a propósito de la pintura de Kuitca, pues ella sirve para particularizar una orientación hacia el detalle, vía la descripción, que ha tenido un lugar privilegiado en las lecturas suscitadas por la obra de Saer. Luego de hacer una referencia a la distinción de Lukács entre narrar y describir retomada por Alpers, Speranza concluye sobre Kuitca estableciendo una serie de pares continuos que resultan de interés: “Descripción y narración, estatismo y movimiento, imagen y texto se imbrican de otro modo en la cartografía de Kuitca”.⁴⁰ Sobre esta cita sólo quiero destacar la continuidad que establece entre descripción, estatismo e imagen, pues tal operación, heredera directa de los trabajos de Lukács,⁴¹ al tiempo que redundando sobre la manera en que allí se concibe la imagen, tiene la virtud de resumir una concepción que ha sido utilizada en reiteradas ocasiones como estrategia de lectura de la presencia de la imagen en Saer.

Inevitable, ahora, interrogar la misma noción de descripción. Hay, señala Didi-Huberman, al menos dos formas en que la descripción ha sido comprendida en el dominio de la interpretación de las obras de arte, sea el ideal positivista que se cree capaz de describir todo lo visible; sea un freudismo mal entendido que convierte al detalle en el portador de la palabra final sobre la obra (a diferencia de Freud que interpretaba el detalle dentro de una cadena de significantes). Así concebidos, descripción y detalle, sólo pueden interesar, insiste el historiador del arte, a aquellos que suponen la transparencia mimética

³⁹ Con el fin de particularizar la lectura sólo tomaré algunos elementos del texto de Montaldo y el de Manzi para mostrar los desarrollos que se desprenden de la continuidad que ellos establecen entre imagen y descripción; sin embargo, a modo de complemento, y de dar cuenta que efectivamente se trata de un gesto de lectura permanente en la crítica específica, agrego aquí algunas referencias donde es posible encontrar dicha articulación: Croce, Marcela (1990): *Op. cit.*, p. 56; Fabry, Geneviève (2002): “Revelación y epifanía en *Nadie nada nunca*”, en Esquerro, Milagros (ed.): *Op. cit.*, pp. 142-144; Gramuglio, María T. (1986): *Op. cit.*, pp. 192-196; Jitrik, Noé (1978): “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIV, n° 102-103, pp. 101-103.

⁴⁰ Speranza, Graciela (2006): *Op. cit.*, p. 392.

⁴¹ Considérese a modo de ejemplo de estos nexos, la siguiente caracterización que hace Lukács de la descripción que designa como naturalista: “De ahí que las superficies de la vida, reproducidas por el naturalismo con tal fidelidad fotográfica y fonográfica, permanecieran con todo muertas, sin movimiento interior y estáticas”. Lukács, György (1966): “Se trata del realismo”, en *Problemas del realismo*, México: FCE, p. 295.

del signo. De ahí entonces que cobre relevancia la manera en que éste concibe la mirada en Proust, pues la diferencia del acto de “ver” que estaría en la base de la descripción. Mirar entonces, no como estando suscitado por una suerte de detención fotográfica que reconoce e identifica lo representado. Al contrario, la mirada dice Didi-Huberman, haciendo referencia a los ojos de Bergotte puestos sobre el famoso trozo de muro amarillo, suscita un estremecimiento del tiempo presente, que agita y puede llevar al colapso al cuerpo que mira.⁴² Esta mirada le permite establecer una distinción con el continuo detalle-descripción. De aquí se deducen dos opciones, o bien el detalle, una vez descubierto, se transforma en la palabra final de lo visible, o bien, como el trozo de muro, el detalle es una imagen que una vez descubierto permanece con un estatuto problemático.

Entonces, descripción e imagen en Saer. El limonero de Montaldo está dividido en cinco núcleos temáticos que responden a distintos niveles entrecruzados en el discurrir de la novela. Resumo brevemente el cuarto de ellos -el de las “zonas experienciales narradas”-, pues a propósito de dichas zonas la autora analiza la presencia de la descripción como un procedimiento privilegiado del texto.

Por la vía de la descripción *El limonero real* declararía su cercanía con el objetivismo francés, pues recurre a “un código de representación distanciado que determina que por momentos, se deje de leer la “historia” narrada para ingresar en una zona de representación escrituraria donde la minuciosidad descriptiva y la “obsesión” por el detalle crean frente al texto una suerte de extrañamiento, que produce cierta incomodidad en la lectura”.⁴³ Montaldo niega que la descripción tenga un carácter meramente decorativo, es más bien la encargada de, repetición mediante, registrar las historias menores con las que la novela va avanzando. Entonces, el papel de la descripción en *El limonero real* sería el de procesar y *fijar* acciones mínimas, minuciosidad mediante, aportando de este modo un sostén estructural básico del texto.⁴⁴ El acto de registrar minuciosamente los movimientos de los personajes está puesto en el centro de la técnica descriptiva, y es ese apego por el detalle el que conduce a Montaldo a leer allí la presentación de un “puro ver”, que registra cual cámara de cine el mundo. Se trata aquí también de una mirada, esta vez encargada de

⁴² Didi-Huberman, Georges (1990): *Op. cit.*, pp. 273-318.

⁴³ Montaldo, Graciela (1986): *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 30-36.

registrar el deslizamiento de las formas que tiene lugar en la novela. Cito un fragmento del análisis de Montaldo que condensa su concepción de la mirada en *El limonero real*:

La voz narrativa de la novela, que no es otra cosa que una mirada y, por esta razón, su percepción es cercana a la de la pintura (en la escena en que se divisan las “manchas” que luego serán las hijas de Agustín) y a la del cine (la escena de la foto, su simétrica secuencia de degüello del cordero, la cena, etc.); mirada que registra con minuciosidad las acciones mínimas de los personajes y recorta el universo representado en fragmentos que son sometidos a un riguroso trabajo de descripción.⁴⁵

En primer lugar, es relevante destacar en esta lectura la extensión asignada al asunto de la mirada, pues sea a través de una analogía con lo pictórico vía las manchas, o bien, con otra analogía asociada a lo cinematográfico, la mirada se concibe como dando cuenta de distintos modos de expresión de una percepción visual, la que en tanto voz narrativa domina el transcurso de la sucesión de ciclos que tiene lugar en la novela. Entonces, mirada, descripción y percepción como partes de una misma serie que, vía su apego por el detalle, domina el andamiaje de *El limonero real*.⁴⁶ El argumento avanza hacia la destitución del mimetismo y pone en evidencia el carácter problemático que se le asigna a la representación en la escritura. Sin embargo, el efecto de esa puesta en tensión de lo representado es para Montaldo –paradójicamente, me permito añadir– una fijación: “La minuciosidad descriptiva es también la búsqueda de *fijar* esas acciones mínimas que se ponen en escena especialmente en el relato/descripción de los núcleos experimentales”.⁴⁷ Para dar cuenta de lo anterior, este texto sugiere varios ejemplos que redundan sobre el lugar dominante de la descripción y el efecto de fijación que conllevaría sobre ciertos fragmentos del relato. En resumen, se podría decir que la producción de una imagen a través de la técnica descriptiva es en *El limonero real* una búsqueda por fijar una mirada, logrando de esa manera recorrer los mínimos recovecos que se disponen ante ella. La mirada de Montaldo, a diferencia de lo que aquí se quiere proponer, registra y fija acciones, detalles, dando lugar a una topología de la descripción en la que lo real se ordena y adquiere su forma.⁴⁸ En la misma línea que Montaldo, Manzi establece una articulación

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ “Las escenas que privilegian el material experiencial y que utilizan la descripción como procedimiento, ocupan el primer plano de la narración a lo largo de casi todo el texto”. *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁷ *Ibid.* Cursivas mías.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 51.

entre descripción, percepción e imagen, signada por una cierta inmovilidad de lo visual: “Nous verrons d’abord par quels procédés les pauses descriptives détachent des images immobiles et énigmatiques d’une suite d’actions; ensuite comment elles racontent dans une infinie lenteur les perceptions et les mouvements des personnages”.⁴⁹

El recurso a la descripción, como en Lukács, convocar una versión estática de la imagen. Esto deja de lado el carácter móvil de la aparición que aquí se propone como eje de un pensamiento sobre la imagen en el seno de esta literatura. El rodeo por la descripción se impuso al desarrollo de este trabajo en la medida que el destello de la imagen encuentra en ese procedimiento su posibilidad de darse a ver. De esta manera, es en la recurrencia descriptiva del relato donde surge el destello, no ya como una imagen fija, sino más bien como un momento del texto en el que se expone un movimiento de la mirada.

Hay una descripción minuciosa del accionar de los personajes o de los objetos que se presentan ante sus ojos; y dentro de ese despliegue surgen de tanto en tanto imágenes destello. Para explicar este surgimiento de la imagen en el transcurso de la descripción, y diferenciarla de la fijeza de la imagen, recurriré sucintamente a los desarrollos sobre el *destello* llevados a cabo por Georges Didi-Huberman.

El historiador del arte analiza un cuento de Balzac del que pretende extraer modos en los que la pintura piensa. En determinado momento del desarrollo de sus argumentos, distingue dos *efectos de destello* con el objetivo de subrayar la complejidad y el carácter equívoco del estatuto figural del fragmento. Al primero de ellos lo designa como *efecto de lienzo*, aquí el destello se presenta en calidad de sin sentido, causando un desastre en el orden de lo visible que hace imposible el reconocimiento de la forma; el segundo es designado como *efecto de detalle*, donde el destello hace de lo figurativo una hiperidentidad que determina un efecto casi alucinatorio, un descubrimiento en el orden de lo visible.⁵⁰

Es precisamente esta duplicidad la que se encuentra en algunos pasajes de la obra de Saer. Dos breves ejemplos: en *El limonero real*, el desastre en el orden de lo visible (la mancha de niebla que se traga al padre de Wenceslao y hace indistinguible cualquier figura), coincide con el descubrimiento de una forma (la niebla vista como una miríada de

⁴⁹ Manzi, Joaquín (1995): *Op. cit.*, p. 75.

⁵⁰ Didi-Huberman, Georges (2007a): *La pintura encarnada*, Valencia: Pre-Textos, pp. 115-116.

partículas que hacen las veces de marco de la visión del niño). En *Nadie nada nunca*, el Gato, despertando de una siesta, ve surgir del cenicero que está a su lado, súbita, una araña. Rápido, toma con su mano una de sus alpargatas y la aplasta contra el cuerpo del insecto, la figurabilidad de la imagen queda aquí puesta en evidencia: de la araña recién aplastada surgen pequeñas arañas, idénticas, réplicas reducidas de la forma aplastada.

En su trabajo sobre la figuración melancólica en la obra de Saer, Premat señala la reiterada presencia de acontecimientos que toman la forma de una “revelación o paradójica lucidez que viven varios personajes”.⁵¹ Para ello toma como ejemplo a la denominada “revelación del bañero”, ésta es considerada como una escena en la que el mundo pierde su sentido, en la medida que la unidad de lo visible se dispersa y se hunde en lo indeterminado.

Introduzco esta referencia aquí porque, por un lado, insiste, desde otra óptica, sobre el carácter de aparición que conlleva el efecto del destello; y por otro lado, porque la duplicidad del *efecto de destello* tomado de los desarrollos de Didi-Huberman, permite leer de otra manera ese desmoronamiento de la forma que Premat lee en tales episodios. Para dar cuenta de esta lectura alternativa, recorro brevemente a un episodio de *El limonero real* que tiene componentes similares al comentado por Premat.⁵² Me refiero a los momentos previos a la inscripción de un rectángulo negro en el que una sucesión de letras hacen las veces de dos de sus esquinas, donde también tiene lugar un relato de descomposición de lo visible.

Antes de que el relato sea interrumpido por el rectángulo negro, una primera persona fácilmente identificable como Wenceslao, cuenta, en un estado que se dice afectado por el sol y que comparte con el despertar una indistinción entre lo que pertenece al sueño o a la vigilia, lo que se le presenta ante sus ojos. Los ojos se balancean entre la luz y la oscuridad, entre la forma vista y su desaparición, mientras un vidrio empañado testifica que se trata siempre de la misma mirada:

⁵¹ Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 147.

⁵² Si bien ambas escenas poseen particularidades propias, es preciso destacar que en la comentada escena del bañero en *Nadie nada nunca* el desmoronamiento del mundo va de la mano de la transformación de lo visible en un plano de puntos móviles que se imponen, súbitamente, ante los ojos del bañero. La forma de retícula contenida en esta visión evidencia la construcción de la mirada señalada aquí a propósito del tejido de la imagen. Volveré en detalle sobre la escena del bañero.

Ahora está primero todo negro y en seguida hay una rendijita blanca de luz, empañada, ahora se agranda y es una mancha de luz que aparece atrás de un vidrio empañado, ahora parece como si el vidrio estuviera principiando a secarse pero todavía está todo empañado, ahora está seco en parte y veo la luz más fuerte, ahora está todo seco y de golpe se me borra y me quedo otra vez en la oscuridad.

Ahora veo un vidrio empañado y atrás una mancha tirando a blanca, ahora la mancha atrás de un vidrio seco, ahora no hay ningún vidrio, pero ahora estoy otra vez en la oscuridad.

Ahora veo de golpe el farol y las dos mariposas blancas que vuelan alrededor, chocando de vez en cuando contra el vidrio: zdzzzz zac ddzzzzzz zac.⁵³

Esta escena tiene la particularidad de condensar muchas de las formas bajo las que es posible pesquisar la forma del destello. El cristal empañado deja pasar manchas por sus nervaduras grises que se pegan al vidrio, construye de esa manera formas que lo atraviesan, sea a través de una rendija de luz, sea nítidamente, sea en oscuridad. La particularidad de esta reflexión imaginaria está dada por la repetición de ese “ahora”, que renueva el instante de la enunciación perpetuamente. Allí todo se da a ver como si no se tratará de una sucesión temporal que va linealmente desde el primer “ahora” hasta el último “ahora”, sino que más bien es un solo tiempo en el que conviven los modos de ver descriptos. No se trata entonces de una progresión hacia lo indeterminado, pues el sin sentido que porta esa imagen, tal y como el *efecto de lienzo* desarrollado, se presenta articulado con su doble (que es a la vez su reverso), el *efecto detalle* que figura una hiper-identidad: el vidrio empañado construye todas las formas, el *ahora* es siempre el mismo, no hay progreso en el destello. El destello prescinde de una cronología lineal. La relevancia del despertar ya señalada, vuelve aquí como una figura que se cierne sobre la temporalidad de la imagen.

Estas secuencias que dan forma al destello permiten, en suma, insistir desde otro ángulo con aquello que Sarlo ha denominado, a propósito de *Nadie nada nunca* la “escritura de la percepción”. Se quiere dar un paso más y plantear que dicha escritura produce imágenes abstractas que, ancladas en la percepción, se erigen en contra de lo narrativo. Dicho de otra manera, la negatividad saereana encuentra su clave de composición en la escritura de imágenes en retícula, cuya descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos realiza, a contrapelo de una narración lineal, una tensión en la forma tan exasperada que desemboca en una figura abstracta, por caso, la retícula. A modo

⁵³ Saer, Juan José (2008): *Op. cit.*, p. 147.

de adelanto de los desarrollos posteriores, menciono al pasar que precisamente una puesta en abismo de esta abstracción sensible hace las veces de marco del horror en *Glosa*. Más allá del detalle que sustenta lo anterior y que será abordado luego, interesa al menos dejar planteada una pregunta que surge de este núcleo formal que representan las retículas, a saber, ¿cómo una retícula -figura insigne del arte abstracto- puede ser narrada, y más aun, contener una reflexión sobre la forma del horror? Dejar consignada esta interrogante es también una manera de resumir el recorrido que aquí se lleva a cabo sobre la obra de Saer.

Ahora bien, para finalizar con el asunto de la forma sensible que ha sido delimitado a propósito del *efecto destello*, resulta inevitable revisar uno de sus momentos más significativos -largamente comentado por la crítica-, designado como la “revelación del bañero”. Primera observación a este respecto, la certera ambigüedad del genitivo que conforma dicha designación, prefigura la doble revelación que el mencionado episodio pone en acto. Luego, y antes de detenerse en la especificidad de esta escena, una cita previa de la novela sirve para mostrar que la presentación de la serie de puntos en que de pronto se transforma la visión del bañero es menos una caída de la mirada en lo indeterminado que una puesta en evidencia de la lógica en que se constituye la relación especular entre mirar y ser objeto de una mirada. El narrador, poco antes de presentar el recuerdo del mencionado episodio, describe el espacio de la playa en que el bañero se encuentra:

El sol arriba, enturbiando, de un modo paradójico, más que haciéndolo relucir, el cielo, y después, hacia abajo, la gran extensión vacía, hasta el semicírculo de árboles en el medio del cual está como incrustada la casa blanca, el río liso, dorado o caramelo, sin una sola arruga, la isla baja, polvorienta, el espacio amarillo de la playa, parecen atravesados por esas rayas blancas y amarillas, verticales, oblicuas, que cambian de un modo continuo de extensión, de ubicación en el conjunto, de lugar, una imagen resquebrajada o descompuesta, más bien, en infinitos fragmentos, no como un rompecabezas sino más bien como una estampa móvil, que va construyéndose o destruyéndose, sucesivamente o a la vez, ante la mirada que percibe, sin hacerlas conscientes o sin comprender del todo, continuas, las modificaciones.⁵⁴

La aparente contrariedad de un proceso que es construcción y destrucción al mismo tiempo, junto con esas rayas que trazan su delimitación del campo perceptivo, constituyen ese modo de pensar la imagen que se intenta circunscribir aquí. Se trata pues de una concepción de la imagen que representa la formación de la médula sensible que gravitará

⁵⁴ Saer, Juan José (1995): *Op. cit.*, pp. 100-101.

luego en la reflexión *del* horror. Entonces, el bañero en la playa, frente al río, recuerda involuntariamente la época en que fuera campeón provincial de permanencia en el agua. El episodio en que llevaba setenta y seis horas en el agua y contemplaba el tercer amanecer seguido desde ese reducto móvil en el que flotaba. De la luz del sol emanaba un “torbellino de titilaciones”, y de pronto el vaivén entre lo múltiple y las formas conocidas y aislables se detiene. Ya no ve más el sol ni la superficie del agua, en su lugar todo se ha transformado en una “serie de puntos luminosos, de número indefinido y quizá infinito, muy próximos unos de otros pero que no se tocaban entre si como lo probaba el hecho de que a pesar de sus continuas titilaciones podía verse entre uno y otro, una línea negra, delgadísima”.⁵⁵ La mirada del bañero deviene plano óptico punteado, abandona las formas convencionales y hace lugar a la retícula que, al tiempo que contiene esa destrucción del mundo circundante ofrece una percepción descompuesta que es susceptible de ser comprendida como un tejido. Se trata de una forma de mirar otra, menos indeterminada que geométrica, es decir, difícil de aprehender por abstracta y no por caótica.

La incapacidad mimética con que han sido caracterizados estos pasajes de la literatura de Saer, puede ser a su vez leída a partir del papel que ha jugado la estructura de la retícula en el arte visual desde principios del siglo XX. Para la historiadora del arte Rosalind Krauss, la retícula ocupó, tras la emergencia de la pintura cubista en la antesala de la Primera Guerra, el lugar de emblema de la renovación de las artes visuales, pues contiene “la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso”.⁵⁶ Intentar por ende, detenerse en los efectos abstractos de la literatura es comprenderla como un sistema de exclusiones.⁵⁷ Lo que en Saer se traduce, sobre todo en las novelas comentadas, en una negatividad antimimética cuyo efecto de detención del discurso se percibe claramente en ese presente continuo que mira o es mirado -la ambigüedad es fundamental- por imágenes en retícula.

El personaje, dice Sarlo, intentando volver significativo el cambio de prácticas del hombre que recuerda este episodio, pasa de ser un hombre que se mueve (un nadador) a un hombre que mira (un bañero), se vuelve una mirada en el presente de la novela. Este

⁵⁵ *Op. cit.*, pp. 129-130.

⁵⁶ Krauss, Rosalind (2002c): “Reticulas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, p. 23.

⁵⁷ Tabarovsky, Damián (2004a): “Efectos abstractos”, en *Literatura de izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 57.

modelo de pasaje puede servir no sólo para explicar la variación de prácticas del bañero, sino también para aproximarse al incidente que recuerda, pues si hay algo que se manifiesta en la aparición súbita de puntos y líneas es un *devenir mirada* del horizonte que tiene ante sí. Dicho de otro modo, el bañero ve ante sus ojos cómo la función que permite comprender lo externo bajo formas convencionales se desintegra, y tras ello emerge un plano óptico punteado. Tal y como señala Krauss, la retícula que enfrenta al personaje de Saer, en su aprehensión como forma abstracta, expresa una matriz de conocimiento que separa la pantalla perceptiva del mundo “real”.⁵⁸ Hay una observación de la crítica norteamericana que resuena particularmente en este análisis de la *imagen Saer*, vale la pena citarlo para luego extraer de ahí las consecuencias que se ponen de relieve en esta suerte de abstracción literaria efectuada por la escritura de Saer: “El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción)”.⁵⁹

En esa mezcla de materialismo en extremo detallista (descomposición de la percepción y actualización del presente de la narración) y de revelaciones súbitas de lo otro del mundo percibido (actualización vuelta imagen reticular), reside una de las singularidades más salientes de la literatura de Saer. El efecto, apunta Krauss, es doble: centrífugo, pues fuerza el reconocimiento del mundo más allá del marco de la forma abstracta, y centrípeto, porque la retícula representa lo que separa la obra de la “realidad” mediante la incorporación de los límites del mundo dentro de la obra.⁶⁰ En consecuencia, ese poder mítico de la retícula le permite a Saer acentuar la dimensión temporal de un presente resquebrajado y que amenaza a cada instante con volverse un plano óptico agujereado, ese panal del que Wenceslao está siempre saliendo o entrando, y que enseña el carácter afirmativo del impulso negativo que domina marcadamente este período de su producción.

Quizá, en un exceso de entusiasmo hermenéutico y para cerrar este apartado, se puede comprender la pregunta que suscita en el narrador, al comienzo de la novela, la reiteración de la mirada enmarcada que el Gato posa sobre los árboles que se dan a ver por la ventana:

⁵⁸ Krauss, Rosalind (2002c): *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 33.

La cara aplastada contra la almohada húmeda mira, en línea oblicua, la ventana: las mismas manchas negras de los árboles carcomidas por la penumbra exangüe. Las mismas: ¿las mismas que qué o que cuándo?⁶¹

Las mismas, se podría anotar siguiendo el impulso interpretativo, que recorren el despertar perpetuo de Wenceslao. Es más, la presencia de la ventana, redobla el marco de la mirada y anuncia una de las vías por las que se desenvolverá luego la forma del horror. Las ventanas -profusamente presentes en esta literatura- son el antecedente directo y negado de las retículas del siglo XX (esto es señalado por Krauss a propósito de su presencia en la pintura simbolista). Esta relación entre el marco de la visión y la presencia del horror será retomada en el capítulo dedicado a *Glosa*. Por ahora, basta con dejar enunciado el carácter de forma sensible nuclear que tiene la retícula, pues es en ella que la forma del horror encuentra uno de sus sentidos.

⁶¹ Saer, Juan José (1995): *Op. cit.*, p. 14.

1.3. El encuentro con la imagen

Entresueño del que podría salirse ¿adónde? O se entra, se diría, más bien al salir, y por un momento, a una suerte, digamos, de centelleo, de un pedazo, pulido, rápido, nítido, de mundo, que pasa a ser, después, en el recuerdo, lo que llamamos, o lo que creemos que debe ser, no solamente un pedazo, sino todo –el todo- el mundo.

Juan José Saer, en “La mayor”

La forma de retícula destacada en el apartado anterior encuentra en “La mayor” un antecedente de índole lógica. Esto es parte importante dentro de la construcción de una estética que bien se podría denominar tal y como esa “antropología negativa” que Saer lee en Faulkner. No se trata aquí del desmoronamiento de valores e instituciones que el norteamericano figura en las distintas formas que toma su literatura, sino antes bien de la puesta en cuestión radical de la representación. La poética de Saer pone en cuestión el estatuto mismo de la representación,⁶² hace trabajar en las formas una *malicia* que evidencia un *malestar en la representación*.⁶³ La ruptura saereana hace a un lado la aspiración a la novedad y pone de relieve un desencuentro con la representación, que es al mismo tiempo la disyunción que hace posible la narración. De esta manera, Saer escribe en “La mayor” la lentitud de los movimientos y la precariedad de la materia de la que dispone para incluirlos en un relato. Allí Tomatis se interroga si es posible salir de un estado que se le presenta a cada mínimo movimiento como una evidencia, a saber, la imposibilidad de extraer algo, sea desde el recuerdo, sea en los detalles de cada movimiento, algo, es decir, una imagen, una palabra, en las que el recuerdo, el pensamiento o los sentidos se puedan fijar. El resultado se reitera a cada paso: nada de recuerdo, ningún mensaje, nada en que fijar la vista, ningún lugar, nada, repite a cada paso el narrador.

“La mayor”, señala Dalmaroni, es uno de los puntos más extremos al que llega la literatura de Saer, pues allí tiene lugar una desconfiguración permanente de las

⁶² Oubiña, David (2011): *Op. cit.*, p.57.

⁶³ Tomo los términos destacados del desarrollo de la noción de *imagen malicia* llevada a cabo por Didi-Huberman, Georges (2008): *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 137-214.

articulaciones con que el lenguaje provee de algo fiable que permita construir mundo.⁶⁴ La misma figura del extremo utiliza Oubiña para referirse a este texto, y recalca que a Saer le interesa la negatividad adorniana pues ella opera bajo la lógica del desmoronamiento, que es la que le permite plasmar la descomposición del movimiento que se exhibe en “La mayor”.⁶⁵ En este sentido, la ruptura se caracterizaría por ejercer una violencia en el interior del discurso literario que cuestiona la falsa reconciliación entre la representación y lo real.⁶⁶

Es este carácter extremo el que se va a encontrar ante una imagen, opuesta en principio a esa nada que se le muestra al narrador como única respuesta. Rendido a la evidencia de no poder aprehender nada de lo que se le presenta, Tomatis se dispone a acostarse, se saca la ropa, ve a través del tejido de su pulóver la habitación iluminada, y pareciera que algo estuviera por venir, se acuesta, cierra los ojos y algo aparece.⁶⁷ Cierra los ojos y mira. El relato va desde una mirada que intenta fijarse en algo y no ve nada (o sólo ve manchas), hacia una mirada que opera a condición de estar con los ojos cerrados. Una vez reducido el campo visual a la oscuridad de la habitación en la que descansan los ojos cerrados, surge un desfile de imágenes que si bien refuerzan la resistencia del objeto a fijarse en un sentido o en alguna imagen sintética, invierten la ecuación inicial, y ante aquel “nada que ver” de gran parte del relato surgen imágenes del pasado marcadas por la incertidumbre.⁶⁸ Lo que allí se da a ver es el recuerdo de cuatro esquinas de la ciudad y todo lo que acontece a su alrededor. A partir de este encuentro con una serie de escenas cotidianas de la ciudad es posible adjudicarle a la imagen, sugiere el relato, “una, por decir así, significación”.⁶⁹ Es en este punto donde se puede destacar que la forma que da lugar a ese recuerdo es precisamente una construcción en retícula: las cuatro esquinas de la ciudad y su extensión en el recuerdo, cuyos detalles dan lugar a una descripción minuciosa de una mañana en la urbe.⁷⁰ Se va y se viene desde las manchas, el carácter móvil de la imagen

⁶⁴ Dalmaroni, Miguel (2011): “La mayor. Los aros de la sortija”, en Paulo Ricci (comp.): *Op. cit.*, p. 90.

⁶⁵ Oubiña, David (2011): *Op. cit.*, p. 82.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 345.

⁶⁷ “[V]eo la habitación iluminada a través del tejido espeso de la lana que transforma el conjunto en una imagen cuadrículada, acribillada más bien de puntos luminosos y de puntos negros.” Saer, Juan José (2006a): “La mayor”, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁸ Véase al respecto Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, pp. 242-244, y Manzi, Joaquín (1995): *Op. cit.*, p. 276.

⁶⁹ Saer, Juan José (2006a): “La mayor”, *op. cit.*, 143.

⁷⁰ Extensión de la ciudad en damero que será retomada por Saer para la composición de *Glosa*, y sobre la que volveré más adelante.

queda así circunscripto. Este vaivén de la figurabilidad porta a su vez los mismos rasgos ya comentados a propósito de las novelas: imágenes que describen con una precisión hiperrealista el trajín de la ciudad se intercalan con retornos al desmoronamiento y la incertidumbre que hacen las veces de centro del relato. Vale la pena citar en extenso uno de los momentos en que se da a ver tal conjunción:

Y estoy estando siempre, ahora, en la negrura, en el mismo, flotando, errabundeando, dentro de algo, o en algo, que transcurre, con el recuerdo móvil que sube, desaparece, y vuelve, empecinado, victorioso, a subir, desde el pantano, incierto, cambiante y en reposo, reducido, helado, inabordable, desde dentro o desde fuera, lugar. En las esquinas del recuerdo, móviles, confusas, hay, hacia el centro, más claro, las manchas de la mañana que se mueven, las manchas negras, verdes, amarillas, azules, blancas, pardas, las manchas de la mañana luminosa que flotan, cambiando, no únicamente, como organismos vivos, de forma, sino también, y continuamente, de lugar: el cielo azul, lleno de astillas brillantes, liso, por encima de las casas grises o blancas, los automóviles que avanzan lentamente por Mendoza, de oeste a este, rojos, blancos, verdes, azules, negros, amarillos, los motores ronroneando en primera, los gritos y las risas, y las voces, y los pasos arrastrándose sobre la vereda gris, las cortinas metálicas que bajan con un estrépito brusco, los llaveros que las manos enguantadas hacen tintinear (...) y los bordes carcomidos, o grisáceos, más bien del recuerdo, se mueven, se estiran, o se retraen, el recuerdo que ha venido subiendo, por decir así, desde lo negro, y que titila, patente, en el centro del abismo, como si estuviese, más bien, tratando de decir, que hay algo, algo, de donde sacar, como quien dice, la prueba contraria, la negación de la negación de que haya habido, en algún momento, mediodía, invierno, semipenumbra del Gran Doria desde la que hombres silenciosos, observan, mientras fuman, la calle a través de grandes vidrieras.⁷¹

Si hago referencia a “La mayor” como un antecedente lógico de las novelas comentadas, es porque allí tiene lugar el relato de un encuentro, fallido, pero encuentro al fin y al cabo, entre la exacerbación de la negatividad y la construcción de imágenes.⁷² Este encuentro y la expresión de sus dificultades es el que hace de núcleo compositivo de aquello que ha sido consignado bajo la forma, clara y evanescente, del destello. El efecto destello, como se señaló, afirma el proceso de la imagen/mirada en desmedro del progreso de la acción. Realizar entonces, como la imagen Saer, la imposibilidad de un resultado definitivo, figurado en ese ir y venir entre lo indeterminado y la hiperrealidad de lo representado, es un movimiento que le da a la negatividad su valor de afirmación. Esta

⁷¹ *Op. cit.*, pp. 143-144.

⁷² En otra dirección, pero con conclusiones similares, se ha destacado la cercanía de la *detención* poética (aliada del impulso negativista) de “La mayor” con el tratamiento de las imágenes que es propio de la pintura. Este señalamiento aporta en la medida que la articulación entre imagen y negatividad es considerada como uno de los ejes de lectura. Dalmaroni, Miguel (2011): *Op. cit.*, 101.

convivencia temporal de dos miradas que en apariencia se presentan como opuestas es una de las claves con que se desplaza el pensamiento de la imagen en la obra de Saer. De hecho, se puede volver sobre el detalle del relato y señalar la predominancia de esa inclinación de la mirada en la dificultad que le plantea a Tomatis la contemplación de la reproducción de Van Gogh que cuelga en su pieza. La comprensión de esta escena puesta en diálogo con una anotación de Saer sobre esa misma pintura, permite vislumbrar de forma clara la composición de una mirada que reúne en un mismo tiempo el detalle y su difuminación: “«El campo de trigo de los cuervos» puede ser considerado, *a la vez*, como un cuadro figurativo y como un cuadro no figurativo. Como sobre una pantalla transparente, se reflejan, *simultáneamente*”.⁷³

En esta coyuntura adquiere valor la atención sobre la temporalidad en la que se efectúa ese movimiento que articula negatividad e imagen. Tal y como ya se dijo el tiempo del despertar hace las veces de umbral, es un tránsito que en *El limonero real* se explicita en ese “Amanece/ y ya está con los ojos abiertos”. Su repetida aparición parcela todo el texto, desde su inicio hasta su fin, y permite elucubrar cierta figurabilidad movедiza en el que se presenta la *imagen Saer*. Lo mismo sucede con el carácter decisivo que en “La mayor” tiene el momento en que Tomatis se dispone a dormir, pues es precisamente cuando el tránsito hacia el dormir comienza que tiene lugar el encuentro con la imagen que altera la dificultad perceptiva en la que transcurre el texto.

En esta misma línea, es de interés la noción de “despertar pleno” propuesta por Freud al momento de explicar el fracaso de la función del dormir debido a la irrupción de un sueño de angustia, pues ella abre paso, en su reverso, a la interrogación por aquellos despertares que carecen de la antedicha plenitud.⁷⁴ El umbral del despertar rehuye la plenitud prometida, y permite subrayar la permanente alteración espacio temporal que la mirada tiene en *El limonero real*. De esta manera se forman las imágenes que pueblan, no sólo esta novela, sino buena parte de la literatura de Saer, destacándose particularmente *Nadie nada nunca* y los

⁷³ Saer, Juan José (2012): *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 314. *Cursivas mías*.

⁷⁴ Freud, Sigmund (1999b): *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, vol. V, Buenos Aires: Amorrortu, p. 571. Vale la pena introducir aquí una breve reflexión sobre la forma en que Freud comprende la representación, pues en ella se prefigura el derrotero por el que circula aquí la importancia del despertar en *El limonero real*: “Penser le tissu (le tissu de la représentation) avec sa déchirure, penser la fonction (la fonction symbolique) avec son interruption ou son dysfonctionnement constitutionnels”. Didi-Huberman, Georges (1990): *Op. cit.*, p 175. *Cursivas en el original*.

relatos incluidos en *La mayor*. Sobre este modo de escribir imágenes –*despertando*, podría decirse- retomaré algunos elementos ya planteados para concluir con una discusión que insiste en la particularización de este pensamiento sobre lo visual en Saer.

En una serie de artículos recientes Miguel Dalmaroni ha abordado algunos momentos de la obra de Saer a partir de la relación entre narración y pintura, deteniéndose en los usos técnicos que haría Saer de los pintores que admiraba. Más allá del detalle específico de una de estas lecturas, referida al libro *La mayor*, me interesa destacar su propuesta porque propone un modo de operar –*la detención*– que daría cuenta del vínculo entre imagen y escritura. *La detención* es concebida como un dispositivo estético que da cabida a la relación entre artes plásticas y literatura: “*La mayor*, que es una investigación extrema del dispositivo de detención, es un libro pictórico -pictoricista-”.⁷⁵

El realce de la técnica que contiene la propuesta de Dalmaroni, le permite articular y separar al mismo tiempo pintura y narración. Para evidenciar esto realiza un recorrido biográfico por los intereses pictóricos de Saer (los que en algunos casos están teñidos a su vez por relaciones afectivas), y concibe sus preferencias plásticas en estrecha continuidad con las transformaciones a las que sometería su trabajo creativo. Cito a modo de ejemplo:

Más tarde [Saer] se interesaría en los relieves constructivistas de su amigo Adolfo Estrada, argentino residente en España (el símil saeriano entre la escritura y la pintura rugosa lograda tras sucesivas capas de pintura parece referido *casi* literalmente a la técnica de Estrada).⁷⁶

El “casi” anuncia aquí la vacilación del argumento: por un lado, la difícil relación entre arte y técnica pareciera, aunque dubitativa, darse por sentada; por otra parte, esta relación amenaza con hacer de la literatura y las artes plásticas “saberes artesanales”.⁷⁷ La separación y juntura de los medios –la palabra y la imagen pictórica– queda a medio camino entre una

⁷⁵ Dalmaroni, Miguel (2011): *Op. cit.*, p. 101.

⁷⁶ Dalmaroni, Miguel (2010): *Op. cit.*, p. 133. Cursivas más.

⁷⁷ La expresión la tomo de un texto donde se discuten posiciones sobre el trabajo de la crítica literaria. Allí se entregan argumentos en contra de la aplicación de dichos “saberes artesanales” como estrategia de comprender el ejercicio creativo. Cito a modo de complemento de lo ya dicho: “¿Qué son las técnicas (los “mecanismos constructivos”, los “procedimientos”)? Medios convencionales que un autor, de acuerdo al saber artesanal que ya posee, instrumenta para lograr determinados efectos de sentido. Hay técnicas, como medios, porque hay causa y fin, porque hay cálculo (dominio) del sentido. En esta inclusión de la literatura en la esfera del *trabajo*, ¿qué lugar pueden ocupar el azar y la incertidumbre? Ninguno, desde luego, a no ser el de obstáculos”. Giordano, Alberto (1992): *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 16.

influencia que establece analogías con la tradición pictórica, y un ejercicio técnico de la literatura que tomaría prestadas herramientas que no le son propias.

Entonces, se transita de una relación estrecha con diversas técnicas de las artes visuales a una lectura de los modos de operar de la imagen en la literatura de Saer. La técnica da lugar a la imagen. Si bien la propuesta, por certera, no está exenta de confusión, llega por esa vía a desarrollos que resultan de sumo interés al momento de intentar dar cuenta del despliegue de lo visual en la literatura del autor de *Unidad de lugar*. Cito un fragmento de uno de estos trabajos de Dalmaroni que condensa el tránsito señalado y ofrece una reflexión sobre la imagen que es de interés:

Traducido a su lazo con la plástica, la poética de Saer traza un itinerario selectivo por la pintura contemporánea: su procedimiento inicial y negativo está entre Van Gogh y Malevich, su consecuencia productiva entre Fernando Espino, el rosarino Juan Pablo Renzi y Jackson Pollock. Se trata siempre de «manchas» que primero testifican la «catástrofe» pero luego, cuando terminan por aglomerarse en el libro, dan no tanto mundo como, mejor, el destello de «un fragmento perfecto » de *real*.⁷⁸

La operación ya destacada es clara: el lugar de los gustos de Saer en pintura sería fundamental al momento de intentar explicar el trabajo de la forma que en su obra tiene lugar. Esto permite a su vez dar cuenta de una transformación de la imagen facilitada por el uso de la aglomeración: la imagen pasaría de mancha a fragmento perfecto de lo real, de catástrofe a “el otro de todo mundo”.⁷⁹ Si bien esta reflexión es fruto de una lectura del conjunto de los relatos de *La mayor*, ello no impide que ella sea puesta en diálogo con la versión de la imagen que aquí se ha dado a partir de *El limonero real*. Como se ha dicho tanto *La mayor* como *Nadie nada nunca* presentan cercanías, no sólo cronológicas, sino también con respecto a la presencia clave de imágenes en retícula.

Una vez explicitado lo anterior, es posible dirigir la atención a la segunda parte de la cita, pues su cercanía y su distancia con lo aquí propuesto a propósito del destello, constituyen el punto de llegada de esta sección.

Hay dos operaciones relacionadas: la indistinción de una forma que Dalmaroni denomina catástrofe; la distinción minuciosa, perfecta, que cifra como un destello. Las figuras son las mismas del *efecto destello* con el que he querido cernir la imagen en *El*

⁷⁸ Dalmaroni, Miguel (2011): *Op. cit.*, p. 104. Cursivas en el original.

⁷⁹ Dalmaroni, Miguel (2010): *Op. cit.*, p. 135

limonero real, la temporalidad difiere y con ello la causalidad. El acento lo pone Dalmaroni en el avance de la lectura y en la notoriedad que van adquiriendo las técnicas de empaste y grumo, yendo del primer relato del libro al último. Aquí, en cambio, he intentado subrayar la figurabilidad móvil de las imágenes, haciendo a un lado una causalidad lineal y preocupándome más bien por el modo de presentación de lo visual bajo el umbral temporal del despertar.

Tiempo del despertar *-relámpago de evidencia* que insiste en las páginas de Saer- del que Walter Benjamin dejó constancia de la dificultad de aprehenderlo y de su potencialidad concomitante: “Les premiers bruits du réveil rendent le sommeil plus profond”.⁸⁰

La estrecha relación entre la presentación de la imagen en *El limonero real* y el tiempo del despertar, ha permitido subrayar una temporalidad que fisura el tiempo cronológico, y aparta de esta manera la fijeza prometida por la identidad de lo mirado.⁸¹ El despertar, momento de pasaje en que el sueño desfallece y la vigilia se ve inquietada, participa en la literatura de Saer del desarrollo de un pensamiento sobre la imagen que incluye, al mismo tiempo (de haber ahí un tiempo delimitable), una hiper-identidad y una difusión de la mirada, de la que el *efecto destello* es una versión posible.

La puesta en acto de esta figurabilidad de la imagen muestra una inestabilidad que sería constitutiva de este modo de concebir lo visible. Hay aquí una reflexión crítica dirigida sobre las maneras de mirar dominantes, la movilidad de la imagen abre en Saer el

⁸⁰ Benjamin, Walter (2009) : *Paris, capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Pasajes*. Paris: Cerf, p. 408. Hay en Benjamin una preocupación por el despertar que es propuesta como una revolución copernicana sobre el saber y que convoca a una dialéctica de la rememoración ante el tiempo histórico. En ese sentido es que la imagen toma allí el relevo del sueño en aras de la formación del saber: “Il y a un savoir-non-encore-conscient de l’Autrefois, un savoir dont l’avancement a, en fait, la structure du réveil”. *Op. cit.*, p. 406. Esta indicación es retomada por Didi-Huberman cuando trabaja la noción de *imagen crítica*. Vale la pena citarlo, pues aquí se reúnen algunos de los elementos que he utilizado para desarrollar argumentos sobre lo visual en la literatura de Saer. Por otra parte, y en consideración de la complejidad de estos conceptos, queda abierta aquí una vía para continuar la interrogación por la manera en que las imágenes piensan en Saer, ahora desde un punto de vista ligado a una pesquisa epistemológica que circula silenciosa en su literatura y que éste designó como “antropología especulativa”. En fin, la cita: “Para Benjamin como para Freud, el despertar en tanto olvido del sueño no debe concebirse según el modelo de una pura negatividad o privación (...) La noción de despertar se convierte entonces en esa *síntesis*, frágil pero fulgurante de la vigilia y el sueño: una que “disuelve” el otro, y el segundo que insiste como “desecho” en la evidencia de la primera. Ésa es por lo tanto la función de la imagen dialéctica, mantener una ambigüedad -“forma de la dialéctica detenida”- que inquietará la vigilia y exigirá de la razón el esfuerzo de una autosuperación, una autoironía. Manera de recurrir, en la razón misma, a una memoria de sus “monstruos” por decirlo así”. Didi-Huberman, Georges (2006b): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, p. 128.

⁸¹ “[E]s una imagen lo que libera el despertar. (...). La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”. Didi-Huberman, Georges (2008): *Op.cit.*, p. 166.

espacio a la producción y permanente transformación de la forma, lo que a su vez da pie a perpetuas deformaciones de la misma. De este modo se podría circunscribir la negatividad saereana a la simpleza de esta declaración: “Para el narrador, y tal vez para el artista en general, lo material es cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado del signo”.⁸²

Saer mantiene una permanente ambigüedad en la disposición de la imagen: la vigilia, siempre inquietada, o lo que es lo mismo, desembarazada del signo, circula entre una hiperidentidad minuciosa y un desastre en el orden de lo visible. “Localizar las disyunciones en obra -propone Didi-Huberman- es con frecuencia sacar a luz el trabajo mismo -y la belleza- de las obras”.⁸³ De ahí entonces, que el rechazo a la fijación de la mirada que recorre su obra y el efecto destello que tensiona sus imágenes, se propongan como una de las principales disyunciones en obra que recorren esta literatura.

Hasta el momento he destacado operaciones visuales que muestran la importancia de su composición en el contexto de las narraciones analizadas. Esto determina un proceso más amplio y que en la continuación de la obra de Saer sufrirá una inflexión decisiva que permitirá comprender la necesidad de estos recorridos ópticos en la figuración de una singularidad del horror. El tratamiento del objeto y su abordaje por la vía de la imagen serán retomados en *El entenado*, cuyos procesos narrativos evidencian la búsqueda y la transformación permanente a la que ellos son sometidos en la escritura.

⁸² Saer, Juan José (2004): “La canción material”, en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 175.

⁸³ Didi-Huberman (2006b): *Op. cit.*, pp. 40-41.

2. La crueldad de las formas

2.1. *El entenado*: relectura de la obra

Mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo

Felisberto Hernández, “El caballo perdido”.

Luego de revisar una de las aristas más singulares por las que transita la literatura de Saer, es necesario integrar esa atención puesta sobre el asunto de la imagen a la problemática general planteada a propósito del trabajo de las formas literarias en consonancia con el horror. Tal y como se advirtió en la primera parte, en aras de no obstinarse con un único término, y en vistas de afirmar que el estudio, si bien centrado en una noción específica desde el título, se interesa también por el campo semántico que ella convoca, se recurre en lo que sigue a indagar el modo en que la crueldad integra esta literatura. Por otra parte, si se considera lo dicho en un principio a partir de los desarrollos de Adorno sobre el papel de la *no identidad* de la forma, se ha de vislumbrar que una investigación sobre el horror ha de ampliar sus márgenes a los lugares en que se cree leer una manifestación de su singularidad, sin por ello limitarse a la mera designación de tal o cual cosa como horroroso. Este pasaje, como se notará, se advierte desde el título de este capítulo. De este modo, en la medida que la crueldad se vincula directamente con un tratamiento del objeto, verbigracia de un sujeto que puede hacer las veces de tal,⁸⁴ y dadas las características de la inflexión que se quiere desarrollar aquí sobre el lugar de *El*

⁸⁴ La definición de “cruel” del Diccionario de la Real Academia apunta en esa dirección: “Que se deleita en hacer sufrir o se complace en los padecimientos ajenos”. Disponible en línea: [http:// www.rae.es](http://www.rae.es)

entendido en la obra que integra, se supedita el acceso a la forma Saer del horror al permanente ejercicio de la crueldad del que a continuación intentaré dar cuenta.

En términos generales, y en vista de acceder al problema que permite desplegar la mencionada crueldad, se puede decir que su ejercicio se da a conocer desde la más tierna infancia. Los niños son capaces de reunir deseo, razonamiento y acción en una sola facultad, se distinguen de los hombres que han sido ganados por la deliberación. Enfrentados a los juguetes, gustan de apretarlos, de invertirlos, de exprimirlos quizá; también son asiduos a golpearlos contra diversas superficies, y más temprano que tarde, terminan por ponerse manos a la obra en la apertura del objeto. Así, sugiere Baudelaire en un pequeño escrito en el que interroga la relación de los infantes con sus juguetes, se realiza la primera iniciación al arte: manipulación directa que da lugar al juego de las formas. El niño, avanza el texto, es tomado por una tendencia metafísica en aras de ver, de aprehender, algo así como el alma del juguete. Fracasa, por cierto, y sin embargo prefigura en su modo de relación con el objeto una modalidad del conocimiento. La búsqueda es ya una construcción, la crueldad ante el objeto es el método ejercido a través de la descomposición, la apertura, el corte y el ensamblaje, entre otros.⁸⁵

En la misma línea, Georges Bataille concibe el arte moderno como un *ejercicio de crueldad*, y para dar cuenta de ello recurre al deseo del niño de atrapar el mundo más allá de las apariencias, gesto que, atento al momento fulgurante de la destrucción, es análogo al llevado a cabo por el arte.⁸⁶ El argumento redundará aquí sobre la relación que el infante establece hacia el objeto en el momento de su destrucción, pues allí se prefigura el accidente perpetuo de las formas con el que Bataille caracterizara la producción estética.⁸⁷ No se trata tanto de la destrucción del objeto, como del momento en que se transgrede la separación que el exterior traza entre niño y juguete. Si el adulto se desliza en la permanente negación del límite que impone la muerte, el niño, por el contrario, anhela el momento de la destrucción del objeto, pues éste trae consigo la alteración del orden que lo separaba del objeto. La potencia del despedazamiento infantil del objeto reside en su

⁸⁵ Baudelaire, Charles (1975b): "Morale de joujou", en *Œuvres complètes*, vol. I, París: Pleiade, pp. 581-587.

⁸⁶ Bataille, Georges (1988): "L'art, exercice de cruauté", en *Œuvres complètes*, vol. XI, París: Gallimard, p. 484.

⁸⁷ "Que pourrait bien signifier une telle position, si ce n'est que, pour Bataille, la forme incessamment vit et meurt de ses propres accidents, de ses propres symptômes déformants; (...) et finalement, que *la forme n'est pensable que comme l'accident perpétuel de la forme?*". Didi-Huberman, Georges (1995): *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París: Macula, p. 191. Cursivas en el original.

capacidad de interrogar la solidez del sujeto.⁸⁸ La mirada fascinada del niño encuentra en ese instante de destrucción la reunión -también señalada por Baudelaire- entre deseo, deliberación y acto.

La crueldad batailleana cuestiona la estabilidad de las formas e intenta poner en evidencia vías alternativas de pensar las formas estéticas: proceso contra resultado; relaciones lábiles contra términos fijos; insubordinación material contra subordinación a la idea.⁸⁹ El valor de la crueldad como método hace surgir a la desproporción como uno de los principales efectos formales, insistiendo de este modo en la relevancia que toma aquello que puede ser descompuesto, y subrayando desde otro ángulo la articulación entre el trabajo de las formas y el ejercicio de la crueldad.⁹⁰ El despedazamiento infantil practicado sobre los objetos se muestra como un modo de conocimiento que, opuesto a la abstracción adulta, tiene una doble orientación: hacia un saber y hacia la manipulación concreta, es decir, hacia la disección cruel del objeto como proceso de conocimiento.⁹¹ El despedazamiento constituye, al mismo tiempo, el objeto del conocimiento y el momento heurístico de su producción.

Si recorro a estos desarrollos que conjugan producción estética, infancia, saber y crueldad, es porque ellos permiten plantear interrogantes que encuentran modos de respuesta específicos en la literatura de Saer, y serán ellos los que desarrollaré en este capítulo. Entonces, dejo planteadas algunas cuestiones generales que hacen las veces de guía de lo que sigue: ¿qué heurística produce la literatura de Saer?, o dicho de otra manera:

⁸⁸ “S’il on veut, ce qui nous attire dans l’objet détruit (dans le moment même de la destruction) c’est qu’il a le pouvoir de mettre en cause – et de ruiner – la solidité du sujet. Ainsi la fin du piège est elle de nous détruire en tant qu’objet (en tant que nous demeurons enfermés – et bernés – dans notre isolement énigmatique)”. Bataille, Georges (1988): *Op. cit.*, p. 484. La analogía propuesta en este texto entre el juego infantil, el arte, y el sacrificio humano, será retomada a propósito de *El entonado*.

⁸⁹ Didi-Huberman, Georges (1995): *Op. cit.*, p. 22.

⁹⁰ “La cruauté, la fameuse cruauté bataillienne, serait donc aussi une affaire de forme -de déformation-, et elle n’aura été pensée comme telle que parce qu’elle relevait de ce « démenti violent » par quoi Georges Bataille qualifiait, on l’a vu, la vérité même”. *Op. cit.*, p. 88.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 242. Esta manipulación ejercida sobre las formas puede ser leída en conjunto con las variadas anotaciones sobre los vínculos entre literatura y experiencia presentes en los *Papeles de trabajo* de Saer, donde se insiste desde varios ángulos en la doble vertiente de la experiencia (observación e intervención) como la manera en que ésta se desenvuelve en la literatura: “La idea de experiencia trae consigo la idea de modificación. Partimos de hechos verdaderos, que son nuestra base indestructible; pero, para mostrar el mecanismo de los hechos, es necesario que produzcamos y dirijamos los fenómenos; es nuestra parte de invención, de genio en la obra. Así, sin tener que recurrir a las cuestiones de forma, de estilo, que examinaré más tarde, constato desde ahora que debemos modificar la naturaleza, sin salir de la naturaleza, cuando empleamos en nuestras novelas el método experimental”. Saer, Juan José (2012): *Op. cit.*, p. 245.

¿cómo trata, cómo conoce, cómo aprehende las formas que se dan a ver en su narrativa? Por otro lado, y aunque las respuestas a una y otra pregunta estén íntimamente ligadas, ¿cómo se manifiesta, de haber algún modo, la crueldad en la escritura del santafesino?

Para abordar tales interrogantes centraré el análisis principalmente en *El entonado*, pues allí se hace visible un movimiento que resulta de interés al momento de intentar responderlas, ya sea porque las características de esta novela permiten una relectura de los libros comentados en el capítulo anterior, como porque ellas dan lugar a variaciones posteriores de la obra. Me refiero con esto a una insistencia que se puede circunscribir de la siguiente manera: hay en la obra de Saer un tratamiento de lo escrito que se desenvuelve a partir de una descomposición extrema de lo narrado, de una descripción minuciosa de lo percibido que en su punto cúlmine revela una crueldad ejercida sobre la materia del relato, cuyo efecto más notorio es la disposición en retícula de la imagen Saer. La reiteración del desgarramiento del objeto conduce a pensar que se trata de un proceso característico, incluso sistemático de su obra. De esta forma propongo concebir la continuidad y renovación que se hace visible en *El entonado*, y dejo consignada desde un principio la hipótesis que avanza sobre el lugar que ocupa esta novela en el andamiaje de la obra: se va de una crueldad practicada sobre el objeto de la mirada, a una crueldad ejercida sobre las formas antropomórficas presentes en el relato.

2.2. Abriendo cuerpos

No existe imagen del cuerpo humano sin la apertura -el despliegue hasta la herida, hasta la dilaceración- de su propia imaginación.

Georges Didi-Huberman, en *Venus rajada*.

Teniendo en cuenta lo planteado en el punto precedente llevaré a cabo una caracterización de la crueldad que en *El entenado* se ejerce sobre los cuerpos, para en un segundo momento dirigirme, bajo la óptica de la crueldad entrevista, hacia otros textos de Saer que pongan en evidencia el tránsito señalado a modo de hipótesis.

Si la pregunta por la crueldad se plantea como indiscernible de la heurística que la escritura despliega, resulta pertinente comenzar un análisis de *El entenado* con una observación crítica que se reitera desde distintos ángulos. Su marco general es la relación con el saber que este relato pondría en juego. Dicha observación compartida por la crítica específica se podría resumir de la siguiente manera: dadas las características de *El entenado*, esta novela sería la expresión más prístina y el punto cúlmine de la propuesta de Saer de comprender y construir la ficción como una *antropología especulativa*. En otras palabras, *El entenado* sería el texto donde se explicitan sin ambages los lazos existentes entre la literatura de Saer y el despliegue de su antropología.⁹²

La reiteración señala una línea de lectura que el texto convoca, y al mismo tiempo oculta un contrasentido. Dicho de otra manera, se pone de relieve el lugar central que en este relato tiene la preocupación sobre los modos de aprehender el mundo y cómo ellos constituyen las formas literarias, pero la ubicación de una sola novela como aquella que porta el estandarte de la figuración literaria entendida bajo el modo de una cierta

⁹² Véase a este respecto Gramuglio, María T. (1984): "La filosofía en el relato", en *Punto de Vista*, n° 20, Buenos Aires, p.35; Díaz-Quiñones, Arcadio (2010): "Las palabras de la tribu: *El entenado* de Juan José Saer", en Saer, Juan José (2010): *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, p. 903; Montaldo, Graciela (2010): "Una exploración de los límites", en Saer, Juan José (2010): *Op. cit.*, p. 745; Iglesia, Cristina (2003): "Cautivos en la zona. Sobre *El entenado* de Juan José Saer", en *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: FCE, p. 109; Rabinovich, Silvana (2007): "Costumbre de la intemperie (o el sujeto de la heteronomía: un entenado)", en Corral, Rose (ed.): *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México: El Colegio de México, p. 240; Riera, Gabriel (1996): "La ficción de Saer: ¿una "antropología especulativa"? (Una lectura de *El entenado*)", en *MLN*, vol. 111, n° 2, John Hopkins University Press, pp. 370 y 390.

antropología, echa por tierra la propuesta de un modo de conocimiento, de una heurística que, transversal a la obra, va tomando diversas figuraciones en el trabajo de las formas. Vale la pena recordar aquí lo dicho en el capítulo precedente sobre la antropología negativa que estaría en la base del tratamiento de la imagen en esta literatura. Esto porque en los análisis realizados ya se advierte el desarrollo de una poética que a partir de la imaginación produce un modo sensible de conocimiento.

Entonces, me interesa retener la confluencia de la crítica que señala en *El entonado* una relación estrecha entre forma literaria y saber, con el fin de interrogar las condiciones de posibilidad que permiten el despliegue de dicho saber, o bien para ver cuál es el lugar que ocupa el conocimiento en la literatura que lo contiene.

Para abordar esta conjunción es posible referirse en primer término al contraste que se evidencia entre las distintas conductas de los indios colastiné según la cercanía o lejanía del verano. El relato del grumete, ya viejo, que recuerda los diez años pasados entre los indios, da cuenta de las marcadas diferencias sobre las que transitaba el comportamiento de la tribu. A la intensa atención que ponían sobre la limpieza, la pulcritud, el retraimiento y lo servicial, entre otros, se empezaba a superponer, junto con el avance del verano, una inquietud que iba de a poco minando la cortesía y llevando a la tribu hacia la dispersión. El orden escrupuloso se opone flagrantemente al banquete antropófago y la orgía que lo corona. Si bien ambos momentos operan como un par inseparable que se determina mutuamente, la atención del relato se centra menos en las minucias de la exacerbación higiénica que en los pormenores del destino de los cuerpos que hacen parte del festín que tiene lugar cada verano. Este pasaje de la distancia conspicua de los cuerpos hacia su superposición violenta es el primer indicio de *una mirada orientada hacia la desproporción de lo orgánico*, figurada notablemente en la apertura corporal que tiene lugar en el banquete. Los cuerpos no sólo se abren para ser comidos, sino que también se abren para hacerse partícipes del banquete y de la orgía que en sus derivaciones no pocas veces acaba con las vidas singulares de los intervinientes. Dirigir la atención entonces sobre los distintos movimientos y formas que adquieren los cuerpos, se vuelve necesario para desarrollar las aristas de dicha desproporción.

El grumete recuerda distintos momentos de su vida en los que la preocupación por su cuerpo y sobre todo por el de los otros evidencia su importancia en el relato. Escribe sobre

los diez años que pasó entre los indios, sobre el Padre Quesada que lo acogió y lo ayudó a sobrellevar el retorno de esas lejanas Indias, sobre la compañía de teatro en la que contó su historia cual comedia, sobre su devenir padre; escribe en fin, sobre él escribiendo, sobre él recordando imágenes y otros recuerdos que se le presentan como estremecimientos; escribe y duda si acaso sus recuerdos no son más reales que su cuerpo escribiendo. Escribe porque sus años con los indios siguen siendo más reales que su presente:

Así es como después de sesenta años esos indios ocupan, invencibles, mi memoria. (...) Muchos de los recuerdos que cruzan, durante el día, porque sí, como meteoros, mi memoria, vienen de las inmediaciones de ese gran río cuya superficie rayaban las estelas de las canoas que sabían atravesarlo, rápidas, en todas direcciones, y no pocos de los gestos que realizo, mecánicos, en los momentos más inesperados, están como impregnados de esos recuerdos, a veces de un modo tan indirecto y secreto que ni yo mismo alcanzo a darme cuenta de que existe una relación, sin dejar de experimentar, sin embargo, la sensación extraña de que a través de ese acto fugaz y secundario, todos esos años van a volver, de golpe, de la región oscura en la que están enterrados a la superficie. (...). Puedo decir que, de algún modo, mi cuerpo entero recuerda, a su manera, esos años de vida espesa y carnal, y que esa vida pareciera haberlo impregnado tanto que lo hubiese vuelto insensible a cualquier otra experiencia. (...) mi cuerpo está como envuelto en la piel de esos años que ya no dejan pasar nada del exterior. (...) El momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado.⁹³

El entenado es también la escritura de una misma escena que insiste en ser narrada: la presencia del grumete en el festín caníbal y el espectáculo de los cuerpos abiertos. La precariedad de esos cuerpos que intervienen en el banquete señala un potencial de desagregación de lo material como uno de los ejes del relato. El cuerpo, sugiere Monteleone a propósito de *El entenado*, es soporte de la significación, pues lo orgánico atraviesa a lo largo de la novela toda relación de lenguaje.⁹⁴ Este soporte, cabría agregar, sólo se da a ver gracias a la desproporción de aquello que es presentado como orgánico. Para evidenciar los movimientos textuales donde esta particularidad de lo orgánico se da a ver, me referiré sucintamente a cuatro momentos por los que pasan los cuerpos en la fiesta anual de los colastiné.

Una expedición de once hombres explora las tierras que bordea el mar dulce por el que se han adentrado las tres naves venidas de Europa. En ese lapso el grumete ha sido

⁹³ Saer, Juan José (1983): *Op. cit.*, pp. 135-136.

⁹⁴ Monteleone, Jorge (1993): "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", en Spiller, Roland (ed.): *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt: Vervuert, , p. 170.

capturado por los mismos indios que minutos antes han clavado sus flechas en las gargantas y pechos del resto de sus compañeros. Ha llegado después de un largo camino al lugar en que la tribu vive y en el que pasará los siguientes diez años de su vida. Su primera mañana allí ha despertado con el sol en la cara y se ha visto atraído por los ruidos que provenían del borde del río; aproximándose ha visto, de golpe, y en forma inesperada, a una quincena de hombres trabajando en la construcción de tres grandes parrillas y en la preparación de los cuerpos sin vida de sus compañeros. Con pequeños cuchillos de hueso los indios decapitan y abren los cuerpos desde el bajo vientre hasta la garganta, los seccionan minuciosamente - dividen los troncos y las piernas, mientras que dejan enteros los brazos- para su mejor emplazamiento en la parrilla y en vistas de su proceso de cocción.⁹⁵ Primer momento entonces: desmontaje minucioso de los cuerpos muertos.

Una vez ubicada la carne sobre las parrillas, la tribu comienza a reunirse alrededor de ella -“[e]ra como si la aldea dependiese de esos despojos sangrientos”-⁹⁶ para contemplar en silencio, fascinados, en éxtasis, el espectáculo de la cocción que exhibe la promesa de lo que vendrá: “Y la semisonrisa ausente de los que contemplaban, fascinados, el trabajo de los asadores, tenía la fijeza característica del deseo que debe, por razones externas, postergar su realización, y que se expande, adentro, en una muchedumbre de visiones”.⁹⁷ El crepitar de la leña, las gotas de grasa cayendo sobre las brasas y el olor agradable, intenso, que iba desprendiendo la carne, eran lo único digno de atención para los indios, que anhelaban, en silencio, el momento en que alguno de esos pedazos llegara a sus bocas. Momento de éxtasis y silencio, segundo momento: la mirada, atenta a los detalles, es tomada por los cuerpos abiertos sobre los que avanza el proceso de cocción.⁹⁸

A medida que el banquete se hacía inminente, los colastiné se van amontonando cada vez más cerca de la parrilla. La descripción del narrador sobre uno de los indios que

⁹⁵ Saer, Juan José (1983): *Op. cit.*, pp. 26-37.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 42.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ La fascinación es tal que el grumete llega a sentir, por unos instantes, el deseo de conocer el sabor de las carnes que allí se cocinan. Al referirse a ese deseo anota una reflexión que leída a la luz del banquete que vendrá, anuncia una de los modos en que la crueldad se ejerce sobre las formas antropomórficas: “De todo lo que compone al hombre, lo más frágil es, como puede verse, lo humano, no más obstinado ni sencillo que sus huesos”. *Op. cit.*, p. 45. En otro orden de cosas, una breve referencia permite articular la fascinación silenciosa de los indios con la destrucción que se apoderará de ellos luego: “Nous ne parvenons à l’extase, sinon, fût-elle lointaine, dans la perspective de la mort, de ce qui nous détruit”. Bataille, Georges (1979): “Préface”, en *Madame Edwarda*, París: Pauvert, p. 14.

observó mientras comía la carne es una prolongación de la fascinación señalada, e introduce un matiz de duda que marcará luego la relación con el objeto. El sujeto en cuestión contempla la carne en sus manos como si de un “hechizo amoroso” se tratara, pero a medida que mastica obstinadamente, la duda y la confusión van ganando terreno. La carne humana, hace poco portadora de la promesa más intensa de satisfacción, ahora vuelta algo más opaca, anuncia el derrotero que tomará su aprehensión. En este tercer momento la satisfacción siembra dudas, la presencia de la repulsión parece certificarlo, el objeto transformado, incorporado al cuerpo propio, ya fuera del alcance de la vista, abre paso a la confusión:

En algunas caras se percibía la atracción y la repulsión, no repulsión por la carne propiamente dicha, sino más bien por el acto de comerla. Pero no bien terminaban un pedazo, se ponían a chupar los huesos con deleite, y cuando ya no había más nada que sacarle, se iban a toda velocidad a buscar otra porción. El gusto que sentían por la carne era evidente, pero el hecho de comerla parecía llenarlos de duda y confusión.⁹⁹

De los cuerpos que yacían sobre la parrilla ya no queda ni rastro. Habiendo devorado hasta el último bocado la tribu se deja llevar hacia una especie de letargo en el que sus miembros se dispersan para descansar, aunque su estado, reacio al dormir, se evidencia más cercano a la pesadilla que al sueño, pues los cuerpos crispados no dejan de enviar señales de estremecimiento, como si todo girara en torno al recorrido que los pedazos de carne ingeridos llevan a cabo en cada organismo. Paulatinamente, se van sacudiendo la somnolencia que los había tomado, se acercan a las vasijas y comienzan a emborracharse con el mismo frenesí con el que devoraron la carne. Los cuerpos, a medida que los efectos del alcohol se van haciendo evidentes, comienzan a ostentar su desnudez, y otra vez “[l]a tribu entera se estremecía presa de una emoción desmesurada”.¹⁰⁰ Los participantes van entrando de forma progresiva en un estado de excitación que da rienda suelta a los actos más disímiles en busca de la apertura de lo orgánico. El gesto de *abrir el cuerpo*, aunque permanente a lo largo del relato, toma aquí una significación renovada y muestra una versión de la heurística que rige el festín caníbal. La lógica de la desproporción orgánica descompone su objeto en el movimiento de su propia apertura, da a ver el trabajo de las formas que se ejerce sobre los cuerpos:

⁹⁹ Saer, Juan José (1983): *Op. cit.*, p. 49

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 56.

Había quienes se estiraban en el suelo como para descansar, arrastrando consigo a sus vecinos que, blandos, se dejaban llevar, quienes se abrían como flores o como bestias, quienes se paseaban buscando, entre la multitud, el objeto adecuado a su imaginación, con la *minuciosidad descabellada* del que quiere hacer coincidir, como si estuviesen hechos de la misma pasta, lo interno y lo externo.¹⁰¹

La “minuciosidad descabellada” es el método de apertura de los cuerpos que caracteriza este cuarto momento, su celo por las formas lleva a este método a franquear los límites de lo interno y lo externo en busca de una hiperidentidad del objeto. El encuentro con “el objeto adecuado”, en este caso el de los colastiné frente a la carne, confirma el franqueamiento de dichos límites: la hiperidentidad se quiere poseedora del más mínimo detalle (éxtasis de la imagen); sin embargo, la plenitud del objeto es tal, que su materialidad confunde, quema: “Bastaba verlos en posesión del objeto tan deseado para darse cuenta de que les quemaba las manos”.¹⁰² El movimiento se relanza así perpetuamente. El desmontaje, la fascinación y la transformación de los cuerpos erigen a ese estar abriendo cuerpos –hasta la herida, hasta la dilaceración– como el gesto fundante.

Los cuatro momentos señalados giran en torno a la presencia, central a lo largo de la novela, de cuerpos en estado de perpetua alteración. La constante mutación corporal a la que se asiste en el relato toma distintas figuraciones que, abruptamente, se reúnen en esa búsqueda que intenta hacer coincidir lo externo y lo interno. Del mismo modo operan los episodios en que la narración del grumete da cuenta de las circunstancias a las que se enfrenta en el proceso de escritura. La evocación de los años que vivió con los indios tiene por momentos el carácter de una alucinación, el cuerpo del grumete está entregado a esos años que siguen siendo para él más reales que el tiempo de su escritura.¹⁰³ Se trata, como señala Gabriel Riera, menos de una rememoración de experiencias vividas en el pasado que de la *experiencia* “de una construcción que problematiza precisamente la posibilidad de rememorar un evento sin residuo alguno”.¹⁰⁴ El despliegue de recuerdos, sean imágenes o estremecimientos, está condicionado por la apertura del cuerpo del grumete, quien

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 59. *Cursivas mías.*

¹⁰² *Op. cit.*, p. 83.

¹⁰³ “La novela de Saer invierte el rol del clásico viajero que cuenta su experiencia: no son sus ojos los que escrutan y dictaminan, *es su cuerpo entero* el que fue solicitado, el que se ha estremecido por causa del otro”. Rabinovich, Silvana (2007): *Op. cit.*, p. 238. *Cursivas mías.*

¹⁰⁴ Riera, Gabriel (1996): *Op. cit.*, p. 377.

aprehende lo vivido entre los indios con una gran potencia, capaz de poner en cuestión los límites individuales del recuerdo y de dar lugar a una minuciosidad descabellada que este ejercicio parece exigir:

[A]hora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni porqué, autónoma, la memoria. (...) Y sin embargo, por momentos, las imágenes crecen adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera ser que es ahora, ahora, que estoy en la playa semicircular, que atraviesan de tanto en tanto, en todas las direcciones cuerpos compactos y desnudos, y en la que la arena floja, en desorden a causa de las huellas desechas, deja ver, aquí y allá, detritus resechos depositados por el río constante, puntas de palos negros quemados por el fuego y por la intemperie, y hasta la presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia.¹⁰⁵

Los modos en que lo orgánico se transforma en la fiesta anual de los colastiné coinciden con la manera en que el grumete, ya viejo, se enfrenta a sus recuerdos. Él sabe que la memoria llega, por momentos, a borrar el espesor de su cuerpo que escribe en el presente, pero al mismo tiempo se aferra a una idea que desde su primer día entre los indios le es familiar: “que el recuerdo de un hecho no es prueba suficiente de su acaecer verdadero”.¹⁰⁶ Ve, entre otras cosas, desechos del río, palos quemados, e incluso ve presencias invisibles. Este desmontaje y transformación de las reminiscencias se vuelve una manera de poner en movimiento la fascinación muda impuesta por las imágenes que, periódicas, insisten en hacerse presentes. Por otro lado, el juego de los niños que el grumete atesora como uno de sus recuerdos más vividos, contiene el mismo vaivén en abismo, pues allí los niños ocupados en la construcción de diversas figuras, una vez disueltas, se entregan a la tarea del recomienzo.¹⁰⁷

Los recuerdos, tal y como sugieren los ejemplos citados, se le presentan al grumete a través de diversos fragmentos imaginarios que toman la forma de un *laberinto*

¹⁰⁵ Saer, Juan José (1983): *Op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁷ “Pero aun cuando ninguna cosa se revele, una y otra vez, en la imagen de esos juegos, su reaparición constante en mi memoria, cada vez con mayor simplicidad, va gastando, poco a poco, la borra de los acontecimientos que contiene, para dejar la limpidez geométrica de esas figuras que las criaturas trazaban, con sus cuerpos, en el suelo arenoso, al abrigo de la contingencia: una línea de puntos, discontinua, cuando los chicos, dejándose caer uno a uno y quedándose como adormecidos, quebraban en muchas partes la recta continua que volvían a formar después apoyando las manos en los hombros del que estaba adelante hasta transformarse en una cadena que, girando, se transformaba a su vez en círculo o en espiral”. *Op. cit.*, p. 139.

geométrico,¹⁰⁸ es decir, se trata de imágenes que circulan entre los más mínimos detalles y la incertidumbre generada por la nitidez con que se le presenta la rememoración.

La presencia de los cuerpos humanos y sus distintas aperturas en la novela está determinada por la diferencia que el texto traza entre lo interno y lo externo. Esta distinción fija identidades y anula la presencia inquietante de lo aparente. Así por ejemplo, la vida de los indios, a contrapelo de la fijeza, se desenvuelve en la apariencia y en la incertidumbre, tal y como las características de su lengua lo revelan.¹⁰⁹ La separación entre quienes son capaces de distinguir lo externo y lo interno y por otro lado, los que viven en el mundo de lo aparente y no distinguen lo interior de lo exterior, queda establecida desde el comienzo de la novela, luego de la primera excursión en tierra firme: “De hombres, sin embargo, no percibimos ni rastro. Nadie. Si ésas eran las Indias, como se decía, ningún indio, aparentemente, las habitaba; nadie que supiese de sí, como nosotros, que tuviese encendida en sí mismo la lucecita que da forma, color y volumen al espacio en torno y lo vuelve exterior”.¹¹⁰

La lucecita que da forma está en ese “sí mismo” que se separa de lo exterior. El límite entre ambos dominios define al expedicionario europeo, mientras la dificultad de constituir esa demarcación es propia de los colastiné: “Lo exterior era su principal problema. No lograban, como hubiesen querido, verse desde afuera”.¹¹¹ Esto plantea una divergencia entre los accesos al mundo, que implica a su vez un despliegue de maneras divergentes de darle forma. Ante la pregunta de cómo darle forma a lo que se presenta frente a sus ojos, los indios responden con la manipulación de lo orgánico hasta su apertura: alimento y objeto de goce, el cuerpo se hace presente ante la incertidumbre en la que se presentan las formas. El mundo de las apariencias se come, se exprime, se despedaza, menos para exigir una respuesta de su parte que para evidenciar la desproporción orgánica, espacial y temporal, en la que transcurría la vida de los indios. Entonces, los momentos mencionados, que se suceden entre el banquete, la orgía y el año circunspecto que los rodea, portan un interés

¹⁰⁸ La expresión, ya comentada en el capítulo anterior, se encuentra en *Nadie nada nunca*. Con ello se sugiere también que las imágenes en permanente estado de alteración en *El entonado*, se emparentan con el trabajo de las formas que tiene lugar en los textos analizados previamente. Volveré sobre estas relaciones con otros textos de Saer en el apartado siguiente.

¹⁰⁹ “En ese idioma, liso y rugoso se nombran de la misma manera. También una misma palabra, con variantes de pronunciación, nombra lo presente y lo ausente. Para los indios, todo parece y nada es”. *Op. cit.*, p. 122.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 22.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 120.

que está más allá de la cronología de los hechos, cuya singularidad se pone de relieve si se considera su analogía formal con el juego infantil, con el lenguaje de la tribu, y con el encuentro del entonado con la materia de sus recuerdos en la escritura. Todas ellas son figuras que muestran la resistencia a las formas fijas y claras que provee esa “lucecita que da forma, color y volumen al espacio en torno y lo vuelve exterior”.

Lo recién dicho insiste en que la desproporción señalada es tributaria de esa ausencia de límites claros que fuerza a una renovación continua de lo aparente, sean los distintos estados que atraviesan los cuerpos en el banquete, o bien el carácter alucinatorio de los recuerdos del grumete. Esto permite afirmar que no se trata de una desproporción entre uno y otro elemento, más bien se subraya con ello una resistencia a la fijeza manifestada por los cuerpos que hacen parte del relato, quienes se presentan en permanente estado de manipulación y consecuente mutación. De esta manera, una vez establecido que tanto para los cuerpos de los indios que participan del banquete, como para la relación que establece el grumete a sus recuerdos la dupla interno/externo no tiene sentido, se comprende que la desproporción sea el modo de ser de todo aquello que se presenta como aparente. La separación que garantizaría la delimitación de lo externo haría desaparecer la certidumbre sobre lo experimentado. Dicho de otra manera, ante la incertidumbre de la experiencia es imposible concebir a los cuerpos como estando sujetos a una determinada proporción. Entonces, si bien la dupla estética forma-deformidad¹¹² permite comprender las permanentes transformaciones a las que aquí son sometidos los cuerpos, y con ello diferenciarlas de esa alteridad europea capaz de distinguir y delimitar las formas, no basta con esa dupla para dar cuenta del permanecer en la apariencia de los indios que, por ser siempre fuente de duda y movimiento, se designa aquí como desproporción.

La imposibilidad de separarse de lo exterior que es propia a la tribu, y la consecuente ausencia de esa lucecita que da forma, ha sido entendida por Montaldo como una filiación trágica del destino de los indios, pues sin formas fijas permanecen suspendidos en la incertidumbre. Este estado vuelve importante la relación con el saber, no como punto de certeza, sino más bien como punto de fuga, y esto lleva a Montaldo a sugerir que “no hay, en el escrito del entonado, producción de un saber sobre los indígenas sino la persistente

¹¹² Rosa, Nicolás (2006): *Relatos críticos. Cosas animales discursos*, Buenos Aires: Santiago Arcos, p. 174.

demarcación de la incertidumbre”.¹¹³ La oposición entre saber e incertidumbre es explícita, el saber queda del lado de la forma compacta y carente de incertidumbre.

Sin embargo, los indios y el grumete entregan otra versión del saber, que depende de la incertidumbre que certifican en la manipulación directa del objeto. Esto permite decir que es mediante la apertura corporal que se produce un saber con características propias que, tal y como propusiera Riera, hace a un lado todo saber preconstituido del hombre.¹¹⁴ De ahí que Riera entienda la mencionada antropología especulativa como una lengua que no asigna al lenguaje determinación substancial alguna, lo que en palabras de Saer y aplicado al trabajo creativo sería lo siguiente: “El arte, como diría Paul Klee, no reproduce lo visible sino que lo constituye”.¹¹⁵

Esa apuesta sobre una constitución propia que se quiere en relación de oposición a lo dado, es lo que permite que el saber, y la literatura con él, se den a ver como una incesante demarcación de la incertidumbre. Esta demarcación que intenta aprehender los límites de lo real encuentra su acción más espectacular en el gesto de comerse al otro, este acto es comprendido por el narrador como el intento más notorio de encontrar en la experiencia una diferenciación que lograra sobrepasar la incertidumbre que los forzaba a actualizar periódicamente, y por ende a llevar a cuestras, la fragilidad del mundo.¹¹⁶ La carne humana, es portadora entonces de una presencia que trae aparejada una ficción de representación, es una promesa que en la boca se vuelve mera apariencia. Estas constataciones están en continuidad con la manera en que se les presenta el mundo.¹¹⁷ Sin embargo, hay un elemento del movimiento de apertura de los cuerpos que se vuelve necesario, hay en ese exceso repetido del banquete caníbal y la orgía anual algo que es parte de la economía del comportamiento de la tribu, ese algo el grumete lo explica en estos términos:

¹¹³ Montaldo, Graciela (2010): *Op. cit.*, p. 760.

¹¹⁴ Riera, Gabriel (1996): *Op. cit.*, p. 390.

¹¹⁵ Saer, Juan José (2004): “Literatura y crisis argentina”, en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p.108.

¹¹⁶ “Me fue ganando, en tantos años, la evidencia lenta: sí, cada verano, con sus actos eficaces y rápidos, los indios se embarcaban en sus canoas para salir, en alguna dirección decidida de antemano, movidos por ese deseo que les venía de tan lejos, era porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas. De esa carne que devoraban, de esos huesos que roían y que chupaban con obstinación penosa iban sacando, por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero”. Saer, Juan José (1983): *Op. cit.*, p 129.

¹¹⁷ “El canibalismo, entonces, es una metonimia de un deseo de presencia entendido como aprehensión inmediata: un deseo imposible de una ficción de la representación. Es dentro de este marco de la ficción deseada como representación que la carencia producirá sus efectos; dichos efectos son articulados, por el narrador, como explicación de las raíces del acto de comerse al otro”. Riera, Gabriel (1996): *Op. cit.*, p. 379.

Si el hecho de ser comido rebajaba, no era únicamente por esa voluptuosidad incontenible que dejaba entrever. Era, también, o sobre todo, mejor, porque pasar a ser objeto de experiencia era arrumbarse por completo en lo exterior, igualarse, perdiendo realidad, con lo inerte y con lo indistinto, empastarse en el amasijo blando de las cosas aparentes. Era querer no ser de un modo desmedido. Había que ver a los indios manipulando los cuerpos despedazados para darse cuenta de que en esos miembros sanguinolentos, ya no quedaba, para ellos, ningún vestigio humano. El deseo con que los contemplaban asarse era el de reencontrar no el sabor de algo que les era extraño, sino el de una experiencia antigua incrustada más allá de la memoria. (...) Sabían, en el fondo, que como lo exterior era aparente, no masticaban nada, pero estaban obligados a repetir, una y otra vez, ese gesto vacío para seguir, a toda costa, gozando de esa existencia exclusiva y precaria que les permitía hacerse la ilusión de ser en la costra de esa tierra desolada, atravesada de ríos salvajes, los hombres verdaderos.¹¹⁸

Entonces, los cuerpos del exterior devienen para la tribu insignia de su verdad. La carne, venida de tiempos inmemoriales, es capaz de atraer a los indios, menos por las virtudes de su sabor, que por ser la única presencia capaz de generar en ellos, fieles en la práctica de la desconfianza del mundo, la sensación precaria y luego olvidada de una delimitación clara y estable de lo exterior. La memoria de la tribu incita al banquete, impone sus términos por la vía de la repetición del acto. Tal y como el grumete, el estremecimiento es uno de los modos con que la tribu recuerda. Así, sin necesidad de dotar de sentido al festín anual, ni de poseer recuerdo alguno de los excesos a los que se entregaban año a año, los colastiné repiten sus actos a instancias de algo oscuro que los gobierna.¹¹⁹ A pesar de estar presos en un recuerdo que sin imágenes o palabras los fuerza a la repetición del acto, el ritual de apertura de los cuerpos se inicia, para quienes luego los comerán, con la contemplación de una imagen que, portadora de una promesa, se da a ver como perfecta: la carne cocinándose y dejando caer, moderada, gotas de grasa que prefiguraban el instante siguiente.

¹¹⁸ Saer, Juan José (1983): *Ibid.*

¹¹⁹ “Lo hacían [comer carne humana] contra su voluntad, como si no les fuese posible abstenerse o como si ese apetito que regresaba fuese no el de cada uno de los indios, considerado separadamente, sino el apetito de algo que, oscuro, los gobernaba”. *Op. cit.*, p. 128. El regreso de ese apetito es lo que señalo como estremecimiento de la memoria que fuerza a la repetición del acto, cito a modo de apéndice la descripción que hace el entenado de este modo de recordar: “A los recuerdos de mi memoria, que, día tras día, mi lucidez contempla como imágenes pintadas, se suman, también, esos otros recuerdos que el cuerpo sólo recuerda y que se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine. Esos recuerdos no se presentan en forma de imágenes sino más bien como estremecimientos, como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como ruidos inaudibles, como temblores”. *Op. cit.*, p. 136.

Comer carne humana, simulacro¹²⁰ y verdad al mismo tiempo. Este vaivén constituye en la novela una interacción entre imagen y estremecimiento, entre fascinación de la mirada y repetición forzada de un acto. La interacción se manifiesta como un desencuentro entre el operar de una y otro, como si la imagen que promete la carne sobre las brasas no fuera capaz de ser lo que el temblor corporal reclama, o bien como si el estremecimiento, que es el telón de fondo de los actos narrados, agujereara la imagen. Para continuar abordaré esta interacción entre mirada y manipulación corporal.

¹²⁰ “Durante un tiempo, ese simulacro los calmaba”. *Op. cit.*, p. 130.

2.3. Literatura de la crueldad, crueldad de la literatura

La imagen entonces, figura un ir y venir entre la confusión generada por la antropofagia y la fascinación de la presencia que emana de la carne sobre las brasas. Este movimiento está también figurado en el recuerdo del narrador que da comienzo a la novela: su mirada inclinada hacia el cielo nocturno de las costas que habitó con los indios. La mirada enfrenta lo visible como si se tratará de un plano agujereado, esta inclinación contiene a su vez la incertidumbre con que los colastiné enfrentaban el mundo. El cielo es presentado bajo la forma de una retícula, la imagen agujereada es aquí nuevamente explícita:

Allá, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas. Estaban como al alcance de la mano y eran grandes, innumerables, sin mucha negrura entre una y otra, casi chisporroteantes, como si el cielo hubiese sido la pared acribillada de un volcán en actividad que dejase entrever por sus orificios la incandescencia interna.¹²¹

Hay al menos dos momentos más en *El entenado* donde las imágenes punteadas condensan experiencias fundamentales dentro del relato. Por un lado, está la mirada del entenado sobre el cielo mientras la canoa en la que lo han depositado los indios, luego de diez años, deriva río abajo:

Cada vez que el remo tocaba el agua, muchas estrellas, reflejadas en la superficie, parecían estallar, pulverizarse, desaparecer en el elemento que les daba origen y las mantenía en su lugar, transformándose, de puntos firmes y luminosos en manchas informes o líneas caprichosas de modo tal que parecía que, a mi paso, el elemento por el que derivaba iba siendo aniquilado o reabsorbido por la oscuridad.¹²²

Por otro lado, la luminosidad que irradia de la luna en los momentos previos al eclipse que el grumete pasó con los indios:

Distraído como estaba, tardé unos momentos en darme cuenta que desde hacía unos momentos se había puesto a brillar. Era un brillo blanco, fosforescente y, alzando la vista, comprobé que también el río se había llenado de reflejos de un tinte idéntico. [...] Ahora, todo lo visible estaba decorado de manchas lunares que pasaban entre la fronda de los árboles y se estampaban, de un blanco absoluto, en el suelo, en las paredes, y en los

¹²¹ *Op. cit.*, p. 11.

¹²² *Op. cit.*, p. 90.

techos de las viviendas, en los cuerpos desnudos que se movían entre los árboles y parecían emitir un fuego fijo y frío.¹²³

El eclipse que sigue al brillo hace las veces de cierre de la novela, y la oscuridad generada señala, finalmente, a la negrura como único revés de la incertidumbre que domina el accionar de los indios.

La convivencia con las estrellas, el cielo y la intemperie es para el narrador indisoluble de sus años vividos junto a la tribu. Esta articulación se hace evidente desde el primer párrafo, donde el grumete, ya viejo, justifica su vida en las ciudades porque ellas disimulan el cielo, mientras que en los años que pasó en la tribu el cielo, cercano y abundante, parecía al alcance de la mano. La misma conjunción se reitera en el último párrafo donde la relación con las estrellas condensa todo lo relatado a propósito de su encuentro con los indios:

A lo que vino después, lo llamo años o mi vida –rumor de mares, de ciudades, de latidos humanos, cuya corriente, como un río arcaico que arrastra los trastos de lo visible, me dejó en una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi consumidas, balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas.¹²⁴

El encuentro con las estrellas balbucea los trastos de lo visible. La imagen fragmentada se superpone al recuerdo de cuerpos abiertos que domina el relato del entenado: imágenes de cielo que condensan las imágenes de los cuerpos despedazados. En este sentido, se vuelve significativa una versión preliminar de la frase final, incluida en el dossier genético de la novela: “{Es ese espanto, creo, lo que me da derecho a ser testigo} de ese encuentro *carnal* entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas”.¹²⁵ Lo que está sólo sugerido en el texto definitivo de la novela, es explícito en las notas previas: el espanto del encuentro carnal de los indios se pone en serie con una mirada encarnada que -vuelvo sobre el párrafo inicial- ve a través de una pared acribillada. Estrellas y cuerpos se presentan en la novela como puntos dentro de un plano punteado que permite ver a través

¹²³ *Op. cit.*, p. 151.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 155. Y antes, en el mismo sentido: “[U]n brillo blanco, fosforescente y, alzando la vista, comprobé que también el río se había llenado de reflejos de un tinte idéntico. (...) Ahora, todo lo visible estaba decorado de manchas lunares que pasaban entre la fronda de los árboles y se estampaban, de un blanco absoluto, en el suelo, en las paredes, y en los techos de las viviendas, en los cuerpos desnudos que se movían entre los árboles y parecían emitir un fuego fijo y frío”. *Op. cit.*, p. 151.

¹²⁵ Saer, Juan José (2010): “Dossier genético de *El entenado*”, *op. cit.*, p. 454. Cursivas mías.

de él. Esta superposición de los modos en que se orienta una mirada y los modos en que se lleva a cabo la descomposición de la carne humana permite volver sobre lo planteado en un principio a propósito del tránsito dentro de la obra de Saer que esta novela hace evidente, es decir, cómo *El entonado* integra y desplaza las reflexiones sobre la imagen de los textos anteriores hacia la disección corporal llevada a cabo por los colastiné.

Las imágenes agujereadas del comienzo y del final de la novela inscriben a *El entonado* en continuidad con los modos de composición que dominó la producción de Saer en los años setenta, mientras que la superposición final entre cuerpos y estrellas marca la ruptura introducida por esta novela. La “minuciosidad descabellada” que se desenvuelve en la apertura de los cuerpos permite releer los textos anteriores bajo el tamiz de lo cruel. *El entonado* introduce una posibilidad de volver a los textos de la década del setenta bajo la óptica del ejercicio de crueldad desarrollado sobre los cuerpos.

La negatividad saereana, orientada en gran parte sobre el desmontaje de la mirada, permite dar cuenta del lugar de *El entonado* en la progresión de la crueldad. El punto más extremo de ese movimiento negativo se encuentra en el relato intitolado “La mayor”, escritura de una desconfiguración permanente de las articulaciones con que el lenguaje provee de algo fiable que permita construir mundo.¹²⁶ La violencia que en “La mayor” opera en el interior del discurso literario, cuestionando como se dijo, la reconciliación entre lo real y la representación, tiene componentes análogos a una de las respuestas a la incertidumbre que encuentran los indios en el relato del grumete, a saber, el “hálito de certidumbre” provisto por el eclipse.

El señalado encuentro con la imagen que concluye el relato protagonizado por Tomatis, sirvió para afirmar el vínculo entre la exacerbación de la negatividad y la presencia de imágenes en retícula. Este encuentro, y la expresión de sus dificultades, es el que predomina, con distintos matices e inflexiones, en las dos novelas que anteceden a *El entonado*. De este modo, “La mayor”, *El limonero real* y *Nadie nada nunca* pueden ser leídos en términos generales como integrantes de un momento de la obra saereana donde el desgarramiento del objeto es llevado a cabo a través de una exacerbación descriptiva: la mirada, puesta de relieve, exhibe imágenes en las que el desastre en el orden de lo visible, fruto del despedazamiento de lo percibido, coincide con el descubrimiento de una forma

¹²⁶ Dalmaroni, Miguel (2011): *Op. cit.*, pp. 83-106.

precisa que porta la ilusión de una hiperidentidad. En cambio, las posibilidades abiertas por *El entonado*, a través de su vuelta al relato, ponen el acento en la deformación sufrida por los cuerpos intervinientes.¹²⁷ Dicha deformación se ejemplifica en los renovados nacimientos experimentados por el grumete a lo largo de su vida (el nacimiento como alteración corporal); o bien en los banquetes antropófagos, sus orgías concomitantes, y el retorno periódico de esta costumbre; y también en los cuerpos infantiles de la tribu, que mediante el juego arman y desarman figuras que son al mismo tiempo continuidad y contraste de los cuerpos que a unos metros se cocinan al calor de las brasas.

En textos como “La mayor”, *El limonero real* o *Nadie nada nunca*, la crueldad es el modo de ver, esto expresa una dificultad de estar *en* la representación, malestar en la representación que está en la base de la dificultad de aprehender el mundo que reiteradamente exhiben los narradores saereanos. Crueldad de la literatura de Saer: la dificultad ante y en la representación se expresa como descomposición extrema de lo percibido. *El entonado* en cambio, traslada esa dificultad hacia la comunidad indígena, y esto determina un movimiento que se expandirá en obras posteriores, notablemente en la violencia metódica que el asesino de *La pesquisa* aplica sobre el cuerpo de sus víctimas. La crueldad, antes método de composición y efecto del malestar en la representación, recae

¹²⁷ El pasaje que marca *El entonado* en la obra de Saer ha sido señalado desde diversos ángulos por la crítica especializada. Si bien las otras versiones no insisten sobre la crueldad de las formas, dan cuenta a su vez del mismo movimiento que quiero evidenciar. Así por ejemplo, Premat lee este giro como una verbalización del contenido latente que ya estaba presente en la obra, y que tanto en *El entonado* como en *La pesquisa* encuentran el paso al acto antes postergado y ponen de relieve una “pulsión sexual aniquiladora, sádica, y cuyas raíces son edípicas” que se formula progresivamente en la obra de Saer y que encuentra en dichas novelas una forma de expresión manifiesta. Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, pp. 98-112. Por su parte, Monteleone trabaja específicamente el tránsito entre *Nadie nada nunca* y *El entonado*. Al respecto propone lo siguiente: “supone una progresión que es, al mismo tiempo, una ruptura. Es decir, reinscribe todas las cuestiones del texto anterior, pero si éstas se representaban a partir de una conciencia particular, en *El entonado* reaparecen como núcleo existencial de la comunidad indígena mediatizado por el relato del narrador. Ello impone expansiones o reducciones de la materia narrativa. Por ejemplo: si en *Nadie nada nunca* la reiteración de sucesos implicaba su repetición en el nivel estructural del texto, en *El entonado* reaparece como hábito de la comunidad indígena, no ya como estructura cíclica en un texto que, por lo demás, preserva cierta ilusión de relato lineal propio de la crónica. Si en *Nadie nada nunca* se infería la problemática de los procesos significantes en las detenidas descripciones de la sensación, en *El entonado* hallamos aludido el sistema lingüístico de los indios con el vago gesto del tratadista”. Monteleone, Jorge (1993): *Op. cit.*, p. 165. Esa problemática de los procesos significantes es lo que se denomina aquí un método de la crueldad ejercido sobre la materia de la representación. Garramuño por otro lado, lee el movimiento como una nueva posibilidad de concebir la experimentación en Saer, ya no sólo a partir de lo formal, sino también desde una problematización de la experiencia y lo real: “La vuelta al relato que *El entonado* despliega hace posible convertir en un problema de la trama (del argumento) lo que antes podía parecer (sobre todo en *El limonero real* y *Nadie nada nunca*) una mera preocupación formal. (...) Es la experiencia la que resulta inconmensurable, inaccesible y áspera; ya no simplemente su comunicación o transmisión”. Garramuño, Florencia (2009): *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires: FCE, pp. 99-101.

ahora sobre la experiencia de los colastiné y las prolongaciones que ella tiene en la vida del grumete. Saer da forma así a una versión de la literatura de la crueldad: la descomposición de los cuerpos produce, aunque fragmentadas, representaciones.

Crueldad de la literatura: la representación como lugar de desgarramiento, o literatura de la crueldad: el desgarramiento como productor de representaciones.¹²⁸ En los dos casos la desproporción es la que dirige el accidente perpetuo de las formas que se despliega en la literatura de Saer. La crueldad de las formas se erige entonces como una manera de concebir la heurística que desarrolla esta literatura, continuación y ruptura de los procesos que dominan la presentación de la denominada imagen Saer.

¹²⁸ La forma de esta diferencia propuesta entre crueldad de la literatura y literatura de la crueldad la he tomado -con las variaciones que el caso Saer exige- de una lectura que Didi-Huberman realizara sobre la crueldad batailleana y la gaya ciencia a la que ella se adscribe. Cito el momento en que se establece la separación que me ha ayudado a dar forma a esta lectura: "Art de la cruauté (le sacrifice comme producteur d'images) ou cruauté de l'art (l'image comme lieu d'un sacrifice), c'est, dans les deux cas, la *basse séduction* organique et mortifère qui, ici, comme ailleurs, aura requis l'inquiétude de Bataille". Didi-Huberman, Georges (1995): *Op. cit.*, p. 74.

2.4. Inclinación a la locura

La apertura corporal, se dijo, corresponde no sólo al descuartizamiento del que son objeto los cuerpos de los otros en *El entenado*, también domina en el modo alucinatorio en que al grumete se le presentan los recuerdos de sus años pasados en la tribu. Incluso el mismo gesto de abrir un cuerpo y desestabilizar sus límites permite trazar una lectura retrospectiva y comprender de esa manera la importancia dada aquí a la forma de la retícula, a su cariz abstracto que es al mismo tiempo mirada encarnada, táctil. Esta imagen en movimiento encuentra en la crueldad un método que insta a su propia reformulación, y por ende, a su continuación como pensamiento inquietado. La escritura de Saer procede de este modo construyendo diferencias entre sus elementos, al tiempo que vuelve posible la integración de ellas en el conjunto. Con todo, es la representación del cuerpo sobre el que se asienta esta reflexión de las formas, cuya tensión permanente determina un principio de no armonía entre la percepción y lo que se ofrece para ser decodificado por ella, o en otras palabras, entre lo sensible y lo empírico. La resistencia a procesos que desembocan en síntesis exitosas es una de las vertientes visibles en las que se afirma la consabida negatividad saereana. Su transformación a lo largo de los distintos relatos da lugar a la permanente reescritura, ampliación y reformulación de las preocupaciones que atraviesan la obra. De este modo, cabría suponer que el valor que tiene la apertura corporal en *El entenado* opera de forma distinta que la apertura llevada a cabo sobre las ancianas que integran la serie de asesinatos en *La pesquisa*. Es mediante el establecimiento de diferencias que esta literatura tiende puentes entre sus textos. Dicho de otro modo, las formas trabajan aquí socavando las similitudes. Por ello, el análisis se ve llevado menos al juego analógico que permita reunir sus elementos divergentes en una unidad cerrada, que a la exploración de las transgresiones, cuya acción pone en evidencia los límites del sistema al tiempo que los sobrepasa, y por ende los renueva.¹²⁹

¹²⁹ “La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo lleva a despertarse en su desaparición inminente, a encontrarse en lo que excluye (más exactamente tal vez a reconocerse allí por primera vez), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida”. Foucault Michel (1999b): “Prefacio a la transgresión”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona: Paidós, p. 167.

Entonces, interesa en este apartado detenerse en los valores que toma la apertura corporal en *La pesquisa* con el fin de avanzar en la caracterización del ejercicio de la crueldad que está en la base de la forma negativa del horror que es propia de esta literatura. En este sentido, no basta con señalar que en una y otra novela los cuerpos humanos son arrancados a la vida mediante disecciones que vuelven visibles los órganos que antes la piel se encargaba de ocultar. De todos modos, esa similitud ha de ser puesta en perspectiva para demostrar la disyunción que pone en obra, pues precisamente su cercanía es la que determina su consideración en esta serie. Antes de detallar algunas características de esta novela, repaso de forma general la asociación que el destino de los cuerpos establece entre ambas novelas.

De un lado están las memorias que escribe el grumete sobre sus años transcurridos entre los indios colastiné a orillas del Río de la Plata, cuyo relato ofrece elementos para considerar el canibalismo al que se entrega la tribu cada verano como la puesta en acto de una forma de conocimiento. En la carne humana, triturada y cocida, creían encontrar la afirmación que lo exterior insistía en negarles. Del otro lado, el estado en que deja los cuerpos el asesino serial lleva al narrador a suponer la búsqueda de un sentido oculto que justificaría el ceremonial mortuorio que incluye, entre otros detalles, una rajadura del torso, seguida de una escrupulosa separación y revisión de los órganos internos.¹³⁰ Ambos tratamientos de la materia corporal, se entiende, exploran los organismos en pos de un conocimiento, ponen en práctica un método experimental dispuesto a extraer desde las profundidades del cuerpo el sentido buscado.¹³¹ El tratamiento de los cadáveres evidencia lo que hay de cruel en su apertura, y lo que hay de búsqueda, o bien, de conocimiento, en los actos de disección y deglución de los mismos. Sin embargo, ello no es suficiente para precipitarse a concluir su pareja armonía en el gusto por penetrar con ahínco y detención los cuerpos. Hay sin duda supuestos similares que es preciso subrayar, o bien reiterar a

¹³⁰ “Puede separar el tronco de la cabeza, o amputar los miembros, o los senos, o las orejas, o arrancar los ojos y acomodarlos con cuidado en un platito sobre la mesa o sobre alguna repisa, o, comenzando desde el bajo vientre, abrir la parte delantera del cuerpo desde el pubis hasta las costillas, sacando los órganos afuera y poniéndose después a separarlos y desplegarlos, hurgándolos con la punta del cuchillo o con los dedos enguantados, igual que si buscarse entre los tejidos enigmáticos y todavía calientes, la explicación perdida de un secreto o la causa primera de alguna inmensa fantasmagoría”. Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 40.

¹³¹ Sobre esta continuidad descansa la siguiente afirmación: “[A]ucune différence entre l’acte de «percer» ou «éventrer» les vieillards et celui de manger les autres”. Scavino, Dardo (1998): *Recherche sur le genre policier dans la littérature argentine*, Tesis doctoral, Villeneuve : Presses Universitaires du Septentrion, p. 296.

partir de lo antes dicho sobre la lógica de desproporción en *El entenado*: no hay conocimiento sin búsqueda, más aun, no hay conocimiento sin apertura violenta de los organismos. A pesar que los resultados de la experiencia están lejos de proveer el saber buscado, o gracias a ello, el acto se repite una y otra vez, como si el único juicio fuera entregarse al automatismo de la repetición.

Ahora bien, establecer las diferencias entre ambos procedimientos -fuertemente centrados en el proceso de apertura del cuerpo humano- permitirá profundizar el alcance de la crueldad en el terreno del horror como forma. Con ese fin, rescataré algunos elementos de *La pesquisa*, donde, tal y como lo anuncia el título de este apartado, se verifica un diálogo entre locura y crueldad que otorga características singulares a las reflexiones realizadas por la novela, al tiempo que muestra, otra vez, las relaciones de oposición bajo las que se entablan nexos en esta literatura.

La novela se compone de dos enigmas principales que se dan cita a lo largo del relato. Uno, construido como intriga policial mediante la figura clásica del *serial killer*, y otro, formulado a partir del hallazgo de un manuscrito anónimo entre los papeles del difunto Washington Noriega (*dactilograma* que en su título -*En las tiendas griegas*- evoca un poema homónimo de César Vallejo).¹³² Ambos problemas, salta a la vista, residen en la dificultad planteada por la ausencia inicial de un nombre al que endilgarles su autoría.¹³³ En principio, me detendré especialmente en los elementos de la historia policial, pues ellos permiten relevar algunos de los componentes de la otra historia con el fin de hacerlos parte de esta reflexión del horror.

En las primeras cuarenta y un páginas un narrador heterodiegético y extradiegético cuenta la historia de una serie de asesinatos de ancianas cometidos en París. La voz narrativa entrega algunos indicios de que el relato se dirige a un auditorio del que intenta captar su atención -“les avise que se agarraran bien”-.¹³⁴ Luego de transcurridas estas

¹³² El hallazgo de manuscritos tiene su importancia en la obra de Saer. Para un estudio de las derivas que tiene esta circunstancia en otros escritos del autor, donde el mismo personaje -Soldi- aparece ligado al descubrimiento de papeles inéditos véase Laurent, Penélope (2010): “Soldi, ¿un autor de ficción?”, en Roger, Julien (ed.): *Réécritures I. Les Ateliers du SAL*, n°4, Université Paris-Sorbonne, 2010. Disponible en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Reecritures-I.html>

¹³³ La misma duplicidad enigmática en torno a la figura del autor se plantea en *2666*. Allí la búsqueda sin resultados de un reconocido autor alemán que evita las apariciones públicas y al que pocos conocen, se asocia con las investigaciones policiales que se llevan a cabo en torno a los asesinatos de mujeres que se repiten en el norte mexicano, donde la ausencia de culpables termina imponiendo la hipótesis de un asesino serial.

¹³⁴ Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 29.

páginas se pone en evidencia el carácter intradieгético de la narración, pues la historia sobre los crímenes de la capital francesa la cuenta Pichón Garay a Tomatis y Soldi en un patio cervecero de la ciudad sobre la que se erige la zona saereana. El texto comienza con el comisario Morvan “escrutando” el exterior desde la ventana de su despacho. La mirada enmarcada, modulada permanentemente en esta literatura, entra en la serie abierta con la presentación sensible de las imágenes en retícula, cuya importancia en la forma del horror se verá luego a propósito de *Glosa*. Decía, el texto comienza con el investigador posando su mirada en el paisaje ofrecido por la ventana, se detiene en los plátanos del bulevar que tiene en frente, y esos árboles conducen a una evocación de un relato mítico -el toro que a la sombra de un plátano violó a una ninfa aterrada- que será de importancia en el andamiaje de la novela.¹³⁵ El enigma se construye alrededor de una serie de asesinatos cometidos en contra de ancianas en un barrio específico de París. El criminal buscado ya ha repetido su acto veintisiete veces dentro de los últimos nueve meses, y a lo largo de la novela tendrá ocasión de consumarlo en otras dos ocasiones. Las características en que se encuentran los cuerpos delatan un ejercicio de la violencia inusitadamente minucioso. En términos generales, las víctimas son abiertas desde el bajo vientre hasta el cuello, los órganos interiores se encuentran esparcidos por la escena del crimen. La aparente coherencia que enseñan los órganos extirpados, o bien, los detalles formales que se dibujan en los cuerpos abiertos, imponen la suposición de un sentido oculto que comandaría los actos del asesino:

El hombre, o lo que fuese, la había atado a la mesa, boca arriba, un hilo grueso a la altura de la frente, que pasaba por debajo de la mesa y que mantenía la *cabeza* inmóvil, otro a la altura de los muslos y un tercero que inmovilizaba los pies. Le había tapado la boca con cinta adhesiva para impedirle gritar y después, viva probablemente, le había abierto con el cuchillo eléctrico que todavía seguía enchufado un enorme tajo que iba desde la garganta hasta el pubis. Después había dado vuelta los labios de la herida hacia afuera, de modo tal que por la forma la herida semejaba una enorme vagina -era difícil saber si esa había sido la intención del artista que había trabajado la carne, pero era más difícil todavía evitar de hacer de inmediato la asociación.¹³⁶

¹³⁵ “[L]a referencia mitológica al rapto y violación de Europa por Zeus vía la mediación de un libro de mitología ilustrado que oficia de regalo paterno (...) se constituye en célula generativa del relato de corte policial y axioma del fantasma de Morvan”. Riera, Gabriel (2006): “«Regia vistoria» o más allá del fantasma (encuentros con lo real en *La pesquisa*)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, nº 215-216, p. 420.

¹³⁶ Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, pp. 100-101.

El caos de vísceras y órganos vueltos visibles gracias a la acción del asesino se muestra, significativamente, como siendo fruto de una coherencia que estaría en la base de la apertura corporal. El trabajo conjunto de lo caótico y del orden es una de las características de la literatura de Saer, tal y como en el efecto destello circunscripto se trataba menos de un funcionamiento paralelo u opuesto de los dos registros, que de un intento de comprender el desorden bajo una determinada lógica. En *La pesquisa* esta lógica contiene, por ejemplo, el carácter informe de una herida. Es, en otras palabras, un ejercicio de reconocer la dispersión de los materiales y el reordenamiento del que son objeto al dictado de la imaginación (¿hay ejemplo más plausible de la asociación entre forma e informe que un cuerpo desmembrado?). De ahí que la designación del asesino como artista entre en serie con la concepción del ejercicio literario que se desprende de los textos de Saer, cuyo horizonte hace hincapié en un modo de conocer indesligable de la manipulación sensible de los elementos, antes que descansar en una analogía precipitada entre arte y crimen.

El cuerpo y su orden secreto develado por el asesino en *La pesquisa*, se duplica en el carácter repetido y serial de sus actos. Hay, como Scharlach le hace creer a Lönrot en “La muerte y la brújula”, una disposición de los hechos que lleva al investigador a otorgarle una lógica que los trascienda.¹³⁷ En última instancia, dar con ella es también dar con el responsable, aunque esto, como sugiere la doble resolución de la novela de Saer no garantice, en principio, la fijeza del resultado. Esta circunstancia, paradigmática del género policial, precisa de alguien que este dispuesto a leer esas reiteraciones como la expresión de una coherencia que sobrepase el acto de dar muerte. La violencia clandestina va dejando a su paso signos que habilitan el gesto interpretativo que la reúne, y de esa manera crea el sendero por el cual ha de ser perseguida. El carácter serial del crimen afirma sus propias condiciones de existencia en la firma inequívoca que traza su accionar (grupo etario y social de las víctimas, lugar definido de los crímenes, intervalos regulares entre cada uno, horario de los ataques, estado de los cadáveres).

Este estar ofrecido a la lectura hace ingresar marcos de comprensión que intenten cercar el sentido de los crímenes, sobresalen aquí la ingerencia del discurso psiquiátrico y la presencia de la ley, encarnada por los investigadores, pero a su vez por la entidad que los

¹³⁷ Cf. Borges, Jorge Luis (1989a): “La muerte y la brújula”, en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, pp. 197-220.

sostiene, a saber, el Estado. Se perfila en este accionar de aparatos discursivos una diferencia importante con las fiestas de la tribu colastiné que iban del canibalismo a la conmoción violenta desatada luego en la orgía que coronaba el ciclo anual. El crimen serial como epíteto de la literatura policial convoca a los mecanismos de control que las sociedades modernas han dispuesto alrededor del ejercicio de la violencia, y con ello claro, se impone la figura de la sanción como modo de resolución. En aras de particularizar el valor que toman los actos violentos en la novela, es dable introducir una distinción que la lógica del crimen instala. El cálculo asociado a la puesta en acto del crimen se sirve de una imaginación fría y razonadora que por ejemplo no está presente en los asesinos seriales que cosecharon su fama en el medioevo, antes del surgimiento del Estado moderno. Tal y como se puede desprender de la historia de Gilles de Rais rescatada por Georges Bataille o de los pormenores de la vida de Erzsébet Barthory resumida por Alejandra Pizarnik, no hay en ellos esa incitación al desciframiento que es propia del *serial killer* moderno.¹³⁸ No hay tampoco una pericia que rastree su lógica o su sentido. Si Rais fue muerto a causa de los niños que gustaba estrangular fue menos por los hechos de violencia que cometió que por la merma de su fortuna y el descuido de sus relaciones políticas con las autoridades eclesiásticas y monárquicas de la época. Matar, bien podía en ese entonces ser una trivialidad. Matar niños, un gusto feudal que se podía permitir siempre y cuando no se suscitara la atención de los poderes de turno. De hecho, cuando detienen a Rais es sobre todo porque viola la inmunidad eclesiástica al irrumpir de forma violenta en una iglesia donde se oficiaba una ceremonia, y no por las matanzas que, todo el mundo sabía, cometía en las fauces de su castillo.¹³⁹ Una vez perdida la venía de los poderes y el dinero que lo sostenía, el castigo se justifica por las atrocidades cometidas, pero no hay investigación ni mucho menos intentos de dotar de sentido a sus actos. Un crimen mayor requiere castigos mayores, de ahí que su muerte sea ofrecida al pueblo como una lección, pero también como coronación simétrica de sus actos, como culminación de su célebre historial. Nada de eso hay en la intriga policial de *La pesquisa*.

¹³⁸ Bataille, Georges (1983): *La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona: Tusquets; Pizarnik, Alejandra (1971): *La condesa sangrienta*, Buenos Aires: Aquarius. Sigo en este punto una distinción entre “imaginación sangrienta” (maldad sin cálculo, sin capacidad de generar intriga, víctimas anónimas) e “imaginación sanguinaria” (gusto por la sangre razonada, víctimas con identidad y derechos garantizados en teoría por el Estado). Al respecto véase Schwarzböck, Silvia: “De la imaginación sangrienta a la imaginación sanguinaria”, en *Otra parte*, n° 24, pp. 12-16.

¹³⁹ Bataille, Georges (1983): *Op. cit.*, p. 45.

Si introduzco esta distancia que la literatura específica establece entre los grandes criminales del medioevo y sus pares modernos, es en aras de señalar la estrecha dependencia entre crimen y Estado que tiene lugar en *La pesquisa*. De forma suplementaria, el contraste de los grandes criminales feudales y los razonantes criminales modernos, añade un grado de distancia con las formas de abrir cuerpos de *El entonado*. No hay crimen alguno en la disección de la que son objetos los cuerpos en el festín anual de la tribu. Los integrantes de la tribu se entregan a esos actos sin el menor riesgo de ser castigados, más aun, sin demandar interpretación alguna de sus impulsos, carentes de esa lucecita que da forma a lo externo y los separa del mundo interior, se abandonan al gesto perpetuo de hurgar en la carne. La apertura violenta de los cuerpos descansa en un accionar metódico que es búsqueda y hallazgo reunidas en un solo tiempo (en esto coinciden el asesino y la tribu). La exploración del interior del organismo prescinde en *El entonado* de cualquier diálogo con la violación de una prohibición. Más bien, como en la horda freudiana, el levantamiento anual del tabú que deriva en el festín es menos una transgresión que un culto a lo normativo, su revés y al mismo tiempo su condición de posibilidad.¹⁴⁰ No hay banquete sin intervalo, y en ese sentido tampoco hay apertura corporal sin un apego irrestricto a las normas que guían el comportamiento de los colastiné.

Quizá en un abuso de la vertiente terminológica que está en la base de esta investigación, es dable proponer momentáneamente que el horror emerge junto con la posibilidad de sancionar los actos como criminales.¹⁴¹ Sin embargo, para llegar a ello -y esto sería una de las singularidades de la reflexión formal con que Saer piensa el campo de lo horroroso- ha sido preciso establecer primero un método de relación a lo material signado por el ejercicio de la crueldad que disecciona la percepción primero, y los cuerpos luego. Dicho de otra manera, la reflexión formal del horror incluye los aspectos ya revisados con anterioridad, pero extrae sus consecuencias más plausibles de la conjunción

¹⁴⁰ Dice Freud sobre la fiesta conmemorativa del asesinato al padre: "se levantan las restricciones de la obediencia de efecto retardado, y convierte en *obligatorio* renovar el crimen del parricidio en el sacrificio del animal totémico". Freud, Sigmund (1999d): *Tótem y tabú, Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu, p. 147. *Cursivas mías*.

¹⁴¹ Diferencia, como se verá, no extensible a Bolaño ni aspirante a una categorización abstracta. Más bien ella sirve, para subrayar el pasaje de una violencia pública y normada (la de la tribu) a una violencia clandestina. Esta última, si bien trata de eludir el castigo prometido por el Estado, siembra su accionar de marcas inequívocas que alientan su persecución y posterior sanción. Como se verá más adelante es en otra versión de este nexo entre Estado y crimen donde se reformulan los pensamientos sobre el horror en la obra de Saer, a saber, en el movimiento que hace del órgano estatal ejecutor del crimen. Volveré sobre esto.

entre violencia y clandestinidad, es decir, de un diálogo específico con lo prohibido. Esta circunscripción, si bien algo restrictiva, tiene la función de alentar el establecimiento de las modalidades que adquiere el nexo entre la apertura corporal y la presencia de la ley sobrepasada en *La pesquisa*. Consignar las vías en que la figura del Estado se vincula con los actos criminales de la novela, allana el camino tanto a la manifestación de los valores que toma la locura en ella, como a la presencia de la violencia política dentro de la literatura de Saer.

Entonces, de vuelta sobre el detalle de los acontecimientos narrados en la novela. En primera instancia, destaca la superposición entre investigador y criminal mediante la cual se resuelve el relato de Pichón. La misma es anunciada entre líneas desde la primera página donde se presentan los pensamientos del comisario Morvan ante la ventana, el asesino es una sombra “inmediata y sin embargo inasible igual que su propia sombra”.¹⁴² Con ello, se entiende la sensación de proximidad que acecha al aun comisario en la escena del asesinato número veintiocho. En el baño de la escena del crimen Morvan presiente una inminencia que lo angustia, supone que es en ese espacio donde “el hombre, o lo que fuese que después iba al salón a atormentar a sus víctimas, se metamorfoseaba en monstruo”.¹⁴³ Sin embargo, esa cercanía que hace del criminal una sombra como la propia, mezclada con la sensación de estar cerca de su autor, no conducen, claro, al comisario a inculparse a sí mismo. Más bien lo llevan a cerrar el círculo sobre el culpable, remitiéndolo a una mínima distancia - “[l]a proximidad de la sombra que venía persiguiendo, Morvan lo sabía, no era únicamente psicológica sino también física”-¹⁴⁴ facilitada por el hallazgo de un trozo de papel faltante en su oficina y presente en la escena del crimen. Esto lo hace sospechar de su colega, amigo y actual pareja de su ex mujer, el comisario Lautret.

En línea con esa cercanía de la sombra perseguida por Morvan, que en ocasiones lo angustia por su exceso de proximidad, se manifiestan los desplazamientos de su mirada, a medio camino entre la vigilia y la alucinación. La reiteración de la escena que abre la novela -Morvan mirando a través de la ventana de su despacho- hace pensar en un enclave genérico que el transcurso de la novela deforma. Morvan, representante de la ley, reflexiona sobre los crímenes mientras posa su mirada en el exterior, intenta llegar a la solución del

¹⁴² Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 9.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 102.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 107

enigma montado por la cadena de asesinatos. Como Dupin, que prefiere la oscuridad para darle curso a sus reflexiones, Morvan lo hace ante la ventana.¹⁴⁵ Sin embargo, el resultado es opuesto, donde uno consigue solucionar los enigmas criminales, el otro se encuentra con una fantasmagoría que inquieta sus esfuerzos racionales. La calle que hace las veces de telón de fondo de los pensamientos del comisario, súbita, posee la “intensidad nítida y al mismo tiempo extraña de una visión”,¹⁴⁶ y de los plátanos del bulevar surgen, repetidas, las imágenes del relato mitológico expandido en fragmentos a lo largo de la novela.¹⁴⁷

Hay entre la sombra perseguida y el perseguidor, entre la mirada reflexiva y la visión alucinatoria, una permeabilidad que desemboca en la primera solución que entrega el relato sobre el culpable de los crímenes. La clave, si se quiere, está en la fragilidad del umbral que separa el sueño de la vigilia. A poco de comenzar la novela, el aun narrador heterodiegético, cuenta un curioso sueño que se le repetía al comisario cada cierto tiempo. En él Morvan recorre una ciudad de la que contempla sus imágenes como si estuviera “dentro y fuera de ellas al mismo tiempo”.¹⁴⁸ Algunas particularidades arquitectónicas de la urbe soñada son destacadas en el relato, pero sólo un elemento suscita la atención del soñante: los billetes de banco contienen retratos de monstruos mitológicos. Esos mismos billetes oníricos serán luego los que darán paso a la coherencia clínica con que se presentan los argumentos que inculpan a Morvan.¹⁴⁹ Esto, porque justo antes de que sus colegas lo encuentren desnudo, bañado en sangre, y junto a la cabeza arrancada del cuerpo de Madame Mouton, el comisario verá esos retratos mitológicos en su billetera.

Un breve resumen de los hechos ayudará a delimitar la función de los billetes en esta labilidad del umbral que separa a la vigilia del sueño. Morvan concurre al departamento de Madame Mouton, cuyo apellido anuncia en parte su destino, con el fin de prevenir que el criminal actúe. Poco antes había llegado a la conclusión que su amigo, el comisario Lautret era el responsable de los asesinatos. Mientras Morvan se acomoda en la sala del

¹⁴⁵ “«If it is any point requiring reflection», observed Dupin, as he forbore to enkindle the wick, «we shall examine it to better purpose in the dark»”. Poe, Edgar A. (1956): “The purloined letter”, en *Selected writings*, Boston: Riverside, p. 209.

¹⁴⁶ Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁹ “El sádico tratamiento inflingido al cuerpo de sus víctimas por el criminal recibe, al final del relato, cuando se ha descubierto la identidad del culpable, una explicación clínica muy en conformidad con los múltiples indicios que venía sembrando el narrador”. Ezquerro, Milagros (2002): “Entre Escila y Caribdis”, en Ezquerro, Milagros (ed.): *Op. cit.*, p. 52.

departamento pasea su mirada por la habitación, en eso descubre que del bolsillo interno de su sobretodo emerge, sin saber por qué, un par de guantes de látex. El hallazgo lo sorprende pues no había visto esos guantes en su vida. Al examinarlos comprende que eran utilizados “con la naturalidad exacta de un matarife”, pues ellos parecían aptos para “manejar mejor el cuchillo y, después de dejar el cuchillo a un lado, abrir, separar, escarbar, desgarrar, arrancar, directamente con los dedos”.¹⁵⁰ Piensa en una trampa. Luego no logra comprender las frases proferidas por la anciana, aunque al instante siguiente se diluye el malentendido y se anima la conversación. El comisario comprende que la mujer está muy preocupada por los crímenes y para demostrarle que él se hará cargo personalmente de su seguridad saca una tarjeta de visita con todos sus números telefónicos, y es en ese momento que ve en su billetera las “abominables guirnaldas ovals que adornaban los billetes de sus sueños”.¹⁵¹ Esta visión marca la entrada en el mundo onírico, luego se encuentra vagando por la metrópolis que solía visitar en sueños. Acto seguido, despierta en el baño sin ropa y cubierto de sangre, lo detienen en ese mismo estado, exhibiendo toda la evidencia en su contra.

La culpabilidad de Morvan se explica en principio por la fragilidad del umbral que separa el sueño de la vigilia, o más específicamente por la despersonalización que estaría en la base de la esquizofrenia que hace luego las veces de ente compresivo de los crímenes (esta afección ubica en la historia personal del comisario, devenida historial clínico, el sentido de su accionar). Los billetes con monstruos mitológicos lo alertan sobre ese pasaje, por otra parte, la conmoción de su mirada a través de la ventana posee, aunque atenuados, los mismos rasgos que alcanzan el carácter de una visión.

En otro aspecto, pero en estrecha continuidad con este rebajamiento de los límites que afecta a Morvan, su culpabilidad borra la diferencia tradicional entre la razón del detective y la irracionalidad del criminal. Dicho de otro modo, y en términos más amplios por sus consecuencias en la lectura de la tradición literaria, la amalgama que hace del comisario el

¹⁵⁰ Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 143.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 146.

culpable de los asesinatos que él investiga, superpone y desdibuja la oposición entre civilización y barbarie.¹⁵²

El desmembramiento de los cuerpos es presentado en línea con la búsqueda de la verdad, más aun, el personaje que es sindicado en primera instancia como culpable encarna dos modalidades en las que se persigue la revelación de lo verdadero, por un lado, hurga los órganos, por otro, escruta lo mirado. Ambos movimientos ponen en práctica el método de la crueldad antes referido. La duplicidad de Morvan congrega el pasaje de la mirada tendido entre *El limonero real* y *El entonado*.

Estas modalidades de búsqueda de la verdad, opuestas en apariencia, coinciden finalmente ante el espejo que refleja el cuerpo ensangrentado de Morvan, “si limpiaba el vapor que lo cubría, el espejo le mostraría la imagen del hombre o lo que fuese que venía buscando desde hacía nueve meses”.¹⁵³ El desconocimiento inicial -comentado en la primera parte de la tesis a propósito del intertexto psicoanalítico- da paso luego a la evidencia de la imagen reflejada, cuyo contenido resuelve la sospecha previa de Morvan: “la imagen del hombre desnudo que miraba desde el espejo su propio movimiento le resultó otra vez familiar, y la fusión aparente del ser y de su imagen inalcanzable se encontró una vez más restituida”.¹⁵⁴ El mencionado borramiento de los límites entre civilización y barbarie se manifiesta en la coincidencia del representante de la ley y el criminal que es también, si se quiere, versión renovada de “Tema del traidor y del héroe”.¹⁵⁵ Hay en esta reducción de la diferencia una mezcla de elementos de la novela de enigma y de la serie negra. El crimen, carente de motivación social alguna, se plantea para el investigador como un enigma a descifrar con los armas de la razón; sin embargo, el aislamiento razonante se ve impelido a salir tras las pruebas que el pensamiento le niega, y en un giro que bien puede ser parodia del género, Morvan no sólo produce pruebas, como en la serie negra, sino que en ese mismo gesto cifra su culpabilidad.¹⁵⁶

¹⁵² Esta superposición ha llevado a comprender a *La pesquisa* como una clausura del género policial en la literatura argentina. Para el análisis detallado de este aspecto véase Scavino, Dardo (1998): *Op. cit.*, pp. 295-296.

¹⁵³ Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Cf. Borges, Jorge Luis (1989b): “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, pp. 187-196.

¹⁵⁶ “La policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón”. Mientras que en la novela negra “el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación

Ahora bien, la violencia clandestina del asesino serial es significativamente ejercida por un agente del Estado y esto, como se verá, integra las dos soluciones ofrecidas por la novela. Antes de revisar las implicancias de la solución del caso propuesta por Tomatis, es preciso detenerse en el historial clínico de Morvan que da aparente coherencia al ceremonial violento, pues allí el frágil umbral de los registros en que suceden los hechos adquiere otras dimensiones. El resumen que da sentido a los crímenes se sirve de una terminología psiquiátrica, expresamente ironizada por el narrador.¹⁵⁷ El informe psiquiátrico concluye que los actos criminales eran perpetrados por Morvan en un estado de despersonalización propio de la esquizofrenia, cuyo accionar encuentra en su historia familiar un sentido médicamente legible. Más específicamente, en la base de los desmembramientos corporales acometidos contra las ancianas parisinas estaría contenido el amor y el odio hacia la madre que lo abandonó a él y a su padre después del parto, junto con la incertidumbre sobre la identidad de su verdadero progenitor.¹⁵⁸ Por lo demás, fue sólo poco antes del suicidio de su padre que Morvan supo que su madre no había muerto en el parto producto de su nacimiento como se le habían hecho creer, sino que luego de darlo a luz ella decidió irse con otro hombre. En suma, los asesinatos expresarían -siempre según el dictamen médico comentado por Pichón- un impulso violento, simbólico, por “desentrañar (...) el supuesto misterio del cuerpo materno”, cuya fuerza manifiesta se asocia a la impresión que había dejado en Morvan la historia de su nacimiento: primero, su papel decisivo en la muerte de la madre en el parto, y luego, la historia del abandono que había seguido al parto y que le fuera ocultada hasta bien entrado en los cuarenta años.¹⁵⁹

Llegados a este punto es dable insistir con un aspecto de esta novela familiar. El padre reúne, nuevamente, la dificultad de establecer una limitación clara sobre el alcance de su figura, es decir, la permeabilidad señalada en la percepción y en los crímenes encuentra

produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento”. Piglia, Ricardo (1979): “Introducción”, en AA.VV.: *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 8; (2006c): “Sobre el género policial”, *op.cit.*, p. 60.

¹⁵⁷ “Veintinueve ancianas inocentes, según el término empleado por los psiquiatras, quienes una vez que han probado su capacidad de emplear el vocabulario de la profesión, al que ellos llaman científico, se autorizan siempre algunas licencias oratorias, veintinueve ancianas inocentes fueron sus víctimas sustitutivas”. Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 157. “Las referencias repetidas a la locura, a la psiquiatría, al psicoanálisis, son por lo tanto irónicas”. Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 357.

¹⁵⁸ “[E]lla misma se lo había dicho antes de desaparecer para siempre, desde hacía mucho tiempo estaba enamorada de ese hombre pero aunque no sabía de quién era el hijo ni le importaba, había decidido irse recién después del parto para no tener que cargar con la criatura”. Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 158.

aquí otra versión. De otro modo, el padre biológico sólo es posible como duda y error, *es* y no *es* al mismo tiempo. La figura del doble que hace las veces de dadora de sentido de los crímenes, se reitera en la incertidumbre que se cierne sobre la paternidad, es más, da paso a una dramatización que descansa en el antagonismo entre el hombre con que se fugó su madre y el que lo crió. Uno, miembro de la Gestapo, el otro, militante comunista que había luchado en la Resistencia.¹⁶⁰ El nexo entre crimen y Estado se complejiza en las filiaciones políticas de estos hombres, pues a la operación que borra los límites entre detective y criminal se le añade un suplemento histórico que hace las veces de telón de fondo del desgarramiento corporal. De este modo, si se acepta la explicación que hace de la apertura violenta de los cuerpos de ancianas una búsqueda del secreto materno suscitado por el abandono, es posible afirmar que ese enigma reside también en la imposibilidad de saber a ciencia cierta a quien pertenece el vástago que ella dio a luz. El carácter edípico de esta serie, largamente analizado por Premat, completa su vuelta en el desgarramiento de un cuerpo simbólicamente materno que, aunque incapaz de dar respuestas, se ofrece también para perpetuar la búsqueda del padre. De forma velada el desgarramiento del que son objeto las ancianas descende de una negativa de acceder al origen, más aun, de una imposibilidad signada por valores históricos que ponen en serie los asesinatos con la presencia, en fuga, de un integrante de la policía secreta del Tercer Reich.

Entonces, los cuerpos abiertos en *La pesquisa* redoblan su diferencia con el festín caníbal de *El entonado*, pues a la posibilidad de sancionar tales actos como transgresiones de la ley estatal, se añade como suplemento la herencia simbólica del nazismo, epíteto del horror de la historia del siglo XX y, significativamente, productor de crímenes bajo el amparo de sus propias leyes. La aparente falta de motivación social con que se narran los asesinatos en la novela, en la estela de la novela de enigma, se ve trastocada por la descendencia nazi, incierta pero posible, del criminal. El método de la crueldad, vuelto forma del horror por las características sensibles del crimen que hurga en lo informe de la materialidad corporal, encuentra aquí un matiz referencial que tiende lazos con las violencias planificadas que han sido encarnadas en la historia reciente por poderes estatales.

¹⁶⁰ “*La esposa de un resistente comunista abandona a su marido y a su hijo recién nacido por un miembro de la Gestapo*”. *Op. cit.*, p. 20. Cursivas en el original.

El nexos con la historia tiende además un lazo evidente con los hechos narrados en paralelo a los crímenes. El mismo día en que Pichón narra la intriga parisina a Tomatis y a Soldi, han ido los tres en una lancha por el río a la vieja casa de Washington en Rincón Norte, al encuentro del dactilograma anónimo hallado entre los papeles del antiguo dueño de casa. El periplo de la embarcación pasa frente a la casa de la cual unos ochos años atrás el Gato y Elisa fueron secuestrados, según se cree, por miembros del ejército que, siguiendo la usanza militar de la época, los habrían hecho luego desaparecer. El destino fatídico de ambos ya había sido develado en *Glosa* por una breve prolepsis que, como se verá luego, altera y transforma tanto el relato en el que se inserta, como una novela anterior que tiene al Gato y Elisa como protagonistas. Lo que en *Glosa* se comunica de forma concisa, breve, en *La pesquisa* se demora más en los detalles, ahonda en los indicios encontrados en esa casa que, años después, miran desde el río. Los mellizos Garay, habituales de los relatos de Saer, no sólo ofrecen su historia signada por las marcas de la violencia de Estado para ser puesta en relación con el mencionado agente de la Gestapo, también entregan el modelo doble sobre el que se asentará la explicación de los crímenes (doble solución, doble personalidad, doble paternidad). La relación de los hermanos, precursora de las sucesivas modulaciones aplicadas sobre la figura del doble en *La pesquisa*, entrega una de las claves de su funcionamiento en el relato en que Pichón narra su partida de la zona: “ser tomado por el que soy no es concebible más que como duda y error”.¹⁶¹ La misma ambigüedad se cierne sobre el progenitor de Morvan y, luego de la intervención de Tomatis, sobre el asesino.

Los detalles que en esta novela se agregan a las circunstancias en que el Gato y Elisa desaparecieron, hablan de una irrupción súbita que detuvo el curso en el que transcurría la cotidianidad de la pareja. Un pedazo de carne, pronto a ser cortado, queda sobre la mesa de la cocina abandonado a su suerte. Su proceso de descomposición entrega luego la vaga certeza de un allanamiento, el vaho putrefacto se vuelve testigo de la violencia silente que

¹⁶¹ Saer, Juan José (2006a): “A medio borrar”, *op. cit.*, p. 159. La eliminación de esa duda producto de la desaparición del Gato es la que conduce las reflexiones con las que Tomatis intenta comprender la negativa de Pichón de viajar en esos tiempos a Argentina: “había terminado por comprender que esa prudencia excesiva de parte de Pichón era en realidad miedo, pero no miedo de correr, como se dice, la misma suerte que su hermano, sino, por el contrario, miedo de afrontar la comprobación directa de que el inconcebible ente repetido, tan diferente en muchos aspectos, y sin embargo tan íntimamente ligado a él desde el vientre mismo de su madre que le era imposible percibir y concebir el universo de otra manera que a través de sensaciones y de pensamientos que parecían provenir de los mismos sentidos y de la misma inteligencia, se hubiese evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo, o peor todavía, que en su lugar le presentaran un montoncito anónimo de huesos sacados de una tierra ignorada”. Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 117.

los había sacado de allí. En suma, ambas historias intercaladas detienen su cadena de incertidumbres en la presencia de la carne muerta. En ambas historias la detención propiciada por la carne es un mero indicio del paso clandestino de la violencia. En ella se cifra el accionar del “demiurgo” que les propinó la muerte a las ancianas parisinas, y también descansa la suspensión intempestiva de las vidas del Gato y Elisa. Por cierto, la asociación entre violencia y clandestinidad enseña nuevamente su capacidad de inversión. A la coincidencia antes señalada entre detective y criminal, se suma este nuevo sentido que hace de la desaparición norma. Si el horror como forma se desliza en estas relaciones es menos por los despojos de carne que deja tras su paso que por la vacilación a la que somete sus enunciados. Esto queda establecido por la reserva de clandestinidad -el margen de la ley ejercido por sus mismos representantes, ora el comisario, ora los militares- que se arroga su sentido. Este margen determina, claro, la importancia de la fuerza probatoria de la carne abierta.

Ahora bien, para completar el cuadro que pretende extraer sentidos de los diversos valores que toma la figura de la locura en conjunto con la reflexión sobre el horror, cabe hacer una breve referencia a los pormenores de la solución dada por Tomatis a los crímenes cometidos en las cercanías de la Bastilla. Como se vio la versión de Pichón cierra por todos lados, su lógica incluye progresivamente todos los elementos que el narrador va sembrando a lo largo del relato. Ahí están la infancia del sujeto, el abandono materno, el suicidio del padre, la incertidumbre sobre el verdadero progenitor que enfrenta la Gestapo a la Resistencia, el libro de mitología que atesoraba Morvan, el fracaso de su relación marital, los sueños devenidos despersonalizaciones criminales, en fin, una mezcla explosiva que da como resultado incontestable los asesinatos macabros de veintinueve ancianas (corolario de una vida signada por la “apetencia de lo claro, la inclinación por la verdad, más fuerte que la pasión del placer”).¹⁶² Tomatis, en cambio, evita la morosidad deductiva que ha conducido el relato de Pichón hasta autoafirmarse como incontestable, y a partir de los mismos elementos arguye en favor de la culpabilidad de Lautret.

Si en algún lugar la cuantificación puede indicar algo, aquí es dable decir que Tomatis demora escasas cinco páginas en construir una nueva trama de los hechos y en impugnar la versión de Pichón, cuyo desarrollo ocupa gran parte de la novela. Su resolución hace gala

¹⁶² Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 18.

de simpleza -“¿[p]ero por qué volver todo tan complicado?”, pregunta, desafiante, al inicio de su intervención-¹⁶³ y avanza prescindiendo de los recovecos infantiles en los que se solaza el dictamen médico reproducido por Pichón. Lautret mata por placer, sin más, “reivindicando orgulloso para su persona, por la sola legitimidad de sus pulsiones, el derecho de engañar, de violar, de atormentar, de dar muerte”.¹⁶⁴ Por añadidura, el conocimiento de los trances de Morvan y de su novela familiar, el interés por su cargo dentro de la policía y por su ex mujer, terminan de confeccionar el plan de Lautret que permite inculpar a su jefe y amigo. La manera en que la escena del crimen está dispuesta en el departamento de Madame Mouton es por si sola inculpatória, el propio Morvan a pesar de no tener recuerdo alguno se ve forzado a creer en su culpabilidad.

Más allá de las variadas intervenciones críticas que apuestan en favor de una u otra versión como la más verosímil, la más verdadera, o incluso la más saereana, me interesa señalar algunas cuestiones que se desprenden de esta alteración del relato que operan las palabras de Tomatis sobre la historia que lo precede. Hay en este gesto un modo de operar propio de la literatura de Saer, de las formas en la que va construyendo sus diversas expansiones y reescrituras. El método progresivo regresivo, consignado en un principio a propósito de la orientación retrospectiva e la obra, exhibe aquí una de sus expresiones más significativas. La desestabilización de la versión entregada antes por Pichón es menos una disputa por el acceso a una verdad cristalizada de los sucesos criminales que una forma de hacer visible que la narración crea sus propios criterios de desciframiento. Dicho de otro modo, la resistencia a la fijeza entrevista entre las dos soluciones de la intriga muestra un movimiento de repliegue sobre el propio texto, cuyo andamiaje tolera dos finales contrapuestos y, más importante aun, asienta en ese rechazo de la versión única el procedimiento que le permite a Saer, continuamente, seguir escribiendo lo que ya ha escrito antes.

Un lenguaje entonces, replegado sobre sí mismo y que porta en la forma de sus enunciados las claves de su codificación. Esta es precisamente una de las características destacadas por Michel Foucault al momento de establecer una relación entre literatura y locura. Detenerse en ese espacio en que el lenguaje se vuelve sobre sí para ofrecer la lectura

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 162.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 165.

de su expresión, implica ir más allá de las nosologías clínicas en las que cada solución hace residir su sentido (la psicosis de Morvan y la perversión de Lautret). En términos generales, una y otra solución vincula el imperio de la razón con distintos modos de la demencia, produciendo una amalgama que desdibuja sus límites. De hecho, la siguiente novela de Saer, *Las nubes*, explora esa cercanía de lo irracional con lo tradicionalmente etiquetado de normal.¹⁶⁵ También se podría esbozar una suerte de historia de la locura en la obra de Saer que vaya desde la locura de Pancho Expósito, pase por las variadas manifestaciones del ánimo de Tomatis, considere los lazos tendidos entre violencia y demencia, y desemboque en las inversiones sucesivas bajo las que aparecen las relaciones entre Estado y locura. Si bien salta a la vista que la obra de Saer está recorrida por una tematización permanente de la enajenación mental, ello no implica que esta asociación determine una cierta manera de despliegue del lenguaje en el que los relatos toman forma. O a la inversa, si la locura tiene algún valor poético en sus reiteradas apariciones es sobre todo por el modo en que se dispone el lenguaje y no tanto por el papel que juegan los locos en lo narrado.

Cuatro exclusiones o prohibiciones tentativas del lenguaje propone Foucault para aproximarse al vínculo entre la palabra del loco y la expresión literaria. Las faltas de lenguaje concernientes al código lingüístico; las palabras marcadas por una prohibición de articulación (las blasfemias como ejemplo); y las censuras que en determinados momentos y culturas se erigen contra significados o sentidos intolerables. La cuarta exclusión suscita su interés y su análisis, una forma de lenguaje excluido que consiste en “someter una palabra, aparentemente conforme con el código reconocido, a otro código cuya clave está dada en la palabra misma”.¹⁶⁶ Se añade de este modo un “excedente mudo” que en su enunciado contiene el código según el cual se expresa. Esto ubica al camino abierto por Freud dentro del reconocimiento de este lenguaje que se implica a sí mismo. Antes del psicoanálisis la locura estaba confinada a una ligazón moral con los actos prohibidos, manifestada en sus transgresiones de las otras tres prohibiciones instauradas por el

¹⁶⁵ En este sentido han sido consideradas las relaciones que se tejen en esa novela entre las manifestaciones patológicas y la racionalidad encarnada por el Doctor Real. A modo de ejemplo, vale la pena citar una observación que, de nuevo, asocia estos vínculos con una relectura de la tradición literaria argentina: “A partir de aquí, una amplia reflexión con relación al carácter dogmático de ciertas filiaciones lo lleva [al Dr. Real] a una visión paradójica de ciertos términos que actúan como supuestos contundentes del sentido común. Razón y locura, barbarie y civilización, son disyunciones aparentes en un universo de aparente vacío de significado (otra vez el *Facundo*)”. Quintana, Isabel (2001): “La construcción de lo “Real”: una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer”, en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 147.

¹⁶⁶ Foucault, Michel (1999a): “La locura, la ausencia de obra”, en *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 273.

lenguaje, o sea, como faltas del lenguaje, blasfemias o significados intolerables. El psicoanálisis habría acabado con esa irracionalidad impenetrable que se cernía sobre el loco y determinaba su exclusión, mediante la apertura a escuchar una “palabra que se envuelve sobre sí misma, diciendo otra cosa por debajo de lo que dice, de la que es a la vez el único código posible”.¹⁶⁷ *Escribo y deliro*, sintetiza Foucault, designan ambas la misma autorreferencia vacía.

Como se ve, la suspensión del “reino de la lengua con un gesto actual de escritura”, realizada, para Foucault, por la palabra literaria desde Mallarmé en adelante, bien puede hacer las veces de marco general de comprensión de una literatura como la de Saer. Sin embargo, interesa aquí cómo ese carácter general se pone de manifiesto en el cruce de crimen y demencia que está en la base de la doble solución contenida en *La pesquisa*, pues es precisamente allí que el espacio de la ficción se afirma. De un lado la enfermedad de Morvan, explicada aunque con sorna mediante un lenguaje médico, del otro, la perversión de Lautret, fundada en una mezcla de placer y cálculo que daría sentido a su accionar. A pesar que la narración de la intriga entrega más elementos para confiarse de la primera versión, ambas encuentran en el relato enclaves que certifican su verosimilitud.

Tal y como la revelación del bañero de *Nadie nada nunca* es al mismo tiempo desastre en el orden perceptivo y emergencia de un nuevo orden enmarcado por una forma reticular, la culpabilidad de los crímenes en *La pesquisa* tolera dos razones contradictorias de los sucesos. Esta suerte de escándalo lógico es, más bien, exhibición de un lenguaje que a medida que avanza se repliega sobre sí mismo para perpetuar su búsqueda. En este punto se podría hablar de un escepticismo que determinaría esa doble solución que, a fin de cuentas, siembra un manto de duda sobre cualquier resultado; sin embargo, antes de precipitarse a abrazar la indeterminación que bien puede explicar todo este embrollo, más

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 274. Es este repliegue del lenguaje sobre sí, el que lleva a suponer a Freud que una cadena latente de pensamientos determina las ocurrencias del habla, y enseña de ese modo las ventajas de la asociación libre como método de aproximación a ese punto en que la palabra esconde y muestra su reserva de sentido. No es ocioso transcribir una observación realizada a este respecto en las investigaciones sobre la lógica del sueño “Puede demostrarse con total generalidad que un segundo itinerario de pensamiento toma sobre sí el comando del elemento que el primero dejó no comandado. Yo pretendo, por ejemplo, que se me ocurra un número al azar; no es posible: el número que se me ocurre está comandado de manera unívoca y necesaria por pensamientos que hay en mí, aunque estén alejados de mi designio del momento. De igual modo, tampoco son arbitrarias las alteraciones que el sueño experimenta en la redacción de vigilia. Mantienen enlace asociativo con el contenido en cuyo lugar se ponen, y nos sirven para indicarnos el camino hacia ese contenido que, a su vez, puede ser el sustituto de otro”. Freud, Sigmund (1999b): *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, vol. V, Buenos Aires: Amorrortu, p. 509.

vale situar allí una reserva de sentido que se afirma en el gesto de exploración que el asesino dispone sobre el cuerpo de sus víctimas. Dicho de otro modo, si la locura tiene un valor de núcleo poético en esta literatura, hecho explícito en *La pesquisa*, es sobre todo porque pone en acto una imaginación coincidente con las formas a las que da lugar, es decir, porque Morvan y Lautret son asesinos, cada cual de acuerdo a distintas lógicas, pero ambos sostenidos por ese gesto actual de escritura -la narración del procedimiento, podría decirse- que suspende la prohibición razonante esmerada en la fijeza del desenlace.¹⁶⁸ Metafóricamente esto se expresa en la novela una vez que las dos versiones han sido presentadas, en un diálogo suscitado por una de las mariposas que revolotea alrededor de los amigos, anunciando la inminencia de la tormenta:

-Ya te advertí cuando tuve que sacarte del bolsillo que no queríamos volver a verte por aquí.

-No es la misma -dice Tomatis, inclinándose sobre el platito de aceitunas.

-No se sabe -dice Pichón-. Y aún así, ¿cuál es la diferencia?¹⁶⁹

Ahora bien, si se invierte la pregunta de Pichón, y se vuelve sobre los acontecimientos narrados en la novela, se puede decir que el punto en común son los cuerpos vejados de las ancianas, vinculados por continuidad y contraste con ese pedazo de carne que, en proceso de descomposición, yace sobre la mesa como indicio del paso clandestino de la violencia que ha arrancado dos vidas de cuajo. La carne abierta, sobrevida de la violencia, detiene el proceso de indistinción al que insta la metonimia diegética. La locura, vuelve a ser una forma esculpida de la imaginación que en *La pesquisa* hace de los despojos de la carne la realización de su fantasía.

En este sentido, no es baladí que en otro lugar Saer emparente el accionar violento de la dictadura argentina con una concepción de la locura: “todo gobierno, si tiene veleidades totalizantes, en la medida en que pretende modelar el mundo hasta hacerlo coincidir, por la fuerza, con la horma fantasmática, es una forma de locura”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ “Para la narración analítica puede haber, como para la novela policial, desenlace. No pasa lo mismo con la otra: el análisis pretende dejar, de su construcción, un contenido. La narración, en cambio, no deja más que el procedimiento, la construcción misma”. Saer, Juan José (2004): “Freud o la glorificación del poeta”, en *El concepto de ficción, op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁹ Saer, Juan José (1994): *Op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁰ Saer, Juan José (2004): “Literatura y crisis argentina”, en *El concepto de ficción, op. cit.*, p. 110.

No hay, creo, ningún problema en aplicar esta definición a las gestas criminales que tienen lugar en *La pesquisa*. Morvan, dibuja los enigmas de su infancia en los cuerpos de las ancianas. Lautret, da rienda suelta al placer de poseer un cuerpo hasta su disección minuciosa. En fin, los miembros del ejército eliminan, mediante la desaparición del Gato y Elisa, las objeciones que suponen en esos sujetos apoderándose de sus vidas. Cada quien modela su mundo a instancias de esa horma que les ofrece el sentido replegado sobre sí mismo. Como los colastiné que sostenían el peso del mundo en su indagación cruel sobre los cuerpos ajenos y propios, la serie de asesinatos y desapariciones porta ese mismo peso, pero el mundo es otro, signado ahora por la perpetuación criminal, el *dictum* de la locura y la figura de fondo de un Estado que, ora sancionador, ora ejecutor, determina la presencia de una forma del horror que dispone su proceso sobre los cuerpos en perpetuo estado de alteración. El presente continuo, tan caro a la escritura de Saer, entrega aquí una de sus potencialidades, la carne que *está estando pudriéndose* sobre la mesa, exhibe la continuidad de su proceso de mutación. Las formas están afectadas por esa temporalidad, y si bien el asesino pueden ser dos, la incertidumbre campea menos sobre la certeza del culpable que sobre las formas literarias en movimiento. Las vísceras, en fin, contienen ese proceso en disputa. La reflexión literaria, puesta en abismo en la literatura de Saer, encuentra en esa narración de la apertura corporal, búsqueda y afirmación, el asidero inestable sobre el que se trama su conocimiento imaginado del horror.

3. El marco del horror

3.1. La jarra transparente. Horror estético / horror de la historia

*Sólo una cosa es clara:
Que la carne se llena de gusanos.*

Nicanor Parra, en “Tres poesías”

En el capítulo anterior se vio como la figura del Estado introduce en la narrativa de Saer valores históricos que lo vinculan con la posibilidad de designar ciertos actos como criminales, de ahí la importancia de distinguir el asesino serial moderno de los monstruos morales del medioevo tipo Gilles de Rais o Erzsébet Báthory. De este modo, el método de la crueldad que disecciona la materia de la percepción en *El limonero real*, “La mayor” o en *Nadie nada nunca* y que guía luego a los indios en la apertura de los cuerpos, se transforma en *La pesquisa* en una saga criminal que vincula por contraste el misterio de los asesinatos con el enigma de los cuerpos desaparecidos por el terrorismo de Estado. La crueldad del asesino y las minucias del tratamiento inflingido sobre el cuerpo de sus víctimas contiene un alto grado de violencia que termina por provocar una afinidad entre el mundo creado por la intriga policial y el mundo real.¹⁷¹ De hecho, esta relación está

¹⁷¹ Esta relación entre la magnitud de la violencia y su vínculo con la experiencia, me fue sugerida por un iluminador artículo dedicado a explorar la sensibilidad cruel presente en los textos de otros dos grandes escritores argentinos. Además, la presencia explícita de la dictadura en la obra de Saer no hace más que reforzar este lazo entre la violencia imaginada en la secuencia del *serial killer* y la de los años setenta. “Juan Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo aceptan la idea de que el mundo textual esta hecho de palabras y no de experiencias, y que depende más de la imaginación del lector que de su memoria. Sin embargo, por haber introducido en sus obras narrativas elementos de una crueldad sádica, hacen que el lector sienta la afinidad entre el mundo creado y el mundo real de la experiencia (...). El sadismo, enmarcado siempre por la doble búsqueda del dolor y del placer, lleva a estos dos escritores (...) a abandonar una estética en que la belleza se

abiertamente sugerida por la coexistencia en el libro del sadismo del asesino y la desaparición de los personajes a manos de la dictadura militar. Concebir estos movimientos que tienen lugar en la obra de Saer como haciendo parte de una reflexión que hace del horror forma literaria, ha sido el designio con que se ha recorrido cada una de estas aristas, desde el denominado efecto de destello hasta los crueles asesinatos de ancianas parisinas.

Llegados a este punto en donde el repliegue sobre sí mismas de las narraciones saereanas amenaza con descansar en una incertidumbre refractaria a la fijeza del referente, el cuerpo abierto y la carne mal oliente se instalan como puntos esenciales de este progreso de la forma del horror en el análisis de su obra. Inevitable entonces, volver ahora sobre el principio de la tesis y evocar el rechazo declarado por Saer ante los efectos de horror buscados en la exhibición de los interiores sanguinolentos del organismo, ante el *tremendismo* adjetivante que, confiado en el espectáculo espeluznante del cuerpo abierto, olvidaba que el horror bien podía prescindir de esas obviedades.

“No hay que confundir desmesura con tremendismo” sentencia Saer al momento en que desarrolla una reflexión sobre la potencia negativa que, a sus ojos, caracteriza a la literatura de Roberto Arlt.¹⁷² Luego aclara que la desmesura arltiana, de orden trágico, no se contenta con acumular patetismo. La fórmula, como se notará, es la misma con que Saer se opone a los relatos de Bataille. El texto, fechado por el autor en 1985, forma parte de la colección de ensayos publicados en 1997 bajo el título *El concepto de ficción*. La fecha es importante porque el argumento se mide luego con la vara de la realidad, e incluye para ello una referencia a la historia reciente y a la tendencia por novelarla. “Pero aun cuando nuestra realidad haya sido tremenda, el método tremendista no se justifica”, afirma Saer antes de denunciar el simplismo ideologizante de novelar la historia.¹⁷³ El breve artículo concluye significativamente con una declaración programática sobre la política suscitada por las particularidades de la obra de Arlt: “hay que entrar en la negrura de la historia, en la clandestinidad del animal humano y participar de su desmesura, llevando, no verdades reveladas, sino incertidumbre, abandono, modestia, libertad”.¹⁷⁴

ve como algo decoroso, lujoso, discreto, para plantear la posibilidad de otra belleza, estrechamente ligada al horror”. Balderston, Daniel (1983): “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana*, nº 125, vol. XLIX, Pittsburgh, p. 743.

¹⁷² Saer, Juan José (2004): “Roberto Arlt”, en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 93.

Entonces, estos breves apuntes sobre Arlt complementan las reflexiones sobre el tremendismo revisadas en el principio de la tesis, y añaden la precisión sobre la desmesura que bien podría servir como apéndice de la inclinación a la locura revisada. De paso, incertidumbre y desmesura, echan por tierra una lectura apolínea de la jarra transparente que Saer opone a la carne y los gusanos. La acumulación se mantiene aquí opuesta a la concepción saereana de lo literario, es más, la advertencia sobre el tremendismo de la historia insiste de manera singular en la relación negativa con que Saer concebía el arte de narrar y sus vínculos con la realidad. A este respecto vale la pena mencionar un reportaje de 1997, donde luego de referirse a la presencia del horror de la historia argentina reciente en sus textos y a los lazos entre literatura y política, Saer es interrogado por el horror en la literatura:

-No es fácil dar la dimensión del horror en literatura. ¿Qué otras novelas cree que han sabido dar cuenta del horror?

-En Roberto Arlt hay un sentido muy fuerte del horror y hay una violencia constante. El fue quien introdujo eso en nuestra literatura, en nuestro siglo al menos, y como un tema continuo. Releí hace poco *El jorobadito* y allí está el horror de los marginales, de las torturas de los macrós a las prostitutas, todo eso es muy fuerte en la obra de Arlt. Y el horror moral, Rigoletto que dice que le va a prender fuego a una chancha. Eso es un eco moral o grotesco de una percepción particular del mundo que era la de Arlt. No creo que tengamos la misma, desgraciadamente para mí, pero hay un poco de eso. En América Latina hay algunos momentos en los cuentos de Rulfo, cuando se matan porque sí entre hermanos, el padre que carga con su hijo moribundo. Son cosas muy fuertes, pero buenas, porque el tremendismo también ha hecho estragos en América Latina. Ahora, en Argentina la experiencia última fue terrible. Nadie pensó que se podría llegar a eso. Hubo en la historia muchas cosas horribles, pero a esa escala nunca. Es un trauma y es el momento más terrible de la historia argentina.¹⁷⁵

Quizá lo más notable de la respuesta es que pasa sin solución de continuidad de las expresiones literarias del horror a las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo por la dictadura, y es el mencionado tremendismo el que hace las veces de clave de pasaje. Si bien la sucesión de preguntas del reportaje alienta este movimiento, al menos sirve para hacer evidente una relación a lo tremendo que estaría dada por la historia reciente. El límite del horror como forma, se podría concluir tentativamente, no es la desmesura negativa de Arlt, sino la realidad tremenda impuesta, entre otras, por la dictadura argentina.

¹⁷⁵ Larre Borges, Ana Inés (1997): "Juan José Saer: El arte de narrar". Reportaje disponible en línea: <http://www.elsilenciero.com>

Precisamente esa huella macabra de la historia es la que tiene a Tomatis sumido en una aguda depresión en *Lo imborrable*. En este sentido, se puede comprender la reacción de Tomatis ante la ambigüedad de una pregunta que le dirige una persona a quien acaba de conocer -“¿No tuvo problemas?”-, pues ella lo lleva, sin velamiento alguno, a la siguiente reflexión: “de alguien a quien, por ejemplo, en algún baldío, una mañana, encuentran castrado, con sus propios testículos en la boca, y el cuerpo agujereado de balas, mostrando signos evidentes de tormento, se dice con discreción sublime que tuvo problemas”.¹⁷⁶ El tremendismo de la historia queda de este modo consignado, está en la crudeza que se desarrolla en esta novela que narra la salida de Tomatis de un período de su vida marcado por una afección que lo había confinado a beber cuatro a cinco litros de vino diario en frente del televisor, mientras su madre agoniza en el cuarto contiguo (de nuevo la tragedia edípica enlazada con la violencia histórica).

Por otro lado, y volviendo al texto comentado en el comienzo de la tesis, el tremendismo es desdeñado por Saer por pretender representar los *límites de la carne y el gusano*. Esta observación, vuelta pregunta de investigación, ha permitido pasar de una posición explícitamente contrapuesta a Bataille, a un análisis de algunos textos de Saer que se ha visto enriquecido por las reflexiones teóricas del autor de *El erotismo*. Por lo demás, y como resulta evidente, el par conformado por la carne y los gusanos con el que Saer resume su rechazo al tremendismo de Bataille alude sin ambages al proceso de descomposición de la carne muerta. Si se tiene en cuenta esta alusión, se hace posible volver a subrayar -ahora considerando estos nuevos sentidos que puede tomar el tremendismo- que uno de los signos más inequívocos que confirmó la desaparición forzada del Gato y Elisa es el olor rancio que expide un pedazo de carne que, presto a ser cortado, ha quedado abandonado. Significativamente un pedazo de carne en proceso de descomposición, cuyo olor nauseabundo delata un espacio privilegiado para el surgimiento de los gusanos, es el único indicio para suponer el destino de desaparición y muerte de los personajes. En fin, lo dicho desde un principio a propósito de la tensión en que se concibe la forma literaria, se busca menos el impacto de lo abyecto que las relaciones que los distintos hechos narrativos traman entre sí. Cabe por ello la insistencia: los cuerpos abiertos por el asesino de ancianas,

¹⁷⁶ Saer, Juan José (2003b): *Lo imborrable*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 17.

se vinculan con ese pedazo de carne que, progresando en su putrefacción, cifra los últimos instantes de esas vidas imaginarias.

Ahora bien, teniendo en cuenta esta tensión en el que se despliegan las relaciones en las ficciones de Saer, se puede volver sobre esa jarra transparente que, dispuesta en una mesa, contiene la férrea oposición al tremendismo. Los rasgos de este objeto permiten un acceso circunscripto a la presentación del horror que tiene lugar en *Glosa*. Dos características de la jarra dan paso a una interrogación más acotada. En primer lugar, el objeto en cuestión elude las referencias antropomórficas, y reenvía al tantas veces señalado parentesco entre el proyecto de Saer y el *Nouveau Roman*, donde la descripción de los objetos adquiere una preeminencia que amenaza con elidir al sujeto.¹⁷⁷ Más allá de las particularidades de esta intertextualidad, me interesa subrayar el papel central que aquí juega el objeto, pues tal y como señalara Barthes a propósito de Robbe-Grillet, la jarra saereana está puesta en función de un *itinerario visual*. De este modo, una vez agotado su uso oficial, la jarra se muestra como un objeto capaz de transformarse en el espacio de un recorrido óptico.¹⁷⁸ En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, la cualidad *transparente* de esa jarra prefigura el modo específico en que ella es susceptible de devenir espacio: a través de una mirada a la que le sirva de marco. Su transparencia señala una ambivalencia que le es propia, por un lado, permite ver más allá de ella y enmarcar así el recorrido de una mirada; por otro, la atención, cuando se posa sobre las cualidades sensibles del objeto, le da un espesor que la mirada que lo atraviesa ha precisado olvidar. Ambas características permiten poner de relieve la fuerte presencia de una forma constituida, la que pareciera no soportar una descomposición visual, más bien al contrario, se exagera el carácter limitado del marco. Esta última observación será de vital importancia en lo que aquí se proponga al momento de arribar a *Glosa*.

¹⁷⁷ “[El objetivismo] ofrecía, en la apelación a la mirada y a cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción, en el énfasis descriptivo y en el recurso a la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente, y quizá más complicado”. Gramuglio, María T. (1986): *Op. cit.*, p. 295. “El *Nouveau Roman*, con su inhibición del sujeto (no hay nadie en la escena narrativa) y sus intentos proliferantes de representar las apariencias sensibles de los objetos, se asemeja en muchos niveles al proyecto saereano”. Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 433. También es necesario destacar aquí una marcada diferencia con el mencionado objetivismo, pues ella puede sugerir una de las vías en que puede ser abordada la cuestión de la mirada. “Mais, si de tel passages descriptifs arrêtent la narration sur la matérialité des objets, ils ne se limitent pourtant pas à cela [como el *Nouveau Roman*]: ils la déplacent vers les mots mêmes du texte, ou alors, vers un sentiment dysphorique du personnage focalisateur”. Manzi, Joaquín (1995): *Op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁸ Barthes, Roland (1967): “Literatura objetiva”, en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, p.38.

Avanzar en esa dirección, implica ahora, volver a poner el acento en los modos de presentación de lo visual, al menos eso indica la transparencia de aquel objeto que yace apacible sobre la mesa. Entonces, si se considera la articulación entre mirada y horror que sugieren las características sensibles de la jarra, es posible retomar la hipótesis -anunciada en la relevancia dada a las imágenes en retícula- que supone una articulación fundamental entre la imagen y la forma del horror. Con esta pregunta, se podría decir, se propone el acceso a *Glosa*, pero como tal vez se note, el camino fue inverso, es decir, a partir de la reflexión sobre el horror contenida en esta novela se trazó el recorrido precedente. Por un lado, la renovada versión de la forma abstracta de la retícula presente en este relato; por otro, la presencia como telón de fondo del destino de muerte y exilio de los personajes que altera notablemente el tiempo de la narración y de paso convierte a *Nadie nada nunca* en los prolegómenos de la desaparición del Gato y Elisa, ni siquiera entrevista en la novela anterior (aunque retrospectivamente coherente con ese “mes irreal” en el que transcurre); y además, la posibilidad que entregan dos de sus escenas de recuperar cierta especificidad crítica del *unheimlich* freudiano, permitiendo una aproximación acotada a la forma del horror. Todas estas características conforman un conjunto significativo que está en la base de los desarrollos hechos hasta aquí, mostrar su singularidad habría de permitir no sólo evidenciar cómo los elementos ya revisados integran sus movimientos textuales, sino sobre todo poner de manifiesto la particularidad de una imaginación del horror que encuentra en *Glosa* una condensación privilegiada.

Antes de detenerse en las particularidades de la novela cabe hacer una última precisión sobre los problemas que permite plantear la división entre horror y tremendismo. Como se señaló en la primera parte, la simple referencia a lo horroroso dentro de la literatura, y en particular en el caso de Saer, evoca la fuerte presencia de la historia política argentina en el discurrir de su narrativa, y en particular la marcada presencia de la dictadura militar entramada con el destino de sus personajes. Esto ha dado lugar dentro del aparato crítico saereano al menos a dos posiciones aparentemente enfrentadas. Por un lado, la lectura desarrollada por Premat hace hincapié en la fuerte presencia del “horror de la historia” como uno de los marcos desde el que se desplegaría la construcción estética: “Ignorando sin miramientos los condicionamientos ideológicos que pesan en la creación, Saer se atreve a proponer una imagen ultraliteraria y exacerbadamente subjetiva de la

dictadura”.¹⁷⁹ Por otro lado, Florencia Garramuño concibe esa presencia histórica en las ficciones saereanas lejos de una estetización que corra el riesgo de volverse “repetición compensatoria” o de caer en el “melodrama”. De ahí que afirme que “las novelas de Saer comparten con otros textos contemporáneos sobre catástrofes históricas un rechazo a “la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado”.¹⁸⁰ Digo aparentemente contrapuestas porque, claro, esa versión ultraliteraria de la dictadura está lejos de volverse compensatoria o melodramática, aunque no por ello una y otra perspectiva comparten sus implicancias. Así por ejemplo, donde Garramuño dice que hay “austeridad” y “responsabilidad” para narrar la catástrofe, Premat desdeña el condicionamiento ideológico de esas narraciones para acentuar la “subversión de órdenes y valores que ese horror impone al sujeto”.¹⁸¹

De todos modos, ambas posiciones tienen la virtud de hacer explícita una tensión que se desprende de la división saereana entre la jarra y los gusanos, entre el tremendismo de la historia y la forma literaria del horror. Entrevista desde un principio, la diferencia entre uno y otra hace las veces de telón de fondo de esta reflexión, y adelanta uno de los motivos que erigen a *Glosa* como el punto de arribo de estos desarrollos.

¹⁷⁹ Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 414.

¹⁸⁰ Garramuño, Florencia (2009): *Op. cit.*, pp.113-114.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 413.

3.2. *Glosa*: El marco del horror

Pero nuestra risa de hoy ya no puede ser una risa espontánea, o sea, automática; tiene que ser una risa premeditada, un humor aplicado fría y seriamente, tiene que ser la más seria adaptación de la risa a nuestra tragedia.

Witold Gombrowicz, en *Diarios*

El escritor santafesino sentado de espaldas a la dirección de la marcha, contempla, junto a la ventana, la llanura que el tren va dejando tras su paso. Con esta imagen comienza el documental de Rafael Filipelli *Retrato de Juan José Saer*. La misma posición del viajero es explicitada por el autor en un pasaje de *El río sin orillas*. En vistas de la mayor permanencia temporal del campo visual que se abre tras el paso del tren y de la modificación paulatina que va sufriendo por efecto del movimiento, Saer buscaba en sus viajes semanales a Bretaña “viajar de espaldas al sentido de la marcha”.¹⁸² La campaña francesa que acostumbraba a contemplar en sus desplazamientos laborales lo retrotrae en la escritura a paisajes de infancia, a la extensión de la llanura y su capacidad de perturbar las percepciones. El trastorno que a sus ojos es capaz de generar la llanura, servirá para delimitar el acceso a los elementos que se analicen en *Glosa*. A modo de anticipo dejo consignado que una de las escenas a destacar de esta novela comienza con el recuerdo de infancia que suscita en Leto la contemplación de la llanura a través de la ventanilla del omnibus que lo lleva a casa de sus abuelos. El carácter análogo y disímil de las derivaciones de ambos textos servirá para mostrar la relevancia del marco dentro de la reflexión del horror.

La escena del tren yendo en un sentido mientras la mirada se deleita con el paisaje abierto y homogéneo de la llanura que va quedando atrás, ha sido destacada por Sergio Delgado como “una figura germinal a partir de la cual la obra de Saer se expande en la búsqueda de su unidad”.¹⁸³ Delgado pone de relieve un modo de construcción en que la llanura del presente convoca al pasado y hace de la figura del alejamiento una figura de

¹⁸² Saer, Juan José (2005a): *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 115-116.

¹⁸³ Delgado, Sergio (2010): “Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer”, en Saer, Juan José (2010): *Op. cit.*, p. 704.

composición.¹⁸⁴ El énfasis retrospectivo así concebido, no ha de olvidar que su encarnación en esta escena depende, como la jarra, de un determinado itinerario visual. De este modo, cabe subrayar, contra el riesgo de borrar la evidencia, que esa mirada vuelta atrás se presenta enmarcada por la ventanilla del tren, y es a través de ella que el paisaje puede ser visto. Ante la delimitación propia de la visión surge un marco externo y explícito que la contiene, es dentro de esos límites que un objeto puede ser visto. El texto en cuestión pasa de la contemplación desde el tren a una reflexión sobre una mirada que en medio de la “llanura desértica” se posa sobre un caballo. Vale la pena citar en extenso este fragmento pues allí se prefigura un recorrido visual que aparece con distintas modulaciones en los textos de Saer y que en *Glosa* tiene características sensibles contrapuestas:

[U]n caballo que pasta, abstraído y tranquilo, en algún lugar del campo, al convertirse en el único polo de atracción de la mirada, va perdiendo poco a poco su carácter familiar, para volverse extraño e incluso misterioso. Su aislamiento lo desfamiliariza, su Unicidad, que me permito reforzar con una mayúscula, magnetiza la mirada y promueve, instintivamente, la abstracción del espacio en el que está inscripto, incitando una serie de interrogaciones: qué es un caballo, por qué existen los caballos, por qué llamamos caballos a esa presencia que en definitiva no tiene ni nombre ni razón ninguna de estar en el mundo; su esencia y finalidad, cuanto más se afirma su presencia material, se vuelven inciertas y brumosas. Al cabo de cierto lapso de extrañamiento la percepción ya no ve un caballo, tal como lo conocía antes de su aparición en el campo visual, sino una masa oscura y palpitante, un ente problemático cuya problematicidad contamina todo lo existente, y que adquiere la nitidez enigmática de una visión.¹⁸⁵

El carácter siempre problemático de la percepción en esta literatura encuentra en las preguntas esgrimidas sobre el caballo un resumen de sus principales elementos. Tal y como señalara Manzi al referirse a *Nadie nada nunca*, la insistencia en la materialidad de los objetos que pueblan el campo visual termina en Saer por alterar el objeto, dificultando su aprehensión en cuanto ente aislado y delimitable.¹⁸⁶ En este caso una forma conocida -el caballo- se convierte en un objeto problemático que tiene la capacidad de transformar la mirada hasta volverla presa de una nitidez carente de cohesión. Para seguir avanzando es necesario retener dos características de esta aproximación al asunto de la mirada a través del breve relato incluido en *El río sin orillas*: a) La ventana del tren duplica por fuera del sujeto que mira los límites de la mirada, con ella aparece una figura que se repite a lo largo

¹⁸⁴ Delgado, Sergio (2010): *Op. cit.*, pp. 705-707.

¹⁸⁵ Saer, Juan José (2005a): *Op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁸⁶ Manzi, Joaquín (1995): *Op. cit.*, p. 76

de la obra: la visión está enmarcada; b) El objeto se resiste a donar un sentido acotado, desde allí surge una imagen que en Saer se reitera en varios lugares: la nitidez no garantiza la quietud de una forma ni la cerrazón de un sentido determinado, más bien pareciera señalar su deficiencia y cuestionar la pretendida identidad del objeto. De este modo, se construye una imagen deudora de una mirada que, a pesar de posarse sobre objetos de apariencia clara y delimitada, manifiesta una densidad contraria a dicha apariencia. Esto entra en diálogo con el estudio ya comentado de Krauss sobre las formas reticulares, pues en él se sugiere que la relevancia simbolista de las ventanas reside precisamente en su capacidad de enmarcar una visión que es al mismo tiempo diáfana y opaca.¹⁸⁷ En contra del automatismo tautológico de lo visual (“se ve lo que se ve”) y de su transparencia grácil que haría las veces de modelo explicativo de la aprehensión del objeto, se instala a la opacidad y a la densidad como precondiciones para acceder a la visión. Como Leto que mira el paisaje que se superpone con la ventanilla y ve “un sulky solitario que avanza *irreal* y trabajoso y que el coche motor, lento y todo como va, deja atrás con facilidad”.¹⁸⁸

La descomposición de lo visible y la difuminación que hace de corolario, plantea una dificultad en este estudio sobre las formas del horror, pues amenaza con hacer recaer la particularidad de los pensamientos de las formas en un ejercicio permanente de demarcación de lo inefable. Por lo demás, de ahí a afirmar la existencia de una representación imposible hay un solo paso que las características de una literatura tan reflexiva como la de Saer instan a sortear.¹⁸⁹ Trabajar las formas desde un malestar en la representación, como hace Saer, no es en modo alguno dictaminar una prohibición de representar, antes bien se pone sobre el tapete la dificultad del lenguaje de fijar, entre otros, lo visible, o bien, como lo plantea el narrador de *Glosa*: “pero en fin, de todos modos, en forma imprecisa y todo, no hay otra salida, hay que nombrar”.¹⁹⁰ Sin embargo, si se quisiera articular las miradas referidas con los modos en que el horror se presenta, la operación no estaría exenta de diversos obstáculos. Esto porque si se acepta que en esta

¹⁸⁷ “El interés simbolista por las ventanas remite directamente a los inicios del siglo XIX y al romanticismo. Pero en mano de los pintores y poetas simbolistas, esta imagen toma una dirección explícitamente moderna: la ventana se experimenta como una entidad simultáneamente transparente y opaca”. Krauss, Rosalind (2002c): *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁸ Saer, Juan José (2003a): *Glosa*, Buenos Aires: Seix Barral, p. 66. Cursivas mías.

¹⁸⁹ Para un análisis crítico sobre la tendencia a concebir las catástrofes históricas bajo la cifra de lo imposible de representar véase Nancy, Jean Luc (2006): *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu.

¹⁹⁰ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 100.

literatura la dificultad planteada por la representación de lo visual actúa como uno de sus ejes transversales, ¿cuál o cuáles podrían ser consideradas formas específicas del horror? Esta interrogante pretende subrayar que si el horror se concibe como la difuminación de los límites de una forma dada, y la descomposición de la mirada tiene una preponderancia en los modos en que se piensa la imagen, se puede correr el riesgo de terminar afirmando que toda mirada en Saer es fiel testigo que el horror atraviesa, silencioso y omnipresente, gran parte de su obra. La generalización, como se notará, atenta contra la singularidad del horror como forma que en *Glosa* se pone de manifiesto.

A grandes rasgos, la novela relata una caminata de dos amigos que se encuentran por casualidad una mañana de octubre de 1961. Ángel Leto ha decidido de pronto bajar del colectivo mucho antes del lugar en que suele descender, tomado por un impulso repentino de caminar por la calle principal sin más motivo que el de “dejarse envolver por la mañana soleada”.¹⁹¹ En la segunda cuadra oye un chistido que, repetido, lo insta a darse vuelta y a reconocer al Matemático como el emisor de ese sonido y a él mismo como el destinatario. El encuentro fortuito da curso pues a la caminata que hace las veces de punto de confluencia de la narración. Vestido de riguroso blanco, el Matemático iba al centro de la ciudad con el fin de distribuir en los diarios el comunicado del grupo de egresados de Ingeniería Química, entre los que se incluye, sobre su reciente viaje a Europa. Comparten la caminata durante las siguientes veinte cuadras, este es el tiempo en que transcurre el presente del relato, siempre intervenido por los recuerdos de cada uno, las historias compartidas o el futuro que, amenazante, se cierne sobre los personajes.¹⁹² Los pormenores del desplazamiento hacen del caminar una figura de composición que concita las más variadas reflexiones sobre el tiempo y el espacio en el que acontece. Si se considera además que Leto camina sin motivo y el Matemático con uno específico, se puede decir preliminarmente que esa diferencia de actitud señala de entrada “que las relaciones posibles entre caminata y narración, entre recorrido y escritura, no son necesariamente homogéneas”.¹⁹³ Por momentos, imbuidos en sus recuerdos personales, por otros

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹² “Una novela cuya materia es sin duda el tiempo, hace del vacío de la ausencia y del vacío del instante el lugar, paradójico, donde se anuda su movimiento detenido que es, para decirlo con Saer, «un torbellino, una estampida fija en su lugar». Contreras, Sandra (1991): “*Glosa*, un atisbo de fiesta”, en *Paradoxa*, n° 6, Rosario, p. 45.

¹⁹³ Kohan, Martín (2011): “*Glosa*, novela política”, en Ricci, Paulo (comp.): *Op. cit.*, p. 147.

entregados a la reconstrucción de una fiesta a la que ninguno de los dos asistió, y también atentos a las particularidades que van encontrando en su marcha, ambos personajes recorren tiempos y espacios disímiles contenidos por el diseño cuadrículado de la ciudad en damero. Los títulos de las tres partes, por obvio que sea, resultan elocuentes de este marco en el que se despliega la narración: “Las primeras siete cuadras”, “Las siete cuadras siguientes”, “Las últimas siete cuadras”.

Desde el *incipit* de la novela es posible percibir algunas de las particularidades del narrador, cuyo lugar en apariencia extradiegético y heterodiegético vacila permanentemente. Este vaivén no se justifica porque, como en *La pesquisa*, el narrador se vaya luego a revelar como un participante de la historia, sino más bien por una serie de intervenciones que resisten una caracterización narratológica tradicional. Los “si se quiere”, los “qué más da”, los “como se dice, ¿no?”, o bien el elocuente “en fin, como decíamos, ya desde el principio nomás, o decía mejor, un servidor, y más o menos, ¿no?, todo eso”, prefiguran una función narrativa que a pesar de cumplir tareas tradicionales como son su estar ausente de la historia, o el conocimiento de los pensamientos de los personajes e incluso el futuro de los mismos, hace presente todo el tiempo no sólo el carácter aproximativo de lo que cuenta, sino también su potencialidad de devenir primera persona y de ese modo modificar la forma en que su voz se dispone en relación al relato.¹⁹⁴

Ahora bien, en esta disposición de una voz narrativa que no se guarda de poner en entredicho sus propias aseveraciones sobre la historia que cuenta, enmarcada por el diseño en damero de la ciudad que atraviesan los caminantes, conviven diversas temporalidades

¹⁹⁴ En uno de los pasajes donde Genette distingue entre narrador heterodiegético y homodiegético advierte lo siguiente: “La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l’occasion d’employer la première personne pour désigner l’un de ses personnages”. Genette, Gerard (2007): *Discours du récit*, Paris: Seuil, p. 255. Si se toma en cuenta esta observación el narrador de *Glosa* plantea varias dificultades, pues por ejemplo dicha instancia no desdeña las alusiones autorreferentes a su propia condición de narrador, tal es el caso de “[e]n los pliegues de sus así llamadas almas, de las que decíamos, o decía, mejor, el que suscribe, es decir un servidor, hace un momento, parecerles que son, no cristalinas sino pantanosas”. La cercanía de la primera persona, virtualmente presente en toda narración, se redobra aquí mediante los giros dubitativos del narrador y su reiterada autodesignación como “un servidor”, poniendo en duda no sólo los hechos que narra sino y sobre todo la función que ejerce en tanto narrador. Así vistas las cosas, si se consideran esos giros bien podría concluirse que bajo la apariencia heterodiegética el narrador deviene homodiegético, aunque esta aseveración no alcanza para explicar el nivel narrativo que toma su voz (intra o extradiegético), y eso anularía, en parte, su cariz homodiegético. En fin, todo esto no hace más que reforzar la singularidad de la instancia narrativa en *Glosa*, siempre a medio camino entre su ausencia de la historia y su particular modo de volverse presente, incluso protagonista. De ahí que se haya propuesto que la clave de la novela ha de ser buscada en “ese gran hallazgo que es el narrador”, cuyo accionar “deja entrever las perturbaciones que causa la naturaleza esquiva y problemática del conocimiento y el significado”. Balderston, Daniel y Lucero, Nicolás (2010): “Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*”, en Saer, Juan José (2010): *Op. cit.*, p. 693.

que conforman el relato. Por un lado, están los recuerdos personales que se le presentan tanto Leto como al Matemático durante la marcha. Hay en esas rememoraciones involuntarias una fuerza de intervención sobre el tiempo de la caminata que desestabiliza el presente de sus pasos, uno y otro, imbuidos en la reconstrucción de un festejo al que no asistieron se ven continuamente tirados por los recuerdos ante los que condescienden a realizar variadas reflexiones y reelaboraciones. Las circunstancias del suicidio del padre de Leto y el denominado “Episodio” en que el Matemático fue excluido de una cena por una corte de escritores que festejaba a un poeta venido de la capital, operan como modos análogos en que el pasado pugna por hacerse visible, demostrando su capacidad de hacer tambalear el presente.¹⁹⁵

Por otro lado, se relata el intento de reconstrucción, a partir de una serie de versiones contrapuestas, del cumpleaños de Washington Noriega al que ninguno de los dos asistió (“«Y yo en Francfort», piensa el Matemático. Y Leto: «no me invitaron»”).¹⁹⁶ Producto del interés que suscita el anecdotario de la fiesta, se reproduce una discusión que habría tenido lugar en ella sobre las dificultades que plantea suponer en principio que los caballos tropiecen, es decir, que el instinto se equivoque. La conversación animada sobre los obstáculos de comprensión que plantea lo instintivo puesto frente al error deriva, luego de la intervención del festejado, hacia el comportamiento de los mosquitos, pues “para Washington, lo que es confuso en el hombre y en el caballo, se clarificará observando el mosquito”.¹⁹⁷ Así planteadas las cosas, según el festejado, los mosquitos actúan movidos por distintas motivaciones que, resumidas, serían al menos tres. Los que se aventuran contra su presa sin dilación, otros que levantan vuelo ante la más mínima amenaza, y una tercera especie que se deja aplastar fácilmente en la mejilla de su víctima. Lo cómico, de gran presencia en un libro que desde la dedicatoria se define como comedia, toma en la discusión sobre los mosquitos y sus variadas prolongaciones en la novela -ejemplo evidente es el tropiezo de Leto mientras camina- un cariz de cavilación sobre el destino que,

¹⁹⁵ “Ambos, Leto y el Matemático, no pueden evitar el regreso de esos dos pasados que ponen en duda su presente. No son equivalentes desde un punto de vista realista-psicológico, pero lo son como principios de construcción de los personajes y como organizadores del discurso subjetivo que puntúa la transmisión de las glosas del festejo. Tanto Leto como el Matemático deben añadir a esas debilidades de la identidad, que vienen del pasado, el hecho de no haber participado en el festejo de Washington”. Sarlo, Beatriz (2010): “La política, la devastación”, en Saer, Juan José (2010): *Op. cit.*, p. 763.

¹⁹⁶ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 83.

resumida en las tres vías de acción divergente de los mosquitos, demoran y cifran el futuro de los personajes.¹⁹⁸

Dentro de estas secuencias temporales también están narradas las circunstancias externas que se suceden a lo largo de las veintiuna cuadras recorridas una mañana de octubre de 1961: los cruces de calles, el encuentro con Tomatis, la música que llega hasta la calle desde una tienda de discos, etc. Estas, como se advirtió, actúan “geometrizando de un modo ilusorio el espacio”.¹⁹⁹

Por último, tienen lugar dos prolepsis narrativas que unos diecisiete o dieciocho años después de la caminata dan cuenta del futuro de los personajes. Una, en que el Matemático ya exiliado, camina con Pichón Garay por las calles de París, siguiendo el trazado del Bulevar Saint-Germain, la otra, donde queda asentada la muerte, la desaparición y el exilio de varios de los personajes habituales de la obra, entre ellos los dos caminantes. Más allá de la destreza con que Saer va superponiendo las distintas temporalidades y sin el afán de enumerar la cantidad de tiempos que allí conviven, me interesa destacar aquí una fuerte contraposición entre la narración vacilante, festiva y contradictoria, cuando se trata de la reconstrucción del cumpleaños, o de los avatares de la caminata, e incluso de los recuerdos de los personajes que, si bien no son festivos, son parejamente morosos; y por otro lado, la narración fechada y precisa cuando se trata de la prolepsis que introduce el destino funesto de los personajes. Al respecto es elocuente la condensación al momento de presentar la historia que vendrá, en menos de una página el lector se entera sucintamente del secuestro y la desaparición del Gato y Elisa, que Leto vivía en la clandestinidad, y en una emboscada policial se vio obligado a morder una pastilla de veneno (llevada por los miembros de su organización para evitar caer detenidos y luego ser objeto de torturas que podían hacer peligrar la información de la que disponían), y que la mujer del Matemático fue asesinada y éste debió partir al exilio.²⁰⁰

¹⁹⁸ “Advertido de que la comedia de es una puesta en suspenso de la «progresión de lo neutro», el lector de Saer, vislumbra ese «lado fúnebre» sobre el que se despliegan las digresiones, con sus laberintos y sus delicias. Los apéndices cómicos, las glosas que constituyen la apuesta formal de la novela, se justifican con la necesidad (y la añoranza fracasada) de detener la progresión que lleva al fin”. Balderston, Daniel y Lucero, Nicolás (2010): *Op. cit.*, p. 693-694.

¹⁹⁹ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 99.

²⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 130-131. La dificultad de comprender linealmente la muerte de Leto, sea en línea con el suicidio paterno, o como un gesto heroico ofrecido para el resguardo del movimiento del que forma parte, se complejiza aun más si se considera esta anotación hallada en una libreta de viaje, que por las fechas que lo rodean se puede presuponer su escritura entre 1984 y 1986: “Todo el mundo cree que Leto muere *por* la

A partir de esta marcada contraposición en las estrategias narrativas, Sarlo propone que el conjunto de la novela se resignifica por la devastación que sobrevendrá.²⁰¹ De este modo, la superposición de temporalidades se concibe como una lógica de lectura de la novela que hace de la prolepsis su momento decisivo. Entonces, tanto los recuerdos en los que se ven imbuidos los protagonistas, como los esfuerzos que realizan para reconstruir la discusión que tuvo lugar en la fiesta de Washington, pueden ser leídos a la luz del tiempo por venir. Es en este contexto que me interesa poner de relieve dos escenas que llaman la atención por tener reglas análogas de composición, al tiempo que permiten retomar las reflexiones realizadas hasta aquí sobre el papel de la mirada en la literatura de Saer.

Se trata de dos recuerdos, una imagen de la infancia que se le impone a Leto mientras da vueltas en torno a los entretelones del suicidio del padre; el otro, la rememoración de una pesadilla que se le presenta al Matemático, ya exiliado, en el avión que lo trae de vuelta a Estocolmo luego de unos días pasados en París. En este sentido, resulta de importancia una concepción del recuerdo que entrega la novela, pues bajo su estela se puede comprender no sólo el tratamiento entrelazado de las distintas temporalidades que interactúan en el relato, sino que también es dable integrarlo en la serie de las imágenes en retícula que pueblan la literatura de Saer:

El recuerdo es como una fotografía o una imagen sombría estampada en el interior de su cabeza y las emociones y los sentimientos de humillación o de cólera forman unos agujeros de bordes negros y resquebrajados como si la imagen estuviese siendo atravesada en muchos puntos de su superficie por la brasa de un cigarrillo.²⁰²

Como se ve, no hay que hacer un gran ejercicio de imaginación para descubrir aquí el plano punteado que, como el sombrero de paja de Wenceslao, se ofrece como límite del recuerdo, cuya superficie es al mismo tiempo objeto y marco de una mirada capaz de atravesarlo. La inflexión retrospectiva ya comentada, encuentra en *Glosa* una de sus modalidades de presentación más claras, pues a medida que la caminata avanza en línea recta, los personajes se sumen en asociaciones regredientes que hacen palpables la perseverancia del pasado, y con ello su prolongación hacia el futuro. Imaginar el futuro, se

organización. En verdad, muere *contra*, Con la pastilla, para liberarse de ella". Saer, Juan José (2013): *Op. cit.*, p. 300. Cursivas en el original.

²⁰¹ Sarlo, Beatriz (2010): *Op. cit.*, p. 767.

²⁰² Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 31.

podría decir aquí, es posible tanto por la calle que, adelante, se ofrece a la continuación de sus pasos, como por la persistencia de la memoria en escandir esos instantes que se quieren presentes. “Si el tiempo fuese como esta calle” piensa el Matemático, “sería fácil volver atrás o recorrerla en todos los sentidos”, y sin embargo, la suma de enclaves temporales por los que discurre el relato testimonia que el tiempo, algo más intrincado que el diseño en damero, intercede por relentes involuntarios en los personajes. El carácter cuadriculado de la ciudad antes que proponer un modelo rígido, opuesto al fluir de la memoria de los personajes, entrega el precario marco sensible que contiene todos los tiempos del relato, “[e]sta calle más todo lo que no es esta calle. Todo en todos sus estados. Todo”.²⁰³ La vuelta atrás o el salto hacia delante no implican un ir y venir por esa calle, por lo demás, esa misma orientación, progresiva regresiva, se figura cómicamente cuando sin mediar pretexto ambos se ponen a caminar de espaldas al sentido de su marcha. Decir esto es también establecer una diferencia con algunas de las lecturas críticas que se han propuesto al respecto. En resumen, no se trata de una figuración de lógicas enfrentadas que opondría el dibujo racional de la ciudad a las afluencias caóticas del pasado de los personajes, incluso a la certificación de su futuro funesto.²⁰⁴ Se trata de proponer una lectura alternativa a la pretendida oposición que se cifraría en los dos términos extraídos de la quintilla que Tomatis le lee a Leto y al Matemático cuando los encuentra en la calle (que es a su vez el epígrafe de la novela): “en fiebre y geometría”. Se prescinde de este modo, de comprender ese par de términos como el resumen de un enfrentamiento que tendría lugar en la novela entre el código ordenado y lo indeterminado, y se lee ese par como integrantes de una lógica conjunta.

De nuevo, y volviendo atrás, la comentada “revelación del bañero” es menos la destrucción del mundo circundante que el devenir mirada o plano reticulado de la narración, es irrupción de otra lógica que incluye a su vez al orden convencional antes figurado. En ese sentido, las calles de la ciudad en *Glosa* son el marco de toda la narración, de sus tiempos fluctuantes y de sus saltos hacia el futuro, es decir, si hay algo así como lo indeterminado -por lo demás presente todo el tiempo en los giros dubitativos del narrador-

²⁰³ *Op. cit.*, p. 159.

²⁰⁴ “De geometría rígida y racional, la ciudad se opone al espacio interior, múltiple, fluctuante, enemigo de los diques con los cuales se administra y se restringe el fluir de las pulsiones”. Abatte, Florencia (2010): “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entonado y Glosa*” en Saer, Juan José (2010) *Op. cit.*, p. 675. Lectura por lo demás concordante por lo propuesto en Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 245.

ello se despliega dentro de los límites que aporta la cuadrícula citadina, y no en oposición a ella. Quizá en un abuso de los mismos términos tomados de los versos de Tomatis, se puede decir que la narración en *Glosa* se construye *geometrizando la fiebre*. Ahí radica el modo en que esta novela se puede considerar como punto central del *corpus* revisado: el “laberinto geométrico” de la mirada de Elisa en *Nadie nada nunca* se vuelve una caminata que imagina en una cuadrícula todos los tiempos posibles, de los que trágicamente, cabe agregar, no se es nunca contemporáneo. Dicho con otros elementos, los versos de Tomatis que se leen en la novela y que el Matemático atesora borroneados en su billetera ya en el exilio, expresan una veta de anacronismo que domina la convivencia de las distintas temporalidades en la novela, determinadas por la caducidad del futuro de los personajes. “En uno que se moría / mi propia muerte no vi”, sentencian los primeros dos versos que concluyen en esa enunciación imposible signada por el fallecimiento ya acaecido (“ahora me velan a mí”). No se es contemporáneo de la propia muerte, como tampoco de la caminata que delinea el presente de la narración, o del cumpleaños de Washington que se reconstruye, el futuro se infiltra en todos sus devaneos, aunque el acaecer festivo siga pugnando por resistir el instante de la muerte.²⁰⁵

Entonces, caminan hacia atrás, teatralizan el método progresivo regresivo, y en ese gesto se plasma la escritura de una fiebre geométrica:

[L]a calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y monótono, que llevan consigo a donde quiera que vayan, la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud, calle, mañana, color, materia y movimiento -todo eso, entendámonos bien para que quede claro, más o menos, y si se quiere, mientras sigue siendo la Misma, ¿no?, en el Mismo, siempre, como decía, pero después de todo, y por encima de todo, ¡qué más da!²⁰⁶

Es dentro de esa finitud que las anacronías se vuelven relato sincopado. De este modo, es posible concebir los flujos de recuerdos que se les presentan a los personajes (de entre ellos destacaré dos). El primero corresponde a Leto que, desde que ha bajado abruptamente del colectivo, ha venido desgajando una frase que le dejó su madre en el

²⁰⁵ “Estilar esa piruetas -ligeramente entretenerse en la risa, aplazar el final, prolongar el breve lapso de felicidad, demorarse en el respiro de ese instante y celebrarlo- es el modo en que *Glosa* resiste el instante inaprensible de la muerte, su ominosa ausencia”. Contreras, Sandra (1991): *Op. cit.*, p. 51.

²⁰⁶ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 160.

desayuno: “*El, que ha sufrido tanto*”, cuyo eco lo sigue hasta la calle, donde dispuesto a entregarse a lo que le depara la mañana, va también lidiando con el fantasma del suicidio paterno. Entre las palabras del Matemático (que comienza a relatarle la versión que le ha contado Botón de los festejos del sesenta y cinco aniversario de Washington) y los datos que le llegan de la calle sobre la que avanza, va revisando los pormenores de la muerte paterna. Los efectos que suscitó en su madre, la justificación que ella prefiere (la del “mal incurable”), la posición ambigua en la que quedó Lopicito luego del hecho, el mejor amigo del padre, y que a la vez venía, con discreción, cortejando a su madre desde hace veinticinco años, y ahora, ya sin la competencia a la vista, no le queda otra que honrar a su difunto amigo. El cavilar de Leto se detiene luego en la característica principal y la única que tenía para él su padre, esa “expresión sardónica que significaba algo así como *ya van a ver, ya van a ver cuando me decida*”, que a sus ojos anunciaba la inminencia de una catástrofe “de la que su portador había visto desde un principio los signos inequívocos”.²⁰⁷

Así, entre la caminata y los pensamientos que ha disparado la frase dicha por su madre en el desayuno, Leto comienza a rememorar a la altura de la sexta cuadra los hechos que antecedieron el suicidio de su padre. El fin de semana en que éste puso fin a sus días Leto y su madre habían ido al campo a casa de los abuelos maternos. Leto, ya en el ómnibus, “contempla, no sin bienestar, el campo por la ventanilla”.²⁰⁸ Para él, esos campos son la infancia, las idas y venidas desde Rosario, las vacaciones, los juegos crueles con insectos y animales, donde ya se había empezado a pecar, “sin palabras ni conceptos” de un desajuste irreconciliable entre él y el mundo. El campo que desfila ante sus ojos al ritmo del coche motor que los lleva a casa de sus abuelos, le impone la imagen en detalle del almacén de ramos generales de su abuelo. El orden de los mostradores, la repetición simétrica de los productos, y sobre todo, una imagen:

[L]as cajas de "Quaker Oats" con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de "Quaker Oats" más chica con un hombre más chico que tiene en la mano una caja de "Quaker Oats" todavía más chica con un hombre más chico todavía que tiene una caja más chica de "Quaker Oats" con un hombre todavía más chico que tiene en la mano, ¿no?, más chica todavía, ¿no?, en fin, así, ¿no?²⁰⁹

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 51.

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 69.

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 70.

Entonces, Leto mientras camina recuerda el viaje que antecedió la muerte de su padre, en el que recordó su infancia a instancias de mirar el campo a través de la ventanilla. Evoca diversos objetos y se detiene en uno: la caja que porta una imagen que, en abismo, se multiplica. La imagen se presenta a su vez como un recuerdo (de infancia) dentro de otro recuerdo (las circunstancias que rodearon el comentado suicidio) que se despliega mientras Leto camina en compañía del Matemático. La cadena de asociaciones había sido suscitada por la frase que su madre esa mañana, casi un año después del hecho y sin mediar conversación alguna, le había dicho, como justificando la decisión drástica puesta en acto por su padre. La reminiscencia, ya puesta sobre ese andarivel, continúa hasta llegar al momento en que, de vuelta de la casa de sus abuelos, encuentran al hombre caído, su cabeza destruida por el balazo, y todo a su alrededor salpicado “de sangre, de fragmentos de cerebro, de cabellos, de astillas de huesos”.²¹⁰ Por otra parte, y dentro de esta misma cadena asociativa, se inserta un apéndice de esta progresiva puesta en abismo de la narración y con ella de la memoria, la escena de una conversación entre Leto y Cesar Rey sostenida meses después del fallecimiento de su padre sobre los tipos de suicidas, que tuvo lugar en el bar de la galería fruto de un encuentro fortuito entre ambos justo en el amanecer en que Rey había desistido de cortarse las venas.²¹¹ Las mismas circunstancias de aquél encuentro al alba están narradas al final de la primera parte de *La vuelta completa* -la primera novela escrita por Saer (la segunda publicada)-, es decir, no sólo el recuerdo de Leto recordando su infancia se repite como las cajas de Quaker Oats, sino que en él está contenida a su vez la memoria de la obra.²¹²

La segunda imagen a destacar está insertada en la décima cuadra, pero no refiere a recuerdos de los personajes durante la caminata, sino que está dentro de la primera introducción explícita del futuro de los mismos. Lo antecede un encuentro casual con Tomatis, quien los ha hecho escuchar un poema de su autoría (la quintilla antes comentada) que luego se lo ha regalado al Matemático, quien al escucharlo se había apresurado a calificarlo de “soberbio”. El encuentro con Tomatis es aprovechado por los caminantes para buscar más detalles sobre el discurso proferido por Washington acerca de las concepciones de la equivocación animal compendiada por los tres mosquitos. Tanto Leto como el

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 73.

²¹¹ *Op. cit.*, pp. 74-75.

²¹² Saer, Juan José (2001): *La vuelta completa*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 98-101.

Matemático pretenden no darle importancia pero, advierte el narrador, la prueba de que la tendrá es que muchos años después se seguirán acordando de esos mosquitos y de las circunstancias en cómo se enteraron de su existencia. Entonces, la prueba del futuro encuentra al Matemático una mañana de 1979 -dieciocho años después que las veintiuna cuabras- viajando en un avión de Paris a Estocolmo. Saca su billetera del bolsillo y de ella retira “la hoja doblada en cuatro que Tomatis le regaló en la puerta del diario”, ajada por el paso del tiempo y sus diversos traslados, “ha perdido ya su carácter de mensaje para volverse objeto”.²¹³ La hoja lo retrotrae tanto a la mañana en la que le fue entregada, como a las varias veces en que intentó desprenderse de ella, y viéndose imposibilitado de hacerlo detectó que las “radiaciones de peligro” que emanaban desde la hoja doblada en cuatro, lo forzaban a llevarla consigo. Lo hoja se había transformado en un “rectángulo blanco del que dependían, inermes y anónimos, pero ya unidos a él por vínculos secretos, fragmentos del mundo exterior”, que de vez en cuando desplegaba sin premeditación, como esa mañana en el avión.²¹⁴ Una vez concluido el ritual al que lo conducía aquel papel gastado, su memoria se detiene, no sin cierta emoción, en su encuentro con Pichón Garay en Paris, en la reunión a la que habían asistido (donde los diputados del bloque socialistas les habían prometido ocuparse de las violaciones a los derechos humanos y solicitar ayuda al gobierno francés para los refugiados), y sobre todo en la caminata que vino después, donde tal y como esa mañana del '61, caminó, ahora con Pichón, por una misma calle, evocando nuevamente el cumpleaños de Washington y compartiendo risas, experiencias y silencios con su compañero de marcha. Después de estos recuerdos, y mientras pasea la mirada distraído por la cabina del avión, de golpe, se acuerda de una pesadilla. En ella, el Matemático encuentra un papel en la calle que al desplegarlo le ofrece sucesivos retratos suyos, cada uno con una expresión diferente. En un principio, el sueño lo divierte, pero progresivamente lo va inquietando; primero porque se da cuenta que no podrá alcanzar el centro, luego por la textura de la cinta que fue desplegando con sus sucesivos retratos. Cito el final del sueño:

²¹³ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 125 Sobre el valor de los objetos como modalidad de convocar el recuerdo y las distintas temporalidades que lo atraviesan, considérese lo siguiente: “Si las relaciones que los personajes de Saer mantienen con el recuerdo es azarosa y siempre problemática, se justifica la necesidad de atribuir a los objetos, fragmentarios y dispersos, el poder de convocarlos”. Nuñez, Jorgelina (1987): “Anotaciones sobre una hoja”, en *Paradoxa*, nº 2, Rosario, p. 105.

²¹⁴ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 128.

Sacudiendo las manos trató de desembarazarse de la cinta, pero fue inútil. Volvió la cabeza y abrió los ojos. Estaba desnudo en la vereda y la cinta que hacía deslizar entre sus dedos era la piel que se iba despegando de su cuerpo, en una banda continua y regular, como una venda que se retira. Era una sola extensión infinita de piel que se desenrollaba. Y cuando gritó, sentándose en la cama del hotel, en la oscuridad, sin comprender todavía que se trataba de una pesadilla, fue porque había empezado a comprender antes de despertarse que cuando la cinta terminara de desplegarse, en el lugar en el que él estaba, en el que habría estado, el lugar que ocupaba su cuerpo, no quedaría nada.²¹⁵

Entonces, el Matemático sueña, luego sueña que abre los ojos y se despierta, pero está en la calle. Un sueño dentro de un sueño. Finalmente despierta gritando. El recuerdo del sueño está significativamente precedido por las reflexiones en torno al rectángulo blanco que lleva en su billetera, también por el recuerdo de la caminata compartida con Pichón ordenada por el trazo del Bulevar Saint-Germain. Como se notará, tanto en la serie de asociaciones de Leto como en las del Matemático dominan las presencias encuadradas que traman ambas series. Sobre esta singular existencia me detendré en lo que sigue.

La potencia de esas imágenes está determinada por la alteración y exacerbación del marco que las sostiene. Ya no se trata aquí de un marco dentro del cual sólo tenga lugar la descomposición de lo visual como lo figuraba el caballo en la llanura. Hay por el contrario una puesta en evidencia del carácter restringido, bajo el modo de un cuadro, de aquello que compone el campo de la mirada. Scavino propuso leer la pesadilla del Matemático como dando cuenta de una dificultad de desprenderse de cierta servidumbre a las convenciones, y dentro de esa estela se puede insistir ahora que esa servidumbre está acentuada por la insistencia -sea en la imagen de *Quaker Oats* como en los rostros que se multiplican en la pesadilla- de una forma que restringe la descomposición de lo visual mediante la fuerte presencia de sus límites.²¹⁶ Dentro de esta puesta en relevancia de los límites que hacen plausibles estas imágenes es que se propone hacer residir la singularidad en que el horror se piensa en *Glosa*.

Sobre este punto, vale la pena realizar una breve digresión teórica que retoma la manifestación de lo impensado consignada en la primera parte a propósito de la influencia del psicoanálisis en la comprensión del horror. Para ello recurro sucintamente al modelo óptico desarrollado por Jacques Lacan y a la reformulación que allí se opera sobre lo

²¹⁵ *Op. cit.*, pp. 143-144.

²¹⁶ Scavino, Dardo (2004): *Op. cit.*, p. 132.

ominoso freudiano.²¹⁷ El horror, tal y como lo concibe el psicoanalista francés, es indiscernible de cierta concepción de la imagen, más aun, de una imagen debidamente enmarcada: “lo horrible, lo oscuro, lo inquietante, todo aquello con lo que traducimos, como podemos, el magistral *unheimlich* del alemán, se presenta a través de ventanillas. Es enmarcado como se sitúa el campo de la angustia”.²¹⁸

En líneas generales el esquema de Lacan se fundamenta en una articulación entre la imagen especular y la inclinación de la mirada del sujeto. Decir, como Freud, que la angustia provocada por lo ominoso, radica en que lo familiar se vuelve de pronto extraño, no es suficiente para la propuesta de Lacan. Se trata más bien de concebir al fenómeno de lo siniestro como una alteración temporal y espacial, que se corresponde con la puesta en evidencia de una separación tajante entre aquello que se mira y el ojo que mira. El efecto más notable de este fenómeno, dirá Lacan, es que el marco de la mirada que suele permanecer oculto, su límite, se pone en primer plano.²¹⁹

Los marcos en los que se consigna aquí el despliegue del horror en *Glosa*, redoblados por su modo de presentación -ya sea un recuerdo dentro de otro recuerdo, o como un sueño donde se sueña que se despierta, para seguir soñando- se caracterizan porque no dan lugar a equívocos sobre su conformación: serie de imágenes iguales, puesta en abismo que refuerza la pregnancia y la forma cerrada de la misma imagen. La irrupción del horror, según Lacan,

²¹⁷ El modelo óptico de Lacan, y la relectura que a partir de él realiza del *unheimlich* freudiano, puede implicar una doble ganancia ante su carácter de impensado con el que se presentó la referencia psicoanalítica en el comienzo de la tesis. Por un lado, y en términos generales permite devolverle algo de la especificidad conceptual a este término, la que parece haber sido olvidada o reducida a una única fórmula: lo familiar devenido extraño. Considérese lo siguiente a modo de ejemplo de lo que se busca evitar: “En el lugar de los “dioses oscuros”, entonces, y como metáfora de la “banda tenebrosa”, Tomatis va a emplazar a su propia suegra, la farmacéutica de clase media, prototipo del llamado “mediopelo” argentino, encarnación en el seno de esa “familia”, de lo “infamiliar”, lo *unheimlich*, lo siniestro o lo pavoroso”. Scavino, Dardo (2004): *Op. cit.*, p. 138. Por otro lado, la introducción de lo ominoso dentro del esquema óptico desarrollado por Lacan, permite insistir sobre la articulación entre la mirada y el horror.

²¹⁸ Lacan, Jacques (2006): *La angustia. Libro 10*, Buenos Aires: Paidós, p. 86. Los argumentos de Lacan que se expondrán a continuación se basan en la revisión que éste realizara de su esquema óptico en el seminario intitulado *La angustia* (específicamente aquellos que se encuentran entre la cuarta y la séptima sesión del seminario). En aras de hacer más comprensible y acotada esta referencia se omitirán las designaciones específicas propuestas por Lacan para los componentes de su esquema, sin por ello eludir la lógica que se encuentra en la base de su propuesta. Para un análisis detallado de las sucesivas reformulaciones a las que somete Lacan su modelo óptico véase el notable libro de Le Gaufey, Guy (1998): *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*, Buenos Aires: Edelp.

²¹⁹ Lacan, Jacques (2006): *Op. cit.*, p. 87.

está caracterizada por hacer aparecer una nueva dimensión del objeto: una *presencia que no engaña*, tal y como funcionan las dos escenas que han sido aquí puestas en relieve.²²⁰

La forma en que son presentadas estas imágenes en la novela contrasta con el primer plano de la proliferación morosa de versiones del cumpleaños y de las circunstancias de la caminata esa mañana de octubre del '61. Hago eco aquí de una observación de Premat, quien propone concebir a *Glosa* como una construcción en *trompe-l'oeil*, y extendiendo esto último a las escenas aquí revisadas.²²¹ De esta forma, la superposición de temporalidades señalada con antelación, responde a una lógica de construcción que hace las veces de velo de aquello que la determina, a saber, Leto tomando la pastilla, el Gato y Elisa desaparecidos, el Matemático en el exilio y su pareja asesinada. En primer plano están los sucesivos y contradictorios relatos de una discusión sobre el espinoso asunto del instinto: los caballos, los mosquitos, los hombres. En segundo plano, los recuerdos personales de Leto y el Matemático, donde se encuentran las imágenes enmarcadas del horror. Todo eso determinado, a contraluz, por el destino trágico de los personajes.

Por otra parte y derivado de lo anterior, si en algo se diferencia una escena de otra -donde quizá se puede leer una progresión de la forma enmarcada- es en lo siguiente: lo que en el recuerdo de Leto era puro marco en abismo, en la pesadilla del Matemático se muda en una conjunción de marco y cuerpo que la vuelve aun más significativa. Dicho de otra manera, la puesta en abismo de su propio retrato, "semejante a la persistencia retiniana",²²² concluye por hacer del marco el propio cuerpo del soñante, y a medida que desliza la cinta entre sus dedos va diseccionando su organismo, desgajándolo hasta prefigurar la inminencia de su desaparición. Como se verá, tiempo y espacio sufren una alteración sensible que determina que el marco en abismo, vuelto visible, enseñe su potencialidad de abrir el cuerpo hasta reducirlo a la nada (tiempo sin retorno, lugar limitado y sin salida).

La elección de *Glosa* como el punto de arribo de este trabajo se impuso a partir de la aparente divergencia que podría plantearse entre horror estético y horror de la historia, pues en términos generales se puede caracterizar esta novela como un relato que posee una fuerte reflexión sobre la forma literaria, y es precisamente dentro de esa cualidad formal (estética) que se insertan valores históricos ciertamente catastróficos. De esta manera, lo que Premat

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 252.

²²² Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 143.

designa como horror de la historia, encuentra en *Glosa* un modo conciso que evita la permanente descomposición de los objetos y la tensión de un sentido inacabado: se labra un acta de lo sucedido, allí no se trata de la inminencia o amenaza de un cuerpo que *podría* llegar a adquirir una forma definitiva. La forma está circunscrita en los precisos destinos de los personajes, “algo que debe saberse duramente, fuera, casi, del régimen moroso de la ficción saeriana”.²²³ Esta precisión cambia toda la novela, y es allí que la exacerbación de los límites en las imágenes revisadas encuentran su potencia: el marco del horror está dado por la exacerbación de la presencia de una forma que no engaña. La mirada enmarcada termina por enmarcar el horror y ya no sólo la perpetua descomposición visual recorrida. El horror literario provocado por la acentuación del marco y una forma que se cierra sobre sí misma, obtiene su significación a partir del trasfondo histórico relatado en la novela. El horror en Saer, como es evidente desde un principio, es indesligable de una permanente puesta en tensión de la forma en que se presenta, pero depende, al menos en *Glosa*, del futuro de muerte y exilio de los personajes, de la articulación con un horror que no es propio de la ficción, pero que encuentra en ella una forma renovada.

²²³ Sarlo, Beatriz (2007): “La condición mortal”, en *Escritos de literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 294.

3.3. El botón (contrapunto)

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes.

Charles Baudelaire, en "Salon de 1846"

El sesgo de la metáfora óptica, como se puede comprobar, domina los análisis precedentes. Su capacidad de reunir experiencia y conocimiento bajo un método de disección que determina la inclinación de la mirada, ha sido comprendida como *cruel* a partir de esa doble valencia que descompone tanto la representación (habitada con malestar), como los objetos sobre los que la escritura se detiene, particularmente esos cuerpos abiertos sobre los que se ha trazado aquí un camino argumental. La forma de la retícula tiene en este contexto la función de, por un lado, sostener una vibración perpetua de sus líneas (enmarcadas y móviles), y por otro, el de hacer ingresar en la literatura la dificultad histórica planteada por la óptica fisiológica a propósito de la distorsión con que las imágenes son codificadas por el sujeto de la percepción.²²⁴ La opacidad que conlleva esa distorsión pone de relieve una temporalidad inquietada donde, como en el despertar, se manifiesta una suerte de *nitidez informe* que se erige como punto germinal del pensamiento de las formas que transita las narraciones saereanas. El impulso a la abstracción que se verifica en este lugar privilegiado de la retícula desemboca en uno de sus aspectos más singulares, a saber, en imágenes que exhiben sus marcos en abismo como testimonio del futuro trágico que se cierne sobre los personajes.

Más aun, si se considera la relación sugerida entre las retículas que dan forma a destellos lumínicos y la recurrencia a hacer pasar la narración de los itinerarios visuales por

²²⁴ "[L]a pantalla fisiológica a través de la cual la luz pasa al cerebro humano no es transparente, como el cristal de una ventana; está, como un filtro, sometida a un conjunto de distorsiones específicas". Krauss, Rosalind (2002c): *Op. cit.*, p. 29.

el marco de una ventana, se podría trazar, tentativa, una línea de lectura que rescatara la importancia de las ventanas y sus marcos en la puesta en forma de la imagen Saer. Antes, una breve afirmación de Saer insiste, desde otro ángulo, sobre la importancia de la noción de marco en su obra: “Reflexionó más sobre los marcos que sobre la pintura”.²²⁵ Para continuar, considérese a modo de ejemplo el siguiente compendio preliminar sobre la insistencia de exhibir un marco que, precario, contiene las dificultades cambiantes de la mirada, esa *opacidad diáfana* que se resiste a ser considerada como un mero oxímoron.

En “El balcón”, cuento de *Palo y hueso*, una mujer repasa las desavenencias de su vida, se aleja y se acerca a la ventana echando vistazos a la calle y al cielo que parece anunciar una tormenta, se mira en el espejo detenidamente y divisa, extrañada, una torsión en sus labios que desconocía. Piensa en el paso de los años, en la inminencia del fin de sus días como bailarina de cabaret, en su hijo pequeño que contempla la calle desde el balcón (al que trata con modos “ásperos” por convocar mecánicamente al antiguo amor del que ha nacido). Triste y monocorde palpa su soledad, se tiende sobre la cama desde la que mira al niño en el balcón “envuelto en una claridad singular, áspera y verdosa”.²²⁶ En otro cuento de *Unidad de lugar*, Adelina Flores ve la sombra de su cuñado desvestirse a través del vidrio esmerilado del cuarto de baño. La vista se posa en ese recuadro mientras rememora su vida y escribe unos versos (“únicamente esa sombra es “ahora”, y el resto del “ahora” es recuerdo. (...) Es terrible pensar que lo único visible y real no son más que sombras”).²²⁷ Ve la sombra de algo que amó, desde un “resplandor pútrido” que se posa sobre su vestido gris y su pelo de igual color. Repasa su infancia, sus anhelos frustrados, la amputación de uno de sus senos, la muerte de sus padres, todo eso con su vista posada sobre ese vidrio en el que “ve el reflejo difuso -como unas escaras de luz dispuestas de un modo concéntrico, puntillista- de luz eléctrica”.²²⁸ Adelina, marcada por la mutilación de su cuerpo, escribe un soneto sobre sus “cicatrices” que “ve” contenidas en ese vidrio.

En *Cicatrices*, por su parte, también se vuelven significativas las sucesivas miradas enmarcadas sobre las que discurre el relato. Un ejemplo, entre muchos: “Una luz gris entraba a través de los vidrios de la ventana que daba a la calle. Era una claridad opaca y

²²⁵ Saer, Juan José (2006a): “Pensamientos de un profano en pintura”, *op. cit.*, p. 174.

²²⁶ Saer, Juan José (2006a): “El balcón”, *op. cit.*, p. 367.

²²⁷ Saer, Juan José (2006a): “Sombras sobre vidrio esmerilado”, *op. cit.*, p. 217.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 224.

tensa. (...) Miraba el recuadro gris de la ventana, con los ojos muy abiertos, sin verlo, y después se inclinaba para escribir”.²²⁹ Se mira sin ver, y el marco permanece como testigo mudo de una mirada que no ve nada. La novela de hecho, comienza deteniéndose en la “porquería de luz de junio, mala, que está entrando por la vidriera” del salón de billar donde están Ángel y Tomatis. El relato principal gira en torno a un asesinato cuyo autor al momento de ser interrogado se suicida desde el despacho del juez, dejando sólo un “eco del estruendo del cuerpo al chocar contra la ventana y desaparecer”.²³⁰

Finalmente algunos elementos de “A medio borrar” para cerrar este recuento incompleto de miradas que, contenidas en un marco externo, pueblan los relatos de Saer, y que expresan una dificultad de síntesis, las más de las veces trágicas. El texto comienza y termina con esta presencia que vuelve una y otra vez en el discurrir de esta escritura: “Una columna oblicua de luz que entra, férrea, por la ventana”, le indica a Pichón Garay la presencia del día y que el dormir ha llegado a su fin. Una vez despierto anticipa lo que hará en el día que comienza y sabe que, pasado un rato, tomará un café en el bar donde “a través de los ventanales de la galería” verá “el sol cayendo sobre las mesas de metal de colores en el patio casi vacío: la jornada”.²³¹ El relato de la partida de la ciudad de Pichón comienza, como es evidente, con una fuerte presencia de la inclinación que afecta su mirada los días previos a su partida hacia Europa, y de la manera en que ella certifica su propia inestabilidad: la amenaza del borramiento, presente en *Cicatrices* retorna con una forma renovada.²³² Desde un principio las imágenes adquieren un carácter, aunque encuadrado, oscilante, “[e]l empedrado grueso hace temblar la imagen blanca en la ventanilla borrosa”.²³³ Esta fluctuación de las imágenes que porta la cercanía de la partida, encuentra uno de sus motivos en la existencia del Gato, el hermano mellizo de Pichón que se quedará en la ciudad, y que con su mero permanecer en ella será fiel testigo de una mirada que se desdobra, idéntica a la que se va, pero otra. La partida de Pichón circunscribe el borramiento de una mirada que está yéndose de la zona, sus dificultades evidencian un

²²⁹ Saer, Juan José (2007): *Cicatrices*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 64-65.

²³⁰ *Op. cit.*, p. 91.

²³¹ Saer, Juan José (2006a): “A medio borrar”, *op. cit.*, p. 145.

²³² Hago eco aquí de una propuesta de concebir “A medio borrar” como una prolongación y variación de *Cicatrices*, haciendo un énfasis especial en el asunto de la mirada y su eventual supresión. Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 59.

²³³ Saer, Juan José (2006a): *Op. cit.*, p. 146.

carácter carnal de la visión.²³⁴ El pasaje hacia una eventual supresión de la mirada se figura al final del texto como un movimiento que va de un “alguien mira” a un “algo ve”, de un sustrato personal, que para Pichón es doble, a un registro impersonal: “La luz en el interior del colectivo se apaga: alguien, *algo*, contempla, o mejor dicho mira, o, mejor todavía, *ve*, a través del vidrio, el basural, el amplio invierno, las carpas mudas, las fogatas, y unas sombras anónimas que se mueven en la proximidad del fuego, pilas de objetos sin nombre almacenados en desorden”.²³⁵

Si detengo este recuento de miradas enmarcadas en esta escena, es porque en ella se explicita un deslizamiento que, latente, se puede leer en buena parte de los recorridos visuales hasta aquí revisados. Dicho de otra manera, la inclinación hacia lo impersonal es uno de los efectos más plausibles de la forma abstracta que hace de la mirada un continuo diseño de su marco puesto en abismo. De todos modos, ese *algo* que mira está lejos de una visión que se quiera exenta de contaminación, antes bien prefigura la caducidad que amenaza, de diversas formas, estas miradas. Ya sea por el paso del tiempo, o por las cicatrices que va dejando el dolor en Adelina (físicas y/o afectivas), o bien por la mirada de Fiore que para borrarse por completo se arroja ventana abajo, o por el devenir impersonal de quien deja la zona, hay en todas ellas una dimensión sufriente que pareciera influir en esa permanente puesta en relieve del marco externo que las contiene. Quizá en la base de estos desencuentros entre la percepción y lo externo está esa posición melancólica ampliamente analizada por Premat. Con todo, tanto estas imágenes enmarcadas recién resumidas, como aquellas de *Glosa* sobre las que he hecho recaer una de las singularidades de la forma del horror, comparten un monto de malestar (de tristeza, de pesadumbre, de tragedia) que se traza entre la inadecuación de lo mirado y las reflexiones que los personajes hacen sobre su pasado o que anticipan su futuro.²³⁶

Sin embargo, y ahondando en esto quisiera terminar, ese malestar en *La grande* (novela de regreso de un personaje a la zona y de regreso a la obra precedente) deviene una “apacible composición con el mundo que lleva al sosiego, intensamente conciliatoria

²³⁴ Manzi, Joaquín (1995): *Op. cit.*, p. 282.

²³⁵ Saer, Juan José (2006a): *Op. cit.*, p. 174. Cursivas en el original.

²³⁶ “Así avanza el narrador saeriano en un mundo confuso y pesadillesco, hecho de sombras anónimas y objetos sin nombre.” Premat, Julio (2002): *Op. cit.*, p. 143.

incluso en sus momentos más irónicos: feliz”.²³⁷ Si bien se mantienen los tradicionales desacuerdos entre la percepción y el mundo exterior, la narración morosa se detiene menos en la tragedia de esa desavenencia que en un presente calmo, donde proliferan las anécdotas y el desplante de una voz narrativa que fluye en concordancia con el mundo que describe, sensiblemente menos afectada por las catástrofes pasadas o por venir, entregada a una transitoriedad que se vuelve encadenamiento de situaciones que no conducen a ninguna resolución. Tal y como Tomatis disfruta de su viaje en colectivo desde Rosario, contemplando por la ventanilla el paisaje, la narración es límpida y proliferante, sin por ello desdeñar el pasaje por los episodios oscuros por los que han transitado los personajes habituales de la obra.²³⁸ Una “fuente física de felicidad” domina la experiencia de Tomatis a bordo del colectivo, la mirada deambula y como en “La mayor” no se detiene en aquello que ve, pero ya no se trata de una imposibilidad de estar en el mundo y de extraer algo de él. En esta novela el valor del presente se vuelve fundamental. Ahí está Tomatis, mirando los accidentes del paisaje y rememorando los años pasados, simplemente con “los ojos abiertos que no fijan ningún objeto, la expresión plácida y vacía”.²³⁹

Hay una escena ejemplar de ese presente que fluye en la narración y donde la densidad de lo transitorio se toma el relato: Gabriela, hija de Barco, cose un botón. Su minuciosidad lleva a recordar la descomposición perceptiva de los relatos de los años '70 y sus derivaciones aquí revisadas, y sin embargo, su fluidez gozosa insta más bien a considerarlo como un contrapunto de la reflexión del horror que se ha intentado cernir.²⁴⁰

²³⁷ Dalmaroni, Miguel (2006): “La vuelta incompleta (una pintura)”. Disponible en línea: <http://www.bazaramericano.com>

²³⁸ En *La grande* “[l]a rememoración, hasta entonces trabajosa y zigzagueante en los relatos de Saer, se expone, por fin, límpida y proliferante”. Premat, Julio (2013): “El desafío de lo clásico”, en Logie, Ilse (comp.): *Juan José Saer: la construcción de una obra*, Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 221.

²³⁹ Saer, Juan José (2005b): *La grande*, Buenos Aires: Seix Barral, pp. 343, 355. Sobre la forma del recuerdo en *La grande*, considérese lo siguiente: “Decir que esta capacidad de recordar y narrar el pasado es una novedad en la obra de Saer sería, por supuesto, erróneo. Lo que resulta significativo, creo, es la evidencia que acompaña su emergencia. En ninguna medida se crea un dispositivo que dé lugar a una rememoración como resultado de un proceso problemático (era el caso en *Glosa* y el del relato de *El entonado*, que sólo es posible después de toda una vida y en la frontera con la muerte). Lo nuevo es, entonces, no la focalización en el pasado y en su representación, sino la fuerza inmediata de esa representación, la expansión no problemática de esas sensaciones y percepciones, el vértigo acumulativo de poder reconstruir un mundo y un tiempo, hasta entonces considerado como perdidos”. Premat, Julio, (2011): “*La grande*: volver a empezar”, en *LIRICO*, n° 6, París, pp. 180-181.

²⁴⁰ Sobre esta particularidad del presente de la narración en *La grande* se ha afirmado lo siguiente: “No hay ninguna otra novela de Saer que produzca tal sensación de asistir al presente de la escritura, de estar ante el acto de la creación más que ante el objeto que resulta de ella”. Catelli, Nora (2006): “El presente de la escritura. Sobre *La grande* de Juan José Saer”, en *Punto de vista*, n° 84, Buenos Aires, p. 9.

Hay entonces, descomposición del acontecimiento, pero ello no implica una difuminación o pérdida de sentido de la imagen, ni tampoco una exhibición de marcos en abismo que exhiban a contra luz la afirmación de una concepción del horror como forma, sólo se narra el detalle de un acto mínimo en todo su espesor.

Gabriela, integrante de la tercera generación de personajes saereanos, hija de Barco, acaba de despertar, y al elegir la blusa que se pondrá ese día se percata que uno de sus botones cuelga de un hilo alejado de su lugar. Las características del botón –“un redondelito de nácar tornasolado con dos agujeritos en el medio”– y de la blusa guían primero la búsqueda del hilo más adecuado, para acto seguido, tras varios intentos fallidos de pasar el hilo “a través del ojo” de la aguja, enhebrarla y disponerse a realizar la labor. Es notable como la minuciosidad descabellada con que se narra la escena termina por volverla antimimética, su lentitud deviene insignia del artificio lingüístico en el que se asienta, al tiempo que la nimiedad del acto parece querer apropiarse de todos los tiempos de la narración, como sí en su delectación pausada estuviera contenida toda la novela.²⁴¹

Si rescato la narración del cosido de un botón como contrapunto del horror como forma, es por varias razones. Uno, porque Botón es el nombre del personaje que le contó la historia al Matemático del cumpleaños de Washington, y como Leto no lo conoce, cuando oye su apodo “lo primero que se representa es un verdadero botón, un botón negro con cuatro agujeritos en el centro, y recién después de un corrección rapidísima empieza a ver la imagen de una persona, (...), picado de viruela, que no corresponde con ningún recuerdo pero que llena, con su aparición servicial, la ausencia de experiencia”.²⁴² Es decir, porque aquel objeto tiene una referencia en la obra que sirve para reemplazar una ausencia de experiencia, y en cambio en el botón de *La grande* la ausencia se ha mudado en “absoluta pureza temporal”.²⁴³ Dos, porque las características sensibles del objeto en cuestión, contienen en miniatura los planos ópticos agujereados que, como se ha visto, toman distintos valores en el transcurso de la obra (vale la pena recordar que la comentada revelación del bañero es comparada en el relato con un “vestido cubierto de lentejuelas”, y que los puntos luminosos que ve se presentan en un espacio que “los envolvía una

²⁴¹ Al respecto véase Monteleone, Jorge (2010): “El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*”, en *Dossier Juan José Saer. Revista Crítica Cultural*, vol. V, nº 2, p. 99.

²⁴² Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, pp. 39-40

²⁴³ Monteleone, Jorge (2011): *Op. cit.*, p. 12.

circunferencia”).²⁴⁴ La aguja atraviesa, como la mirada táctil, los agujeros del botón que son en un mismo tiempo artífices de la detención en sus características materiales y pasaje a través de ellas. Tres, porque la atención puesta sobre el botón recuerda una afirmación de Faulkner que Saer cita en unos de sus últimos reportajes: “«me di cuenta que en el tamaño de una estampilla podía hacer entrar todo lo que yo quería»”.²⁴⁵ La estampilla de Saer, sea destello, marco o botón, se expande y se renueva en los valores que toman las formas reticulares con los que se componen sus narraciones. En este sentido, el horror como forma no sería más que una estampilla posible que, como otras, posee la apariencia de contener, en abismo y por ende en movimiento, el vaivén del trabajo de las formas que caracteriza a esta literatura.

²⁴⁴ Saer, Juan José (1995): *Op. cit.*, p. 130.

²⁴⁵ Premat, Julio et al. (2010): “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005”, en Saer, Juan José (2010), *op. cit.*, p. 931. La misma referencia de la estampilla es retomada por Premat para explicar el principio de construcción del corpus saereano en Premat, Julio (2010): “Saer, nota y sinfonía”, en *Revista Crítica Cultural. Edição Especial. Dossiê Juan José Saer*, vol. V, nº 2, , pp. 114 y ss.

TERCERA PARTE

Roberto Bolaño (1953-2003)

1. Biografía, biblioteca y muerte

1.1. Vidas imaginarias

La bibliothèque : voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature. La littérature tout entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d'elle-même, parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie.

Gerard Genette, en *Figures II*.

La propuesta de lectura de la obra de Roberto Bolaño que se desarrolla en esta investigación, y sobre la que he bosquejado su ordenamiento general en la primera parte, busca señalar una serie de construcciones literarias que se hacen visibles a partir de *La literatura nazi en América* (1996). La forma que insiste en 2666 bajo la puesta en relieve de una galería de cadáveres femeninos, de los que se detallan sus apariencias y las posibles causas de su muerte conjeturadas por un equipo forense, encuentra en *La literatura nazi en América* uno de sus antecedentes directos. Los retratos de escritores que en el vasto territorio americano se relacionaron de alguna u otra manera con la ideología nazi, son el precursor velado del ciclo mortuario al que se asiste en “La parte de los crímenes”. La orientación retrospectiva con que se ha propuesto acceder al horror como forma, encuentra en el libro sobre los nazis un tono narrativo, un modo de organización de la narración y una temática. Dichos elementos se reescribirán de distintas maneras en esta literatura. De ahí que sea importante destacar que la reflexión sobre el horror que caracteriza a esta obra tiene uno de sus puntos de partida más visibles en un libro que glosa manifestaciones estéticas

herederas de la ideología nazi. Esto toma relevancia si se considera que el nazismo ocupa el lugar de epítome del horror político y moral en la historia del siglo XX, determinando en parte el carácter impensado con que se lo ha cernido aquí desde un comienzo. Este señalamiento pone en evidencia una dificultad planteada por esta entrada en análisis, pues la composición del horror encuentra en Bolaño modos de expresión singulares que se traman más allá del reflejo macabro al que insta la mera mención de lo nazi.

Ahora bien, con el objetivo de dar cuenta de las características de este momento inaugural en el trabajo de las formas del horror de esta obra, me detendré en primera instancia en las particularidades de la biblioteca nazi, para luego abordar los caminos abiertos por ella para la imaginación del horror desarrollada en los siguientes libros.

El inventario de autores nazis está compuesto por treinta nombres, presentados como si de fichas bio-bibliográficas se tratara.¹ El libro se divide en trece partes que agrupan entre uno y cuatro autores según diversos criterios. A partir de esta división explícita se puede proponer una parcelación de ella, tentativa y abierta, en cinco subgrupos. En primer lugar, cabe mencionar dos secciones que corresponden a lazos familiares, Edelmira de Mendiluce y dos de sus hijos dan forma a “Los Mendiluce”, todos reconocidos personajes de la aristocracia porteña en busca de esquivos reconocimientos en el mundo de las letras. “Los fabulosos hermanos Schiaffino”, también argentinos, de origen humilde, pertenecen a las altas esferas de la hinchada de Boca Juniors, donde combinan su pasión por el fútbol con sus creaciones poéticas. En segundo orden, hay autores reunidos bajo criterios vinculados con tradiciones literarias, entre los que destacan “Precursores y antiilustrados”, “Los poetas malditos”, “Visión, ciencia-ficción”.

En tercer lugar, hay títulos que mezclan núcleos temáticos de las obras reseñadas con oficios y actividades llevadas a cabo por los creadores. Tal es el caso de “Letradas y viajeras”, “Magos, mercenarios y miserables”, o del ejemplar “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”. Este último retrata las vidas de dos escritores colombianos que a

¹ La composición general del libro puede a su vez ser concebida de distintas maneras, tal y como al respecto se expresa en lo siguiente: “Si nos atenemos a la composición fragmentada del libro, *La literatura nazi en América* es un texto polifónico y profundamente híbrido: a la vez diccionario de autores, recopilación de crónicas literarias, arbitrario de escritores, bitácora de viajes y lecturas, libro de posibles prólogos, compendio de notas necrológicas que podrían haberse publicado en algún periódico, galería de retratos (...), o incluso álbum de familia, algo así como la extraña y conmovedora familia nazi”. Benmiloud, Karim (2011): “Trangresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América*”, en Moreno, Fernando (comp.): *Op. cit.*, pp. 120-121.

finis de la década del '20 emprenden juntos un viaje a Europa, donde se enrolan voluntariamente en el ejército franquista. Aprovechan sus desplazamientos por el continente para participar de los cenáculos literarios en distintas ciudades. Hacia 1941, conducidos por ese cierto heroísmo móvil, alternan sus labores entre la División Española de Voluntarios del ejército alemán y la traducción de la poesía de Schiller. Los años europeos les dan frutos dispares, mientras uno de ellos, Fernández-Gómez, escribe un poema de tres mil versos que concluye con uno de sus personajes cegado por el brillo de un espejo; el otro, Zubieta, del que sus compatriotas esperan las primeras señales de una obra maestra que nunca llegará, resulta ser el único colombiano en ser condecorado con la Cruz de Hierro por su bravura en las batallas en el frente soviético.

Un cuarto modo en el que es posible dividir las secciones de *La literatura nazi en América*, responde a criterios relativos a la identidad o pertenencia, sea de proveniencia geográfica como “Dos alemanes perdidos en el fin del mundo” y “Poetas norteamericanos”, o bien por su pertenencia a una misma comunidad, tal es el caso de “La hermandad aria”, una colectividad que vio la luz en diversas prisiones de Estados Unidos, y que tuvo entre sus filas a los dos escritores que integran esta parte. Queda por mencionar las dos secciones que están integradas por un solo autor, y que dadas las características singulares de uno y otro, recuerdan la arbitraria y conjetural clasificación borgeana del *Emporio celestial de conocimientos benévolos* y se ofrecen al ordenamiento tentativo, pues cada una representa a un autor que es al mismo tiempo varios autores, o lo que es lo mismo, varios nombres.² Por un lado, está el apartado intitulado “Las mil caras de Max Mirebalais”, sobre un haitiano conocido como “el Pessoa bizarro del Caribe”, quien contaba entre sus ambiciones más recónditas formar él solo, al amparo de la proliferación de sus heterónimos, la poesía haitiana contemporánea; y por otro, está “Ramírez Hoffman, el infame”, teniente de la Fuerza Aérea de Chile (FACH) que quiso dar forma a una estética nueva que evidenciara las avenencias entre la dictadura de Pinochet y el arte de vanguardia.³

Cierra el libro el denominado “Epílogo para monstruos”, donde a modo de indicación sobre las fuentes se incluyen listas de “1. Algunos personajes” (recuento de características

² Borges, Jorge Luis (1998d): “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* Barcelona: Alianza, p. 158.

³ Su importancia en la continuación de la obra de Bolaño, y el contraste con el resto de las semblanzas lo harán objeto de una atención especial en lo que sigue.

de personajes secundarios, participes de las biografías incluidas); de “2. Algunas editoriales, revistas, lugares...” (enumeración y breves detalles sobre el mundo editorial nazi); y de “3. Algunos libros” (suma bibliográfica de los autores referidos).

Tal y como se vislumbra en los ejemplos referidos, los retratados -nacidos entre los años 1880 y 1962, y muertos entre 1936 y 2029- dan lugar a las más diversas expresiones literarias vinculadas con un pro-nazismo que en ocasiones se manifiesta de forma explícita, y en otras de maneras menos ortodoxas, distantes e incluso inexistentes. A excepción del último de los retratados, a quien le dedicaré especial atención luego, todos los integrantes del catálogo son presentados por una voz heterodiegética-extradiegética que se esmera en describir situaciones ejemplares de dispares carreras literarias.

La composición y el valor fundamental que adquiere la biografía como forma ficcional capaz de condensar vida y obra, inscribe a *La literatura nazi en América* dentro de una extensa tradición literaria que ha sido denominada “ficciones biográficas”.⁴ El detalle de algunos elementos de esta tradición permitirá delimitar un campo ficcional en el que se inscribe la composición del horror en Bolaño. Con este fin presento un breve compendio que considera a *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob y a *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges. Ambos toman el valor de lo biográfico y lo descentran, pues ponen su atención en detalles insignificantes que no logran entregar un sentido de la vida retratada. Es lo que propone Schwob en el prefacio de sus célebres *Vidas imaginarias* cuando opone la historia al arte mediante una puesta en relieve del detalle anómalo, es decir, incentivando una desviación de todo aquello que podría ofrecer una síntesis del sentido de una vida:

Que tal hombre tenga la nariz torcida, un ojo más alto que el otro, la articulación del brazo anudada; que tenga la costumbre de comer a tal hora una pechuga de pollo, que prefiera un vino generoso al *château-margaux*, eso es lo que no tiene parangón en el mundo. (...) Las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad; lo único que cada uno de ellos posee son sus extravagancias. El libro que describa a un

⁴ Se trata, según la propuesta de Premat, de un fenómeno literario que en sus diversas versiones se ha ido afirmando como un género o subgénero. En esta misma línea propone que *La literatura nazi en América* sería un claro ejemplo de la proliferación del género en los últimos veinte años. Premat, Julio (2010): *Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad*, Universidad de Antioquia. Lecciones Doctorales n° 7; Monluçon, Anne-Marie y Salha, Agathe (2007): *Fictions biographiques XIXe-XXI siècles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. En consonancia con el carácter excéntrico de los escritores que componen este libro y su fácil inclusión, dada su filiación nazi, en cierta imaginación de lo monstruoso, se puede mencionar como otro antecedente de esta tradición a los bestiarios popularizados en la Edad Media.

hombre con todas sus anomalías será una obra de arte, como esas estampas japonesas en que se ve eternamente la imagen de una pequeña oruga captada alguna vez a una hora determinada del día.⁵

Las operaciones que hacen de Schwob un momento fundador de las ficciones biográficas quedan aquí en evidencia: se rompe el pacto con un positivismo que haría posible la generación de un conocimiento objetivo a través de la literatura; por otro lado, se renuncia al tratamiento de vidas ejemplares y heroicas, y con ello se hace a un lado la pretensión de dotar a una vida de un sentido acabado; y en otro nivel, se anticipa a una concepción posterior del relato biográfico que señala a la biografía como una construcción inestable. Se abren así las puertas a una concepción de lo biográfico al amparo de lo imaginario.⁶

El valor que ya en Schwob toma el interés por las ficciones biográficas “mediocres y criminales”,⁷ es el que a su vez está en la base del movimiento que tiene lugar en Borges entre la publicación de *Evaristo Carriego* (1930) y la de *Historia universal de la infamia* (1935). En el primero de ellos se asiste a lo que Sylvia Molloy denominó “la primera proficción de Borges”,⁸ efecto de un narrador que desde un comienzo se propone como el hacedor de un texto biográfico que se declara “menos documental que imaginativo”.⁹ En *Historia universal de la infamia* se da un paso más: la simpatía declarada de Borges por Carriego, fruto del afecto hacia su persona y hacia ese Palermo mítico que se recorre en el libro, ya no está en los retratos infames. Esto determina un desplazamiento decisivo en el

⁵ Schwob, Marcel (2005): *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Longseller, pp. 25-26.

⁶ Estas operaciones son analizadas detenidamente en Premat, Julio (2010): *Op. cit.* Allí también se aclara que el carácter de fundador que se le ha atribuido a Schwob, ha sido matizado por la crítica, proponiendo en su lugar a dos libros ingleses que estaría en la base de las *Vidas imaginarias*: las *Vidas auténticas de pintores imaginarios*, de William Beckford (1780) y los *Retratos imaginarios* de Walter Pater (1887).

⁷ Schwob, Marcel (2005): *Op. cit.*, p. 43.

⁸ Molloy, Sylvia (1979): *Op. cit.*, p. 28.

⁹ Borges, Jorge Luis (1974): “Evaristo Carriego”, en *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, p. 101. Para análisis específicos del giro que marca *Evaristo Carriego* en la obra de Borges, y el contraste que allí se establece con su producción de los años '20, véase el ya referido libro de Molloy y, entre otros: Sarlo, Beatriz (1981): “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, en Barrenechea, Ana María et al.: *La crítica literaria contemporánea. Antología*. Vol. 1, Buenos Aires: CEAL, pp. 73-85; (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral; (2007): “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 160-165. Gramuglio, María T. (1986): “Jorge Luis Borges”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: CEAL, pp. 337-384; Montaldo, Graciela (2006): “Borges: una vanguardia criolla”, en Viñas, David (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt 1916-1930*, Buenos Aires: Paradiso, pp. 176-190. Walker, Carlos (2011): “Jorge Luis Borges: de Martín Fierro a Sur (1924-1935)”, en *Revista Iberoamericana*, año XI, nº 41, Vervuert: Madrid, pp.25-43.

andamiaje borgeano: “el codicioso de almas se transforma, literalmente, en codicioso de relatos”.¹⁰

Tanto Borges como Schwob dirigen su interés hacia relatos de vida compuestos a partir de momentos puntuales, ficciones biográficas que retratan una marginalidad que se expresa de diversos modos, sea a partir de escenas en apariencia insignificantes y que poco y nada dicen de la vida en cuestión, sea a través de distintas gestas criminales que avanzan sobre la amoralidad del personaje. Uno y otro exhiben sus fuentes bibliográficas como modo de contener el ejercicio de ficción, como si el mismo fuera también menor. Esto, como es bien sabido, tiene extensiones en Borges hacia una teoría de la lectura. No sólo por la distinción propuesta entre lectura y escritura en el primer prólogo de *Historia universal de la infamia*, donde la primera se destaca como una actividad “más resignada, más civil, más intelectual” que la segunda, sino sobre todo porque de ahí deriva una estrategia de lectura que es a su vez núcleo poético de su obra, y que encuentra en el ensayo dedicado a Nathaniel Hawthorne una de sus formulaciones más claras: “quien busque el peculiar sabor de Hawthorne, lo hallará menos en sus laboriosas novelas que en alguna página lateral o que en los leves y patéticos cuentos”.¹¹

Y ya que hice referencia al ensayo sobre Hawthorne, es pertinente destacar que allí se pone en evidencia una concepción de la creación literaria que domina las biografías infames referidas. En él, Borges pondera que el punto de partida de Hawthorne son las situaciones por sobre los personajes, cuya puesta en relieve permite producir “admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores”.¹² En resumen, las situaciones se valoran por sobre los personajes, la marginalidad de los sucesos y de los retratados conduce a una ausencia de hechos centrales en el relato.¹³ La biografía se presenta como un campo sobre el que es posible hacer operar los dispositivos de la ficción. Schwob y Borges hacen de esta posibilidad un ejercicio de extensión y reflexión de la literatura, el movimiento se detiene en su relación a las fuentes

¹⁰ Molloy, Sylvia (1979): *Op. cit.*, p. 30.

¹¹ Borges, Jorge Luis (1998g): “Nathaniel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones*, *op. cit.*, p. 106.

¹² *Op. cit.*, p. 91.

¹³ “La carencia de “genuinas efigies”, los nombres falsos, el disimulo, son recursos de *Historia universal de la infamia*. No hay lugar -es decir, no hay centro narrativo- para estos simulacros personificados que operan como *shifters*, a lo largo de los relatos”. Molloy, Sylvia (1979): *Op. cit.*, pp. 40-41.

bibliográficas, pues ellas aparecen en ambos dando autoridad a la invención, proponiéndose a fin de cuentas como deslices menores de algo ya escrito.¹⁴

Dentro de esta tradición se inscribe la enciclopedia de literatura nazi de Bolaño, haciendo operar sobre ella dos movimientos novedosos con respecto a los antecedentes referidos. En primer lugar, y de forma evidente desde el título, el cariz ideológico, es decir, el pro-nazismo que hace las veces de criterio de selección de los autores retratados. En segunda instancia, y esta tendrá consecuencias más radicales en la concepción de la forma del horror en el resto de la obra, la creación y delimitación de un *corpus* bibliográfico que tiene lugar en el “Epílogo para monstruos”. Así vistas las cosas, se trata de una operación que contiene un costado político y otro formal. Una y otra serán analizadas y caracterizadas a continuación. Si bien ambos movimientos no son independientes entre sí, ellos serán abordados en un principio de forma independiente para luego señalar los efectos de sus accionar conjunto.

El factor nazi que incide en la confección del libro da un paso más allá en la amoralidad que es propia, por ejemplo, de los integrantes de la infamia borgeana. La referencia al nazismo pareciera teñir las situaciones narradas de una violencia que en muchos casos es ajena a las tristes vidas de los escritores nazis que buscan un esquivo reconocimiento.¹⁵ En esa cercanía con los postulados del nazismo residen algunos de los proyectos de escritura que se quieren a la vanguardia de las letras. En este aspecto, la

¹⁴ En Schowb se trata de personajes históricos de diversa índole e importancia, donde sus vidas importan más por la forma del relato que por su apego a la verdad: “El arte del biógrafo consiste justamente en elegir. No se debe preocupar por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos. (...) el biógrafo prefiere aquello con lo que ha de componer una forma que no se parezca a ninguna otra”. Schwob, Marcel (2005): *Op. cit.*, pp. 40-41. En Borges, la presencia del “Índice de las fuentes” al final del libro se complementa con lo declarado en el Prólogo a la edición de 1954: “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”. Borges, Jorge Luis (1998f), *Historia universal de la infamia*, Barcelona: Alianza, p. 10. Sobre este asunto redunda lo siguiente: “Sea como fuere, las biografías narradas por Borges son, como las de Schwob, biografías de personajes históricos, pero también de personajes legendarios, vagamente inspiradas por fuentes documentales citadas al final del libro (y por lo tanto algo apócrifas), dándole autoridad aparente a la invención”. Premat, Julio (2010): *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵ A modo de apéndice cito dos textos que hacen visible la particularidad del nazismo, sin por ello devenir el eje de lectura aquí propuesto, pero también con el afán de no dejarlo librado al sobreentendido: “Pour juger de l’Holocauste, pour en rendre compte, nulle loi ordinaire et déjà existante n’est adéquate, on doit recourir, à un concept métapsycho-juridique entièrement nouveau : celui de « Crime contre l’Humanité »”. Lanzmann, Claude (1979): *Op. cit.*, p. 1898; “Lo que hace de la *solución final* un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX”. Friedlander, Saul (2007): *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires: UNQUI, p. 23.

novedad política de la enciclopedia nazi es mantener en suspenso un juicio crítico sobre el ideal estético-nazi de los retratados, o tal y como destaca Benmiloud, se trataría en este gesto de una “transgresión ideológica”, en la medida que se le da la palabra a los monstruos y se finge creer que su exigencia literaria puede restarle importancia a los crímenes del nazismo que los reúne.¹⁶

La ausencia de juicio moral sobre los personajes encuentra renovados ecos borgeanos, y es en Bolaño una manera de reseñar las vidas nazis.¹⁷ El tono neutro, fiel representante de la distancia con que se presenta el saber enciclopédico, prefigura una manera de darle forma al horror. De esta manera, se asienta un eje de lectura que tendrá consecuencias en el discurrir del trabajo de las formas de esta literatura, a saber, el horror se presenta como tono narrativo, su cifra está dada por una sustracción que suspende el juicio sobre la ideología de los retratados. Esta puesta entre paréntesis del juicio moral o sólo cuestiona la lectura edificante que podría hacer de la exhibición de lo abominable una grácil advertencia de sus males, también abre una vía de comprensión que puede ser puesta en perspectiva con la neutralidad del tono narrativo, pues ella habilita a su vez una inversión que ha sido sugerida por el propio autor:

En *La literatura nazi en América* yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo ahí es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas veces más canalla, de la literatura en general.¹⁸

Esta declaración puede ser leída bajo la ambigüedad referencial que prefigura el tono de manual con el que está compuesto el libro. Esto permite avanzar sobre los interrogantes

¹⁶ Benmiloud, Karim (2011): *Op. cit.*, p. 128.

¹⁷ “[E]l autor que muestra aversión a un personaje parece no acabar de entenderlo, parece confesar que éste no es inevitable para él”. Borges, Jorge Luis (1998e): “El primer Wells”, en *Otras inquisiciones*, *op. cit.*, p. 139. En el mismo sentido se pueden leer estas declaraciones de Bolaño: “Cuando estuve hace poco en Alemania, presentando el libro *La literatura nazi en América*, y cuando les dije a los alemanes que yo tenía una gran simpatía por mis escritores nazis, casi me matan, y con toda la razón del mundo, porque para ellos los escritores nazis son abominables. Sin embargo yo, como autor, como creador de estos personajes, yo siento mucha simpatía por ellos”. Warnken, Cristián (1999): “Entrevista a Roberto Bolaño en *La belleza del pensar*”. Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=Z3hXWhdF1eI>

¹⁸ Braithwaite, Andres (ed.) (2006): *Op. cit.*, pp. 111-112. En este sentido se puede comprender el epígrafe de Artaud que Bolaño selecciona para un libro posterior: “Toda escritura es una marranada. / Las personas que salen de la nada intentando precisar cualquier cosa que pasa por su cabeza, son unos cerdos. / Todos los escritores son unos cerdos. Especialmente los de ahora”. Bolaño, Roberto (2002): *Una novelita lumpen*, Barcelona: Mondadori, p. 11.

que hacen aquí las veces de guías, pues pone el acento precisamente en la dificultad de aprehender el valor que toma la historia del siglo XX en la formación del horror en Bolaño. Dicho de otra manera, o bien dando un salto hacia otros textos sobre los que me detendré luego: si lo nazi puede devenir de izquierda, ¿cómo concebir al cura del Opus Dei, crítico literario, que en *Nocturno de Chile* se defiende de las acusaciones del “joven envejecido” por su silencio cómplice durante la dictadura de Pinochet?, y también, ¿hay algo de esto en la acumulación de asesinatos de mujeres de 2666?, y de ser así, ¿de qué *otra cosa* hablan esos crímenes sobre los que su referente real es fácilmente situable? Estas cuestiones serán retomadas más adelante. Ahora, volviendo sobre los escritores nazis, cabe al menos afirmar que la forma del horror depende menos de una lectura unívoca de su referente ideológico que de los procedimientos de la escritura. Al respecto ya ha sido destacado el tratamiento de la biografía bajo un cariz ficcional, y la sustracción que opera la voz narrativa sobre el conglomerado ideológico que describe.

Ahora bien, la voz que relata, cual enciclopedia, los vaivenes de las carreras literarias, exhibe su propia desestabilización por la vía del humor.¹⁹ Cito dos ejemplos para luego avanzar a este respecto:

En cierta ocasión, preguntado por qué sus historias tenían ese componente germánico tan extraño en un autor centroamericano, contestó: *Me han hecho tantas perrerías, me han escupido tanto, me han engañado tantas veces que la única manera de seguir viviendo era trasladarme en espíritu a un sitio ideal... A mi manera soy como una mujer en un cuerpo de hombre.*

Escribió, por ejemplo, un poema en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Jünger. Un centenario y una nonagenaria. Un entrechocar de huesos y de tejidos muertos. Santo cielo, decía Rory en su gran biblioteca que apestaba, el viejo Ernst la monta sin piedad y la puta alemana pide más, más, más. Un buen poema: los ojos de la anciana pareja se encienden con una luminosidad envidiable, se chupan hasta hacer crujir sus viejas mandíbulas, y miran de reojo al lector mientras dan imperceptiblemente la lección. Una lección tan clara como el agua. Hay que acabar con la democracia. ¿Por qué viven tanto los nazis? Fíjate en Hess, que si no se suicida hubiera llegado a los cien. ¿Qué los hace vivir tanto? ¿Qué los hace casi inmortales? ¿La sangre vertida, el vuelo del Libro, la conciencia que ha dado el salto? La Iglesia Carismática de California bajó a los subterráneos. Un laberinto en donde Ernst y Leni follaban y follaban, sin poderse desayuntar, como dos perros de fuego en un valle de ovejas. ¿En un valle de ovejas

¹⁹ Una cita de una novela anterior entrega algunos precedentes sobre este procedimiento, e insiste sobre la ambigüedad señalada: “Me hubiera gustado tenerlo conmigo en la guerra, concluyó con los ojos cerrados, sin especificar si eso era una observación sarcástica, un insulto o un elogio, o las tres juntas”. Bolaño, Roberto (2004b): *La pista de hielo*, Santiago de Chile: Seix Barral, p.78.

ciegas? ¿En un valle de ovejas hipnotizadas? Mi voz las hipnotiza, pensó Rory Long. Pero cuál es el secreto de la longevidad. La Pureza. Investigar, trabajar, crear el milenio desde diferentes planos. Y algunas noches creyó tocar con la punta de los dedos el cuerpo del Hombre Nuevo. Adelgazó 20 kilos. Ernst y Leni follaban en el cielo para él. Y comprendió que aquello no era una vulgar, aunque candente, terapia hipnótica sino la verdadera Hostia de Fuego.²⁰

La presencia de lo absurdo expresada en estas líneas conduce al pro-nazismo hacia una vertiente en que sobresale la invención de características dispares y de situaciones inconexas como estrategia de presentación de las biografías. Por otro lado, la voz anónima que enumera y comenta las características de vidas y obras, dialoga con los modos de enunciación de la crítica literaria. Se pone de relieve el discurso crítico, instando a una interrogación sobre las maneras en que se construyen las tradiciones en el campo de las letras, de ahí el énfasis desestabilizador de las caracterizaciones humorísticas de los biografiados.²¹ *La literatura nazi en América* pone en acto un *escándalo lógico* -crítica literaria sin literatura- como vía privilegiada de construcción.²² El devenir germánico de un autor centroamericano, cual cambio de identidad sexual, y la metonimia que va desde la sexualidad desenfrenada de una pareja de ancianos hasta convertirse en una lección del Hombre Nuevo, hacen de las asociaciones disparatadas una versión irónica de los modos en que se construye conocimiento. Surge una pregunta al paso: ¿y si el horror, como se ha sugerido en otro lugar, fuera un mal chiste?²³

²⁰ Bolaño, Roberto (1999): *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 110, 142-143. Cursivas en el original

²¹ A esta puesta en forma del humor que tiene lugar en este libro de Bolaño, leída como ironía, se refiere lo siguiente: "Ironiza sobre el tono culterano de la crítica y sobre las posibilidades de representación social de la misma en tanto objeto de circulación, en el contexto de la intervención que la teoría haga respecto de la realidad social y la historia. (...) estableciendo una realidad falsa, una historiografía postiza cuyo valor es justamente el simulacro que establece respecto al patrimonio legitimado por la memoria americana". Bisama, Álvaro (2003): "Todos somos monstruos", en Espinosa, Patricia (comp.): *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Frasis, p. 84.

²² Tomo la expresión de un artículo donde Nicolás Rosa se detiene en las particularidades del ejercicio crítico: "La crítica es siempre advenediza, en cierto sentido, puesto que se alimenta de las obras, pero no puede reemplazarlas ni re escribirlas. Una crítica sin literatura es incomprensible: un escándalo lógico. Proveer este escándalo puede ser beneficioso pero es una aventura riesgosa." Rosa, Nicolás (2011): "La crítica como metáfora", en *Los Libros*, Edición facsimilar, tomo I (1969-1970), Buenos Aires: Biblioteca Nacional, p. 63.

²³ "Alguien a nuestras espaldas o desde atrás de la puerta hace "¡Bu!" ¿Quién no se asusta? Y ¿hay un susto más ridículo? El horror es un chiste, un mal chiste, como suele decirse. (...) La causa es irrisoria, el efecto es ridículo. Pero lo irrisorio de la causa no amengua en nada la intensidad del efecto; lo ridículo del efecto no disminuye ni un poco la efectividad de la causa. (...) El horror es nada, pero es todavía la figura o la fascinación de la nada, como Melville ha mostrado". Cueto, Sergio (1999): *Versiones del humor*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 42.

De cualquier modo, el tono neutro queda a resguardo, pues este sólo se contenta con reproducir pensamientos o frases de los personajes retratados. Cabe entonces, insistir en que los procedimientos que dominan esta ficción residen en la distancia descriptiva con que se va dando cuenta de las vidas imaginarias. Este fenómeno encuentra un singular matiz en el subtítulo que en el interior del libro se incluía en la primera edición. Debajo del título del libro aparece escrito “Novela”, tal y como la nota que abre *Estrella distante* designa este libro.²⁴ La nominalización -fenómeno que será revisado con detención a propósito de 2666- muestra aquí su capacidad de intervenir sobre el texto, pues el remedo de enciclopedia bibliográfica cuestiona los cánones con los que tradicionalmente se concibe una novela. Esta suma de operaciones que desestabilizan la fijeza de los referentes históricos y literarios, ha de ser tenida en cuenta al momento de comprender las relaciones que se tramam entre la forma biográfica y el horror. El horror como forma aparece provisoriamente asociado a una suspensión del juicio, moral, cuando se trata de los escritores nazis, literario cuando se subraya la resistencia a la fijeza del sentido que se deja ver en las vidas imaginarias. De todos modos, es preciso considerar otros elementos del mismo libro para establecer con mayor precisión el modo en que lo horroroso de esta literatura se apropia del género biográfico.

²⁴ “En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América*”. Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 11.

1.2. Creación de un corpus

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosas que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulado en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

Jorge Luis Borges, en "La biblioteca total"

La reflexión sobre la crítica y, claro está, sobre la literatura, es una vertiente que tiene diversas expansiones en la obra de Bolaño, siendo una de las más notorias una interrogación dirigida hacia las particularidades de las manifestaciones vanguardistas en el seno de la creación literaria.²⁵

La vanguardia como objeto de reflexión conduce a variadas prolongaciones en los libros que siguen a la antología nazi, dentro de los que destacan la extensión del nexo entre vanguardia política y estética que tiene lugar en *Estrella distante*; la importancia del grupo vanguardista, el "realismo visceral", en el entramado de historias de *Los detectives salvajes*; la peregrinación incesante de los críticos que en 2666 buscan a un autor alemán para hacerle saber que representa la renovación más radical de las letras alemanas de la segunda mitad del siglo XX. En estos textos de una u otra forma el asunto de las vanguardias insiste. Esto refuerza el lugar inaugural de *La literatura nazi en América*, en tanto esta temática

²⁵ "On comprend dès lors que se joue entre la bibliographie et l'oeuvre même de Bolaño une construction qui dépasse la simple collection pour toucher à la constitution d'un cycle : un cycle étrange car les valeurs fondamentales, et notamment les valeurs politiques, y sont inversées, mais tout de même un cycle romanesque brisé, troublé, dont le sujet central serait les avant-gardes littéraires et politiques en Amérique latine". Ruffel, Lionel (2008): "L'invention d'un corpus: Roberto Bolaño, Antoine Volodine", en Anne Besson, Vincent Ferre et Christophe Pradeau (dir.): *Cycle et collection*, París: L'Hamattan, p. 311.

recorre gran parte de la obra, y recuerda la consigna del autor donde se sugiere que el factor nazi es también una manera de desarrollar un pensamiento sobre la literatura en general.

Si se toma en cuenta esta última observación, es posible volver sobre las particularidades de los nazis americanos y dirigirse al segundo elemento en que el libro introduce una novedad con respecto, no sólo al género o subgénero de las biografías ficticias, sino también en relación a la obra donde se inscribe, pues es en este libro donde se lleva a cabo un movimiento que irá cobrando importancia en las diversas inflexiones de los libros siguientes. Me refiero con esto a la operación que tiene lugar en el “Epílogo para monstruos”. La radicalidad de este núcleo formal de la escritura de Bolaño ha conducido a Lionel Ruffel a proponer que la relación que establece esta invención bibliográfica con los retratos que la anteceden permite concebir a este libro como una “ficción teórica”.²⁶ De este modo, el denominado escándalo lógico deviene, por la vía de la ficción, reflexión crítica. Mientras la bibliografía toma el valor de una forma literaria. Me detendré brevemente en la propuesta de Ruffel, pues ella permite avanzar en el desarrollo de la articulación entre antología y horror que orienta este trabajo.

El texto de Ruffel comienza señalando a las bibliografías como una suerte de pariente pobre de los estudios paratextuales, siendo ellas sin embargo las que abren el universo referencial sobre el que circula el libro, sin por ello ser, en ocasiones, engañosas. Las bibliografías de los libros de crítica designan una biblioteca potencial que es al mismo tiempo una memoria, una dinámica y una arquitectura del texto que integran. Son también, y a veces se quedan sólo en eso, una promesa o una declaración de principios. Crean, de esta manera, un mundo regido por un principio de colección.²⁷

Esto conduce a destacar, en primer lugar, la existencia de una bibliografía en un tipo de escritura -la de ficción- en el que no es habitual. Por otro lado, es preciso hacer especial hincapié en la tercera parte del epílogo (“Algunos libros”). A partir de la lista de más de doscientos títulos que cierra el libro, Ruffel propone que esta invención de un *corpus* da lugar en la obra de Bolaño a la formación de un *ciclo*. En este sentido, la bibliografía es punto de convergencia de las páginas que la anteceden y es también punto de fuga que se desplaza hacia el resto de la obra de Bolaño. Dicho de otra manera, las novelas, los libros

²⁶ *Op. cit.*, p. 310.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 305-306.

de poesías, los cuentos que hacen parte de las sagas literarias presentes en *La literatura nazi en América*, se transforman en biblioteca, y este gesto lleva a dirigir la mirada a las prolongaciones que este nuevo anaquel ejerce sobre la obra en construcción. La constitución de un ciclo como el que tiene lugar en la literatura de Bolaño, construye un mundo otro, paralelo y en relación de oposición al nuestro. El ciclo, concluye Ruffel, circunscrito en la permanente puesta en tensión de las potencialidades del proyecto vanguardista (“cambiar la vida-cambiar el mundo”), es metafóricamente una forma total. Con esto se refiere particularmente a una concepción del ciclo que implica lo siguiente: “Il construit un autre monde, parallèle au nôtre, et, pratiquement par principe, dans un rapport d’opposition. Il peut être emblématique de la fonction modélisante de la littérature. Il peut être emblématique de toute fonction modélisante et des risques qu’elle comporte. Peut-on, après le siècle des catastrophes historico-politiques, ignorer cela ?”²⁸

La lectura de Ruffel transita por un camino similar al sugerido por Bolaño, esto porque opera bajo una lógica de inversión, es decir, hace del atractivo de los escritores nazis un modo de poner en cuestión los alcances y potencialidades de todo proyecto vanguardista, incluyendo allí al nazismo. Esta lectura subraya el carácter alegórico contenido en el libro, interrogando de este modo la historia del siglo XX y su modo de establecer ciclos o colecciones, que en este caso recae sobre eximios hombres de letras.²⁹

El gesto bibliográfico ya estaba presente en el “Índice de las fuentes” que cierra *Historia universal de la infamia*, donde a excepción de uno de los libros referidos el resto son títulos existentes. Allí operaba más bien como la justificación de la *timidez* borgeana, a la vez marco de contención de la actividad creadora. En cambio, en la sección “Algunos libros” incluida en el epílogo de *La literatura nazi en América*, la lista de títulos se desplaza hacia un mundo que exhibe, a través de una escritura clasificatoria, sus posibilidades de expansión y de desestabilización de la lógica de colección que la rige.³⁰ Ruffel limita su

²⁸ *Op. cit.*, p. 313.

²⁹ La reiterada presencia de este tipo de personajes ha llevado a afirmar su importancia en el andamiaje de la obra de Bolaño: “No es abusivo afirmar que el escritor poeta es una clave de sentido que define esta escritura”. Castillo de Berchenko, Adriana (2005): “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”, en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/ Archivos, pp. 45-46.

³⁰ Esta relación con el texto de Borges ya ha sido comentada en otro sentido. Cito y luego comento: “El ‘Índice de las fuentes’ permitiría relevar la actividad de invención y reescritura en Borges, mientras que el ‘Epílogo para monstruos’ en Bolaño, porque esconde más de lo que muestra, volvería demencial un intento de catálogo que podría incluir desde quizás la *Autobiografía* de Victoria Ocampo o la biografía de Haushofer,

lectura del epílogo a la lista de libros con la que concluye; sin embargo, es posible ampliar sus alcances hacia las dos primeras secciones del mismo, “Algunos personajes” y “Algunas editoriales, revistas, lugares...”, pues su consideración permite poner en evidencia la función de expansión o punto de fuga que este libro cumple en el pensamiento sobre el horror que se despliega en la obra de Bolaño.

Dentro de este listado, profuso en invención de títulos, editoriales y obras completas, se pueden encontrar dos tipos de expansiones o puntos de fuga. En primer lugar, hay variados títulos y nombres que reaparecerán en distintos libros de Bolaño; y en segundo lugar, y de modo más periférico, hay dentro de la lista de libros una sola inclusión que escapa a la invención de un *corpus*, y que introduce en el canon de la literatura nazi dos autores ligados por la traducción: “*Filosofía del moblaje*, de Edgar Allan Poe, en *Ensayos y críticas*, traducción de Julio Cortázar”.³¹ Se trata, como queda aquí en evidencia, de una prolongación de la tradición nazi americana que explicita nuevamente el carácter alegórico señalado. A propósito de esta inclusión anómala cabe mencionar que los libros listados en este apartado pertenecen, salvo esta excepción, a los autores retratados en el libro. Si bien la inclusión de la *Filosofía del moblaje* se justifica a primera vista porque una de las escritoras de la antología, Edelmira de Mendiluce, construyó una copia de la habitación de Poe, esto no implica que los precursores reales, citados ampliamente a lo largo del libro, pasen por ello a integrar la lista bibliográfica del epílogo. Subrayar este ligero cambio de lógica en la construcción de la bibliografía sirve tanto para evidenciar la alteración que una mera desviación opera sobre el conjunto, como para señalar el enigma que representan en ese lugar los nombres de Poe y Cortázar.³²

hasta las crónicas deportivas de la prensa sensacionalista pasando por el cine *gore*”. Manzoni, Celina (2002): “Biografías mínimas/infimas y el equívoco del mal”, en Manzoni, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, p.26. A propósito de esta lectura es dable señalar que es precisamente el gesto clasificatorio el que está en el centro del epílogo, eso sí, menos para alentar búsquedas demenciales de textos fuentes que para dar forma a una nueva tradición, de ahí la “ficción teórica” que toma aquí la forma de una biblioteca.

³¹ Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, p. 221.

³² Si bien la relación de la obra de Bolaño que se puede establecer con uno u otro escritor a partir de esta inclusión quedará sólo mencionada, aprovecho la ocasión que brinda la mención de Cortázar para referir un estudio crítico que concibe a Bolaño bajo un doble linaje asaz singular: “«Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad», escribe Bolaño a propósito de *Los detectives salvajes*, una obviedad singularísima, si se piensa que ningún otro escritor latinoamericano, y ni siquiera ningún escritor argentino, ha conseguido afiliarse a ese doble linaje y amalgamarlo con igual soltura que en sus relatos”. Speranza, Graciela (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* Buenos Aires: Anagrama, p. 151.

De cualquier manera, las relaciones que el epílogo permite establecer con el resto de los libros del escritor chileno entregan un material de análisis que permite dirigir la mirada hacia otros de sus textos. A continuación citaré algunos fragmentos del epílogo, para luego dar cuenta sucintamente de las relaciones que ellos establecen con otros momentos de la obra:

1. Eugenio Entrescu Bacau, Rumania, 1905-Kishinev, Ucrania, 1944. General rumano. Durante la Segunda Guerra Mundial se distinguió en la toma de Odesa, el sitio de Sebastopol, la batalla de Stalingrado. Su miembro viril erecto, medía exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine. Fue jefe de la 20 subdivisión, de la 14 División y del 3 Cuerpo de Infantería. Sus soldados lo crucificaron en una aldea cercana a Kishinev.³³

Este general es mencionado al pasar en *La literatura nazi en América*, fue frecuentado por una de las escritoras del catálogo, la mexicana Irma Carrasco, y también es aludido en la biografía de Daniela de Montecristo, quien se habría enamorado de Entrescu en sus años en Europa.³⁴ El mismo personaje reaparece largamente en la parte final de *2666*, dentro de otra biografía ficticia de un escritor alemán. Hans Reiter, soldado del ejército alemán quien luego de desertar se convertirá en el escritor Benno von Archimboldi, coincide con Entrescu en la Segunda Guerra Mundial. Primero, en un castillo donde llegan a descansar un grupo de oficiales del ejército del Reich. Allí, junto a un compañero, Reiter se interna en los pasadizos del castillo hasta llegar a una pequeña abertura que permite mirar, sin ser vistos, los pormenores de lo que sucedía en la habitación en la que descansaba Entrescu, quien en ese instante mantenía relaciones sexuales con la Baronesa Von Zumpe. El compañero de Reiter en esta internada por los pasadizos de un castillo, calcula -sin equivocarse aclara el narrador- que el miembro viril en erección del general debía medir unos treinta centímetros.³⁵ Pocos años después, cuando el ejército alemán estaba en retirada y la guerra llegaba a su fin, Reiter y su división encuentran a Entrescu crucificado en un castillo rumano, luego se enteran que fueron sus propios soldados, los del Tercer cuerpo, los que luego de golpearlo hasta la muerte lo habían puesto sobre la cruz³⁶.

³³ Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, p. 205.

³⁴ Véase respectivamente *op. cit.*, pp. 79, 86.

³⁵ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 864.

³⁶ *Op. cit.*, pp. 929-933.

2. Alfredo de María, México D. F., 1962-Villaviciosa, 2022. Escritor de ciencia-ficción. Durante dos interminables años, vecino de Gustavo Borda en Los Ángeles. Desapareció en Villaviciosa, un pueblo de asesinos del Estado de Sonora.³⁷

Aquí sobresale el nombre apócrifo del lugar en el que este escritor desapareció, pues Villaviciosa, vuelve a aparecer, primero en *Llamados telefónicas*, luego en *Los detectives salvajes* y en *2666*. En todas las referencias se trata de un pueblo que queda en las cercanías de Santa Teresa, en el norte mexicano. En el cuento “El Gusano” se relata la amistad de Belano con el Gusano, oriundo de Villaviciosa, quien reacio a hablar de su pueblo, comienza a describirlo en un acceso de fiebre en el que es asistido por Belano. Un pueblo pequeño a orillas del Río Negro, donde sus naturales se ganan la vida como asesinos o como vigilantes.³⁸ La vocación por el homicidio que caracteriza a sus habitantes vuelve a ser foco de atención en *Los detectives salvajes*: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima”.³⁹ Es en este pueblo donde los judiciales van a buscar un nuevo candidato para ponerlo a trabajar en los asesinatos de mujeres sin resolver que se acumulan en “La parte de los crímenes”. Como anticipaba el Gusano, su lugar natal no sólo es cuna de asesinos, también lo es de vigilantes. Olegario Cura Expósito, más conocido como Lalo Cura, oriundo de Villaviciosa, será el nuevo integrante de los oficiales encargados de darle solución a los femicidios. De cualquier manera, las particularidades del pueblo se mantienen en esta nueva mención: “su mirada tenía ese aire que los forasteros percibían en la mirada de los habitantes de Villaviciosa: una mirada opaca e intensa de asesinos”.⁴⁰

3. Varios títulos incluidos en “Algunos libros”, y caracterizaciones de los proyectos literarios de los autores se relacionan con buena parte de los libros posteriores de Bolaño. Menciono algunos a modo de ejemplo. Dos libros del poeta de la Hermandad aria John Lee Brook, *Karma-Explosión: Estrella errante y Sobre la Estrella Perdida*, se asemejan al título del siguiente libro de Bolaño; otro anuncia la existencia de un personaje que tendrá reiteradas apariciones en la narrativa de Bolaño: *Nuestro amigo B*. Por otro lado, como

³⁷ Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, p. 208.

³⁸ Bolaño, Roberto (2004c): “El gusano”, *op. cit.*, p. 81.

³⁹ Bolaño, Roberto (2002): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama, p. 601.

⁴⁰ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 695.

señalara Benmiloud, uno de los títulos de las novelas de Gustavo Borda, *Crímenes sin resolver en Ciudad-Fuerza*, se extiende hasta la serie de asesinatos de mujeres que no encuentran solución en 2666, hecho que es reforzado por el juego anagramático entre Fuerza y Juárez, que a excepción de sus letras iniciales reenvía a Ciudad Juárez, el trasunto de la ficcional Santa Teresa donde se cometen los crímenes.⁴¹

Las referencias y juegos cruzados que se pueden establecer a partir del “Epílogo para monstruos” con el resto de la obra de Bolaño instalan una lógica de expansión que en él toma forma. Los ejemplos sirven no sólo para señalar coincidencias o curiosidades entre las distintas obras, antes bien establecen puntos de fuga en los que la obra posterior se despliega, exhibiendo su modo de construcción. Se trata de un trabajo de las formas que a medida que se expande, reflexiona sobre sus condiciones de posibilidad, y es en ese proceso que se asiste a la modulación de lo horroroso. Reaparecen personajes y lugares, pero sobre todo insiste una forma que permite ir integrando sus variaciones. Dar cuenta de las particularidades de ese movimiento formal en compás con la composición del horror es el principal objetivo de estos desarrollos. De ahí entonces que tome sentido la concepción del libro sobre los escritores nazis como un germen de la obra por venir. Al respecto propone Karim Benmiloud: “Así que si *La literatura nazi en América* no es una novela, es tal vez una *novela de novelas*, un sistema significativo en constante expansión y con vocación totalizadora, que contiene literalmente todas las novelas posteriores del autor”.⁴² Novela de novelas o, dicho en otros términos, repertorio de formas.

La propuesta crítica es digna de atención por el lugar central que adjudica a la galería de escritores nazis presentada; sin embargo, y quizás dada la brevedad a la que limitan los artículos académicos, Benmiloud no logra desarrollar en extenso este lugar de *novela de novelas* adjudicado al libro en cuestión. Los ejemplos que ofrece se orientan en el sentido de expansiones temáticas -la amistad entre dos poetas nazis como antecedente de la que tiene lugar entre Lima y Belano en *Los detectives salvajes*, el mencionado juego con 2666 que permite el nombre *Crímenes sin resolver en Ciudad-Fuerza*, la permanencia del Mal, etc.- y no aluden a la retórica con que se los presenta. Así por ejemplo, el remedo de la crítica literaria de corte enciclopédico que explora la voz narrativa de los primeros

⁴¹ Benmiloud, Karim (2011): *Op. cit.*, p., 126.

⁴² *Ibid.* Cursivas en el original.

veintinueve retratos, y el contraste que es posible establecer con la forma en que está narrada la historia del teniente Carlos Ramírez Hoffman, no son considerados por el autor como elementos que darían cuenta de ese sistema signifiante en expansión al que se refiere.

Leer el libro sobre los nazis como condensación signifiante de las estrategias de representación del horror en Bolaño, demanda dirigir la mirada no sólo hacia las insistencias temáticas que allí surgen, trabajo importante y sobre el que insisto en la presente investigación, también es necesario atender a los procedimientos narrativos con que los núcleos temáticos se desenvuelven. Se trata, como quedó dicho desde un principio, de investigar la articulación entre el dispositivo ficcional, el artefacto lingüístico y la forma que así adquiere el horror, pues es en ese contexto que el contraste de tonos narrativos presentes en *La literatura nazi en América* se vuelve fundamental para la lectura que aquí se desarrolla.

De forma esquemática se puede observar en esta novela la convivencia de tres modalidades enunciativas. La primera, y la más extendida, es un procedimiento clásico de la ficción, se toma un discurso legitimado y más o menos estable, aquí el de las biografías de artistas, y se introducen variaciones -el carácter apócrifo, la filiación nazi, la presentación del libro como una novela- que hacen de este nuevo orden del discurso un dispositivo ficcional. La segunda, va en el mismo sentido, pero por su carácter inédito merece una mención especial. Me refiero a los elementos destacados a propósito del “Epílogo para monstruos”, el devenir *corpus* bibliográfico de la tradición nazi americana, objeto de clasificación y, cual biblioteca, sugerir la existencia de un mundo otro. En tercer lugar, y esto será a continuación objeto de una sección aparte, las particularidades de la última biografía ficticia modifican el libro entero. La voz narrativa se altera, la distancia y neutralidad con que se retrató al resto de los escritores se invierte, la voz se identifica en la narración como la de un tal “Bolaño”. La narración heterodiegética del ciclo nazi se transforma en su última entrega en una voz homodiegética, más aun autodiegética.⁴³ La

⁴³ Jennerjahn, Ina, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXVIII, n° 56, Lima-Hanover, p. 70.

violencia, antes apenas sugerida, pasa al acto como parte de la propuesta estética.⁴⁴ El contraste hace sobresalir el último retrato por sobre los demás, como si todo el libro fuera la antesala y el reverso de esta historia.

La lectura en conjunto de estas tres variantes del sistema lingüístico en el que se desenvuelve la ficción permite apuntalar conclusiones preliminares. El diccionario que colecciona escritores pro-nazis demuestra su capacidad de devenir biblioteca, de ser un ciclo total y modélico. Establece así una primera reflexión sobre su forma: la catalogación de una voz neutra es un modo en que la literatura busca su *tipo*, una manera en que la enciclopedia literaria remedada, busca sus vidas ejemplares, se trata en fin de una estrategia de clasificación. La autoridad en que se desenvuelve el tono neutro, dictando aquí y allá, lo sobresaliente de las vidas y las obras, marca el comienzo de un modo de invención que se presenta a primera vista cerrado sobre sí mismo, sobre la selección que realiza del material. El cariz de ciclo total retrotrae a una cierta pureza del conjunto que conforma la antología, y es en esa cerrazón que el horror puede devenir forma literaria: “Cuánto más pura sea una forma (...) tanto más horror puede encerrar”.⁴⁵ Sin embargo, la persecución de ese elemento modélico encuentra en “Ramírez Hoffman, el infame” su propia desestabilización, de la que es posible extraer una segunda reflexión: la búsqueda del caso modelo se enuncia en esta literatura con una alteración sensible de la lógica con la que se lo busca. Los modos de narración y el contraste entre ellos reflejan este fenómeno. Una y otra, por cierto, conforman la tradición móvil que inaugura este libro. La biografía final, el punto cúlmine del libro, hace visible estos movimientos intratextuales y permite concebirlos en términos de figuraciones literarias del horror que, haciendo ver ese carácter total del lenguaje neutro y de la serie que establece, contiene su propia impugnación. El puente que se tiende entre una y otra insta a detenerse en las características de la última semblanza, pues en ese intervalo que modifica el tono en que se narra y los juicios que ello habilita, se afirma una de las propiedades singulares de este pensamiento del horror.

⁴⁴ Si bien hay otros integrantes del catálogo nazi que incurren en hechos criminales, notablemente los miembros de la Hermandad aria, comunidad carcelaria, Ramírez Hoffman es el único en hacer de la muerte y la desaparición un objeto con aspiraciones estéticas. Para prolongar este contraste se puede citar una descripción de otro de los autores: “No cabe duda que desde el primer momento quiso formar parte de ese mundo. Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta, que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al repugnaba hasta la vista de la sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes es uno de los disfraces de la escala social”. Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, p. 125.

⁴⁵ Adorno, Theodor (1983): *Teoría estética*, Barcelona: Hyspamerica, p. 72.

1.3. En busca del *tipo*

El contraste que marca la inclusión de Ramírez Hoffman en la antología nazi, no sólo se establece por la inflexión en el tono narrativo en que ésta se presenta, también se destaca el paso al acto que éste lleva a cabo en el despliegue de su propuesta estética: “A diferencia de sus colegas poetas, los planes de Ramírez Hoffman no se quedan en la teoría, sino que resuelve llevar a la práctica sus proyectos monstruosos: en la biografía de esta figura se amalgaman la *vita* artística y política de manera funesta”.⁴⁶

Bajo el nombre de Emilio Stevens, Ramírez Hoffman participaba en talleres de poesía durante los años de la Unidad Popular, en ellos fue que el narrador de la historia lo conoció. Después del Golpe de Estado se da a conocer como miembro de la FACH, escribe poesía en los cielos de la recién instalada dictadura, mientras un grupo de prisioneros mira atónitos desde el patio del campo de detención en el que se encuentran. En el relato de su carrera artística es poco lo que se dice sobre su participación en los grupos de tareas encargados de torturar, asesinar y desaparecer a los opositores al régimen. Su participación está sugerida, pero la ejecución de los crímenes no está narrada, salvo el de dos poetisas que eran hermanas. El relato entrega elementos para concluir que él estaba al mando de la muerte y desaparición de las hermanas Venegas y de su tía. Dado que el teniente conocía a las hermanas de la época de los talleres de poesía no tuvo problema en que le franquearan la puerta sin recurrir a la violencia, ellas se enteraron tarde de las nuevas labores de su antiguo compañero de taller.⁴⁷ Con la vuelta de la democracia su nombre es mencionado en una investigación judicial sobre torturas y desapariciones, se lo sindicó como culpable en otros juicios, se lo cita a declarar, pero no hay rastros de su persona. En una de sus exhibiciones de escritura aérea sus versos hablan de mujeres, nadie sabía muy bien a qué se refería, la narración entrega algunas conjeturas:

Los generales que lo observaban soltar el humo y formar las letras pensaron que se trataba de sus novias, sus amigas, o el nombre de algunas putas de Talcahuano. Algunos

⁴⁶ Jennerjahn, Ina: *Op. cit.*: p. 70.

⁴⁷ “Y no hay cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Magdalena Venegas, pero únicamente ése, como para probar que Ramírez Hoffman es un hombre y no un dios”. Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, p. 179. Cursivas en el original.

amigos supieron, por el contrario, que Ramírez Hoffman estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas.⁴⁸

Sin embargo, la voz narrativa es dubitativa e insiste repetidas veces en su falta de certeza sobre los hechos que cuenta. La exposición fotográfica marca una inflexión en el relato y hace tambalear los sucesos que la anteceden. “Tal vez lo anterior ocurrió así. Tal vez no. (...) Tal vez todo sucedió de otra manera. La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica”.⁴⁹

Tal y como sugiere esta aclaración del narrador, la exhibición de cientos de fotografías que el teniente dispone en las paredes y en el techo de una habitación, tiene un lugar central en el relato. Esto se ve reforzado por el enigma que se cierne alrededor de las fotos, pues de su contenido nada se dice, sólo se comentan los efectos que las variadas instantáneas provocaron en los asistentes. Un revuelo generalizado que concluye con la entrada en escena de miembros de inteligencia militar, quienes requisan las fotografías. A partir de esa noche las noticias de Ramírez Hoffman vuelven a ser confusas y contradictorias. Hará falta otro libro para enterarse de los destinos que enmarcan las fotos, otro movimiento de alteración y retrospectiva sobre la ya escrito.⁵⁰ El silencio sobre el contenido de las fotos de la exposición en *La literatura nazi en América*, permite insistir desde otra óptica en el carácter inaugural de este texto, en el hecho que sus características condicionan lo que sigue, y que algunos de sus significativos silencios, como las fotos elididas, son develados en *Estrella distante*. Esto será analizado con mayor detención en el capítulo siguiente.

La biografía de Ramírez Hoffman modifica el conjunto de la antología nazi en la que se incluye, al tiempo que es luego perturbada por la prolongación de esta historia en la siguiente novela del autor. Hay aquí otro indicador del linaje borgeano de este libro, pues tal y como *Historia universal de la infamia* -y esto dista de ser una mera casualidad- la última biografía ficticia de *La literatura nazi en América* posibilita no sólo una relectura de las páginas que las preceden, sino que también comprende un gesto importante con respecto a la tradición que el libro presenta. Borges incluye “Hombre de la esquina rosada” en su historia de la infamia, de este modo hace parte no sólo a los cuchilleros argentinos de una

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 183.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 187.

⁵⁰ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, pp. 96-98.

historia de la infamia, sino que sobre todo integrando a su obra en una tradición universal.⁵¹ Bolaño, no sólo hace parte de la tradición nazi a la dictadura chilena, sino que más importante aun, hace recaer la prolongación inmediata de su literatura en una de las vidas imaginarias que contiene su enciclopedia. La literatura de Bolaño, podría esgrimirse en este punto, construye una lógica de expansión y retorno que tiene como antecedente primero una antología nazi continental. Esta lógica de construcción incluye el nombre del autor como uno de sus personajes, y redundando de ese modo sobre la pertenencia de su obra a la tradición nazi de la que *La literatura nazi en América* es sólo su primera entrega. Tal y como hacia el final de “Hombre de la esquina rosada” aparece el nombre Borges como personaje al que Rosendo le narra la historia de cómo dio muerte a Francisco Real, Bolaño, vuelto personaje en “Ramírez Hoffman, el infame”, le ayuda al detective Abel Romero a dar con el paradero de Ramírez Hoffman.

Lo nazi como tradición literaria es presentado bajo la forma de una antología crítica que reseña la obra de algunos de sus representantes. La puesta en serie y consecuente instauración de los escritores nazis como una tradición posible de las letras americanas, se realiza a través del modo canónico y canonizante de la selección y constitución de un *corpus* delimitado. Una particularidad de este canon ficticio es que todos sus integrantes son presentados detallando sus años de nacimiento y de muerte, esto se repite a su vez en los personajes secundarios que son reunidos en la sección “Algunos personajes” del epílogo. Así, independiente de que los años que inscriben la muerte de algunos actores sobrepasen cronológicamente el año de publicación del libro, cada uno de ellos está muerto para el texto.⁵² Para integrar esta antología nazi la muerte se instala como una condición previa. Por otro lado, la semblanza que cierra el libro redobla su lazo con la muerte, ahora definitivamente violenta, a través de la participación de su protagonista en la gesta de progreso, vanguardia y violencia alentada por la dictadura.

⁵¹ “En ese sentido, el hecho de que leamos el más conocido cuento de cuchilleros y orilleros, “Hombre de la esquina rosada” luego de esas biografías universales, completa el dispositivo: la literatura de bajos fondos de Borges se integra, así, en un marco mundial de la infamia. El criollismo de los veinte entra en una enciclopedia paralela, marginal, escrita desde Argentina por un ex vanguardista”. Premat, Julio (2010): *Op. cit.*, p. 11.

⁵² Sobre las fechas de nacimiento y muerte que presenta a los personajes en la antología nazi se ha propuesto lo siguiente: “esa incisiones funcionan metafóricamente como las inscripciones de una lápida”. Manzoni, Celina (2002): *Op. cit.*, p. 20.

Llegados a este punto es necesario recapitular estas últimas observaciones, pues se abre aquí la posibilidad de una articulación que es decisiva en el desarrollo de esta investigación. Primero, enumero elementos que se reiteran y se vuelven significativos: vidas de escritores, *corpus* bibliográficos, y el gesto permanente de fundación de nuevas corrientes estéticas que contiene uno y otro. Luego, la presencia de la muerte se articula con la forma antológica, esta conjunción hace las veces de núcleo poético sobre el que girará gran parte de la obra por venir. Es en este entramado que sobresalen las fotos elididas de la exposición de Ramírez Hoffman. El siguiente libro, *Estrella distante*, reescritura, variación y expansión del último retrato de la enciclopedia nazi revela el contenido de las imágenes expuestas bajo el epíteto de “poesía visual”. Antes de dirigirse a este texto, vale la pena dejar enunciadas las interrogantes que guían esta puesta en relieve de la juntura entre muerte, antología y fotografía: ¿es la presencia de la muerte violenta y la impronta estética a la que aspira el teniente de la FACH, la que insinúa una forma literaria del horror? O de otra manera, ¿es la manipulación de los cuerpos sugerida, la que indica que allí se trata de una versión estética del horror?

2. Fotos, pinturas o sueños

2.1. La exposición fotográfica y el principio de colección (*Estrella distante*)

Estrella distante se abre con una breve nota que declara su carácter de repetición y expansión realizado a partir de la última biografía incluida en la antología nazi. Una primera persona, fácilmente identificable con el autor,⁵³ detalla que la composición de esta novela fue hecha al dictado de los sueños y pesadillas de su compatriota Arturo B, quien le había contado la historia del teniente Ramírez Hoffman y que no había quedado satisfecho con el resultado publicado en el libro anterior. El dictado, aclara a continuación, tuvo a su vez que lidiar con el fantasma borgeano de Pierre Menard, para sopesar la validez de muchos párrafos repetidos entre una y otra versión de la historia. “El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma”.⁵⁴

Hay desde un comienzo una puesta en forma de una escritura que se construye a partir de lo ya escrito, que es al mismo tiempo repetición y diferencia. Se avanza, como quedó dicho en un principio, bajo una lógica retrospectiva, y es en ese entramado que *Estrella*

⁵³ La nota, ya citada en parte, comienza así: “En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH”. Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.* Vale la pena destacar aquí la noción de *grotesco literario* con que Bolaño califica a *La literatura nazi en América*, pues leída en conjunto con una observación hecha por Benjamin a propósito del vínculo entre los coleccionistas y lo grotesco, anticipa lo que será desarrollado luego sobre el principio de colección que toma forma en las novelas de Bolaño: “Vasari affermerait –dans le *Trattato sull’architettura* ?- que la notion de « grotesque » viendrait des grottes dans lesquelles des collectionneurs gardent leur trésors”. Benjamin, Walter (1989): *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, París: Cerf, p. 228.

distante da un paso decisivo (primera puesta en forma de la lógica de expansión contenida en el libro anterior). Para evidenciar las variaciones que esta temporalidad hace surgir en la ficción de Bolaño, tomaré un elemento presente en una y otra historia, a saber, la fotografía. La puesta en relieve de la fotografía está dada por la importancia que tiene en ambos libros, pero sobre todo por el lugar de llave de sentido que adquiere su presencia a lo largo de *Estrella distante* y que se prolonga en otros lugares de la obra que revisaré en los apartados siguientes.

Tal y como quedó dicho en el capítulo anterior, una de las escenas más importantes en el transcurso del relato incluido en *La literatura nazi en América* es la exposición fotográfica. Allí la única conjetura que se podía realizar sobre el contenido de las imágenes expuestas, estaba dada por la lectura de un poema encontrado en una de las revistas que el detective Romero le había facilitado al narrador para que buscara alguna pista del escurridizo Ramírez Hoffman. El poema en cuestión no estaba escrito por el buscado teniente pero, según el narrador, parecía hablar de él:

El título, *El fotógrafo de la muerte*, podía haber sido tomado de una vieja película de Powell o Pressburger, no recordaba cuál de los dos, pero también podía remitirse a la antigua afición de Ramírez Hoffman. En esencia, y pese a la subjetividad que encorsetaba sus versos, el poema era sencillo: hablaba de un fotógrafo que deambulaba por el mundo, hablaba de crímenes que el fotógrafo retenía para siempre en su ojo mecánico, hablaba del repentino vacío del planeta, del aburrimiento del fotógrafo, de sus ideales (*el absoluto*) y de sus vagabundajes por tierras desconocidas, de sus experiencias con mujeres.⁵⁵

La sola referencia a esa “antigua afición” del teniente que contendría el título, permitía suponer que las fotos expuestas en el departamento santiaguino son *imágenes de la muerte*, aunque la amplitud de una definición tal lleve más bien a preguntarse ¿qué es una imagen de la muerte?, antes que sacar conclusiones taxativas sobre el contenido de las fotos. Por lo demás, hablar, como el poema referido, de un fotógrafo que inmortaliza crímenes con su lente no habilita ninguna deducción sobre la autoría de los hechos delictuales, ni sobre la naturaleza de los mismos. No hay, en principio, autor del delito ni detalles sobre el tipo de crímenes fotografiados.

⁵⁵ Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, pp. 194-195. Cursivas en el original.

De este modo, se propone entrar a *Estrella distante* por un elemento que está ausente en la versión que entrega de la historia del teniente vanguardista. No se trata con esto de argüir los motivos que habrían conducido a Bolaño a eliminar la alusión al poema *El fotógrafo de la muerte*, sino más bien se intenta destacar un fenómeno que se deja leer en ese intervalo. En el primer retrato que se hace del artista al final de la miscelánea nazi, la fotografía tiene un papel limitado, no hay más referencias que las señaladas (el mencionado poema y la exposición sobre la que se desconoce el detalle del contenido de las fotos). El genio del creador es destacado más bien por sus versos aéreos, por la apología de la muerte en esas escrituras, por su pertenencia a las filas del ejército golpista, en fin, por su carrera atípica y ejemplar en la antología móvil del nazismo americano. Subsiste ahí un enigma -¿qué contienen las fotos del “nuevo arte”?- que sugiere la importancia de las instantáneas, e interroga su relación con la muerte y la forma antológica que da a la ficción su marco. En *Estrella distante* ese enigma se devela, y en paralelo aparece una profusión de referencias a la fotografía. Esto permite trazar una lectura que considere a lo fotográfico menos como el generador de una incógnita que como una pieza nueva que amplía y consolida el desarrollo de la forma del horror en la literatura de Bolaño. Las características sensibles con que lo fotográfico se integra en *Estrella distante* permitirán establecer una asociación con la imaginación del horror que ellas imprimen sobre las formas.

Con el objetivo de mostrar los distintos valores que toma lo fotográfico en el andamiaje de *Estrella distante*, repasaré en detalle sus modos de presentación a lo largo de la novela. En primer lugar, haré referencia a las menciones que no establecen vínculos explícitos con el personaje de Carlos Wieder, para luego dirigir la atención sobre los modos en que la fotografía interviene en los avatares de la carrera del poeta aviador.

El cuarto y quinto capítulo de la novela están dedicados a narrar los pormenores de las vidas de dos poetas -Juan Stein y Diego Soto- que antes del Golpe de Estado de Pinochet dirigían talleres de poesía en la ciudad chilena de Concepción. Varios jóvenes, en su mayoría universitarios, participaban asiduamente de sus talleres. Entre ellos destacan Bibiano O’Ryan, las hermanas Garmendía, la Gorda Posadas, Alberto Ruiz-Tagle (luego del Golpe conocido como Carlos Wieder), y el narrador. El cuarto capítulo es una semblanza de Stein que condensa un gesto permanente en la narrativa de Bolaño: la biografía ficticia contiene otra biografía que prolonga e inquieta la primera. Se trata de un

tío del poeta, que según él había sido “el mejor general de la Segunda Guerra Mundial”.⁵⁶ El tránsito hacia la historia del general ruso está dado por la presencia de su fotografía en la casa de Stein.⁵⁷ Los personajes discuten sobre las virtudes bélicas del pariente ruso en cuestión, nombran otros generales del Ejército Rojo. Stein concluye que no hubo general ruso tan destacado como su tío. La gesta revolucionaria emprendida por Stein en África y Latinoamérica luego del Golpe parece cifrada en esa fotografía y en la admiración por las dotes bélicas de su precursor. La imagen le había sido ofrecida al poeta por su madre el día que dejó la casa parental, “como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, sólo me regaló el retrato, ¿qué me quiso decir con ese gesto?, ¿el regalo de la foto era una declaración o el inicio de un diálogo?”⁵⁸ Otra característica de esta foto es que a su dueño se le presentaba como intercambiable, pues pensaba utilizar su marco para poner ahí una foto del poeta norteamericano William Carlos Williams (intercambiables son también estas iniciales con las de Wieder). Entonces, una foto de un pariente que es objeto de duda, sea por su mensaje, como por su permanencia en el marco que reside. Por otro lado, la foto que podría reemplazarla, posee características que hacen dudar de su veracidad:

Para Bibiano se trataba de un hábil fotomontaje: el rostro era de Williams, el cuerpo era de otro, tal vez efectivamente un médico de pueblo, y el fondo estaba compuesto por varios retazos: las cercas de madera, por un lado, el césped y el cortacésped por el otro, los pajaritos sobre las cercas e incluso sobre el volante del cortacésped, el cielo gris claro del atardecer, todo provenía de ocho o nueve fotos diferentes.⁵⁹

Ninguna de las voces intervinientes dan a la fotografía de Williams por cierta. El propio Stein no sabe qué decir cuando se cuestiona la verosimilitud de la imagen y admite la posibilidad de que se trate de un montaje, sin por ello dejar de afirmar su gusto por la tranquilidad de la foto, por la impresión de un Williams médico rural que va sin prisa a su trabajo.⁶⁰ La discusión queda así planteada: entre las dos fotos se desliza un interrogante, se

⁵⁶ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ Esta es una de las tantas expansiones donde el “Epílogo para monstruos” comentado con anterioridad hace las veces de marco constructivo, la única diferencia es el apellido del poeta: “Juan Cherniakovski, Valdivia, 1943-El Salvador, 1984. Poeta y guerrillero panamericano. Sobrino en segundo grado del general soviético Iván Cherniakovski”. Bolaño, Roberto (1999): *Op. cit.*, p. 205. Esta es la única mención al tío del poeta, quien no forma parte de la semblanza de Ramírez Hoffman.

⁵⁸ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 64.

⁶⁰ *Ibid.*

sugieren funciones de las imágenes que a poco de andar son puestas en duda, juntas producen una corriente que va contra el documentalismo y contra el pictorialismo con el que se ha querido cercar la imagen fotográfica.⁶¹ ¿Y si la fotografía fuera aquí una mirada que señala la dificultad de *poseer* el mundo en una imagen?, ¿y si se tratara en estas apariciones de fotos *laterales*, de plantear posiciones y argumentos que tendrán continuidad en las composiciones de Wieder?

La idea de Stein, nunca llevada a cabo, de cambiar el retrato oficial del general ruso por el fotomontaje de Williams establece una relación entre ambas imágenes. En una se desconoce el mensaje que la imagen porta en tanto transmisión filial, en la otra, la forma antropomórfica y el escenario que la rodea, ocultan, aunque no de forma exitosa, los trazos de una intervención fruto de un procedimiento que tiene una extensa tradición en las prácticas artísticas del siglo XX.⁶² Una da pie a una conversación sobre las virtudes bélicas de distintos cuerpos del Ejército Rojo, la otra, alienta el desmontaje de los fragmentos que la componen en aras de develar la forma de su producción. Ambas imágenes retoman importantes núcleos temáticos ya desplegados en el libro anterior de Bolaño y que tomarán diversas formas en el avance de su obra: la Segunda Guerra y la vida de un escritor saltan a

⁶¹ “[S]e repite siempre la vieja disputa entre pictorialismo y documentalismo, que, en el movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, adoptan como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía (en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo)”. Belting, Hans: *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz, 2012, p. 267. Este autor desarrolla argumentos que apuntan hacia la pérdida del carácter *indicial* de la fotografía. Se trata de la brecha abierta por la imagen fotográfica entre el mundo que prometía aprehender y la imagen que luego extraía de él. La pérdida del referente estaría entonces asociada a la pérdida de significado de una imagen que es ofrecida como *mercancía* de la realidad. De ahí que es posible señalar el carácter de simulacro de la fotografía que de alguna manera pone en cuestión la vieja disputa señalada y permite aquí relanzar la interrogante por el valor de la fotografía en esta literatura. Otra versión de esta concepción dual de la fotografía fue señalada por Barthes, menos como disputa que como paradoja constituyente: “la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el «arte», el tratamiento, la «escritura» o retórica de la fotografía); en su estructura, la paradoja (...) reside (...) en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje *sin código*”. Barthes, Roland (1986a): “El mensaje fotográfico”, en *Lo obvio y lo obtuso*, *op.cit.*, p. 15.

⁶² “El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia”. Didi-Huberman, Georges (2008): *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid: Machado, p. 98. Adorno, por su parte, destacó al método del montaje como uno de los pocos elementos del surrealismo que sobrevivieron a la catástrofe de la Segunda Guerra. Su vínculo con el surrealismo anticipa uno de los modos en que será concebida aquí la presencia de lo fotográfico: “Tras la catástrofe europea, los *shocks* surrealistas han perdido su fuerza. Es como si París se hubiera salvado mediante la preparación para el miedo: la destrucción de la ciudad fue su centro. Si se quiere, pues, superar el surrealismo en el concepto, no se deberá recurrir a la psicología, sino al procedimiento artístico. Su esquema son sin duda los *montages*”. Adorno, Theodor (2003c): “Retrospectiva del surrealismo”, en *Notas sobre literatura*, *op. cit.*, p.100.

la vista en estas instantáneas; sin embargo, ellas comparten un espacio ciego que determinará su relevancia en el dispositivo visual de *Estrella distante*. Un cuerpo formado a través del montaje amenaza con tomar el lugar del retrato de un oficial del ejército. La duda se cierne sobre una y otra imagen, sea bajo una pregunta desplazada (¿qué me quiso decir mi madre al regalarme esta imagen?), sea a través de un interrogante dirigido hacia el modo de producción de la foto (¿es William Carlos Williams el que camina, o es un fotomontaje?). La evidencia de la fotografía deviene simulacro.⁶³ Volveré sobre este asunto luego.

Otra fotografía presente en la novela es mencionada al pasar cuando el narrador comenta la interrupción de su relación epistolar que mantenía desde Europa con quien fuera compañero suyo en los talleres de poesía en Concepción. Se trata de una historia, ajena en principio al relato que circula en torno a la figura de Wieder, pero que exhibe, otra vez, un procedimiento narrativo que se sirve de la presencia de una imagen. Es, como ya se vuelve costumbre en esta literatura, un artista que lleva consigo los lastres de la exclusión social: “Con todos esos condicionantes era difícil que Lorenzo no fuera artista. (¿Qué otra cosa podía ser?) Pero es difícil ser artista en el Tercer Mundo si uno es pobre, no tiene brazos y encima es marica”.⁶⁴ Una foto muestra a Lorenzo tocando el piano con los pies, sonriendo en dirección a la cámara. De nuevo un cuerpo intervenido -había perdido sus dos brazos en un accidente infantil- ingresa en la narración a través de una imagen que condensa su historia. La imagen de Lorenzo enseña lo que en ese cuerpo falta.

Con estos antecedentes es posible dirigirse a la constelación fotográfica que rodea al personaje de Wieder. El teniente de la FACH es buscado infructuosamente, sus seguidores, entusiastas, recorren el mundo para hacerse una foto con él;⁶⁵ Romero, el viejo detective que había estado a los ordenes del gobierno de la Unidad Popular, conserva una foto de Wieder posando al lado del avión con el que escribía en el cielo.⁶⁶ Quizá por el carácter

⁶³ “La photographie nous livre, et à tout sens, ai-je dit; elle livre de nous l’image, nous livre à l’image, multiplie, répète la transmission et, dans l’exactitude de ce passage, notre moderne tradition, dans l’exactitude de ses frayages figuratifs, elle trafique notre histoire, la trahit. Son superbe mythe « matérialiste », la production pelliculaire du double, constitue en fait *un passage à la limite de l’évidence*. Exaspérée, multipliée, magnifiée, l’évidence passe simulacre”. Didi-Huberman, Georges (2012): *Invention de l’hystérie. Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, París: Macula, p.90. Cirsivas en el original.

⁶⁴ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 134.

borroso de la foto de prensa no es posible apreciar en ella la “palidez fotogénica”⁶⁷ del piloto. Quizá, simplemente, no tenía un rostro para ser recordado.⁶⁸ El asunto es que la misma foto borrosa con la que Romero intenta orientar su búsqueda, había servido unos veinte años antes para revelar a algunos de sus conocidos que Wieder era Ruiz-Tagle. En realidad, la identificación no había sido tan fácil e inmediata. La imagen de Wieder junto al avión compartía la página del diario con otra foto que inmortalizaba uno de los versos escrito en los cielos de la patria. Ambas ilustraban un artículo de uno de los más influyentes críticos literarios, quien ponderaba las dotes poéticas de Wieder.⁶⁹ Sin embargo, la distancia con que fue tomada la foto no permite, a ojos de Bibiano y del narrador, apreciar en detalle el rostro del supuesto Ruiz-Tagle. Una vez visto el reportaje la Gorda Posadas llama a Bibiano para hacerle ver que Wieder era Ruiz-Tagle, y que si bien la foto es borrosa, Posadas dice haberlo reconocido por la postura. Hizo falta otra foto de prensa y una aparición en televisión, para convencer a Bibiano y al narrador que se trataba efectivamente de Ruiz-Tagle.⁷⁰

La identidad Ruiz-Tagle / Wieder devuelve la atención hacia las características de aquel que había sido descrito como un personaje extraño, reservado y distante en sus incursiones en la comunidad poética de Concepción. La sesión de fotos a la que había sometido a todos los miembros del taller de poesía, se resignifica al develar la pertenencia militar del fotógrafo.⁷¹ Se trata ahora de imágenes que forman parte de un archivo invisible de inteligencia militar, y que contienen una promesa de muerte o detención que resuena en el único encuentro que la Gorda Posadas tiene con Ruiz-Tagle después del Golpe: “Las Garmendia están muertas, dijo. La Villagrán también. No lo creo, dije. ¿Por qué van a estar muertas? ¿Me querís asustar, huevón? Todas las poetisas están muertas. Esa es la verdad, gordita, y tu harías bien en creerme”.⁷²

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 134.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 45. Vale la pena reiterar aquí algo ya dicho en la primera parte, pues evidencia un procedimiento de construcción por entero analogable al destacado a propósito de la función móvil del “Epílogo para monstruos” para con la obra de Bolaño. El crítico literario Ibacache, caracterizado aquí en pocos reglones, volverá a aparecer en una novela posterior, ahora como narrador y protagonista de *Nocturno de Chile*.

⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 53, 55.

⁷¹ “Sobre una banqueta de madera la Leika de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía”. *Op. cit.*: p. 19.

⁷² *Op. cit.*: p.49.

La novela avanza entre foto y foto hacia el punto cúlmine del proyecto estético de Wieder: la exposición fotográfica. La muestra fue precedida de una publicitada exhibición aérea en los cielos de la capital chilena, destinada a mostrar “al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos”.⁷³ Si bien las condiciones meteorológicas adversas no dejaron apreciar los versos escritos en distintos ángulos del cielo santiaguino, el contratiempo no amilanó al poeta, quien trazó sus versos tal y como lo tenía planeado, haciendo caso omiso de las instrucciones de la torre de control que lo conminaban a llevar el avión a tierra para evitar la tormenta que estaba por venir.

La exposición de fotos está rodeada de un halo de misterio sobre su contenido. Wieder solicita a quien lo aloja en Santiago disponer de la habitación en que duerme para montar su obra. Una vez obtenida su aprobación le hace prometer que nadie entrará a su cuarto hasta el día de la inauguración. Vale la pena citar la manera en que el artista concebía su instalación:

Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor. Dijo que después de la escritura en el cielo era adecuado -y además encantadoramente paradójico- que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta. Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que sólo adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos.⁷⁴

El espacio queda de este modo connotado, y se establece una relación de contraste entre la escritura aérea y la poesía visual. Una y otra funcionan articuladas por el deslizamiento espacial que harían visible. La escritura a cielo abierto expone su reverso en la habitación que alberga la serie fotográfica. El autor recomienda a los invitados contemplar las fotos en soledad: “Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones”.⁷⁵ La primera en pasar es la única mujer que participa de la velada, menos de un minuto es suficiente para hacerla salir expulsada de aquel cuarto: vomita en el pasillo. El exabrupto es en principio atribuido al alcohol, luego se da a conocer el verdadero causante de esta reacción intempestiva. Cito en extenso el fragmento donde se detalla el contenido de la exposición:

⁷³ *Op. cit.*: p. 86.

⁷⁴ *Op. cit.*: p. 87.

⁷⁵ *Op. cit.*: p. 93.

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero como puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maestre (el hermano menor de Joseph de Maestre): *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento.⁷⁶

La poesía visual está compuesta de una serie de cuerpos que se dan a ver como materialidades que han sido objetos de intervención. Se trata en principio de detenidos desaparecidos apresados por el lente de Wieder, en su mayoría mujeres. Un porcentaje, se aclara, parece conservar aun rasgos vitales. La indecisión sobre el estado vital de lo fotografiado, junto a la apariencia de maniqués desmembrados indica una puesta en duda del referente e instala subrepticamente la pregunta por el carácter analógico de las fotos. Luego, otra imagen es a su vez marco y punto de fuga: la foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse.⁷⁷ Sea lo que sea que desvanecerse quiera decir, al menos queda claro que el procedimiento de captura está puesto en abismo, y ello destaca el ingreso en la foto del marco: límite del ojo fotográfico que hace tambalear la evidencia de la huella óptica.

Esto permite plantear algunas dudas sobre la significación de estas fotos: ¿Y si la exposición de instantáneas, tal y como el resto de las fotos presentes en la novela, pone

⁷⁶ *Op. cit.*: pp. 97-98. *Cursivas* en el original.

⁷⁷ Una consideración sobre la fotografía surrealista y su relación al marco anticipa la influencia del surrealismo presente en las fotos de Wieder: “El recorte fotográfico se percibe *siempre* como una ruptura en la estructura continua de la realidad. La fotografía surrealista ejerce una enorme presión sobre dicho marco para provocar su lectura como signo: un signo vacío, ciertamente, pero un número entero en el cálculo del significado, un significante de significación./ El marco anuncia que entre la parte recortada y la otra parte de la realidad hay una diferencia, y que el segmento al cual enmarca es una muestra de la naturaleza como representación, de la naturaleza como signo”. Krauss, Rosalind (2002b): “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”; en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, p. 129. *Cursivas* en el original.

sobre el tapete la disyunción insalvable entre la mirada orgánica y el ojo mecánico? ¿Y si el dogma de la óptica representativa, instrumental, no fuera considerado como el eje de estas imágenes? ¿Cómo concebir entonces la alteridad convocada por las fotos, esa violencia histórica que la mención de la dictadura evoca? Es evidente, por cierto, que las imágenes son vistas en la novela bajo una lógica testimonial. El vómito de la primera observadora lo anuncia, y la llegada del personal de inteligencia militar lo confirma (cabe recordar que estos se llevan consigo todas las fotos expuestas). Falta aun prestar atención a otros componentes de la exposición.

El gesto clasificatorio cobra relevancia en la agrupación con que las distintas fotos fueron montadas. No es posible saber qué lógica persiguen; sin embargo, los grupos de imágenes parecen aspirar a un sentido que los reúne, entre sí y con todo el conjunto. O el autor busca evidenciar el cariz estético de dar muerte a los opositores al régimen,⁷⁸ o contra la evidencia analógica del soporte, se inclina hacia el carácter de simulacro que la imagen hace presente. Quizá la superposición de ambas lógicas dé la clave sobre la intentona vanguardista de Wieder.

El esbozo de enciclopedia con que el coleccionista construye su mundo, encuentra en la serie fotográfica de Wieder un inesperado representante. Todos los tipos de coleccionistas, advierte Walter Benjamin, salvo los bibliófilos, operan sobre los objetos que forman su colección una retirada del contexto funcional en el que suelen desenvolverse.⁷⁹ Quizá este extraño coleccionista de fotografías de cadáveres, podría hacer tambalear esa exclusividad que Benjamin adjudicaba al bibliófilo. Esto, siempre y cuando se considere que el ojo mecánico que aisló esas imágenes, fue a su vez el demiurgo que les dio muerte. En este sentido, las fotos serían fruto de un impulso desmedido por tocar y transvertir la imagen. De esta forma, Wieder da curso al proyecto de una mirada que toca, una mirada que ofrece el cuerpo humano a la desfiguración. Tal y como el coleccionista benjaminiano precisa de una mirada táctil para poner en orden la dispersión que se decide a enfrentar,

⁷⁸ “Las exhibiciones, aérea y fotográfica, suplantán la obra (el poema o la foto) por una intervención en la realidad cuyas huellas, perecederas y crueles, remiten al soberano deseo del artista de dar muerte”. Manzi, Joaquín (2004): “Mirando caer otra *Estrella distante*”, en *Caravelle*, nº 82, Toulouse, p. 136.

⁷⁹ “(Il serait intéressant d’étudier le bibliophile comme le seul collectionneur qui n’a pas toujours complètement détaché ses trésors de leur contexte fonctionnel)”. Benjamin, Walter (1989): *Op. cit.*, p. 225.

Wieder, el coleccionista de instantáneas de cadáveres, interviene los cuerpos para hacerles un lugar en su peculiar archivo fotográfico.⁸⁰

La antología de cuerpos femeninos, apresados por la lente del poeta, exhibe el proceso de violencia que ha tenido lugar fuera de la imagen. Si Wieder es el asesino y/o forma parte de los grupos de tareas encargados de dar muerte, la captación fotográfica sólo exhibe las huellas duraderas de su intervención sobre los cuerpos. El acto criminal queda fuera de escena, mientras las fotos portan la promesa de encarnar el nuevo arte.

El principio de colección se muestra en este punto como una de las maneras en que la literatura de Bolaño desarrolla una de sus estrategias de composición del horror. La exposición fotográfica saca a los cuerpos del contexto en el que fueron asesinados, forma con ellos una serie. Contar cuerpos muertos es una de las premisas que guía la exposición. Contar autores muertos es la condición de acceso al *corpus* que se constituye en el “Epílogo para monstruos”. La bibliografía nazi deviene fotografía mortuoria en *Estrella distante*. El principio de colección construye galerías de diversa índole, busca formar una enciclopedia completa, una organización del mundo que detenga la dispersión con que se presentan los objetos.⁸¹ Esta tendencia al orden y a la completud, sugiere Benjamin, requiere del despliegue de una mirada táctil. La colección se organiza en la medida que el objeto que la integra pueda ser tocado y poseído, lo que para Wieder quiere decir asesinado y fotografiado.

De esta disposición de las imágenes en el relato se desprenden, *grosso modo*, dos referencias con que la novela parece dialogar. Por un lado, tanto la poesía aérea como las fotografías de cuerpos mutilados en el Chile de Pinochet, convoca la presencia de las prácticas vanguardistas realizadas por la denominada *Escena de Avanzada* durante la dictadura;⁸² por otro lado, el montaje del dispositivo fotográfico, junto con la presencia en

⁸⁰ “The collector is an allegorist, but his resulting patterns of meaning are capricious, scattered. The Benjaminian collector is not a taxonomist. The alternative is a system of classification in which a strategy of knowledge and control loses sight of the object or object-world”. Steinberg, Michael (1996): “The Collectors as Allegorist: Goods, Gods, and the objects of History”, en Steinberg, Michael (ed.): *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell: University Press, p. 115.

⁸¹ “[T]out se rassemble pour le vrai collectionneur en une encyclopédie magique dont la totalité forme le destin de son objet”. Benjamin, Walter (2011): “Je déballe ma bibliothèque”, en *Images de pensée*, Paris: Christian Bourgois, p. 161.

⁸² La caracterización y constitución en tanto tal de la *Avanzada* fue llevada a cabo por Nelly Richard en un trabajo crítico publicado originalmente en 1986. La discusión sobre la articulación, o contraposición, entre los procedimientos de la neovanguardia y los procedimientos de la dictadura, permitirá en las discusiones finales

la exposición de “reporteros surrealistas”, desliza una filiación surrealista que será revisada a partir de los elementos que ofrece el desplante estético de Wieder. Una y otra interrogan el lugar de las vanguardias en las tradiciones artísticas del siglo XX, y permiten plantear problemas referidos a la manera de concebir la práctica literaria.

La referencia a la neovanguardia que tuvo lugar en el Chile dictatorial será retomada en las discusiones finales. El despliegue de un extenso debate producido en Chile alrededor de las potencialidades estético-políticas de la *Avanzada*, serán retomados una vez que las particularidades del *horror Bolaño* hayan sido presentadas. En cambio, la presencia del surrealismo será de ayuda para realizar algunas puntualizaciones sobre el asunto de la fotografía en *Estrella distante*.

Joaquín Manzi ha desarrollado algunas aristas de la cita con el surrealismo que tiene lugar en la mencionada exposición fotográfica.⁸³ Más allá del detalle de sus argumentos, me interesa destacar una diferencia establecida entre el tiempo de los surrealistas y el tiempo de los reporteros de cuño surrealista que son los únicos civiles presentes en la gala de Wieder: “Del escándalo y la provocación revolucionaria en los años 20, los surrealistas pasan a la hipocresía y al acatamiento de la norma autoritaria de los años 70”.⁸⁴ Esta separación guía las apreciaciones que Manzi propone sobre la presencia del surrealismo en la novela. Por otro lado, considerar algunos desarrollos sobre el papel de la fotografía en el surrealismo podría conducir a otra apreciación sobre cómo las particularidades del surrealismo hacen eco en las manifestaciones de Wieder.

La historiadora del arte Rosalind Krauss plantea la importancia de los fundamentos fotográficos del surrealismo. Entre otras características que le atribuye, y ante la heterogeneidad propia del movimiento, destaca el desprecio por los valores positivistas que reúnen las distintas expresiones que hacen de la fotografía su medio. Dentro de esta constelación señala al establecimiento de *espacios divisorios* y de *duplicaciones* como los procedimientos que hacen evidente la distancia con la vertiente documental que promete la

interrogar el valor que la presencia de las gestas vanguardistas tiene en la literatura de Bolaño. Richard, Nelly (2007b): *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales pesados.

⁸³ Manzi, Joaquín (2004): *Op. cit.*; (2005): “La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño”, en Moreno, Fernando (coord.): *Op.cit.*, pp. 69-86.

⁸⁴ Manzi, Joaquín (2004): *Op. cit.*, p. 135.

tan repetida captación del instante.⁸⁵ La fotografía no simula ser la realidad. La puesta en entredicho del referente se refuerza a través de la importancia del encuadre como espacio que hace de lo fotografiado una representación, es decir, un medio susceptible de manipulación.

Por su parte, la evidencia de los crímenes exhibidos por Wieder deja en segundo plano la filiación surrealista en la que parece querer inscribirse.⁸⁶ La dictadura operó una invisibilización de esos cuerpos que yacen en las fotos, mientras que Wieder, advertido del cariz representacional de la fotografía, propugna una estética que exhiba el montaje que esas imágenes hacen posible. Un montaje que se inclina a poner en tensión lo representado.

Si se considera que la inclusión de determinados elementos dentro de una colección, altera a la colección misma, no sólo por la inclusión de un integrante más, sino sobre todo por la redefinición que operan sobre el conjunto, es preciso dirigir la atención sobre esas fotos que el narrador designa como portadoras de símbolos. A la ya comentada “foto de la foto” de una joven que parece desvanecerse, se agrega la mención de la portada de un libro. El autor al que se alude, François-Xavier de Maistre, fue un saboyano devenido militar ruso que escribió, pintó y empuñó las armas en defensa del Zar hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX.⁸⁷ Más allá de la curiosidad bibliófila que instaura a F.-X. de Maistre como un precursor de la obra de Wieder, es remarcable que el libro al que se hace referencia no es obra de dicho autor, sino de su hermano Joseph de Maistre, también mencionado por Bolaño. Este equívoco fue replicado por una de las lecturas críticas de la novela, y llevó a su autor a eliminar de su comentario el nombre de Xavier de Maistre: “la

⁸⁵ “La imagen fotográfica no es sólo un trofeo de esta realidad, sino una prueba documental de su unidad como “aquello que existió en un momento determinado”. Sin embargo, el espacio divisorio destroza la presencia simultánea: muestra las cosas secuencialmente, una tras otra, como algo externo, como si ocuparan celdas separadas. El espacio divisorio nos hace ser conscientes –como lo eran Heartfield, Tretyakov, Brecht y Aragon- de que no estamos mirando la realidad, sino al mundo infestado por la interpretación o la significación, es decir, a la realidad distendida por las grietas o espacios en blanco, por las precondiciones formales del signo”. Krauss, Rosalind (2002b): *Op. cit.*, p. 123.

⁸⁶ Una breve cita complejiza las relaciones entre surrealismo y crimen. La dejo aquí consignada sólo como evidencia de una problemática más amplia: “El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud”. Breton, André (2006) “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, en *Manifiestos surrealistas*, La Plata: Terramar, p. 110.

⁸⁷ A modo de apéndice intertextual es posible hacer referencia a uno de los versos de Carlos Argentino Daneri que a través de la convivencia de lenguas en su poesía, cita el nombre de la obra más conocida de F.-X. de Maistre: “pero el *voyage* que narro, es... *autor de ma chambre*.”, y luego ensalzando las virtudes de su pluma, pondera ese “acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: (...) la tercera a la bagatela inmortal que nos deparan los ocios de pluma del saboyano”. Borges, Jorge Luis (1998c): “El aleph”, en *El Aleph*, Barcelona: Alianza, pp. 179-180. Cf. De Maistre, Xavier (1950): *Viaje alrededor de mi cuarto*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.

exposición fotográfica busca dar una dimensión artística a una carga sexual sádica insostenible, indescriptible por lo demás en detalle fuera de tres fotos precisas: la de la portada de *Las veladas de San Petersburgo* de Joseph de Maistre”.⁸⁸ El desliz le cierra el paso a la evocación borgeana referida en nota, y no considera la atribución errónea que bien podría contener una clave de sentido de la exposición fotográfica.

La desestabilización del referente sugerida por la foto de la foto, prolongada por la referencia al surrealismo, encuentra en esta atribución errónea una versión alternativa: el autor, como pasa con los crímenes que exhiben las fotos, está fuera de lugar.

Finalmente, la imagen de un dedo cortado, recuerda las fotos de dedos gordos del pie tomadas por Boiffard, y que acompañan un artículo de Bataille en la revista *Documents*, donde el autor de *Mi madre* explora la conjunción de seducción y bajeza que condensa la imagen del dedo gordo del pie humano.⁸⁹ Si bien en la novela no se precisa si el dedo cortado corresponde a las extremidades superiores o inferiores, el artículo de Bataille referido reviste interés, pues allí se plantea la existencia de dos órdenes de la seducción que pueden ayudar a la lectura de la propuesta estética de Wieder. Sucintamente, Bataille propone una seducción que aspira a la forma perfecta y que hace de la belleza ideal su estandarte, y otra que demuestra la discordancia violenta de los órganos, cercana a la caída brutal del hombre, es decir, cercana a la muerte.⁹⁰

La figura humana desaparece en la instantánea que aísla a un dedo cortado sobre el cemento. Leer esta imagen de la exposición de Wieder como insigne de un movimiento del cuerpo humano contenido en su serie fotográfica, permite afirmar que la figuración del horror es en este punto la amenaza de caída que se cierne sobre la figura humana. La forma del horror como inminencia de la desaparición y la muerte que ella invita a suponer. Esto convierte al dispositivo fotográfico en imagen de esa caída del cuerpo. El instante del desvanecimiento del cuerpo está fuera de la imagen, no tiene imagen. Las fotos ponen en primer plano a la violencia orgánica que anuncia su desaparición.

⁸⁸ Manzi, Joaquín (2004): *Op. cit.*, p.135. Cf. De Maistre, Joseph (2005): *Les soirées de Saint-Petersburg : entretiens sur le gouvernement temporel de la providence*, París: Harmattan.

⁸⁹ Bataille, Georges (1996): “Le gros orteil”, en *Documents*, nº 6, vol. 1, París: Jean-Michel Place, pp. 297-302.

⁹⁰ Bataille, Georges (1996): *Op. cit.*, p. 302.

2.2. La fotografía como sentencia de muerte (“Putas asesinas”)

Una mujer le habla a alguien, le explica, en parte, la inminencia del fin de sus días. A través de breves paréntesis comparece un narrador, quien describe los movimientos de un cuerpo que, imposibilitado de articular palabra, realiza gestos apenas descifrables. Los paréntesis dan a este cuento la forma, aunque entrecortada, de un diálogo, pues se intercalan a modo de respuesta a las palabras que ella le dirige a Max. En cada una de sus breves intervenciones el narrador-observador subsana el silencio forzado del destinatario, describe los movimientos de un cuerpo amarrado e intenta sucintamente dar sentido a los escasos signos que éste deja entrever ante la voz de una mujer.⁹¹

Esta es la disposición general del cuento “Putas asesinas” de Roberto Bolaño. En este relato el lector se va enterando, a través del monólogo de una voz femenina (intercalado por los paréntesis señalados), de la manera en que los protagonistas llegaron al lugar de los hechos. Ella lo vio a él en televisión, bailando mezclado en el público de un estadio, tomó su moto y lo fue a buscar a la salida del evento al que asistía. Pretendiendo conocerlo, lo atrajo hacia ella, mientras él sabiendo que no la conocía, pero creyendo ser un ganador más esa noche, subió a su moto y atravesó con ella la ciudad:

Te he traído en mi moto, te he desnudado, te he dejado inconsciente, te he atado de manos y de pies a una vieja silla, te he puesto un esparadrapo en la boca no porque tema que tus gritos alerten a nadie sino porque no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tu no eres así, de que todo era un juego, de que estoy equivocada.⁹²

En el diálogo la mujer da el detalle de los sucesos que la condujeron al muchacho, a quien nombra Max aunque ese no sea su nombre. Ella enumera los actos que confirmaron la sentencia de muerte del joven. Él escucha, suda, llora, se retuerce en la silla hasta caer al suelo, pierde el control de su esfínter, no retiene la orina. En resumen, sabe que va a morir y

⁹¹ “- (El tipo vuelve a sacudir la cabeza con gestos de afirmación. ¿Qué intenta decir? Imposible saberlo. Su cuerpo, mejor dicho sus piernas, experimentan un fenómeno curioso: por momentos un sudor tan abundante y espeso como el de la frente las cubren, sobre todo por la cara interna, por momentos pareciera que tiene frío y la piel, desde las ingles hasta las rodillas, adquiere una textura áspera, si no al tacto, si a la vista)”. Bolaño, Roberto (2001): “Putas asesinas”, en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama, p.122.

⁹² *Op. cit.*, p. 125.

no podrá proferir una sola palabra para evitarlo. Una voz impersonal describe las penurias y espasmos que da a ver su cuerpo atado.

El cuento referido tiene la virtud de reunir algunas de las principales características formales y temáticas bajo las que se desarrolla un pensamiento sobre el horror en la narrativa de Bolaño. En términos generales, se puede decir que “Putas asesinas” pone en obra un trabajo de la forma literaria que escenifica un diálogo trunco. Los paréntesis y la voz femenina conforman aquí una manera en la que Bolaño representa la inminencia de la apertura de un cuerpo. La muerte por venir domina el andamiaje del cuento y condiciona su lectura: la voz entre paréntesis describe la expresión corporal de esa cercanía, mientras la mujer dicta la sentencia.

Una vez avizorado el horizonte de muerte en el que se despliega “Putas asesinas”, es preciso destacar los elementos que permiten referirse a éste en términos de condensación de algunos de los núcleos literarios de la obra en cuestión, pues esto permite avanzar en la lectura que aquí se traza. El cuento da pie para reformular la pregunta sobre el vínculo entre la ficción y los artificios del lenguaje: ¿qué relación establece el texto entre el diálogo imposible que se presenta, y el destino de apertura y muerte que espera al joven que yace atado sobre la silla?

“Putas asesinas” comienza con una declaración que redundante sobre el origen del secuestro llevado a cabo, y anticipa el papel fundamental que tiene la visión enmarcada del sujeto designado como Max:

- Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo.
- (El tipo mueve la cabeza obstinadamente, intenta resoplar, no lo consigue).⁹³

El “tipo” se instala desde un principio en un equívoco que favorece diversas significaciones, sea como un objeto de deseo particular (“mi tipo”), sea como una persona carente de nombre (“el tipo”), sea como ejemplar promedio, como arquetipo del reino que la prosecución del relato parece sugerir (¿los “hombres”?, ¿los “violadores”?, ¿el verdadero Max?, volveré sobre este asunto luego). La designación *tipo* es utilizada en todas las intervenciones de la voz neutra que describe sus movimientos en los paréntesis que ocupan el lugar de su falta de palabra. Por otro lado, la televisión, hace las veces del dispositivo que

⁹³ *Op. cit.*, p. 113

permite atraer las miradas sobre él en base a la pretendida veracidad de las imágenes que exhibe: “Te escogí bien. La televisión no miente, esa es su única virtud”.⁹⁴

El motivo del accionar de la mujer es confuso. Dice haberlo visto en la televisión con un grupo de amigos en un estadio, quienes habían llamado la atención de las cámaras por el baile que realizaban a torso desnudo. Ella ha visto un “príncipe”, y habiendo recibido de él un saludo a la romana decide contestarlo, a pesar de sus ojos planos e incapaces de decir gran cosa, o quizá precisamente por eso.⁹⁵ Le endilga luego un aprecio por la cerveza, por su patria, por el respeto, y un desprecio por el desorden, por los negros, por los homosexuales. Ante los llantos del hombre intenta explicarle que no es nada personal, aunque aclara que hay en esta aseveración algo de verdad y algo de mentira, pues si bien él nunca la violó o incluso quizá nunca violó a nadie, el fin no dejará por ello de ser personal.⁹⁶ Luego lo desafía a responder si acaso escuchó las palabras que ella le decía mientras tenían relaciones sexuales, como si en ellas se escondiera el anuncio de la muerte por venir. Por supuesto, la respuesta la da quien pregunta, mientras el tipo mueve la cabeza en señal de afirmación:

- ¿Recuerdas que dije *el viento*? ¿Recuerdas que dije *las calles subterráneas*? ¿Recuerdas que dije *tu eres la fotografía*? No, en realidad no lo recuerdas. Tú bebías demasiado y estabas demasiado ocupado con mis tetas y con mi culo. Y no entendiste nada, de lo contrario hubieras salido corriendo.⁹⁷

El motivo del secuestro y las consecuencias del mismo siguen sin estar del todo claros, aunque un ajusticiamiento en nombre de la violencia de género se erige como la causa más directa.⁹⁸ Si bien se puede conjeturar que se trata de una venganza por una

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 125.

⁹⁵ “Después las filas se deshacen y comenzáis a entonar vuestros cantos, algunos alzáis el brazo y saludáis a la romana. ¿Sabes cuál es ese saludo? Ciertamente lo sabes y si no lo sabes lo intuyes. Bajo la noche de mi ciudad, tú saludas en dirección a las cámaras de televisión y desde mi casa yo te veo y decido ofrecerte mi saludo, contestar tu saludo. (...) yo me visto y tú, dentro del televisor, bailas frenéticamente, tus ojos fijos en algo que podría ser la eternidad si no fuera porque tus ojos, al mismo tiempo, son planos, están vaciados, nada dicen”. *Op. cit.*, p.115.

⁹⁶ *Op. cit.*, pp. 120-121.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 123. *Cursivas en el original.*

⁹⁸ Para insistir al margen con las intertextualidades de Bolaño, este cuento puede ser leído en conjunto con uno de Cortázar. En él una mujer es víctima de las torturas de su marido, una vez liberada por una oportuna e inesperada visitante, procede a aplicar las mismas torturas sobre ese hombre que minutos antes le quemaba la piel. El relato, intercalado con historias de desaparición y tortura durante la dictadura argentina, enfrenta a la protagonista -exiliada que recibe con dolor e impotencia las noticias de las violaciones a los derechos humanos que tenían lugar en Argentina- con la violencia que combate primero (el hombre quemando el

violación de la que fuera víctima la mujer que habla, también podría ser que el acto sea la consecuencia directa de las respuestas estereotipadas dadas por el joven ante la mujer, o incluso que el encuentro del príncipe la haya forzado, cual mantis religiosa, a acabar con él. Los detonantes podrían ser varios más, es eso lo que sugiere la ausencia de respuestas taxativas del texto y la cercanía con la locura que es dable establecer a partir del monólogo que intenta explicar el acto por venir. La cercanía con un lenguaje que, anoticiado de su propia disolución, gira sobre sí mismo tras la búsqueda de su espesor, señala la inutilidad de ir tras los causantes del secuestro y la muerte prometida.

Recapitulo con el fin de establecer límites y potencialidades de la lectura. En una ciudad de España un hombre atado escucha a una mujer.⁹⁹ Ella lo vio en T.V., lo designó su príncipe, lo buscó, tuvo relaciones con él, lo dejó inconciente, y está a poco de matarlo. Ahí termina el cuento dando a entender sin mucho lugar a dudas que el siguiente paso corre por cuenta del cuchillo que ella tiene en la mano. De la secuencia de los hechos se tiene noticia a partir del monólogo de la mujer, el mismo, junto con los paréntesis descriptivos, permite deducir el estado del cuerpo a quien se dirige. La temporalidad está en gran parte del texto en pasado. Se trata del repaso de los hechos que terminaron con él sobre la silla escuchando las palabras de la mujer. El recuento, por cierto, sirve para anunciar el acto por venir. El tiempo verbal cambia cuando el final es inminente, y comienza a deslizarse por un presente que contiene su propia consumación:

Ahora no es hora de llorar ni de recordar congas, amenazas, palizas, es hora de mirar dentro de ti y tratar de comprender que a veces uno se marcha inesperadamente. Estás desnudo en mi cámara de los horrores, Max, y tus ojos siguen el movimiento pendular de mi navaja, como si ésta fuera un reloj o el cuco de un reloj de pared.¹⁰⁰

cuerpo de la mujer), y en segunda instancia, la secuencia de los hechos la hace participe de la inversión y por ende del ejercicio de la violencia que cae sobre el nuevo cuerpo atado en la misma cama. La fragilidad del umbral de la violencia es en Bolaño, como en este texto de Cortázar, objeto de una minuciosa atención que hace visible una ambivalencia ética sobre la que se asienta la reflexión del horror que aquí se explora. Cortázar, Julio (1996): "Recortes de prensa", en *Cuentos completos 2*, Buenos Aires: Alfaguara, pp. 360-369.

⁹⁹ La alternancia de distintas "comunidades de habla" en la escritura de Bolaño, en este caso los usos lingüísticos de España, es uno de los elementos que da cuenta de una narrativa que permanentemente desplaza y reconstruye sus instancias constituyentes. Se insiste por esta vía con una forma literaria que, en contra de la fijeza, exhibe su puesta en tensión permanente. Dicha alternancia se analiza en Morales, Leonidas (2008): *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 38-45.

¹⁰⁰ Bolaño, Roberto (2001): *Op. cit.*, p.126.

La ausencia de referencias históricas a las que la obra de Bolaño acostumbra -la dictadura chilena, el nazismo y la serie de asesinatos de mujeres sin resolver en el norte mexicano, son algunos de los ejemplos más visibles- tiene la virtud de realzar aquí el ejercicio formal propio de este pensamiento del horror. El texto pone en el centro un cuerpo desnudo impedido de seguir su voluntad. Todo esto a causa de una imagen vista en un televisor. La cámara fija su atención en él y parece cerrar así el destino de muerte que lo espera. Las imágenes encuadradas de la muerte por ojos mecánicos, inminentes o acontecidas, insisten en la narrativa de Bolaño.

Vale la pena recordar aquí que la incertidumbre sobre los signos vitales es una de las principales características de las mujeres fotografiadas por el teniente Wieder, aunque la indecisión sólo se cierna sobre algunas imágenes, el destino mortuorio pareciera ser evidente. Por su parte, hay en “Putas asesinas” una frase que condensa esta insistencia del marco y la muerte. La mujer le enrostra al hombre su falta de atención para con sus palabras, pues en ellas dejaba entrever lo que venía. A causa de esa falta ha perdido la chance de intentar un escape: *tú eres la fotografía* le dice la mujer a modo de advertencia solapada de su destino.¹⁰¹ Esta frase, aunque enigmática, soporta su reescritura en estos términos: la fotografía es aquí la cifra de la muerte violenta. Esto permite volver al comienzo del cuento y proponer un deslizamiento imaginario que lo recorre. La imagen televisiva como punto de partida, su devenir fotografía como punto final (sentencia de muerte que es a la vez anuncio de la rajadura de un cuerpo).

Otro elemento permite a su vez volver sobre lo planteado a propósito de la búsqueda del *tipo* vislumbrada en la composición de la antología nazi y en la serie fotográfica exhibida por Wieder en *Estrella distante*. El lugar metafórico que ocupa en este cuento la fotografía, como significante que prefigura la muerte de Max, puede ser leído en conjunto con lo planteado en los apartados anteriores, a condición de adjudicarle a la noción de *tipo* un valor crítico. El mismo estaría contenido en la recurrente presencia de lo fotográfico en esta literatura y en la forma antológica que recolecta *prototipos* para constituirse en serie. Esto considera a su vez las reiteradas y significativas menciones del significante “tipo” presentes en este cuento.

¹⁰¹ “Pero tu no escuchaste mis palabras, no supiste discernir de mis gemidos aquellas palabras, las últimas que acaso te hubieran salvado”. *Op. cit.*: pp. 123,125.

Una particularidad histórica del desarrollo de la fotografía en el siglo XIX hace las veces de pasaje hacia la puesta en valor de la noción mencionada. En dos estudios de distintos autores se menciona un procedimiento que vinculó fotografía y ciencia en momentos en que el conocimiento científico comenzaba a utilizar la naciente técnica fotográfica como archivo e ilustración del saber que iba acumulando.¹⁰² Ambos analizan tomas fotográficas que constituían el primer paso para la inclusión de una imagen como ilustración del saber empírico. La particularidad del proceso está dada porque la foto no constituye en sí misma la imagen buscada, sino que es sólo el antecedente a partir del que se formará luego la ilustración científica. Uno de estos trabajos señala la continuidad entre el discurso médico y el criminológico en el establecimiento de tablas razonadas de expresiones faciales, hechas con el fin de ejemplificar estados patológicos o conductas criminales. A partir de las fotografías se busca cristalizar el caso en un cuadro médico, donde por ejemplo “le Type se condenserait en une image unique, ou en une série univoque d’images”.¹⁰³ La característica de esta imagen es que se consigue el *tipo* a través de un proceso de recubrimiento de superficies que busca hacer los rasgos fotografiados más claros, se *produce* el tipo por una superposición reglada de retratos coleccionados.¹⁰⁴ Por otro lado, y en coincidencia con esta construcción del *tipo*, la geología realizaba un procedimiento similar con las fotografías de paisaje. En el pasaje de un negativo a una litografía se llevaba a cabo la depuración de los detalles del paisaje poco claros en la foto, y de este modo la imagen quedaba apta para su publicación en una obra de carácter científico.¹⁰⁵

Más allá de la sorpresa que este procedimiento puede provocar por esa suerte de opacidad que intenta subsanar en la imagen fotográfica, interesa destacar el movimiento hacia una imagen sin fisuras que allí se explicita, una imagen que, al amparo de los regímenes científicos de lo decible, diga todo sobre el cuerpo que exhibe. En continuidad con lo anterior, la presencia de la fotografía en los textos de Bolaño revisados puede ser comprendida como dando lugar a imágenes que parecen querer decirlo todo. La exposición de Wieder no es sólo una serie de imágenes que testimonian la muerte de las retratadas,

¹⁰² Krauss, Rosalind (2002a): *Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 40-59; Didi-Huberman, Georges (2012): *Op.cit.*, París: Macula.

¹⁰³ Didi-Huberman, Georges (2012): *Op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pp.62-78.

¹⁰⁵ Krauss, Rosalind (2002a): *Op. cit.*, pp. 40-41.

también es una muestra acabada del nuevo arte chileno. La imagen televisiva de Max, a partir de la cual ella concluye que ese es su tipo, se erige como el primer peldaño hacia la muerte de aquel que se dio a ver en ese marco. El *tipo* y su añoranza de totalidad toman aquí menos el carácter sereno que la ciencia quiere para sí, que la forma incierta y móvil de la violencia. En ambos textos los asesinos se presentan como soberanos. También en ambos la fotografía es la pieza -sea una exposición, sea su mera mención- que reúne el ejercicio de dar muerte con la búsqueda del *tipo*. Esta exploración da pie a una pregunta que será objeto de atención en lo que sigue: ¿y si el horror fuera una búsqueda que, en su suspensión narrativa, lleva las formas hacia su dispersión?, ¿y si la dispersión es una caída, cómo se representa ese derrumbe?

2.3. El deslizamiento hacia lo onírico

En 1999 el Instituto Valenciano de Arte Moderno realiza una exposición del fotógrafo chileno Sergio Larrain, otrora miembro de la célebre agencia *Magnum Photos*. El catálogo de la muestra incluye un escrito que Roberto Bolaño escribiera para la ocasión, incluido en la recopilación póstuma de ensayos *Entre paréntesis*.¹⁰⁶ El texto comienza interrogándose por la lucidez de la fotografía y se dirige con esa inquietud a las características sensibles de algunas de las imágenes que componen la exhibición. Interesa detenerse en él no sólo porque contiene una serie de reflexiones sobre la fotografía que, como ha sido señalado, está revestida de importancia en cuanto al lugar de lo horroroso en esta narrativa, sino sobre todo porque en él se encuentra entrelazada la dimensión icónica de las fotos con un fantasma que recorre sus textos y determina los vaivenes de su reflexión sobre la forma del horror, a saber, el de la muerte violenta ejecutada por otro.

Singular es el modo en el que se estructura el texto. Luego de un primer párrafo donde se formulan varias preguntas dirigidas a pensar aquello que la fotografía ve y antes de pasar a comentar algunas instantáneas específicas de Larrain, Bolaño introduce un breve apólogo que, según declara, es producto de una frase que lo persigue desde hace años. La frase: “El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía”.¹⁰⁷ A reglón seguido detalla algunos de los elementos que componen la escena a la que da lugar dicha frase, la luz de la habitación - ni oscura ni en penumbras- y la disposición de los cuerpos intervinientes: el aplomo del durmiente, un hombre, y la sombra de quien hace las fotos, ni hombre ni mujer, una silueta andrógina, la víctima. No hay en la descripción grandes movimientos, la sombra hace fotos, se desplaza por el cuarto con familiaridad, quien narra percibe en esos deslizamientos constancia y dolor, y al respecto acota la siguiente: “como si la realidad se arqueara y el tiempo, sólo por un instante, mirara hacia atrás”. El escenario es familiar para el lector de la obra: la inminencia de un asesinato, el parpadeo de un lente mecánico, la resolución queda

¹⁰⁶ Bolaño, Roberto (2005b): “Los personajes fatales”, en *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, pp. 259-266.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 259.

en suspenso. El cierre del breve relato reitera el nexo entre foto y muerte: “El que hace la foto vence, pero esa victoria puede conducir sin apelativos hacia la muerte”.¹⁰⁸

Más allá de la articulación presente en varios lugares de la obra de Bolaño entre fotografía y asesinato, interesa subrayar ahora que la entrada al campo fotográfico se realiza a través de una fantasía que, si creemos en lo que dice el autor, insiste en su memoria bajo el modo perentorio de una frase. Dicho de otro modo, la imaginación comanda la mirada puesta sobre las imágenes, más aun, introduce un aspecto criminal que invierte las posiciones de *Estrella distante*. El asesino es ahora el fotografiado, justo antes, se podría suponer, de entrar en acción. Sea de una u otra manera, lo fotográfico en Bolaño está fundido con la imaginación de la muerte. Luego, en el comentario de algunas fotos de Larrain se verifica la misma inclinación. Por ejemplo, la imagen del agua que fluye bajo el London Bridge posee a ojos de Bolaño “la soberanía de la muerte”, aunque aclara que esto no ha de comprenderse de forma enfática, sino con el tono casual que adjudica a las instantáneas comentadas. El comentario de las fotos se vuelve ejercicio imaginario, los retratos de hombres en la ciudad se agolpan en busca de sentidos sugeridos por la captura del lente, y sin más las siluetas retratadas se encarnan en la mirada que los escruta. Bolaño destaca fotos en las que “la mayoría aparece de espaldas. Todos absortos en la contemplación de un escenario que puede ser el escenario exterior o el interior: la habitación immaculada de un yo abatido”.¹⁰⁹ Aquí sucede como en Freud, donde los personajes del sueño son al mismo tiempo el yo del soñante, las figuras fotografiadas son también el yo del observador, el ojo que escribe y mira.

Entonces, se trata menos de un valor propio del medio fotográfico que de la manera en que éste funciona en los relatos. La presencia reiterada de fotos establece una asociación con lo visual que, más allá de descansar en analogías que planteen diálogos entre los distintos medios, encuentra en los relatos valores y funciones que residen en el referente imaginario que introducen. Con todo, la imagen en Bolaño se figura al amparo de un ojo mecánico.

Ahora bien, en ocasiones las imágenes de las fotos se comportan como si de sueños se tratara. Explorar este modo de operar de lo visual vinculado con lo onírico es el objetivo de

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 260.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 264.

lo que sigue. Con este fin recorro a un estudio crítico que circunscribe la función de lo fotográfico en esta literatura. En un segundo momento, analizaré dos cuentos del autor que permiten establecer un contrapunto con las aseveraciones críticas revisadas en primer lugar.

La académica Valeria de los Ríos ha desarrollado las particularidades de la presencia de la fotografía en la obra de Bolaño. Propone una doble vertiente de análisis para organizar los valores y las funciones que toma lo fotográfico en esta narrativa. Cito un fragmento de este texto en aras de clarificar y comentar esta propuesta de lectura:

Si quisiéramos establecer un catálogo de las formas en que la fotografía es mencionada en la obra de Bolaño, podríamos asegurar que son dos y fuertemente vinculadas entre sí: primero, se la utiliza para establecer una conexión prosaica con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió), y segundo, como un elemento desestabilizador que apunta a la revelación. El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria, que permite iniciar una búsqueda y orientarse –aunque la mayoría de las veces de manera improductiva– en un territorio hostil, del que han desaparecido los puntos de referencia.¹¹⁰

De los Ríos separa y articula dos ejes de lectura que son, al mismo tiempo, una versión renovada de la clásica distinción desarrollada por los especialistas del medio fotográfico. Dicho de otra forma, el estudio referido hace bascular sus desarrollos en torno a la dualidad con que se ha concebido, desde distintos ángulos, la imagen fotográfica. De este modo, la fotografía en Bolaño representaría por un lado, lo que en su célebre fenomenología de la fotografía, Roland Barthes propuso designar como el *studium*, es decir, todos los rasgos verosímiles y verificables que redundan sobre ese haber sido realidad de la imagen; y por otro lado, lo fotográfico en Bolaño sería también análogo a ese *punctum* con que Barthes denominó lo intratable de este registro de imagen. Bolaño, a fin de cuentas, bien podría servir para poner en evidencia, otra vez, la doble vertiente con que se ha leído tradicionalmente este tipo de imágenes. La literatura sería aquí, riesgo muchas veces entrevisto en el ejercicio crítico, un mero instrumento que permitiría señalar la doble vertiente en que ha sido concebida la fotografía desde sus orígenes.¹¹¹

¹¹⁰ De los Ríos, Valeria (2008): “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo (comps.): *Op. cit.*, pp. 245-246.

¹¹¹ Es pertinente insistir con el hecho que la fotografía desde sus inicios estuvo signada por la confrontación entre ciencia y arte. Por ejemplo, su difusión en Francia coincide con el auge del positivismo, instalando al nuevo medio dentro de una discusión sobre las formas de producir conocimiento. La activa participación de lo fotográfico en la disputa epistemológica que tuvo lugar en los tiempos de su surgimiento, llevó a Kracauer a

Si se concede que la fotografía tiene un lugar destacado en las narraciones de Bolaño, el ejercicio crítico debería pugnar menos por el juego de señalar analogías y coincidencias con el medio referido que por un análisis que desarrolle la manera en que la fotografía adquiere en esta literatura la importancia señalada.¹¹² Entonces, se trata de destacar por un lado la interrogación dirigida hacia lo visual a través de las fotos que pueblan esta literatura; mientras que por otro, se explicita el horizonte de lectura bajo el que se quiere comprender la imagen y su lazo con la puesta en forma del horror. Considerar estas observaciones como señalamientos metodológicos, es una manera de afirmar que el valor adjudicado a lo fotográfico, o a otros códigos icónicos que hacen parte de esta literatura, depende de la forma narrativa en la que se desenvuelve. De esta forma, las referencias a estudios específicos sobre los medios técnicos que dan lugar a las imágenes, sólo constituyen un aporte en la medida que ofrecen posibilidades de reflexión sobre los modos en que esta literatura figura distintos registros de lo visual.

Para continuar en la senda abierta por la presencia de la fotografía en el análisis que aquí se lleva a cabo, tomaré el camino inverso de lo propuesto en el párrafo precedente, es decir, analizaré, en primer lugar, dos relatos donde las fotos no sólo tienen un lugar preponderante en la disposición de la narración, sino que también tienen una realidad verificable y exterior al cuento, o sea, las fotos existen. En segundo lugar, el análisis se dirigirá hacia el componente onírico anunciado en el título de este apartado.

Hay en la obra de Bolaño al menos tres cuentos que hacen referencia a fotografías enteramente identificables: “Últimos atardeceres en la tierra”, “Fotos” y “Laberinto”.¹¹³ Las

designarla como la *vedette* del siglo XIX, y subrayar desde sus inicios su carácter controversial. Cito dos breves fragmentos que redundan sobre lo anterior: “L’appareil photographique n’était-il pas l’instrument idéal pour reproduire et explorer la nature sans aucune distorsion? Savants, artistes et critiques de premier plan étaient prédisposés à percevoir les vertus spécifiques du nouveau médium et à leur rendre justice”; “Tout ce qui précède montre que la signification de la photographie reste controversée. La grande question, qui agita le XIXe siècle, de savoir si la photographie est ou non un médium artistique, ou du moins si elle peut devenir, reste pleinement d’actualité”. Kracauer, Siegfried (2010): *Theorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris: Flammarion, pp.: 32, 38-39.

¹¹² Un fragmento del artículo comentado aclara la lectura instrumental de la literatura de Bolaño que aquí se quiere evitar, haciendo evidente que el medio fotográfico provee el modelo, y la narrativa sólo lo confirma: “La fotografía como medio fue utilizada prontamente como la forma más popular de retrato y también para la identificación civil y penal de las personas. En la obra de Bolaño encontramos estos dos tipos de fotografías: las “tipo carnet” de los antologados en la Revista de los Vigilantes Nocturnos que aparece en *Estrella distante* y las “criminales”, como las del principal sospechoso de los asesinatos de Santa Teresa en 2666”. De los Ríos, Valeria (2008): *Op. cit.*, p. 248.

¹¹³ Los dos primeros incluidos en Bolaño, Roberto (2001): *Putas asesinas, op.cit.*, pp. 37-63; 197-205. El tercero en Bolaño, Roberto (2007): *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama, pp. 65-89.

fotos en cuestión integran libros específicos que los mismos relatos mencionan; o en el caso de la foto protagonista de “Laberinto” su encuentro se debe al hallazgo de un crítico y cómo éste evidencia las posibilidades abiertas por internet para el trabajo de investigación. Las fotos de los dos primeros cuentos señalados forman parte de antologías poéticas que incluyen registros en imágenes de los escritores,¹¹⁴ mientras que la foto que hace las veces de centro de “Laberinto” se puede encontrar en el archivo fotográfico de un sitio web dedicado, en términos generales, a la cultura francófona.¹¹⁵

El primero de los cuentos mencionados no será considerado en los análisis siguientes, porque a pesar de que allí se incluyen alusiones a un libro donde las imágenes son verificables, es preciso aclarar que no se trata en modo alguno de la existencia real de fotografías como modo de selección del *corpus* en esta parte de la tesis. Más bien si se analizan estos dos cuentos es por el interés que uno y otro tienen para el desarrollo del horror como forma y no por la existencia real de las fotos. De ahí entonces que no se considere en el análisis el cuento “Últimos atardeceres en la tierra”.

El cuento “Fotos” marca la última aparición de Arturo Belano en la obra editada en vida por el autor. Desde que el fotógrafo argentino Jacobo Urenda lo había visto correr tras los pasos de sus compañeros en Liberia hacia abril de 1996,¹¹⁶ no hay noticia en los textos posteriores sobre el destino de uno de los personajes emblemáticos de esta narrativa, presunto alter ego del autor.¹¹⁷ El cuento transcurre en el mismo año y en el mismo país en el que Urenda contaba haberlo visto por última vez: Liberia, 1996.¹¹⁸ Belano se encuentra sentado en el suelo mientras hojea una antología de poetas de lengua francesa. Esta actitud frente al libro ubica de entrada al relato dentro de una preocupación óptica. Otra reflexión sobre un libro de imágenes provee un marco de lectura para este cuento:

¹¹⁴ Pellegrini, Aldo (comp.) (2006): *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires: Argonauta; Brindeau, Serge (ed.) (1973): *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, París: Saint-Germain-des-Prés.

¹¹⁵ Disponible en línea: <http://mondesfrancophones.com/espaces/politiques/politique-un-dossier-photographique/> Fernando Moreno publicó esta foto y su fuente como apéndice de un artículo que trabaja las particularidades de “Laberinto” y traza hipótesis de lectura sobre la obra de Bolaño. Moreno, Fernando (2011), “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”, en Moreno, Fernando (comp.): *Op. cit.*, pp. 333-342.

¹¹⁶ Bolaño, Roberto (2002): *Op. cit.*, pp. 526-549.

¹¹⁷ Para una detallada cronología y análisis de las idas vueltas de Arturo Belano en la obra de Bolaño véase Manzi, Joaquín (2011): *Op. cit.*, pp. 295-306.

¹¹⁸ Bolaño, Roberto (2001): “Fotos”, *op. cit.*, p. 204.

—He aquí un libro mudo, un libro de imágenes— (..) ¿Qué hacemos espontáneamente? —
Hojeamos. ¿Qué ocurre entonces? Las imágenes devienen *entrecortadas*. Sus diferencias
se animan, sus analogías y sus contrastes describen una suerte de metamorfosis jadeante,
según un movimiento que nunca es continuo (...). Modo de descubrir que *el hojeado
trabaja en el remontaje visual de las cosas*.¹¹⁹

Entonces, Belano hojea un libro. Mira diversas fotografías de los poetas antologados y cuando alguno de ellos le suscita una gran curiosidad busca las páginas de la reseña biobibliográfica del autor. Se construye una escena de lectura que dista de ser tradicional: el lector, Belano, recorre las páginas de una antología de poesía y se detiene menos en los textos que en las fotos.¹²⁰ De tanto en tanto levanta la cabeza para mirar el horizonte africano. El paisaje y la vista intercalada de las fotos lo trasladan al México de su juventud. El parpadeo del Belano lector señala cambios de orientación de la mirada. Las expresiones de los rostros fotografiados provocan un deslizamiento imaginario, algunas de ellas conducen a encuentros fantaseados entre el lector y las poetas fotografiadas. La mirada atenta se acerca al libro en busca de detalles: “mira las fotos, el libro casi pegado a la cara, para poder apreciar esos rostros en todas sus torsiones, palabra que no viene al caso pero que sí viene al caso”.¹²¹

Vale la pena recapitular la circunstancia en las que el periplo errante de Belano parece llegar a su fin en *Los detectives salvajes*.

Urenda y Belano trabajaban de forma independiente en África como periodistas, gráfico y escrito respectivamente. Luego de conocerse en Luanda se encuentran por azar en distintos puntos del continente. Urenda se cruza a Belano por última vez en Liberia, está acompañando un grupo armado de mandingas en plena guerra civil, va junto a un fotógrafo español que es presentado como una suerte de mito viviente del fotorreportaje. El fotógrafo argentino trata de convencer a Belano de seguir camino con él y el grupo de civiles que intentarán llegar a Monrovia, la capital, para salir de allí con vida; por su parte, el grupo de soldados mandingas, de paso por el mismo pueblo, arman un plan de ataque que se presenta

¹¹⁹ Didi-Huberman, Georges (2008): *Op. cit.*, pp. 199-200. Cursivas en el original.

¹²⁰ “La clásica escena de lectura en que la literatura se vuelve sobre sí misma, trafica citas y nombres, es aquí [en el cuento “Fotos”] escena de lectura sin lectura.” Speranza, Graciela (2012): *Op. cit.*, p. 141. Si bien esta observación resuelve sin dobleces el accionar de Belano ante el libro que tiene ante sí, cabe al menos matizar la separación que aquí se sugiere entre leer y mirar. La contemplación detenida de las fotos es también una escena de lectura, conducida aquí por los pliegues de los rostros que recorre.

¹²¹ Bolaño, Roberto (2001): “Fotos”, *op. cit.*, p. 198.

más próximo al suicidio que a la estrategia bélica.¹²² Belano, luego de pasar la noche en vela conversando con López Lobo, el fotógrafo español, decide seguir con él los pasos del grupo de jóvenes soldados que van a ofrecer sus cuerpos a la causa que defienden. Esta actitud no deja indiferente al otrora fundador del real visceralismo:

Después Belano me preguntó si me había dado cuenta de lo jóvenes que eran los soldados. Todos son jodidamente jóvenes, le contesté, y se matan como si estuvieran jugando. No deja de ser bonito, dijo Belano mirando por la ventanilla los bosques atrapados entre la niebla y la luz.¹²³

Esta apreciación parece confirmar lo anunciado en la nota que abre *Estrella distante* - “Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África”.¹²⁴ El camino elegido por Belano da cuerpo a ese suicidio africano consabido de antemano. Sin embargo, los indicios presentes en “Fotos” sobre el paradero de Arturo Belano, llevan a pensar que el suicidio o ha fracasado o está aun por realizarse. El hecho es que Belano hojea la antología dedicada a la poesía en lengua francesa en un pueblo donde es el único sobreviviente: “¿pero quién es esta Claude de Burine?, se dice Belano en voz alta, solo en un aldea africana de donde todos se han marchado o muerto, sentado en el suelo con las rodillas levantadas mientras sus dedos recorren a una velocidad inusual las páginas”.¹²⁵ Hacia el final del cuento el diálogo entre las fotos de los poetas, la juventud en México del lector y el paisaje que tiene en frente, se vuelve -y con ello el cuento entero- una reflexión sobre la propia muerte del personaje. El relato anuncia, otra vez, la muerte africana del presunto alter ego del autor. Cito en extenso el cuento para evidenciar este cariz mortuorio que el final imprime sobre el resto del relato:

[P]ero también el tiempo y su lejana soberanía pueden ser un suspiro, piensa Belano mientras contempla los pájaros subidos a las ramas, siluetas en la línea del horizonte, un electrocardiograma que se agita o despliega las alas a la espera de su muerte, de mi muerte, piensa Belano, y luego se queda largo rato con los ojos cerrados, como si estuviera reflexionando o llorando con los ojos cerrados, y cuando los vuelve a abrir allí están los cuervos, allí está el electroencefalograma temblando en la línea del horizonte africano, y entonces Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y

¹²² “El plan de los soldados, como no tardamos en convenir Belano y yo, era inviable y desesperado”. Bolaño, Roberto (2002): *Op. cit.*, p. 542.

¹²³ *Op. cit.*, pp. 547-548.

¹²⁴ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 11

¹²⁵ Bolaño, Roberto (2001): “Fotos”, *op. cit.*: p. 199.

comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea.¹²⁶

Así termina el cuento y no parece necesario forzar demasiado el sentido de estas palabras para concluir que si bien el final es abierto, no deja por ello dudas en que allí se trata de la inminencia de la muerte del personaje. Más allá que sea imposible saber qué es lo que tiene en ese momento tan “agradecido” a Belano, es de interés que el único párrafo que compone “Fotos”, que es a su vez una sola frase de nueve páginas, es el prólogo de una muerte que es explícitamente sugerida y de nuevo puesta en suspenso. El momento de la muerte en Bolaño, parece estar casi siempre fuera de escena, sea como horizonte o promesa -“Putas asesinas”, “Fotos”-, sea como muerte consumada que elide circunstancias y autores -las fotos de Wieder en *Estrella distante*, las mujeres en “La parte de los crímenes”-.¹²⁷ Estas observaciones permiten volver ahora sobre el componente visual que recorre “Fotos”, a sabiendas que se trata de los prolegómenos de la muerte de quien hojea imágenes en el desierto africano.

Entonces, Arturo Belano está en una aldea desierta de Liberia y tiene en sus manos *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. Va pasando las páginas mientras escruta las instantáneas de escritores francófonos provenientes de las más diversas latitudes (África, Canadá, el Caribe, Europa, el Océano Índico). Algunas le producen breves impresiones:

[Y] luego cierra los ojos pero no mira al suelo, y luego los abre y pasa la página y aquí tenemos a Patrice Cauda, con cara de golpear a su mujer, qué digo a su mujer, a su novia, y a Jean Dubacq, con cara de empleado de banco, un empleado de banco triste y sin demasiadas esperanzas, un católico.¹²⁸

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 205.

¹²⁷ Por supuesto, hay excepciones a esta lógica. Una de las más notables es la narración de la muerte de Cesárea Tinajero en la parte final de *Los detectives salvajes*. De todos modos, esta transgresión opera como inscripción en el conjunto. Una vez que los protagonistas dan con la poetisa largamente buscada a lo largo de la novela, la opción de la muerte violenta parece coherente con su inclusión en la colección de biografías de artistas apócrifos que inaugura *La literatura nazi en América*. En otras palabras, Cesárea tiene que morir para hacerse parte del conjunto. La novedad está dada tanto porque la búsqueda, casi siempre fracasada, resulta exitosa, como porque ese hallazgo culmina entregado al instante de la muerte.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 198.

Ante otras imágenes sólo consigna los nombres de las fotos que va viendo. Por otra parte, en algunas ocasiones el narrador informa sobre el conocimiento de Belano de los escritores. De ellos, sólo seis nombres van seguidos del paréntesis “(a quien ha leído)”, como si el mapa de lecturas del personaje fuera también antologizable. Sólo las mujeres generan un ejercicio imaginario más elaborado, y será éste el que marca el pasaje de la mirada hacia una dimensión onírica que, en su conjunción con la muerte por venir, da nuevas luces sobre la raigambre visual de la forma del horror.

La primera detención es en la foto de Claude de Burine, “la encarnación de Anita la Huerfanita”.¹²⁹ La curiosidad fuerza a Belano a buscar su reseña, donde destaca el juicio crítico que anuncia que Burine, ante todo, ha dicho el amor en sus poemas. Esta observación lo hace volver sobre la imagen, descubriendo ahora su expresión de perplejidad y dolor, y lo lleva a suponer que en esas páginas encontrará mucho dolor. Acto seguido -ya anunciado el dolor- vuelve sobre las fotos. Abajo de la foto que viene de despertar su curiosidad está la de Dominique Tron, que incita una comparación entre los rasgos vistos por el lector en una y otra poeta. El cotejo de las dos fotos a poco de andar se ve interrumpido cuando Belano lee en el apartado dedicado a Tron que se trata de un hombre y no, como creía, de una mujer. Trampa de la imagen que deriva en un vuelco sobre la memoria. Belano recuerda el joven poeta que fue en México. Para mirar su pasado escruta la foto minuciosamente: “piensa en su propia juventud, cuando era una máquina de escribir igual que Tron, incluso puede que más guapo que Tron, reflexiona achicando los ojos para mirar mejor la foto”.¹³⁰ El movimiento de los ojos sugiere diferentes modos de ver, no sólo establece intensidades de lo que se mira o lo que ello suscita en el recuerdo, también, como queda claro pocas líneas más abajo, instala en su apertura y cierre la posibilidad de un deslizamiento hacia una lógica visual que reúne componentes oníricos con las fotos de la antología:

[Y] luego cierra los ojos y ve un torrente de charros espectrales pasar como una exhalación de color gris por el lecho de un río seco, y luego, antes de abrir los ojos -con el libro firmemente sujeto por ambas manos-, ve otra vez a Claude de Burine, el busto fotográfico de Claude de Burine, digna y ridícula a la vez, contemplando desde su atalaya de poeta soltera el ciclón adolescente que es Dominique Tron.¹³¹

¹²⁹ *Op. cit.*: p. 199.

¹³⁰ *Op. cit.*: p. 200.

¹³¹ *Ibid.*

Se explicita una vez más, ahora a través de la superposición de imágenes fantaseadas, la ausencia de identidad entre lo que se mira y lo que se ve. Esto se da menos por el carácter inaprensible del objeto de la mirada que por el intercambio permanente del sujeto que mira.¹³² Dicho de otra manera, la invasión y superposición de imágenes que acosan la mirada desde diversos ángulos, pone en tela de juicio la lucidez de lo visual en el relato,¹³³ e instalan una frontera permeable entre la memoria, las fotos y el paisaje africano.

Primer indicio entonces del anunciado deslizamiento hacia lo onírico. Se comprenden en ese movimiento los zopilotes que llegan a las copas de los árboles liberianos, “pese a que él sabe que aquí no hay zopilotes”,¹³⁴ o que los charros se entremezclen con la atalaya de la poeta fotografiada. El relato exhibe un abrir y cerrar de ojos para ejercer este desplazamiento, el telón de fondo mortuorio determina estos movimientos de la pupila. Todo el cuento transcurre a través de la pulsación lenta de los ojos. Es en este contexto que Belano fantasea con una relación entre los poetas fotografiados y a través de ella se vincula con el escenario del presente en el que sostiene el libro:

[M]ientras imagina a la inerme (a la frágil, a la fragilísima) Claude de Burine corriendo a los brazos de Dominique Tron, en una carrera que prefiere imaginar impredecible, aunque hay algo en los ojos de Dominique, en los ojos del puente en llamas, que le resulta familiar y que en un idioma que discurre a ras de tierra, como los cambiantes colores que circundan la aldea vacía, le adelanta el seco y melancólico y atroz final, y entonces

¹³² En otro lugar del relato insiste la misma figura: un rostro fotografiado que mira a Belano y parece disputarle la inclinación y el sentido de lo visto. Comentaré más adelante esta renovada inversión de la mirada.

¹³³ Tomo la noción de lucidez de un texto del filósofo Pablo Oyarzún, quien desarrolla un pensamiento sobre el parpadeo como estrategia de aproximación a lo visual. Dejo anotado aquí la concepción de la lucidez que soporta la consideración de lo visible en la lectura que llevo adelante: “Según esta comprensión, se presume al menos teóricamente posible (y eso ya es todo lo que se requiere suponer), en algún punto (una pupila deiforme, un monóculo perfecto), la constitución de una mirada panorámica, señorial y penetrante, para la que constan como averiguables ya todos los casos, todos los objetos. Se supone, pues una identidad de mirada y saber-“Lucidez”, justamente, significa esa identidad”. Oyarzún, Pablo (1999): “Parpadeo y piedad”, en *Arte, visualidad e historia*, Santiago de Chile: La Blanca Montaña, pp. 245-246.

¹³⁴ Bolaño, Roberto (2001): *Op. cit.*, p. 203. La mera mención de los zopilotes en este cuento que, como quedó dicho, se enmarca en una reflexión sobre la muerte, recuerda la mención de estas aves en *2666*, donde su presencia ofrece en una ocasión, la pista que conduce a un cadáver, y en otra, se los menciona en estrecha articulación con la serie de muertes violentas que tiene lugar en Santa Teresa: “La mañana en que encontré a la muerta algo le llamó la atención mientras recogía, en la oficina del director, las llaves que le permitían el acceso a toda la escuela. Cuando había entrado en la sala de servicios se dio cuenta. Zopilotes. Volaban zopilotes sobre el descampado que estaba junto al patio.”; “la sombra de la muerte sobrevolando el barrio como una bandada de zopilotes y espesándolo todo, trastocando la rutina de todo, poniendo todas las cosas al revés”. Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*: pp. 467-468, 660.

Belano cierra los ojos y se queda quieto y luego abre los ojos y busca otra página; aunque esta vez está decidido a mirar las fotos y nada más.¹³⁵

Los ojos entonces, punto de condensación de un sentido posible, tienen en el cuento un lugar de relevancia. Se trata de una aglutinación de elementos visuales que llevan al protagonista a proponerse un mero *mirar las fotos y nada más* como vía alternativa. Aclarar qué significado tiene aquí ese mirar sin más, permite avanzar sobre las siguientes fotos en las que se detiene Belano.

En primer lugar, y siguiendo el sentido en el que se incluye el anhelo de esa cierta inclinación de la mirada, “mirar las fotos y nada más” aparece como un modo de evitar el halo de muerte que se cierne sobre la mirada. La propuesta se traduce en términos prácticos en una distancia que evite los pliegues de los rostros y se conforme con las primeras impresiones que el paso mecánico de las páginas permite, “y así encuentra a Pierre Morency, un chico guapo, a Jean-Guy Pilon, un tipo problemático y nada fotogénico, a Fernand Oullette, un hombre que se está quedando calvo”.¹³⁶ Se trata de hacer a un lado la presencia de los fantasmas de la memoria que la vista en detalle de las fotos trae consigo, por lo demás, la memoria en este cuento está íntimamente ligada con la muerte del sujeto que recorre las fotos. Sin embargo, luego de enumerar algunos nombres más de las fotos por las que va pasando, la distancia se ve abolida por la presencia inquietante de dos mujeres, “y entonces Belano casi pega la cara a la página para ver con más detalle a las poetas, y Nadia y Vénus le parecen francamente hermosas”.¹³⁷ Una de ellas genera la curiosidad que lo conduce a leer su reseña, “y entonces Belano rompe su promesa, busca en el índice el nombre Tuéni, y luego se dirige sin temblar hacia las páginas críticas dedicadas a ella”.¹³⁸ La mención de una promesa que se rompe, reenvía a ese ‘mirar y nada más’ y le da otro significado. No se trataba sólo de mantener alejada la conjunción de recuerdo y muerte que se había hecho presente ante las fotos de las poetas, si no de evitar también la lectura informativa incitada por algunas imágenes.

Fracaso entonces de las distancias, pues a poco de proponérselo Belano vuelve a acercar sus ojos a las fotos. Lee el texto que informa de la imagen que lo detuvo y abre con

¹³⁵ Bolaño, Roberto (2001): “Fotos”, *Op. cit.*: p. 201.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 202.

¹³⁸ *Op. cit.*, p.203.

ello el espacio a la imaginación. Vuelven los zopilotes y con ellos la afectación del sujeto que no logra mirar las fotos y nada más.

Ante el fracaso de la distancia Belano imagina diversas jornadas sexuales con Vénus y Nadia, pero es sólo a esta última a quien “observa sin parpadear, la nariz casi pegada al libro”.¹³⁹ Busca sus datos en el libro y cuando levanta la vista ya está el paisaje, de nuevo, cercado por las imágenes móviles que lo convierten en objeto de la mirada:

[I]ncluso hasta un zopilote mexicano es posible en esta pinche aldea, piensa Belano con lágrimas en los ojos, pero no son lágrimas provocadas por el graznido de los zopilotes sino por la certeza física de la imagen de Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro cuya sonrisa petrificada parece desplegarse como cristal en el paisaje que circunda a Belano y que también es de cristal, y entonces cree oír palabras, las mismas palabras que acaba de leer y que ahora no puede leer porque está llorando.¹⁴⁰

El dolor, ya entrevisto en la foto de Claude de Burine, toma cuerpo aquí en las lágrimas de Belano que asisten al entrecruzamiento de miradas que tiene lugar en el relato.¹⁴¹ La certeza de la imagen se hace presente en esa foto que mira y se despliega petrificada en ese paisaje africano con rasgos mexicanos. El carácter móvil de la imagen se circunscribe de esta forma y da luces sobre su capacidad de traspasar las fronteras del marco que no logra contenerla.

Este cuento presenta una imposibilidad de *mirar y nada más*, que se extiende hacia el resto de los textos comentados a través de la puesta en serie de las formas en las que lo horroroso ha sido consignado: antología, fotografía y muerte encuentran aquí una versión renovada de este proceso. La importancia de lo femenino y sus distintos modos de integrar esta conjunción será retomada una vez hecho el análisis de su representación cadavérica en 2666, pues su reiterada presencia insta a una lectura que incluya el máximo número de variables con el fin de desarrollar sus diferentes aristas, entre tanto se va perfilando como uno de los lugares sobre los que el horror Bolaño se desenvuelve.

El vaivén que exhiben los ojos de Belano en “Fotos” es un elemento que renueva el modo en que se presenta la articulación entre antología, fotografía y muerte. Esto también

¹³⁹ *Op. cit.*, 202.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 203-204

¹⁴¹ Y como se trata de una antología de poetas francófonos no está de más mencionar que el apellido de la poeta que causa las lágrimas de Belano contiene en sus primeras tres letras una de las conjugaciones posibles del verbo matar, *tuer* en francés.

~~es una manera de hacer ingresar una lógica onírica en el relato. Los zopilotes, los charros y~~
el México de la juventud hacen su ingreso al compás de un lento parpadeo ante las imágenes que rodean al personaje. Para evidenciar los fuertes lazos que el cuento traza entre los fantasmas del personaje y las fotos que mira, una sola frase de nueve páginas sin puntos ni respiro, aglomera los elementos que, sin interrupción, se dirigen hacia el final del cuento que es también el de su protagonista. La apertura y cierre de los ojos ante las fotos es una solución de continuidad entre las miradas que pueblan la narración. De esta forma, el parpadeo pone sobre el tapete la limitación a la que se someten las fotos por las que Belano va paseando su mirada. El parpadeo, sugiere Oyarzún, “instala la ceguera en el riel de la visualidad misma: la instala como condición de la visualidad.”¹⁴² Esta particularidad revela la complejidad de la reflexión visual que tiene lugar en esta literatura, al tiempo que posiciona al horror en una cierta relación con la ceguera que será necesario ahondar.

Esta mirada que exhibe la pulsación en la que se desenvuelve, encuentra una prolongación y reformulación en el cuento “Laberinto”, incluido en una colección de relatos póstumos titulada por los editores *El secreto del mal*.¹⁴³ Se trata otra vez de una fotografía real, ahora dispuesta ante los ojos de un narrador que recorre detalles que lo conducen, nuevamente, más allá del marco que contiene la imagen. El libro de poetas es remplazado por una imagen que reúne en ella a autores franceses. La mera mención de algunos nombres de los fotografiados convoca al gesto antológico, y tras los nombres se desliza algún dato biográfico junto con los títulos de sus publicaciones. Lo que queda por fuera de la instantánea, es decir, la ceguera de la imagen, toma una mayor preponderancia que en “Fotos”, alcanzando diversos quehaceres cotidianos de los fotografiados. Un anuncio reiterado de la *entrada de la noche* sobre la foto, es el indicio más evidente del traspaso de sus límites. Las menciones del día y la noche que se van intercalando sobre la foto, reformulan el parpadeo señalado y subrayan el deslizamiento hacia lo onírico. Con el fin de recabar estas particularidades, el análisis se detendrá en los modos en que tales características se dan a ver en este “Laberinto”.

El cuento comienza con una breve descripción de la foto en cuestión y a reglón seguido limita el papel que tendrá la descripción en lo que sigue:

¹⁴² Oyarzún, Pablo (1999): *Op. cit.*, p. 248.

¹⁴³ Bolaño, Roberto (2007): “Laberinto”, en *El secreto del mal*, *op. cit.*, pp: 65-89.

Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade. La foto no tiene pie de autor.

Están sentados alrededor de una mesa. La mesa es común y corriente, tal vez de madera, tal vez de plástico, puede que incluso de mármol y pies metálicos, en cualquier caso nada más lejos de nuestra intención que describirla hasta la saciedad.¹⁴⁴

Entonces, el relato se abre con una disposición general de los elementos que tendrá en cuenta de ahí en adelante, al tiempo que realiza una suerte de declaración metodológica: agotar la descripción, de ser ello posible, no es el horizonte en que la mirada se desplaza y toma cuerpo. El desarrollo de las narraciones, retomando lo dicho sobre “Fotos”, hace a un lado a la promesa de totalidad descriptiva del horizonte de expectativas del movimiento visual. *Ver y nada más* es, aquí también, la expresión que circunscribe un imposible para esta literatura. La ceguera, en tanto participa aquí de los modos de la imagen, hurga en el referente fotográfico hasta instalar en el centro del dispositivo ficcional un efecto de irreal que va más allá de la veracidad de la foto.¹⁴⁵

El cuento avanza a través de la mirada del narrador que recorre la foto de izquierda a derecha presentando a las ocho personas “que *posan* para la foto”.¹⁴⁶ En este recorrido inicial se pone especial atención en las vestimentas de cada uno de los comensales y en las formas dispares de sus peinados y de sus rostros. Todo esto se acompaña de una breve referencia sobre los fotografiados, ejemplares son los casos de J.-J. Goux, M.-Th. Réveillé y C. Devade de quienes se declara no saber nada, e incluso sus iniciales son completadas por el narrador con posibles nombres; mientras que el resto son escritores integrantes de la reconocida revista *Tel quel*, de ahí que su presentación se sirva de una breve semblanza bibliográfica. Esta primera división sitúa ese *no saber nada* menos como una declaración de importancia de los personajes que como un modo de inclusión de estos en el relato. La foto actúa como una antología en miniatura y crea sus propios criterios de selección. Se anota luego el año en que se cree fue tomada, alrededor de 1977.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁵ Tomo la noción de “efecto de irreal” de la lectura e inversión que Giordano realizara a partir del célebre “efecto de real” barthesiano. Esto adquiere aquí especial relevancia si se considera que Barthes al desarrollar las particularidades del realismo pone bajo una misma necesidad a la literatura realista, a la historia y a la fotografía. Barthes, Roland (1987): “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, p. 185; Giordano, Alberto (1992): “El efecto de irreal”, *op. cit.*, pp. 11-22.

¹⁴⁶ Bolaño, Roberto (2007): *Op. cit.*, p. 65. Cursivas en el original.

En este trabajo de presentación de los personajes el narrador desliza breves impresiones sobre los caracteres que le sugieren sus vestimentas y/o sus facciones. A poco de andar, la labor que superpone la caracterización de los personajes con algunos comentarios que estos le suscitan al observador, encuentra sus primeros obstáculos. *Error* y *engaño* se condensan en uno de los personajes, y a pesar de que la voz narrativa no ahonda en estas trabas, las deja consignadas al pasar: “Viste una americana de cuero, una camisa y una camiseta. Esta última prenda de vestir (pero aquí *debe* de haber un error) es de color blanco ornada con rayas negras horizontales”. Sin siquiera comentar esa breve intromisión de las cursivas que subrayan un desconocido error, el relato sigue adelante, y sugiere luego que los ojos del mismo personaje “son inquisidores, pero puede que nos engañen”.¹⁴⁷

Las menciones de engaño y error, junto con la negativa a intentar una descripción exhaustiva, leídas en conjunto con la tarea que se impone el narrador de completar los nombres cuyas iniciales desconoce,¹⁴⁸ prefiguran el derrotero que sigue el relato. La mirada se orienta a condición de su propia afectación: ve signos donde pareciera no haberlos y de esta forma provee densidad a las temporalidades que el relato reúne. La voz que narra describe las figuras que ve en una foto, en ellas hay una convivencia de tiempos que hacen de la fotografía presente, pasado y futuro de los hechos.¹⁴⁹ El factor que ya había sugerido el posible engaño o error de la imagen, avanza sobre las relaciones que los personajes mantienen entre sí por medio de esa ceguera propia de esta versión de la imagen. Vale la pena citar en extenso el momento en donde esto se hace evidente:

Se podría decir que ésas son las parejas estables. Sin embargo algunos símbolos presentes en la foto (una cierta disposición de los objetos, la presencia aterrorizada y musical del rododendro, dos de cuyas hojas se introducen en el ficus como nubes dentro de nubes, la hierba que crece en la jardinera y que más que hierba parece fuego, la siempreviva inclinada hacia la izquierda en una contemplación inútil, los vasos que permanecen en el centro de la mesa y no en los bordes –salvo el de Kristeva– como si los comensales temieran que éstos fueran a caerse) nos llevan a presuponer un entramado más complejo y más sutil en las relaciones que ellos tienen entre sí.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 69. Cursivas en el original.

¹⁴⁸ “Junto a Guyotat tenemos a C. Devade. ¿Carolina, Carole, Carla, Colette, Claudine? No lo sabremos nunca. Digamos, por comodidad, que se llama Carla Devade”. *Ibid.*

¹⁴⁹ Esta particularidad del cuento, entre otras, llevo a Moreno a describir al narrador de la siguiente manera: “Cual demiurgo, el narrador ve siempre más allá, puede atravesar la materia, hacer caso omiso del tiempo y del espacio, se burla de las apariencias, pone al desnudo todas las manifestaciones y formas de temor o pavor, e incluso de las vanidades, que aquellos individuos experimentan y sienten, pero que quisieran ocultar”. Moreno, Fernando (2011): *Op. cit.*, p. 335.

Imaginemos a J.-J. Goux, por ejemplo, a J.-J. que nos observa desde el fondo de sus gruesos anteojos submarinos.

Lo vemos caminar, vacío por un instante el espacio que ocupa en la foto, por la rue de L'École de Medicine, con dos libros bajo el brazo, como no podía ser menos, hasta desembocar en el boulevard Saint-Germain.¹⁵⁰

Los objetos y las plantas que hacen parte de la foto delatan una complejidad que se resiste a una vista superficial, confirmando de este modo el camino prefigurado con antelación por aquellas impresiones ya comentadas del narrador. El relato establece una división imaginaria entre los sucesos que transcurren por fuera de la foto y los que se desenvuelven en el escenario de la instantánea. La entrada y la salida de la noche, la presencia o ausencia de la luz del día, determinan la orientación de la mirada del narrador y con ello los movimientos de los personajes (“Luego amanece y la luz ilumina una vez más la foto”).¹⁵¹ El espacio de las acciones cambia al ritmo de la pulsación día y noche, ora se trata de la cafetería donde fue tomada la imagen, ora de distintos lugares de la o las noches parisinas; la incertidumbre sobre los sucesos que tienen lugar fuera del escenario de la foto es fundamental, pues pone en evidencia la dificultad de delimitar los tiempos en los que tiene lugar la acción, e incluso abre la posibilidad, puesto que los límites temporales son deliberadamente difusos, de que tal y como se trata siempre de la misma foto, del mismo día, se trate siempre de la misma noche. Ciclo temporal sobre el que es preciso detenerse.

La primera entrada de la noche sobre la fotografía sigue los pasos de Goux en la noche parisina, se detiene en el detalle de sus ojos, “[s]i nos acercamos podemos notar que alrededor de sus ojos se ha abierto una zona de guerra: son sus ojeras”.¹⁵² Luego se vuelve a alejar para verlo entrar en una estación de metro donde el movimiento se suspende: “Después desciende por las escalinatas y la historia se acaba o se inmoviliza en un vacío en el que las apariencias poco a poco se difuminan”. Hay en estas observaciones del narrador una clave de lectura que define la manera en que la mirada se desenvuelve: difumina las apariencias por medio de sus movimientos antojadizos de cercanía y distancia. La puesta en tensión de lo visible se realiza en estos movimientos y se redobla al hacer de las miradas de los personajes objetos de circulación del relato. La difuminación alude también a una

¹⁵⁰ Bolaño, Roberto (2007): *Op. cit.*, p. 72.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵² *Op. cit.*, p. 73.

expansión de ese más allá de las apariencias por el que transita “Laberinto”. Ahora bien, ¿cómo se presenta esa difuminación de lo aparente en este relato?

Para responder a esta pregunta es necesario retomar la convivencia de distintas temporalidades que se inauguran cuando la mirada del narrador se detiene en los acontecimientos que tienen lugar al caer la noche sobre la imagen. De esta forma, se encuentran esparcidos en el relato diferentes espacios y tiempos que responden a una superposición de las miradas que en él tiene lugar. Desde un principio se pone el énfasis en la dirección en que los fotografiados miran, luego lo que en el primer párrafo del cuento era unánime (“Miran a la cámara”), se desvanece cuando se atiende al detalle de los ojos de los personajes. De algunos se dice inclusive que miran a personas que están en la barra del bar, y a personajes que se supone están en esa barra se les asignan miradas. Uno mira en dirección opuesta a la mesa de los retratados, otra mira a través de un espejo. Así por ejemplo, Guyotat mira hacia la barra que está en la retaguardia del fotógrafo, una mujer desconocida ha suscitado su curiosidad, ella si bien da la espalda a su mesa, hace visible su rostro en el espejo que está detrás de la barra. Las miradas, por su parte, de M.-Th. Réveillé y C. Devade han reconocido en la barra a un centroamericano a quien habían visto en las oficinas de redacción de *Tel quel*. Aquí el cuento altera lo que se presumía una norma de su expansión, pues el día posado sobre la foto no impide que se lleve adelante un relato en otro espacio, sobre cómo conocieron a ese hombre que ambas han reconocido en el mesón del bar. Una breve vuelta sobre el pasado de la imagen detalla un choque casual entre Réveillé y el centroamericano que, nuevamente, exhibe un entrecruzamiento de miradas: “Vuelven a mirarse (y esto es sorprendente, que después de pedir perdón se miren otra vez). Y entonces ella descubre en sus ojos, tras el cómodo disfraz de resentimiento, un pozo de horror y miedo insoportables”.¹⁵³

Más allá de la dificultad de aislar esas apariencias que a lo largo del cuento se van difuminando, los mencionados entrecruzamientos de miradas dan al menos una indicación sobre el modo en que lo visual se desenvuelve. De ahí que la caracterización de una de ellas

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 82. Cursivas en el original. Si bien no ahondaré en esta mera mención del horror, al menos cabe señalar dos temáticas que el ingreso del centroamericano incluye al relato. Una, que parece encontrar cierto eco, aunque no de carácter unívoco en las narraciones de Bolaño, es la delimitación geográfica que se sugiere al mencionar el horror, *grosso modo*, un horror latinoamericano (el personaje es presentado de la siguiente forma: “tal vez se trata de un joven periodista sudamericano o, mejor aún, centroamericano, que en alguna ocasión intentó hacer un reportaje literario sobre el grupo”. *Op. cit.*, p. 79.). Dos, la mención de lo horroroso está íntimamente ligada con la mirada y al menos en esta ocasión el horror se porta en los ojos.

pueda concebirse como el modo-privilegiado en el que los distintos desplazamientos de lo visual se realizan: “Marie Thérèse, en cambio, hurga con su mirada: sus labios están ligeramente entreabiertos, como si le costara respirar, y sus ojos intentan fijar (intentan *clavar* y no lo consiguen) el objeto, presumiblemente móvil, de su atención”.¹⁵⁴

Hurgar la imagen a pesar de la imposibilidad de fijar el objeto mirado, he ahí una presencia táctil de lo visual que se lleva a cabo a instancias de su incapacidad de aprehender el objeto. La difuminación puede concebirse como el efecto que trae aparejado el permanente hurgar de la mirada. *Hurgar*, para insistir con esta metodología de lo visible, abre también la posibilidad de penetrar en un ojo que, ahora sin sujeto, es manipulado en vistas de una apertura: “y Carla se encerrará en su habitación apenas escuche el ruido de la llave de Marc Devade que hurga en el ojo de la cerradura”.¹⁵⁵

Este estar hurgando de la mirada es tal que alcanza los sueños de los retratados. Así se entera el lector que Phillippe Sollers sueña que camina por una playa junto a un científico que tiene la clave para destruir el mundo, y de pronto el soñante -dando otra versión de la intermitencia e intercambio de la inclinación de la mirada en el relato- se da cuenta que el científico portador de dicha clave es él y a su lado camina un asesino. Esto tiene lugar la misma noche que Julia Kristeva sueña que recorre un pueblo alemán, donde al recordar un compromiso se ve compelida a mirar su reloj que para su sorpresa está detenido. Si bien ambos sueños presentan elementos que pueden aportar a la dilucidación del régimen de la imagen y al deslizamiento hacia lo onírico que orienta su comprensión bajo la forma del horror -en uno el científico porta una clave de destrucción, aunque mirado con detención éste se transforma en Sollers, y Sollers en asesino; en otro, el tiempo detenido señala, tal vez, el fracaso de la foto en realizar una detención temporal-, es en otro sueño de los personajes del cuento donde el trabajo de las imágenes que aquí se dan cita revela los lazos que se pueden establecer entre la difuminación de las apariencias, las miradas que hurgan y el desarrollo del horror como forma. Cito el fragmento al que me refiero:

Dentro de poco J.-J. Goux, que ha sido el primero en dormirse, tendrá un sueño en donde aparecerá una foto y en donde se oirá una voz que le advertirá sobre la presencia del

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 77.

demonio y sobre la infausta muerte. El sueño, o la pesadilla auditiva, conseguirá despertarlo de golpe y ya será incapaz de volver a dormir durante el resto de la noche.¹⁵⁶

El relato de la actividad onírica de Goux está precedido por la primera “entrada de la noche” en la fotografía. Este ingreso de la noche comienza con la descripción sucinta de las actividades que cada uno de los fotografiados está haciendo. Hay pues un tiempo presente en el que los personajes realizan diversos quehaceres, uno lee en un bar, otro fuma mirando el techo, otra va por la calle, etc. Luego, sin mayor explicación, la voz narrativa se mueve hacia un futuro que anuncia con precisión las acciones que realizarán los ocho personajes en la noche que comienza, dentro de las que se incluye el sueño referido. El tránsito temporal que antecede a la pesadilla complejiza la pulsación día-noche en la que se desenvuelve la instancia narrativa a lo largo del texto, pues desplaza la potestad del presente de la imagen fotográfica.

La breve elaboración que se hace de los pormenores del sueño basta para hacer ingresar elementos significativos para la lectura de este relato, permitiendo ponerlos en conjunción con los modos que lo visual tiene en la literatura de Bolaño. Entonces, un personaje extraído de una foto sueña con una foto, en la misma escena se le advierte sobre el demonio y sobre la muerte por venir. La puesta en abismo de la presencia fotográfica no sólo establece una articulación entre la mirada del narrador posada sobre la foto y el entramado complejo que éste adivina en la disposición de los objetos, también introduce un vínculo temporal con la fotografía, sea la del sueño, sea la instantánea protagonista de “Laberinto”: la muerte, que en el sueño de Kristeva se figura como la detención del tiempo, manifiesta en el despertar de Goux su inminencia, que a su vez (para seguir con la lógica de la mirada entrevista) es amenaza de una presencia que se difumina con el despertar.

Es en este marco que el ciclo noche-día entra y sale sobre la foto, delimitando precariamente la temporalidad de esa imagen, o bien construyendo una visualidad sobre esa foto que desbarata esa estabilidad temporal del *esto ha sido* que Barthes señalara como uno de los tiempos en que se despliega el doble régimen de la imagen fotográfica. La foto de “Laberinto” establece su propia temporalidad, un seguir siendo en los distintos registros temporales que pueblan el cuento. Esta superposición de tiempos está dada por lo siguiente: las inflexiones móviles de esta mirada y sus excursiones por fuera de la foto; las capas

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 75.

temporales de las breves narraciones que discurren sobre las noches de los fotografiados; y la incesante alteración de espacios en el que se llevan a cabo las acciones que luego se difuminan. Esta densidad temporal es ejercida sobre los continuos deslizamientos de los personajes, y la foto parece quedar atrás, mero envión de los acontecimientos, mientras el narrador sigue difuminando las apariencias de lo que ve, pasando por los rostros que sobresalen o se adivinan detrás de los fotografiados hasta detenerse en la densidad del humo que sale de un cigarrillo, o en una nariz que parece salir del cuello de Guyotat, “Y entonces la foto se ocluye y sólo queda flotando en el aire el humo del Gauloises”,¹⁵⁷ mientras los personajes “[c]asi transparentes, todos ellos abren los ojos”.¹⁵⁸ El permanente hurgar de la mirada, quizá lo único estable en este relato, hace progresar la difuminación de las características visibles de los retratados.

El análisis llevado a cabo permite retomar algunos de los fenómenos subrayados con el fin de afirmar la construcción del horror que estos cuentos realizan, donde la presencia de lo fotográfico, aunque reformulada y apropiada, es de gran importancia. En ambos se acentúa una reflexión visual que conduce a una difuminación de la evidencia de aquello que ofrecen a primera vista las imágenes. Para ello la mirada hurga hasta desestabilizar las figuras que tiene ante sí. El parpadeo de Belano hojeando el álbum de poetas franceses entrega el modelo de intermitencia temporal en el que las imágenes se presentan, y determina la importancia de una mirada que, carente de lucidez, reformula los datos ofrecidos por lo visible; por su parte, en “Laberinto” es el ciclo noche y día aplicado sobre la foto el que reproduce este intervalo y otorga a la ceguera el carácter predominante que da aquí forma a lo visible.

El horror que se avizora en el sueño bajo la puesta en abismo de la foto y de la muerte prescinde, como en “Fotos” de la violencia ejercida sobre un cuerpo. Por un lado, en “Fotos” se presentan imágenes entrecortadas como modo de desarrollar un pensamiento sobre la muerte del personaje que el cuento prefigura. Los charros y zopilotes mexicanos en el desierto de Liberia, los recuerdos de la juventud, las fotos de las poetas, conforman un conglomerado por el que se desplaza la mirada de Belano mientras sopesa la cercanía de su propia muerte. En “Laberinto”, en cambio, la puesta en tensión de lo visual se sirve de una

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 88.

fotografía grupal para alterar y densificar la dimensión temporal del relato. Éste si bien insiste en el presente de la foto que es mirada, a cada retorno ve en ella nuevos indicios que alteran el curso de los acontecimientos narrados, de ahí que se vuelva una y otra vez al mismo presente (que es el de la foto, pero sobre todo el de la mirada que se posa sobre ella) para llenarlo de signos, de indicios. El horror es aquí amenaza de totalidad: el presente insiste sobre el lugar donde *transcurre* la foto (“El fragmento de restaurante o cafetería en donde la foto tiene su nido de humo sigue su marcha implacable a través de la nada”¹⁵⁹) pero no ya como ese haber-sido barthesiano, sino como un presente que se constituye en la medida que posibilita diversos futuros del que él es el único punto de anclaje.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p 86.

2.4. (La tortura)

Hasta aquí se han analizado una serie de situaciones ligadas en gran parte a la presencia real o fantasmática de la muerte, cuyo proceso se despliega a partir de diversas manifestaciones de lo fotográfico. La exposición de fotos en *Estrella distante*, la sentencia de muerte cifrada en “Putas asesinas”, y los relatos que se nutren de la contemplación de instantáneas de escritores señalan un vaivén que está entre la muerte violenta ejercida por otro y la muerte fantaseada entrevista en las fotos hojeadas. La razón antológica que predomina en estas narraciones presupone la muerte acaecida o bien da señales inequívocas sobre su carácter perentorio, al tiempo que elude el énfasis de su revelación. El acto violento, o al menos su culminación, permanece las más de las veces en un discreto segundo plano. La intervención sobre los cuerpos, su apertura, su disección, queda a resguardo, incluso cuando se dan evidencias de su desgarramiento los cuerpos cobran un aspecto irreal, como en las fotos de Wieder donde los cuerpos desmembrados parecen “maniqués”.¹⁶⁰ El pasaje que va de la antología nazi a la antología de cadáveres femeninos desperdigados en el desierto no sólo amplía y reescribe catálogos de vidas imaginarias, también es un tránsito donde progresivamente el cuerpo violentado va tomando mayor protagonismo, a condición de mantener por fuera del relato la acción de dar muerte y al agente que realiza esa faena. *Nocturno de Chile* se inscribe en ese proceso e incluye nuevos elementos. De forma breve y a modo de prelude de la acumulación de muertes contenidas en *2666*, me detendré en algunas escenas de esta novela con el fin de evidenciar su pertenencia a esa serie que progresa a instancias de cuerpos intervenidos. Si recalco la brevedad es menos por un asunto de páginas que por los elementos discretos que tomaré de este libro, prescindiendo de otras características de la novela en favor de continuar el trazado de la reflexión que produce el horror en esta literatura.

Dentro de esta selección de material ha suscitado el interés la constante descripción de soportes icónicos que integran las narraciones de Bolaño y su diálogo permanente con una atracción generada por la muerte. A este respecto, es dable señalar que la descripción de imágenes, reales o imaginarias, ha sido definida como *écfrasis* (descripción en griego). La

¹⁶⁰ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 97.

particularidad de esta figura retórica es que se ejerce tradicionalmente sobre obras u objetos de arte. De este modo, resulta pertinente ampliar esta utilización exclusiva del arte hacia los modos en que lo visual se da a ver en esta literatura, por caso, fotos, pinturas o sueños. Se trata en todos los casos de *écfrasis nocionales*, es decir, que restituyen en la escritura la imagen prescindiendo del soporte iconográfico.¹⁶¹ Si se realiza la ampliación de la *écfrasis* al dominio onírico es en parte por las conclusiones extraídas del texto que Bolaño escribe para el catálogo de la exposición de Larrain, o sea, porque en esta literatura lo iconográfico se encuentra fundido con lo imaginario. Por otro lado, la retórica de la *écfrasis* nocional, al relegar el referente icónico no hace más que ampliar el dominio de la imagen.¹⁶² En este sentido, la variabilidad de tratamientos a la que son sometidos los registros icónicos en esta literatura permite su concepción conjunta con el mundo de los sueños.

Ahora bien, dado que en *Nocturno de Chile* interactúan estos registros de la imagen con el ya destacado componente mortuario, y que avanzan particularmente hacia una detención en cuerpos violentados, es posible comprender este movimiento dentro de un proceso que va haciendo cada vez más plausibles las huellas que esa violencia traza sobre los organismos. El cuerpo mutilado, antes apenas entrevisto, juega en esta novela un papel relevante, significativamente se llega a su muestra más extrema gracias a un encuentro fortuito en el sótano de una casa que recibía a los representantes más conspicuos de la cultura en el Chile de Pinochet. A modo de anticipo, cabe agregar que este proceso que avanza hacia el cuerpo desmembrado tiene su versión más espectacular en la antología de muertas que hacen las veces de centro de 2666. De todos modos, los actos de violencia y el presente de su despliegue se mantienen elididos.

Entonces, el narrador Sebastián Urrutia Lacroix yace en su lecho, rememora su vida ya cercana a expirar, quiere desdecir las infamias que un cierto “joven envejecido” ha vertido sobre sus actos. Es cura, poeta y crítico literario. Firma sus críticas con el seudónimo H. Ibacache, y de este modo no sólo reafirma el vínculo con su referente real (Miguel Ibáñez Langlois alias Ignacio Valente), también se inscribe dentro de la genealogía de personajes de Bolaño que ostentan dos o más nombres (Mirabelais-Kasimir-Hauptmann;

¹⁶¹ Montémont, Véronique (2008): “Dites voir (sur l’*ekphrasis*)”, en Montier, Jean-Pierre et al.: *Littérature et photographie*, Rennes: Presses Universitaires, pp. 459-460.

¹⁶² “L’*ekphrasis*, obligeant le lecteur à postuler l’existence de la photographie, contribuerait à ce titre à ouvrir une seconde herméneutique des signes de la narration, dans laquelle l’image est versée en abyme”. *Ibid.*

Ruiz Tagle-Wieder-Defoe; Reiter-Archiboldi). Esta doble vertiente que articula referente real con personaje de ficción contiene un modo de *nominalización* singular que será revisado en detalle a propósito de 2666.¹⁶³ El seudónimo del cura coincide a su vez con el de Nicasio Ibacache, crítico que en *Estrella distante* aparece ponderando la poética del teniente Wieder. El narrador homodiegético de esta novela se orienta retrospectivamente a través de distintos episodios de su vida, los que son puestos en diálogo constante con la historia de Chile de los años sesenta en adelante.¹⁶⁴ Su entrada en el seminario a temprana edad, su gusto por las letras y su participación en diferentes eventos del medio intelectual chileno, sus viajes por el mundo, su función de profesor de marxismo ejercida ante los miembros de la junta militar, entre otras anécdotas, articulan el relato en un solo párrafo de ciento cincuenta páginas.

Dentro de las variadas inflexiones y situaciones que recorre la narración del cura, destacaré tres elementos que ponen en serie esta novela con la caída de la figura humana que recorre esta narrativa. Esta caída es, a fin de cuentas, un proceso de modulación de la escritura en el que se extiende la forma Bolaño del horror. En consonancia con lo dicho en la sección anterior sobre el lazo entre las imágenes y la dimensión onírica que trae consigo la sombra de la muerte, rescato en lo que sigue los frutos de esta articulación en *Nocturno de Chile*.

Ibacache recuerda que una tarde junto a otras personas escuchó al escritor y diplomático chileno Salvador Reyes hablar sobre la pureza del escritor alemán Ernst Jünger, a quien había conocido en París durante la Segunda Guerra. Nuevamente se trata de historias de escritores, aunque esta vez sus nombres y sus biografías los ubican efectivamente en el París de la ocupación alemana. Jünger como miembro del ejército del

¹⁶³ Para la relación que tienen distintos personajes de *Nocturno de Chile* con la historia de Chile, en particular con quienes ejercieron distintas tareas durante la dictadura militar véase: Berchenko, Pablo (2006): "El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño", y Cuadros, Ricardo (2006): "Lo siniestro en el aire", ambos en Moreno, Fernando (comp.): *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2*, Juan Gelman, París: Ellipses, pp. 11-20; 85-90.

¹⁶⁴ "[C]on este relato retrospectivo se trata de realizar no tanto un movimiento tendiente al conocimiento de sí mismo, sino una suerte de examen de conciencia a través de un ingreso en el espacio de la memoria y a partir de allí y de los elementos de esa empresa puede proveer, rectificar el error del juicio que se sitúa en consideración de los demás, en la mirada del otro, del llamado «joven envejecido»". Moreno, Fernando (2005): "Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*", en Moreno, Fernando (comp.): *Op.cit.*, p. 204.

Tercer Reich y Reyes como Cónsul adjunto de la Embajada de Chile.¹⁶⁵ Independiente del detalle al que podría llevar la consideración de los antecedentes de dichos autores, interesa aquí subrayar un episodio de la novela donde ambos se encuentran por casualidad en la buhardilla de un pintor guatemalteco. Allí el relato se detiene en las características de un cuadro concebido por el artista centroamericano. La pintura se titula *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* y según declara el artista a sus invitados fue pintado en París, muchos años después de su paso fugaz por el lugar al que alude el título, donde sólo estuvo una semana, aunque cuando lo pintaba creía hacer eco de una suerte de “sentimiento mexicano”. La descripción del cuadro dada por Reyes a su auditorio advierte influencias del surrealismo, del simbolismo y de los paisajistas italianos. A reglón seguido detalla el contenido del mismo:

El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde una colina o tal vez desde el balcón de un edificio alto. Predominaban los verdes y los grises. Algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales.¹⁶⁶

Aquí todo parece indicar que el nexo de la imagen con México se establece sólo a través del título, inducido por esa suerte de rememoración del pintor de sus escasos días pasados en esa ciudad. En ese sentido, es dable destacar las reflexiones de Salvador Reyes sobre la tela del guatemalteco, pues en medio de un discurso de Jünger sobre los pozos ciegos de la memoria éste se ve llevado a pensar que el cuadro fue pintado en ese mismo tiempo y espacio. En el París de la Segunda Guerra, en esa ínfima buhardilla donde el pintor tenía costumbre de pasar “largas horas muertas” frente a la única ventana, escrutando el panorama de la ciudad sitiada. La cadena de pensamientos disparada por la pintura le eriza los pelos a Reyes, antes se le ha impuesto la siguiente conclusión: “a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos”.¹⁶⁷ Ahora bien, los huesos esparcidos por esa tela que entrega una visión panorámica de una ciudad en claroscuro, devienen

¹⁶⁵ Para un análisis de la relación entre *Nocturno de Chile* y el doble lugar que allí ocupa Jünger (militar y escritor), y las lecturas que ello permite de su obra véase Estève, Raphael (2007): “Jünger et la technique dans *Nocturno de Chile*”, en Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (comp.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses Universitaires, pp. 135-160.

¹⁶⁶ Bolaño, Roberto (2005c): *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama, p. 44. Para el episodio completo que incluye el relato que Ibacache escucha de Salvador Reyes véase pp. 37-51.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 48.

representantes de los sacrificios humanos escondidos tras la ciudad ocupada por el ejército nazi. Jünger “embutido en su uniforme de oficial del Whermacht”, alienta las asociaciones culposas que tiende Reyes entre la pintura y los acontecimientos de la Segunda Guerra.¹⁶⁸

La disposición de estos elementos en la novela, sumada a las características físicas del pintor guatemalteco -“raquítico, chupado, escuchimizado, magro, macilento, depauperado, consumido, feble”-¹⁶⁹ han llevado a considerar este fragmento como una alegoría de la muerte nazi.¹⁷⁰ De todas formas, el estupor de Reyes es limitado por la grandeza que atribuye a su par alemán, con quien luego se cita a comer y disfrutan de una cena “equilibrada, tal como debe ser una cena en París, tanto en el aspecto gastronómico como intelectual”.¹⁷¹ Los sacrificios humanos entrevistados en la pintura son reprimidos, la alegoría se completa con el silencio cómplice de los escritores.

Estas características son análogas a otra historia presente en la novela, la de la escritora Maria Canales que realizaba en su casa tertulias literarias en el Chile de Pinochet, mientras en el sótano su marido norteamericano, agente de inteligencia de la dictadura, tortura a prisioneros del régimen.¹⁷² En resumen, el cura Ibacache alude a las dificultades de reunión que planteaba el toque de queda impuesto por los militares y a la necesidad de conversar de noche, propia de escritores y artistas. Esta situación desembocó en tertulias periódicas citas en la gran casa que poseía Canales en las afueras de Santiago. Allí se les ofrecía a los invitados no sólo un espacio para encontrarse a debatir, sino también un lugar

¹⁶⁸ Quizá una cita del diario de Jünger escrito en París durante la ocupación grafique la intertextualidad que su presencia esugiere en la novela de Bolaño: “[O]n me charge de surveiller l’exécution d’un soldat condamné à mort pour désertion. (...) Je dois bien m’avouer aussi que c’est un mouvement de curiosité supérieure qui l’a finalement emporté. J’ai déjà vu bien des êtres mourir, mais aucun à un moment connu d’avance. Comment se présente-t-elle, cette situation qui, de nos jours, menace chacun de nous et jette une ombre sur son existence ? Et comment se comporte-t-on, face à elle ? (...) Je voudrais détourner les yeux, mais je m’oblige à regarder, et je saisis l’instant où, avec la salve, cinq petits trous noirs apparaissent sur le carton, comme s’il tombait des gouttes de rosée. (...) On couche le cadavre dans le cercueil ; je croirais presque que la petite mouche de tout à l’heure danse au-dessus de lui dans un rayon de soleil”. Jünger, Ernst (1995): *Premier journal parisienne. Journal II, 1941-1943*, París: Christian Bourgois, pp. 30-33.

¹⁶⁹ Bolaño, Roberto (2005c): *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁰ Benmiloud, Karim (2007): “Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile*”, en Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (comp.): *Op. cit.*, p. 119.

¹⁷¹ Bolaño, Roberto (2005c): *Op. cit.*, p. 49.

¹⁷² La historia de los eventos literarios en una casa que operaba como centro de torturas es verídica, la pareja de la escritora y el agente de la DINA también. Las investigaciones judiciales aclaran que la escritora también era miembro del aparato de inteligencia de Pinochet y participó en varias de sus “misiones”. Bolaño, según aclara en otra parte, conoce la historia a partir de una crónica de Lemebel, Pedro (1998): “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o “el Centro Cultural de la Dina”)", en *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*, Santiago de Chile: LOM, pp. 14-16. La referencia a Lemebel está en Bolaño, Roberto (2005b): “El pasillo sin salida aparente”, *op. cit.*, pp. 76-78.

confortable, alcoholes de buena calidad y la amabilidad de la anfitriona dispuesta a recibirlos hasta la mañana siguiente cuando la prohibición de circular por las calles hubiese caducado.

Es importante señalar que cuando el relato del cura aborda las tertulias literarias de la casa de Canales, se presenta escandido por un sueño que el narrador recuerda de la época en que solía participar de las mencionadas veladas. En él Ibacache se encuentra con un párroco español que había conocido en un viaje por Europa, quien lo había instruido en la conservación de iglesias y las soluciones que para ello ofrecía la cetrería. El religioso burgalés había fallecido tiempo después de conocer al narrador. En el sueño está vivo y señala con el dedo un árbol que, sin lugar a equívocos para el soñante, es el árbol de Judas. De pronto, Urrutia Lacroix se queda solo frente al árbol desde el que lo observa un halcón, y cuando llega a sus pies el ave echa a volar. Esta secuencia le impone una conclusión: “Estoy muerto”.¹⁷³ Luego ya despierto concluye que es Chile entero el que se había convertido en el árbol de Judas. Acto seguido relata la historia de la víctima de tortura que alguien había visto en la casa de Canales.

El sueño desplaza el suicidio de Judas a la muerte del soñante, quien una vez despierto la hace recaer sobre el país entero.¹⁷⁴ Dentro del monólogo de Ibacache, el sueño hace las veces de preámbulo al encuentro explícito con el ejercicio de la violencia dictatorial, narrado inmediatamente después. El equívoco entre la muerte soñada del narrador y la situación del país da una cierta lógica a la historia de la tortura. Si el país va hacia su propia muerte, insta a conjeturar el narrador, a santo de qué extrañarse por la práctica de torturas. Por si quedan dudas, aclara luego:

¿Por qué nadie en su momento dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?¹⁷⁵

¹⁷³ Bolaño, Roberto (2005c): *Op. cit.*, p. 138.

¹⁷⁴ “Una tarde mientras iba canturreando, tuve un atisbo de comprensión: Chile entero se había transformado en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros. Después volví a visitar la casa de María Canales”. *Ibid.*

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 142.

Al sueño le sigue el encuentro casual con un cuerpo torturado. En una de las mencionadas tertulias uno de los invitados fue a dar al sótano mientras buscaba el baño, perdido entre pasillos estrechos y oscuros dio con una habitación donde yacía un hombre en una cama metálica. Desnudo, atado, y con una venda sobre los ojos, parecía dormir o descansar. El hecho fortuito devuelve al visitante a la sala donde pasan el tiempo los escritores y artistas, nada dice de lo que acaba de ver. Para evitar suspicacias Urrutia Lacroix aclara que se enteró de esto mucho después, aunque no sabe bien cuánto tiempo había pasado. De hecho, entrega al menos tres versiones del mismo suceso, recibidas siempre de amigos de amigos del testigo. En la primera, no queda claro el género del extraviado o extraviada, sólo se consigna su estado de ebriedad como posible razón de su equívoco recorrido por la casa. En la segunda, el sujeto es un autor de teatro o un actor, el relato agrega algunos detalles, como que ante la vista del cuerpo atado, el dramaturgo o actor cerró la puerta con sigilo para no despertar al hombre sufriente. En la tercera versión se trata de un “teórico de la escena de vanguardia” que se ha perdido entre los corredores de esa casa. Al verse desorientado recurre a su sentido del humor y a su curiosidad, y comienza a abrir puertas hasta llegar a la última habitación, donde yacía ese hombre. Esta versión entrega más detalle de lo visto en ese cuarto, a la disposición ya dicha del cuerpo se agrega la certeza de que aquél estaba con vida. El teórico lo oye respirar a un ritmo que lo lleva a suponer un estado físico deteriorado, la descripción se complementa con la mención de heridas, partes hinchadas que hacían pensar en más de un “hueso roto”.¹⁷⁶

Un breve paréntesis antes de continuar con esta línea de análisis. Sólo para subrayar el hecho que sea un teórico de la escena de vanguardia el que vea al cuerpo torturado y luego calle. Dentro de esta coyuntura, cabe mencionar que los relatos del cura sobre su paso por las tertulias de Canales lo sitúan departiendo con “los que estaban dispuestos a crear de la nada (o de unas lecturas secretas) la nueva escena chilena”.¹⁷⁷ Dejo consignado esto aquí porque en la parte final de la tesis retomaré los vínculos entre vanguardia y dictadura que, desde la historia de Carlos Wieder, insisten en varios lugares de la obra de Bolaño. Hasta aquí el paréntesis.

¹⁷⁶ Bolaño, Roberto (2005c): *Op. cit.*, pp. 138-141.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 129.

literarias bajo la noche dictatorial saltan a la vista. Chris Andrews, crítico y traductor de Bolaño al inglés, ha analizado las particularidades de la estructura de esta novela. Entre ellas destaca el carácter cíclico y especular que tiene el andamiaje general del libro. Para ello Andrews divide el monólogo de Ibacache en siete partes entrelazadas. De este análisis me interesa rescatar la función especular con que éste relaciona los episodios comentados, cuyas particularidades sitúan a escritores “tratando de elevarse por encima de la tormenta histórica”.¹⁷⁸ El pintor guatemalteco recluido en su estudio, su cuerpo deteriorado, la alegoría entresacada de su pintura y la indiferencia de Reyes y Jünger, se superponen con el hombre que yace en una cama metálica encerrado en la casa de Canales y la indiferencia que muestra Ibacache cuando se entera tiempo después de la aplicación de torturas en el Chile de Pinochet. La relación opera un sistema de inversión vertical simple entre el encierro en lo alto del pintor y la reclusión en el subsuelo del detenido.¹⁷⁹

Dentro de esta estrecha relación que se establece entre estas escenas de la novela cabe insistir sobre lo dicho en un principio: los episodios de violencia física están fuera del marco narrativo, sólo se accede a ellos por vías secundarias. En una, la violencia está contenida en la relación que se trama entre la pintura, los escritores que la miran y el contexto histórico; en otra, más directa, un cuerpo exhibe las huellas de los maltratos recibidos en una cama metálica, y es el propio relato el que avanza en el tiempo y devela que en esa casa operaba un centro clandestino de tortura de la dictadura chilena. En ambas hay testigos que optan por el silencio. El horror, podría decirse en este punto, está en una mirada que rechaza lo que ve.

Los huesos del cuadro, el cuerpo del pintor y el detalle del cuerpo desnudo del prisionero, condensan otro modo en que la intervención sobre los cuerpos se narra en esta literatura, y prefiguran a su vez la acumulación de cuerpos femeninos asesinados de 2666. Dos cosas contribuyen a esto. Por un lado, los huesos esparcidos en la Ciudad de México

¹⁷⁸ Andrews, Chris (2006): “Estructura y ética en *Nocturno de Chile*”, en Moreno, Fernando (comp.): *La memoria de la dictadura*, op. cit., pp.137-138.

¹⁷⁹ Benmiloud, Karim (2007): *Op. cit.*, pp. 114-115. Vale la pena referir otra relación de contraste espacial que se desarrolla aquí, pues el diálogo entre lo alto y lo bajo no sólo cifra en estas escenas el ejercicio planificado de la violencia, sino que también allí reside la dicotomía que guía el monólogo de Ibacache en la novela, quien reivindica permanentemente la alta cultura de la que se ofrece como garante. “No es casual que la tortura advenga en ese espacio semiprivado de «splendor nocturno e impune» donde la palabra de los invitados intelectuales se pronuncia arriba al costo del sufrimiento y la muerte de los “huéspedes” torturados abajo”. Manzi, Joaquín (2007) “Dos palabras”, en Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël: *Op. cit.*, p. 106.

~~del cuadro indican la cercanía geográfica de los cuerpos desperdigados sin vida en el~~ paisaje del desierto mexicano; por otro, la insistencia de una fantasía que es una marca del horror en esta literatura: la aparición fugaz, pero significativa, de mujeres violentadas. Esto se expresa al pasar cuando Ibacache comenta los efectos que tuvo sobre él la toma del poder de los militares. Durante el gobierno de Allende se había puesto a leer a los griegos y a esperar que pasara el tiempo, hasta que “bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabo todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz”.¹⁸⁰ Luego del Golpe vuelve a sus lecturas de literatura chilena e intenta escribir algún poema. Es en este paso a la escritura que el narrador verifica un cambio inesperado:

Así que volví a frecuentar la literatura chilena. Intenté escribir algún poema. Al principio sólo me salían yambos. Después no sé lo que me pasó. De angélica mi poesía se torno demoníaca. Tentado estuve, muchos atardeceres, de mostrarle mis versos a mi confesor, pero no lo hice. Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, sobre invertidos (...) Pero en realidad no era poesía dionisiaca. Tampoco demoníaca. Era rabiosa. ¿Qué me habían hecho esas pobres mujeres que aparecían en mis versos?¹⁸¹

Entonces, tres elementos presentes en *Nocturno de Chile* que profundizan el vaivén entre muerte violenta y muerte fantaseada que singulariza en parte la forma del horror en Bolaño. Una pintura de México, que es al mismo tiempo imagen de la Segunda Guerra, en la que se esparcen huesos; un hombre atado a una cama metálica muestra a un insospechado visitante los rastros de los maltratos recibidos; un cura poeta imagina en sus versos una violencia inexplicable ejercida en contra de mujeres. Todo esto en el marco del monólogo de un crítico, sacerdote y poeta que repasa su vida desde su lecho de muerte.

La pintura de huesos desperdigados en un paisaje mexicano prefigura, en conjunción con la violencia que deja el paso de la tortura y junto a las fantasías que se le imponen al poeta, el pasaje a la apertura violenta del cuerpo que tendrá lugar en *2666*. Abordar los procedimientos en que los cuerpos, significativamente femeninos, sufren ataques que acaban con sus vidas, es el objetivo del siguiente capítulo.

¹⁸⁰ Bolaño, Roberto (2005c): *Op. cit.*, p. 99.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 101.

3. El tono del horror: 2666

3.1. Preámbulo: los sueños de los críticos

Desde el comienzo de esta investigación se propuso que la obra de Bolaño puede ser leída a partir de las alteraciones, continuidades y reenvíos que *2666* realiza sobre la obra precedente. La importancia de este libro toma cuerpo en distintos lugares de la producción narrativa de su autor. Precisamente en esos espacios textuales se han detenido las páginas anteriores. Queda aun por detallar las articulaciones de lectura que son posibles de establecer dentro de las más de mil páginas que componen esta novela, y como ellas se relacionan con los textos ya analizados. Antes de llevar a cabo estas tareas, un paso intermedio que hace las veces de prolegómenos de la lectura que se desarrolla aquí a propósito de *2666*. Tal y como este libro ha sido ubicado en un lugar privilegiado, capaz de sugerir una lógica de lectura de la obra orientada retrospectivamente, las cinco partes que lo componen también pueden ser leídas bajo el prisma que impone al conjunto una de ellas, a saber, “La parte de los crímenes”. Sobre el detalle de esta articulación dejaré asentados algunos elementos preliminares, de presentación y de funcionamiento de la novela, que servirán de información indispensable para el análisis de su cuarta parte.

Todas las partes de la novela confluyen en el mismo espacio geográfico y en tiempos relativamente cercanos entre sí. La ciudad ficticia de Santa Teresa que ha sido de importancia en anteriores ficciones del autor, convoca, por diferentes motivos, a los protagonistas de las distintas secciones de la novela. Ubicada en el norte de México, a pasos de la frontera con Estados Unidos, es el escenario de una serie de asesinatos perpetrados contra mujeres. La cercanía de la frontera entre México y Estados Unidos, los crímenes que allí se cometen y la ausencia de responsables de los delitos, hacen de Santa

---Teresa el trasunto de Ciudad Juárez; donde los crímenes contra mujeres, irresueltos en su mayoría, se han vuelto desde hace dos décadas el signo de la complicidad del poder de turno ante un fenómeno que no deja de suceder.¹⁸²

La confluencia espacial es el lazo explícito que las distintas partes de la novela tienden entre sí, y a partir del cual es posible formular preliminarmente la centralidad que “La parte de los crímenes” ocupa con respecto al resto del libro. A esto se le suman las distintas relaciones que los personajes de las otras cuatro partes establecen con respecto al fenómeno criminal que en ese espacio tiene lugar. Cada parte de la novela establece una relación con los crímenes que refuerza el vínculo geográfico. A modo de preámbulo se puede considerar, muy a *grosso modo*, la siguiente observación:

-¿Se trata de los asesinatos? –dijo-. ¿Usted cree que ese Chucho Flores está metido en el asunto?

- Todos están metidos –dijo Amalfitano.¹⁸³

Con el fin de evidenciar los lazos entre las distintas partes, resumo sucintamente las ligaduras que realizan esta operación. Tres de los cuatro críticos que protagonizan la primera parte de la novela llegan a Santa Teresa con el fin de encontrar al autor que ha dominado sus vidas y sus carreras universitarias, lo buscan “[p]orque se está muriendo y no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas”.¹⁸⁴ El autor, según se revela en “La parte de Archimboldi”, emprende viaje a esta ciudad fronteriza debido a que el hijo de su hermana fue detenido como uno de los principales sospechosos de los asesinatos de mujeres. Por su parte, los críticos conocen en Toulouse a un joven mexicano que les habla de un amigo suyo que había conocido a Archimboldi “*hacia poco tiempo*”¹⁸⁵ en México, justo antes de

¹⁸² Para un estudio de los crímenes de Ciudad Juárez, véase González Rodríguez, Sergio (2002): *Op.cit.* No está demás decir que Bolaño mantuvo correspondencia con el autor de este libro mientras escribía *2666*. Además, él es uno de los personajes de la novela. Por otro lado, y para reforzar el carácter de espacio ficcional de Santa Teresa, ésta se ubicaría en el Noroeste de México, en el Estado de Sonora, mientras que Ciudad Juárez está más al centro en el Estado de Chihuahua. De cualquier manera, el mero cambio de nombre y el hecho de que varias de las ficciones de Bolaño confluyan en este espacio, complejiza ese pretendido “fiel trasunto de Ciudad Juárez” con que las lecturas críticas lo han concebido. Echevarría, Ignacio (2004): “Nota a la primera edición”, en Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*: p. 1123. Volveré sobre los efectos del proceso de nominalización que está en la base de la composición de Santa Teresa.

¹⁸³ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p.433.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, p. 135. *Cursivas en el original.*

embarcarse en un avión a Hermosillo que lo aproximaría a Santa Teresa, lugar que el escritor dijo ir a conocer. Alentados por esta pista los críticos emprenden el viaje sin saber lo que a fin de cuentas resulta circunstancial que Archimboldi había ido al norte mexicano, o estaba aun ahí, dada la situación judicial de su sobrino vinculado a los crímenes. El viaje de los académicos da lugar a una serie de nexos con los crímenes detallados en la cuarta parte, sobre estas asociaciones circulará mayormente este preámbulo.

Por otro lado, Amalfitano, protagonista de la segunda parte, es un chileno que luego de exiliarse en Barcelona en los años setenta, se muda a Santa Teresa junto con su hija de diecisiete años, allí trabaja como profesor en la Universidad. Si bien los motivos de su llegada a la ciudad se desconocen y los elementos que se entregan no permiten establecer ningún vínculo con los femicidios,¹⁸⁶ es su hija la que de diversas maneras hace presentes los crímenes. Ella participa de marchas para pedir transparencia y resultados en los asesinatos de mujeres, además su edad y su género la vuelven una potencial víctima y esto concita la preocupación de su padre. De hecho, una serie extraña de hechos concluyen con ella escapando hacia el otro lado de la frontera, pues se creía perseguida por los asesinos.

Por su parte, Oscar Fate, protagonista de la tercera parte de la novela, es un periodista de la publicación neoyorquina *Amanecer negro*, revista de la comunidad afroamericana. Ante la muerte por causas desconocidas del periodista de la sección deportiva, Fate es enviado a Santa Teresa a cubrir un combate de box entre un mexicano y un afroamericano. Una vez allí se entera de los crímenes y se interesa mucho en el tema, incluso le escribe a su jefe para proponerle un reportaje que cubriera los hechos. En su estadía en Santa Teresa conoce a una periodista del D.F. que lo insta a acompañarlo a entrevistar al único sospechoso detenido (Klaus Hass, el sobrino de Archimboldi). Una vez concluida la pelea que había ido a cubrir, Fate se va con un grupo de gente a la casa de uno de ellos. Dentro del grupo está Rosa Amalfitano, la hija del profesor, quien luego de una serie de malentendidos sale con Fate arrancando de la casa en la que estaban. Ya en la casa de Rosa y por expreso pedido de Amalfitano, Fate le promete sacar a su hija del país. Antes de

¹⁸⁶ De hecho la primera frase que da inicio a “La parte de Amalfitano” redobla este desconocimiento: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente”. *Op. cit.*, p. 211. En otra publicación póstuma de Bolaño se narra la salida de Amalfitano de la Universidad de Barcelona y su partida a México, debido a acusaciones en su contra por haber mantenido relaciones homosexuales con un alumno. Bolaño, Roberto (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.

volver a Estados Unidos Fate recuerda la invitación de la periodista para entrevistar en la cárcel al único sospechoso de cometer los crímenes. “La parte de Fate” concluye cuando la entrevista está por comenzar.¹⁸⁷

Entonces, a la confluencia geográfica de las cinco partes de la novela se le suma la articulación que cada una de ellas establece con los asesinatos. Este breve recuento de los nexos con los crímenes que dejan entrever el resto de las historias presentes en *2666*, sirve para insistir con el lugar central que ocupa lo narrado en “La parte de los crímenes”, y conduce más allá de las articulaciones directas a comprender los asesinatos como el telón de fondo de toda la novela.

Este tipo de operaciones de lectura no pueden ser realizadas de un modo unidireccional, pues se corre el riesgo de hacer con los crímenes una lectura instrumental de los distintos elementos y terminar por ver la marca de los asesinatos en cada fragmento del texto. La tarea de este apartado es construir una lectura que haga visibles los vínculos que hay entre la historia de los críticos y los crímenes de mujeres. Para ello se hará especial hincapié en la producción onírica de los académicos. Tal y como en los cuentos analizados en los apartados anteriores, hay en estos sueños una predominancia visual que es también una modalidad en que el horror toma forma. De este modo, se prolonga la articulación entre imagen, muerte y horror analizada en los cuentos; sin embargo, en *2666* ésta se constituye menos por la presencia fanstamática o inminente de la muerte que por la disección permanente a la que son sometidos los cuerpos femeninos.

Esta diferencia marca con respecto a los textos analizados una variación de los modos en que la disposición de los cuerpos violentados es presentada. Si bien esto será analizado

¹⁸⁷ Vale la pena mencionar aquí el permanente desplazamiento narrativo por el que transitan las distintas partes de la novela, dando lugar a una progresión marcadamente metonímica de la narración. Esto permite la inclusión de diversas historias que, subvirtiendo la aparente cronología lineal en la que se presentan los hechos, hacen de la novela una puesta en serie de diversos fragmentos. Al respecto destaco la siguiente apreciación crítica como modo de concebir la proliferación de historias que tiene lugar en *2666*: “each of the sections splits into many autonomous subsections (...). Yet this ‘nature’, which is the novel’s form (as we will see), holds *2666* together in such a fashion that one can hardly imagine it otherwise. Form, stretching smoothly across the colossal volume, serves as the binding - even as, if not because, it vanishes - that contains the sharp deviations, disruptions, and disappearances that drive through the content. (...) It is because he situates episodes across the form that splits them from themselves, so that the continuity between them is not recognizable. The problem is not that the incidents are arbitrarily placed, hence unrelated; it is that the form of the relation is not easily readable”. Levinson, Brett (2009): “Case closed: madness and dissociation in *2666*”, *Travesía: Journal of Latin American Cultures*, vol. 18, nº 2-3, Cambridge University, pp. 177-178.

con detención al abordar la colección de cadáveres femeninos que conforma la parte central de *2666*, es preciso mencionarlo aquí, pues indica el horizonte de lectura a desarrollar.

La permeabilidad y convivencia de una lógica de características oníricas a lo largo de la novela, permite iniciar el análisis de ese componente en la primera parte de *2666*, sin que por ello se trate de un sueño. Tal y como quedó dicho, la novela se construye a partir de una serie de relatos donde se superponen diversas temporalidades, hechos y protagonistas. La narración avanza sujeta a historias que de una u otra manera van estableciendo relaciones entre sí, avanza por fragmentos que realizan saltos temporales hacia el pasado y futuro no sólo de los protagonistas, sino también de algunos personajes laterales que en determinados momentos se vuelven el centro pasajero de lo narrado. En esta proliferación de relatos dentro de relatos es destacable la primera gran analepsis, no sólo porque anuncia uno de los modos en que el texto se va conformando sino también porque en ella ya están presentes algunos de los elementos que darán forma al horror en *2666*, a saber, la materialidad de la carne y su potencial apertura.

Luego de presentados algunos detalles de la vida de los cuatro críticos sobre los que gira la primera parte de la novela -sus primeras lecturas de Archimboldi, la manera en que trabaron amistad, algunas aristas de sus carreras académicas, etc.-, se relata con detalles la conferencia de un autor alemán que los críticos escucharon en un congreso sito en Amsterdam. El escritor, “un ser un tanto borroso de quien nadie sabía nada”,¹⁸⁸ se extendió en recuerdos de tiempos en los que había sido promotor cultural en pequeños ayuntamientos, donde, entre otras cosas, había conocido a Archimboldi. Entonces, una de las primeras aproximaciones que tienen los críticos a la casi inexistente información sobre la vida del autor que concita su interés, es de boca de un escritor borroso que relata en detalle un encuentro acaecido mucho tiempo atrás. A lo largo de siete páginas una sola frase condensa el paso de Archimboldi por el pueblo frisón junta a la historia que una distinguida señora relatara en la cena que el ayuntamiento había organizado en ocasión de la visita del entonces joven escritor a esas latitudes. Dentro del anecdotario que la señora ofrece a los comensales, destaca su viaje a Buenos Aires hacia 1927 o 1928, donde quedó muy impresionada por los movimientos incesantes que tenían lugar en el puerto:

¹⁸⁸ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 34.

[Y] cuando ella, la señora, aparecía en la cubierta, de noche, por-ejemplo, adormilada o mareada o adolorida, bastaba con apoyarse en la barandilla y dejar que los ojos se acostumbraran y entonces la visión del puerto era estremecedora y se llevaba de golpe los restos de sueño o los restos de mareo o los restos de dolor, sólo había espacio en el sistema nervioso para rendirse incondicionalmente a aquella imagen, el desfile de los inmigrantes que como hormigas subían a las bodegas de los barcos la carne de miles de vacas muertas, los movimientos de los palets cargados con la carne de miles de terneras sacrificadas, y el color vaporoso que iba tiñendo cada rincón del puerto, desde que amanecía hasta que anochecía e incluso durante los turnos de noche, un color rojo de bistec poco hecho, de chuletón, de filete, de costillar apenas repasado en una barbacoa, qué horror, menos mal que eso la señora, que entonces no era viuda, sólo lo vivió durante la primera noche, luego desembarcaron y se alojaron en uno de los hoteles más caros de Buenos Aires, y fueron a la ópera y luego a una estancia.¹⁸⁹

A la historia de la fuerte impresión provocada en la señora por la serialización de los animales muertos y su continuidad con los hombres que, cual hormigas, manipulan los cuerpos ya sacrificados, le sigue el relato de su visita a una estancia en compañía de su cónyuge. Allí, dado el pasado de capitán de regimiento de caballería del alemán, sus anfitriones organizan tres carreras a caballo, de las que el visitante resulta vencedor. La tercera de ellas fue contra un “gauchito” de unos dieciséis años al que la señora se acercó una vez terminada la carrera para darle unas palabras de aliento, intentando apaciguar el evidente disgusto que había suscitado en él la derrota en el lance hípico:

[L]e decía, en una lengua incomprensible, que no se entristeciera, que había hecho una carrera muy buena pero que su marido también era muy bueno y tenía más experiencia, palabras que al gauchito le sonaban como la luna, como el paso de las nubes que tapan la luna, como una lentísima tormenta, y entonces el gauchito miraba a la señora desde abajo con una mirada de rapaz, dispuesto a enterrarle un cuchillo a la altura del ombligo y luego subir hasta los pechos, abriéndola en canal, mientras su mirada de carnicerito inexperto brillaba con un extraño fulgor, según recordaba la señora.¹⁹⁰

Entonces, la primera presentación de la apertura corporal en la novela, que es a su vez la primera aparición de Arhciboldi, reúne una puesta en serie de cuerpos “sacrificados” con la imaginación del trazo de un cuchillo que violenta un cuerpo femenino. La continuidad entre la imagen de las reses abiertas y la apertura que figura el recorrido imaginario de la navaja sobre el cuerpo de la señora, pone en primer plano la conjunción sobre la que se desarrolla “La parte de los crímenes”. El relato es significativamente

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 37.

escuchado por Archiboldi, autor del que poco-y-nada se sabe, y sobre el que se orienta una de las principales búsquedas que tiene lugar en la novela (la otra búsqueda principal recae sobre el o los autores de los crímenes detallados en la cuarta parte).¹⁹¹ El relato de la señora alemana reenvía al destino de los cuerpos femeninos en el norte mexicano y al carácter inaprensible de quienes les dan muerte. Es más, la mutación de formas de la carne pone a la imagen en movimiento, su cercanía con el universo onírico, manifiesta en la visión del puerto, anuncia el pasaje que hay de las reses sacrificadas al trazo del cuchillo imaginado por el gauchito.¹⁹²

Esta puesta en movimiento de la imagen a través de la descomposición de las formas es la que va tomando distintas figuraciones en esta primera parte de la novela. Glosar y comentar algunas de ellas, poniendo atención en las distintas versiones de un movimiento como el descrito, es el designio que alienta lo que sigue.

Piero Morini, es el primero de los cuatro críticos que protagonizan la parte inicial de *2666* en enterarse de los asesinatos que tenían lugar en el norte mexicano. Una noticia leída en un diario italiano llevó a Morini a imaginarse el viaje de la periodista que detalla los hechos en la prensa, su fantasía lo lleva a conjeturar que de conocerla se enamoraría de ella, aunque pronto olvida la noticia y su presunción amorosa.¹⁹³ Esta es la manera en que los crímenes hacen su primera aparición en la novela. Pocas páginas la separan del relato de una pesadilla que afectó el dormir del crítico italiano. Se trata de un sueño que en principio protagonizan los mismos cuatro académicos sobre los que discurre la primera parte de la novela. Manuel Espinoza, Jean-Claude Pelletier y el italiano juegan una partida de cartas al costado de una piscina en la que Liz Norton se zambulle. Morini se retira del juego y al acercarse a la piscina se da cuenta que es enorme (trescientos metros de ancho por tres

¹⁹¹ Esta convergencia de búsquedas que tiene lugar en *2666* fue destacada por Elmore, quien sugiere que es en torno a ellas y a su evidente falta de solución que se inscribe el sentido en la novela. Elmore, Meter (2008): "2666: La autoría en el tiempo del límite", en Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo (comps.): *Op. cit.*, p. 259.

¹⁹² Vale la pena recordar aquí el comentario que Didi-Huberman realizara sobre el artículo "Abattoir" de Georges Bataille. En él se propone concebir a lo informe batailleano como un principio de animación de la imagen, al tiempo que se sitúa a una de las fotos de Eli Lotar que acompañan el artículo como la imagen por excelencia de esta característica de lo informe. Se trata de una imagen tomada en el matadero de la Villette donde se alcanza a distinguir un montón informe de algo que fue animado y luego sacrificado. Esta capacidad de dar movimiento a un cuerpo inanimado recorre como principio compositivo el trabajo del cuerpo que tiene lugar en *2666*, y muestra una de sus primeras versiones en este pasaje entre la carne animal sacrificada y la imaginación de la mujer abierta por un cuchillo. Didi-Huberman, Georges (1995): *Op. cit.*, pp. 149-164.

¹⁹³ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 64.

~~kilómetros de largo aproximadamente) y que no hay rastros de Norton.~~ De pronto desaparece el agua de la piscina y ante él se despliega una gran hendidura en la que a lo lejos cree distinguir una figura femenina.¹⁹⁴ Acto seguido esa figura muta y es su primer amor, y luego es él mismo con piernas que aun son capaces de caminar, y es también una pintura o dos. Detrás de él, aun al borde de la piscina devenida agujero, está Liz Norton, quien en el sueño es sindicada como una presencia maligna que sólo dice “no hay vuelta atrás” y se va en dirección contraria a la piscina: “y se perdía en un bosque apenas silueteado entre la niebla, un bosque del que se desprendía un resplandor rojo, y en ese resplandor rojo Norton se perdía”.¹⁹⁵ La figura femenina está nuevamente en permanente movimiento y alteración. Exhibe en la pesadilla de Morini rasgos que tomarán importancia en el andamiaje de la novela y en su impulso retrospectivo. La mujer entrevista en la lejanía es varias mujeres, incluso deviene una encarnación del soñante, y una vez que se aleja la mirada es también parte de una imagen que le recuerda algún cuadro. Luego, otra mujer a espaldas de Morini, la misma que creyó en un principio ver en el fondo vacío de la inverosímil piscina, de nuevo Norton, lo insta a darse la vuelta y mirarla, es ella, pero veinte años más joven. El corolario parece inevitable: la niebla y el resplandor dan formas renovadas y aun móviles a la mujer, quien termina por inmiscuirse en un bosque que desdibuja y pierde su imagen. La pregunta por lo femenino queda planteada desde un principio, y es por medio de deslizamientos visuales que el proceso de su deformación comienza a avizorarse.

La imagen no sólo muestra una permanente puesta en tensión de las formas, también por esa vía insisten los temas que la contienen. Es en este deslizamiento que cobra sentido el abordaje de los elementos oníricos de esta parte de la novela, pues en ellos se traza, de forma ejemplar, una interrogación literaria dirigida sobre la descomposición de las formas que, arraigadas en un cuerpo humano, prefiguran la vertiente de disección que comporta lo horroroso. La continuidad en que se presentan los sueños en el relato permite, sin miramientos por el personaje que sueña, leer la pesadilla de Morini en estrecha articulación con un sueño de Pelletier.

¹⁹⁴ “En el fondo distinguió una figura de mujer (aunque resultaba imposible asegurarlo) que se dirigía hacia las faldas de la roca”. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 70.

-- El crítico francés sueña que está casado con Liz Norton y viven al borde de un acantilado desde donde se ve una playa siempre poblada de bañistas. Le parecía que no se movían de ahí, pues cada vez que volvía la luz del día, los veraneantes ya estaban instalados en la playa. En ocasiones cerraba los ojos y se transformaba en gaviota, aprovechando para ver a los bañistas de cerca. La mirada, como en el sueño de Morini, se acerca y se aleja alterando el espacio de lo visible. De pronto, los bañistas abandonan la playa y, de ese modo, tal y como la pesadilla del italiano el sueño avanza hacia un escenario en que el soñante queda solo, mirando un acantilado, y gritando el nombre Norton. En el primer sueño, Norton se pierde entre un bosque y el resplandor que se cuele entre los árboles; en el otro, aparece una estatua en lugar de la mujer buscada. El fragmento es elocuente de la tensión a la que es sometida la figura del cuerpo femenino a lo largo de la novela:

Y Pelletier gritaba el nombre de Norton y la llamaba, pero nadie acudía a su llamado, como si el silencio se hubiera tragado su llamada de auxilio. Y entonces Pelletier se ponía a llorar y veía que del fondo del mar metalizado emergía lo que quedaba de una estatua. Un trozo de piedra informe, gigantesco, desgastado por el tiempo y por el agua, pero en donde aún se podía ver, con total claridad, una mano, la muñeca, parte del antebrazo. Y esa estatua salía del mar y se elevaba por encima de la playa y era horrorosa y al mismo tiempo muy hermosa.¹⁹⁶

Quizá quede como problema sin resolver la importancia que tiene el agua en uno y otro sueño, aunque tal vez la superficie cambiante con que es presentada (en uno el agua desaparece, en el otro el mar tiembla) da alguna indicación sobre el desplazamiento al que las imágenes de los sueños son sometidas. Como es evidente ambos relatos ofrecen a la figura de Norton como pérdida o bien como objeto de búsqueda inaprensible; sin embargo, más allá de esa evidencia, destacan las formas que vienen en su lugar: el resplandor entre los árboles y la estatua que emerge del mar. En la pesadilla su mera visión espanta al soñante italiano, en cambio, la estatua del segundo sueño es recorrida por la mirada hasta dar con una forma identificable: la mano que emerge de un trozo de piedra. El sueño en ese punto es claro, de lo informe sale un pedazo de cuerpo que expresa un choque de formas (el trozo de piedra y el trozo orgánico). La noción de informe cobra importancia en la manera que se propone concebir el horror en esta literatura. No se trata con ella de dejar todo el

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 109.

análisis librado a la imposibilidad de aprehender las formas literarias, muy por el contrario se intenta exhibir el movimiento al que se somete la representación. Esta concepción de las formas permite concebir bajo otro cariz los movimientos señalados, tal y como lo desarrolla uno de los estudios con los que este trabajo dialoga:

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un *travail des formes* équivalent à ce que serait un *travail d'accouchement* ou d'agonie: une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fut-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes – *une cruauté dans les ressemblances*.¹⁹⁷

El horror en *2666* se comienza a formular bajo un modo de trabajo de las formas que tensiona las similitudes al tiempo que las afirma dentro de un proceso de construcción que incluye e interpela los parecidos. Lo informe toma aquí el valor de una puesta en marcha del dispositivo visual a través de una lógica que se reclama como onírica, y que a poco de andar revela sus lazos con una representación del horror que se resiste a la fijeza. Tomar algo muerto e inventar algo nuevo con ello; esta formula, por muy general que parezca, entrega una estrategia de lectura que permite volver sobre los aspectos ya revisados de la obra de Bolaño. Tentativamente se puede decir que el horror Bolaño que se intenta ceñir en los distintos textos analizados es aquel que se da a ver como siendo fruto de una puesta en movimiento de lo muerto.

Esta conjunción de lo muerto abre espacio a una pregunta de gran interés para esta investigación. Me refiero al potencial efecto horroroso que suele adjudicarse a la vista de los órganos internos que habitualmente se mantienen ocultos. La visión de las reses en el puerto anticipa la importancia que la carne muerta tendrá en el andamiaje de la novela. Es en esta línea de pensamiento sobre lo informe que Jacques Lacan leyó el encuentro de Freud con las profundidades de la boca de una paciente, esto en el marco del sueño llamado inaugural por el fundador del psicoanálisis. Vale la pena citar un fragmento de estos desarrollos pues serán de importancia en lo que sigue:

Es un descubrimiento horrible : la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, los secretatos por excelencia, la carne de la que todo sale, en lo más

¹⁹⁷ Didi-Huberman, Georges (1995): *Op. cit.*, p. 21.

profundo del misterio, la carne sufriente, informe, cuya forma por sí misma provoca angustia. Visión de angustia, identificación de angustia, última revelación del *eres esto*: *Eres esto, que es lo más lejano de ti, lo más informe.*¹⁹⁸

Las profundidades de la boca de Irma exhiben el carácter sufriente de la carne, y su forma inquietante revela la distancia entre el sujeto que se cree unificado y la imagen que se presenta como fragmentada, abierta e informe (la referencia a Bataille es aquí clara). Esta distancia es la cifra de una desproporción que provoca la angustia, es una manera de hacer visible la lejanía entre la percepción fragmentada del cuerpo propio y la unificación prometida por el yo.¹⁹⁹ Esta mención de Lacan introduce elementos de análisis que son de interés en el abordaje de “La parte de los críticos”. Por un lado, permite insistir con uno de los interrogantes que están en el origen de esta investigación, es decir, hasta qué punto esas profundidades de la carne portan los estandartes de aquello que es capaz de figurar el horror. En segundo lugar, afirma por la vía del sueño la predominancia del registro visual como modo de presentación del horror. Y en tercer lugar, ofrece la posibilidad de aclarar aquello que será comprendido aquí bajo el epíteto de onírico, pues más allá que los desarrollos del psicoanalista francés traten sobre el denominado sueño inaugural, se destaca la distancia entre el cuerpo fragmentado e informe y el yo del soñante. Este trecho abierto habilita el ingreso de la fantasía y con ello la puesta en tensión de los límites que allí se expresan. Así con ánimo de resumir la forma en que lo onírico será concebido en lo que sigue, es posible tomar una anécdota utilizada por Lacan para explicarla: “el cuento de la persona a quien se le reprocha haber devuelto un caldero agujereado y que responde lo siguiente: primero, que lo ha devuelto intacto, segundo, que el caldero ya estaba agujereado cuando se lo prestaron y, tercero, que nunca lo tomó prestado”.²⁰⁰

La resistencia a la fijeza que se evidencia a cada paso como una constante de la forma del horror, da lugar a una manipulación que es ejercida sobre los componentes visuales: la piscina pasa a ser agujero, o Pelletier se transforma en gaviota para ver de cerca. Es con esta senda abierta por los sueños de los críticos que los distintos modos de violencia que se dan cita en la novela dialogan. De hecho, el sueño de Pelletier recién comentado tiene lugar

¹⁹⁸ Lacan, Jacques (2001): *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires: Paidós, pp. 235-236.

¹⁹⁹ Dada esta distancia es que Lacan propone comprender este fenómeno de angustia como una descomposición espectral de la función del yo. *Op. cit.*, pp. 241-243.

²⁰⁰ *Op. cit.*, p. 230.

la noche en que éste vuelve a París luego de un fin de semana en Londres, donde entre él y Espinoza (ambos compañeros sexuales de Norton) habían propinado una feroz golpiza a un taxista paquistaní que había insultado a la crítica inglesa. En este entramado resulta importante la recapitulación de la golpiza que hacen al día siguiente el español y el francés, aun en Londres, porque en ella no sólo se sugiere cierto erotismo ligado a la violencia, sino que se propone un método de comprensión de su ejercicio:

Hablaron de la sensación que ambos sintieron mientras golpeaban el cuerpo caído. Una mezcla de sueño y deseo sexual. ¿Deseo de follar a aquel pobre desgraciado? ¡En modo alguno! Más bien, como si se estuvieran follando a sí mismos. Como si escarbaran en sí mismos. Con las uñas largas y las manos vacías. Aunque si uno tiene las uñas largas tampoco se puede decir que tenga necesariamente las manos vacías. Pero ellos, en esa especie de sueño, escarbaban y escarbaban, desgajando tejidos y destrozando venas y dañando órganos vitales. ¿Qué buscaban? No lo sabían. Tampoco, a esas alturas, les interesaba.²⁰¹

Golpear al otro es un modo de escarbar en la propia imagen. Se hurga en los tejidos como modo de búsqueda, no hay punto de llegada, pues importa menos el resultado que el procedimiento. En ese proceso de hurgar, tal y como lo señalado a propósito del cuento “Laberinto”, se difuminan las identidades y el relato pasa sin solución de continuidad de un diálogo a una mixtura de los intervinientes, y ya no se sabe quién pregunta o quién responde, y ambos quedan reducidos al gesto, repetido, de un continuo escarbar.²⁰²

Otro momento donde se expone esta convivencia entre la exacerbación visual y el trabajo de formas del horror, son los sueños que los tres críticos tienen en Santa Teresa (Morini se excusó de viajar por problemas de salud). El modo de presentación de los sueños se repite en dos ocasiones dentro de “La parte de los críticos”, ambas en el norte mexicano, en una y otra se narran los sueños de los tres críticos ya instalados en el lugar de los crímenes con la vaga expectativa de dar con Archiboldi. Durante la primera noche que los críticos pasan en el norte mexicano, luego de acostarse temprano se detalla la producción onírica de cada uno. Todos los sueños se forman a partir de las características de los cuartos en los que se encuentran hospedados. Si bien están en el mismo hotel, el narrador se encarga de referir antes las pequeñas diferencias que caracterizan cada habitación y que

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 105.

²⁰² *Ibid.*

serán luego protagonistas de los sueños.²⁰³ Pelletier sueña que encuentra el baño de su cuarto lleno de sangre y excrementos, el asco lo despierta. Espinoza sueña con el cuadro del desierto de su habitación, contempla su paisaje como si fuera una pantalla de televisión, luego escucha voces, despierta sudando. Norton ve una mujer reflejada en dos espejos a la que se le hincha una vena, luego se da cuenta que es ella, pero muerta. Ante el miedo de su imagen muerta en el espejo, toma apuntes en el sueño hasta que despierta.²⁰⁴

Según la crítica Florence Olivier esta secuencia de sueños refleja una percepción inconsciente del lugar en el que duermen. Esto porque sin saber nada de los crímenes, ellos encontrarían modos de figuración en las producciones oníricas de los críticos.²⁰⁵ Su argumento avanza y propone lo siguiente:

Para el lector, la verdad del horror se abre paso en el relato mediante las correspondencias y comunicaciones entre realidad y sueño, así como entre las escenas conjugadas de los tres sueños. (...). Lo siniestro se les ha manifestado, como si el sueño fuera el único medio que les permitiese interpretar certeramente una realidad en la que se ocultan intencionalmente los crímenes.²⁰⁶

Hay en estas apreciaciones varios elementos a destacar. En primer lugar, se ponen de relieve los sueños en el conjunto de la novela, es decir, se establece un vínculo estrecho entre los sueños de los críticos y los crímenes de mujeres sobre los que se extiende la cuarta parte de la novela. En segundo lugar, se propone la existencia de una “verdad del horror”, es decir, el constante gesto de dar a ver “cadáveres ultrajados”.²⁰⁷ Esto es comprendido en linaje con la violencia llevada adelante por el nazismo, las dictaduras y el racismo, destacando las asociaciones que facilitan entre la realidad de los crímenes narrados en la

²⁰³ “Las tres habitaciones eran iguales, pero en realidad estaban llenas de pequeñas señales que las hacían diferentes. En la habitación de Espinoza había un cuadro de grandes proporciones en donde se veía el desierto y a un grupo de hombres a caballo, en el lado izquierdo, vestidos con camisas de color beige, como si fueran del ejército o de un club de equitación. En la habitación de Norton había dos espejos en vez de uno. El primer espejo estaba junto a la puerta, como en las otras habitaciones, el segundo estaba en la pared del fondo, junto a la ventana que daba a la calle, de tal manera que si uno adoptaba determinada postura, ambos espejos se reflejaban. En la habitación de Pelletier faltaba un pedazo de la taza del baño. A simple vista no se veía, pero al levantar la tapa del wáter el pedazo que faltaba se hacía presente de forma repentina, casi como un ladrido. ¿Cómo demonios nadie ha reparado esto?, pensó Pelletier”. *Op. cit.*, p. 149.

²⁰⁴ *Op. cit.*, pp. 153-155.

²⁰⁵ Olivier, Florence (2011): “Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño”, en Moreno, Fernando (coord): *Op. cit.*, p. 246.

²⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 247-248.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 244.

cuarta parte y los sueños que producen los críticos en el lugar de los hechos.²⁰⁸ En tercer lugar, se supone una percepción inconciente del espacio que determina estos lazos. Volver sobre los sueños quizá permite ampliar estas conclusiones considerando el mismo material. Se tratara menos de un conocimiento inconciente de los crímenes que de los vínculos que el material onírico establece con ellos. Ello permite analizar cómo esta forma de presentación puede entrar en diálogo con “La parte de los crímenes”, es decir, cómo la narración de los sueños insta a concebirlos en conjunción con los femicidios que hacen las veces de centro de la novela. De este modo, se reconocen los mismos elementos circunscriptos por Olivier, pero se acentúa más la relación de contraste y semejanza de los sueños con los asesinatos (superposición de formas desmembradas en permanente disolución), que la vertiente premonitoria o de conocimiento inconciente que contendrían los sueños sobre los crímenes.

Aclarada esta diferencia de énfasis, es posible dirigirse a las palabras que escucha Espinoza en su sueño, pues el modo en que estas se desplazan establece un puente hacia la narración de los crímenes, hacia la conjunción señalada a propósito de lo informe entre lo muerto y lo que esto trae consigo de movimiento: “Las palabras se abrían paso a través del aire enrarecido del cuadro como raíces víricas en medio de carne muerta”.²⁰⁹ El cuadro del desierto ofrece en el sueño palabras que echan raíces en la carne muerta, que se mueven como un virus en su interior. Esto reenvía a los cadáveres que son recogidos del desierto mexicano, aunque esas muertas sólo dejan entrar las palabras cuando están dispuestas en la mesa de disección del forense. Antes, la violencia anónima ha penetrado con fuerza esos cuerpos, ha cifrado con ello su pertenencia al catálogo de asesinadas, a condición de elidir la narración del acto que les dio muerte. La crueldad en que funciona esta secuencia, el lazo que tiende entre carne muerta y desierto, expresa de manera contundente una de las vías privilegiadas en que el horror Bolaño toma su forma. La antología de mujeres asesinadas encuentra una versión preliminar de su destino en el sueño de Espinoza, cuya cifra reside en esas palabras que se desplazan por la carne muerta, tal y como las actas de defunción que se reproducen vertiginosamente en “La parte de los crímenes”.

Los otros dos sueños introducen matices a este movimiento de semejanza y contraste que choca con los crímenes. Mientras que en el sueño del francés destaca la emergencia del

²⁰⁸ *Op. cit.*, p.243.

²⁰⁹ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p.154.

asco fruto de la presencia de los desechos corporales y, se aclara, no de la sangre; en el sueño de la inglesa el juego de los dos espejos da lugar al reconocimiento y a la diferencia de una imagen reflejada, es y no es la soñante, esta muerta y hace muecas. Este ir y venir de lo desechado y de la muerte es el vaivén en el que se desplaza lo horroroso. La ambigüedad entre lo vivo y lo muerto recuerda las fotos de mujeres en *Estrella distante*, e impone ahora una secuencia renovada de su accionar. El horror se constituye en una oscilación de figuras que se establece entre componentes informes (la piedra, la carne, los excrementos, el reflejo) y atisbos de identificación (la mano, las palabras, el asco, el rostro). La sustracción de la certeza habilita un movimiento incesante entre lo que está en proceso de descomposición y lo que, a duras penas, se resiste a ese movimiento.

Si el horror como forma es la exhibición del vaivén de las figuras representadas, ello se debe en parte al segundo o tercer plano que en esta literatura tiene la solución del enigma. Así vistas las cosas, es necesario subrayar el valor narrativo que tiene la *suspensión* a lo largo de la novela, cuyas distintas versiones hacen a un lado la búsqueda de solución a los misterios que plantean, al tiempo que develan el movimiento perpetuo del trabajo de las formas que allí se desarrolla. Al respecto, vale la pena considerar lo siguiente:

Que Bolaño haya fallecido antes de haber terminado la novela, no hace más que acentuar esas paradojas y atrae un momento tu atención hacia algunas de las imágenes, bellas y recurrentes, que nombran en la novela ese movimiento orientado hacia el fin: las de la caída y el desbarrancamiento (“Los ruidos que oye una persona cuando se desploma por el abismo”, p. 1115); las de la descomposición y el desvanecimiento (“Y una mañana o una noche, mi amiga se desvanece en el aire”, p. 786). Estos dos breves ejemplos te recuerdan cómo la novela va dando un cuerpo sensorial a ese apagarse, a ese desaparecer que obsede a los protagonistas como un proceso del cual el cadáver, los innombrables de la *Parte de los crímenes*, no parecieran ser sino una concreción temática más entre las muchas otras de un fenómeno que, a nivel narrativo, toma la forma de una suspensión, una indecisión: la que cierra cada una de las cinco partes de la novela.²¹⁰

La suspensión entonces como estrategia narrativa capaz de designar el movimiento del horror en la novela. La caída, la descomposición y el desvanecimiento de los cuerpos orientados bajo el índice que señala una ausencia de resolución: un proceso de formas en tensión, antes que un progreso hacia un fin. En ese proceso el gesto antológico, otra vez,

²¹⁰ Araya, Pedro y Manzi, Joaquín (2005): “Pinche desierto. Notas de acopio en torno a 2006 de Roberto Bolaño”, en *Les Ateliers du SAL. Les textes et ses liens II*, nº 1. Université Paris-Sorbonne, p. 5. Disponible en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Les-Ateliers-du-SAL.html>

...provee el marco sobre el que se despliega la narración. El cierre del sentido está puesto en tensión, es interrogado, ya sea por medio de un explícito rechazo de resolución de los enigmas suscitados por los relatos, o a través de los fragmentos y espacios en blanco que dan forma a la novela, o vía la continua dispersión temporal y espacial que da movimiento a cada una de sus partes. La suspensión ocupa con respecto a la lógica del relato, el mismo lugar de lo informe con respecto a la imagen, es decir, se erige como principio de animación, movimiento y puesta en tensión de los elementos que intervienen. Otra serie de sueños de los críticos explicita de otro modo el lugar predominante de esta lógica:

Aquella noche, tal vez por efecto de la barbacoa y de la bebida ingerida, los tres tuvieron pesadillas, que al despertar, aunque se esforzaron, no pudieron recordar. Pelletier soñó con una página, una página que miraba al derecho y al revés, de todas las formas posibles, moviendo la página y a veces moviendo la cabeza, cada vez más rápido, aunque sin encontrarle ningún sentido. Norton soñó con un árbol, un roble inglés que ella levantaba y movía de un lugar a otro de la campiña, sin que ningún sitio la satisficiera plenamente. El roble a veces carecía de raíces y otras veces arrastraba unas raíces largas como serpientes o como la cabellera de la Gorgona. Espinoza soñó con una chica que vendía alfombras. Él quería comprar una alfombra, cualquier alfombra, y la chica le enseñaba muchas alfombras, una detrás de otra, sin parar. Sus brazos delgados y morenos nunca estaban quietos y eso a él le impedía hablar, le impedía decirle algo importante, cogerla de la mano y sacarla de allí.²¹¹

Esta secuencia permite el pasaje hacia el siguiente apartado, pues en estos sueños se hace evidente el gesto permanente de búsqueda (de sentido, de lugar, de objetos). Su resolución fallida o postergada, y el consecuente establecimiento de series como modo de contención. La suspensión determina una serialización que, como queda claro, sólo alcanza a establecer catálogos -de páginas, que en realidad es una, vista de distintas perspectivas; de lugares, en los que un roble no va; de alfombras, que no dejan hablar- que testifican la resistencia de la solución. Tal y como lo sugerido a propósito de la colección de muertos en *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante*, la dispersión a la que es sometida la narración, y su suspensión concomitante, son contenidas por el atisbo de orden que establece series a condición de sostener el trabajo de las formas que el horror prefigura, es decir, a condición de modular las formas en un proceso de descomposición. La puesta en suspenso se erige como principio de movimiento, y junto con el principio de colección ya desarrollado, conforman el ir y venir de lo informe como significación del horror. La

²¹¹ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 173.

colección crea un sistema que se prolonga y reformula a través de distintas combinaciones.

Es esta potencialidad la que tiende un lazo entre la colección nazi y 2666.²¹²

²¹² “While the point of the souvenir may be remembering, or at least the invention of memory, the point of the collection is forgetting-starting again in such a way that a finite number of elements create, by virtue or their combination, an infinite reverie”. Stewart, Susan (1993): *On longing. Narratives of the Minicature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke University Press, p. 152.

3.2. El epígrafe de Baudelaire. El título de la novela.

Considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logrado, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra puzzle – enigma – expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera.

Georges Perec, en *La vida instrucciones de uso*

En lo que queda me concentraré principalmente en “La parte de los crímenes”. Allí se narra detenidamente el hallazgo de ciento diez mujeres muertas en circunstancias similares, y se intercalan una serie de historias que rodean los asesinatos. Los cadáveres que pueblan esta parte de la novela son encontrados en su mayoría en descampados, en basurales o en las cercanías de la carretera del norte mexicano. Las víctimas tienen entre nueve y treinta y cinco años, el *modus operandi* tiene varios rasgos comunes: luego de ser brutalmente golpeadas, violadas, estranguladas o acuchilladas hasta la muerte, son llevadas a algún lugar cercano a Santa Teresa, donde sus cuerpos son abandonados a la espera de que alguien los encuentre. El descubrimiento de los cuerpos da pie a una descripción detallada de las condiciones en las que se halla cada occisa (el lugar, la ropa, el largo del pelo, la posición, etc.). Esta insistencia con el detalle llega hasta la exasperación. Todo se narra en un tono desafectado que pareciera dedicar sus esfuerzos a registrar mecánicamente las circunstancias en que se hallan las fallecidas. Sobre la forma de los crímenes y los presuntos asesinos, nada se dice. Si bien hay algunos detenidos, el relato deja entrever que con ellos sólo se quiere ocultar el fracaso de las autoridades en la búsqueda de los responsables. Toda la información de las circunstancias en que ocurren los femicidios es proporcionada por las indagaciones forenses y por los escasos testigos que dicen haber

visto a alguna de las muertas subirse a un vehículo negro en el que los vidrios no permitían mirar en su interior.

A la escena en que los asesinatos son cometidos no se accede, o bien, se llega a ella en un tiempo segundo, donde sólo queda el perito frente a un cuerpo inanimado que le entrega los signos tentativos de aquello que le dio muerte. Los crímenes parecen no tener ni móvil ni autor ni lugar, de este modo desbaratan los sucesivos intentos de dar sentido a las huellas ofrecidas por los cadáveres. Las pocas certezas que tienen los investigadores es que por lo general las víctimas llegan sin vida a la zona donde luego se las encuentra. La imposibilidad de acceder a la escena en que el crimen tuvo lugar, sólo permite un recuento pormenorizado de los aspectos más nimios de cada uno de los cuerpos encontrados sin vida.

Será a esta particular manera de narrar crímenes, a la que me abocaré a continuación. Su descripción deja percibir, de antemano, una serie de ecos con el largo recorrido por la obra de Bolaño que acaba de efectuar. Algunas preguntas a abordar: ¿cuáles son las particularidades de este tono narrativo que se detiene, una y otra vez, en los detalles más insignificantes de esos cuerpos femeninos muertos? (en contraposición con lo sesgado de los muertos precedentes). ¿Cómo se puede leer esa voz narrativa que ante cada muerte, amenaza con sustraerse? Y finalmente, ¿qué implica la construcción de una voz neutra que describe los efectos de una violencia de la que se elide su accionar?

Antes de abordar estos interrogantes, se hará un breve rodeo por dos elementos que tienen la virtud de aportar un marco más acotado a la narración de los crímenes. Las breves disquisiciones que serán hechas, tanto sobre el epígrafe de la novela, como acerca del enigmático número que la nombra, se realizarán con el objetivo de allanar el camino hacia la procesión de cadáveres detallada en la cuarta parte de la novela.

El desierto es el escenario que reúne las cinco partes de esta novela y ello es anunciado desde el epígrafe, el que por las luces y sombras que arroja, bien puede ser considerado otra pieza de este puzzle que lleva por título 2666:

*Un oasis de horror en medio de
un desierto de aburrimiento.*

La razón por la que transcribo este epígrafe tal y como se presenta en la novela, se debe a que estos versos ya habían sido citados y comentados por el autor en otro lugar. La versión incluida en el comienzo de la novela presenta diferencias significativas, ya sea con la traducción referida por Bolaño previamente, como con el original de Charles Baudelaire. La anterior referencia hecha por Bolaño a este verso, se encuentra en el volumen titulado *El gaucho insufrible*. En uno de los textos allí reunidos, Roberto Bolaño se dedica, entre otras cosas, a comentar un poema del autor de *Las flores del mal*. El poema se llama *El viaje*, y según dice Bolaño extrae su referencia de la traducción del poeta Antonio Martínez Sarrión publicada por la editorial Alianza. Más allá del detalle del comentario, transcribo el verso citado por Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad” y el original en francés, el mismo será luego modificado, partido en dos y hará las veces de epígrafe en 2666:

*¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!*²¹³

*Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !*²¹⁴

Entonces, Bolaño introduce modificaciones que parecieran apuntar hacia un mismo sentido. Por un lado, corta el verso en dos, invierte el orden de la traducción y elimina el plural de *desiertos*, retomando así, quizá, el orden y el singular de la versión original; por otro lado, agrega la locución adverbial *en medio de*. Estas operaciones, parecen darle más fuerza a las palabras introducidas, que ahora, al final del primer verso le dan otro sentido que el del original y permiten establecer asociaciones con la novela que integran. Es precisamente *en medio de* un desierto -el mexicano- donde se encuentra un oasis de horror: los asesinatos propinados a mujeres, sus cuerpos arrojados en algún descampado, y una voz neutra que registra cada detalle, como si ante la violencia no quedará otra salida que el registro mesurado de su paso. La referencia espacial *-en medio de-* anuncia el derrotero por el que discurre la novela. El comentario realizado por Bolaño de este poema da algunas indicaciones para comprender el énfasis que añade la alteración del epígrafe: “Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal”.²¹⁵

²¹³ Bolaño, Roberto (2003): “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *op. cit.*, p. 151.

²¹⁴ Baudelaire, Charles (1975a): *Les fleurs du mal*, en *Œuvres Complètes, I*. París: Gallimard, p. 133.

²¹⁵ Bolaño, Roberto (2003): *Op. cit.*, p. 151.

En el mismo texto la mención de un oasis -“Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento”-²¹⁶ llama la atención sobre su significado. Al respecto, vale la pena citar una de las acepciones de la palabra *oasis* que entrega el diccionario de la Real Academia, pues si se la mira con detención parece aportar elementos al momento de dirigirse al oasis de horror que nos ocupa: “Tregua, descanso, refugio de las penalidades o contratiempos de la vida”.²¹⁷ El cementerio de Santa Teresa y la fosa común a la que van a parar varios de los cuerpos ultrajados, se prefigura de este modo como un lugar indicado para, como sugiere esta acepción, refugiarse de los contratiempos de la vida.

La mención del cementerio permite hacer alusión al título de la novela, cuyo sentido más allá de reenviar al número de la Bestia tiene algunos antecedentes en otros libros de Bolaño.²¹⁸ El primer indicio, ya comentado en la primera parte de la tesis, está en las últimas páginas de *Los detectives salvajes*, en una escena que transcurre en la misma Santa Teresa que confluyen las historias de 2666. Allí se encuentra Cesárea Tinajero, fundadora de un movimiento poético de vanguardia hacia los años veinte, quien es buscada infructuosamente por los poetas Ulises Lima y Arturo Belano. En el transcurso de su búsqueda conocen a una profesora que había sido amiga de Cesárea. Ella recuerda una conversación que incluye una referencia cercana al número que nombre a la novela: “Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquellos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico”.²¹⁹ Una vez dicho esto, sobreviene un silencio, no se dice nada más sobre esa cifra que se aproxima a la que diera título a la novela en cuestión. Lo único que queda claro es que se trata de una fecha, de un año por venir.

El segundo antecedente sobre este número se encuentra en la novela *Amuleto* (publicada un año después que *Los detectives salvajes*). Allí la fecha adquiere un sentido que ilumina ciertas cuestiones de 2666.

Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 152.

²¹⁷ www.rae.es

²¹⁸ Para una lectura que explora los vínculos de la novela de Bolaño con la tradición apocalíptica véase Adalay, Patricia (2010): *Bolaño: otra vuelta de tuerca*, Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

²¹⁹ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 596.

hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.²²⁰

Se trata de una fecha, de un año-cementerio, que ha caído, sin saber a ciencia cierta por qué, en el olvido. El fragmento citado reúne algunos de los elementos hasta aquí revisados, y vuelve a insistir con una articulación que sufre diversas modificaciones y reescrituras en esta narrativa, a saber, lo visual asociado a la muerte comprendida en ese párpado que oculta el cementerio.

El permanente ejercicio de desplazamiento y reescritura que realiza Bolaño entrelazando sus distintos textos, permite suponer que estas referencias van más allá de meras casualidades o reiteraciones caprichosas.²²¹ La figura de un cementerio olvidado en el año 2666 y esa mirada, marco de la necrópolis e incapaz de levantar un párpado, anuncia subrepticamente el itinerario por el que serán conducidos los innumerables cadáveres destinados a las fosas comunes de Santa Teresa, particular *oasis* que refugia a sus habitantes de los contratiempos de la vida.

²²⁰ Bolaño, Roberto (2005a): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama, pp. 76-77.

²²¹ Para un análisis de las operaciones de reescritura y desplazamiento en la obra de Bolaño, véase Manzoni, Celina (2002): "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*", en Celina Manzoni (comp.): *Op. cit.*, pp. 175-184.

3.3. La pericia policial y el álbum de cadáveres.

Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver.

Alejandra Pizarnik, en *La condensa sangrienta*

Los restos aparecieron en un pequeño descampado. Tenía veinte años, medía un metro sesenta de estatura, tenía el pelo largo hasta la cintura. En el basurero clandestino llamado El Chile se encontró el cuerpo sin vida de. Tenía trece años. Según dichos de sus compañeras fue vista subiendo a un coche negro, presumiblemente un Peregrino. Su cuerpo mostraba señales inequívocas de muerte por estrangulamiento, con rotura del hueso hioides. Había sido violada por ambos conductos. En el desierto, a pocos metros de la carretera, fue hallado el cadáver. La occisa vestía un suéter negro y tenía dos anillos de bisutería en cada mano. No llevaba faldas ni bragas, aunque sí estaba calzada con unos zapatos de imitación de cuero, de color rojo y sin tacones. La primera muerta de 1995 fue encontrada por un grupo de niños en la barranca El Ojito. La occisa tenía catorce años, y desde hace uno trabajaba en la maquiladora Horizon W&E. Había sido golpeada y azotada: en su espalda aun se podían apreciar las marcas de un cinturón de cinta ancha. Los golpes le destrozaron el bazo. El informe forense dictaminó que la joven había sido violada de forma vaginal y anal y luego muerta por una de las diez puñaladas que había recibido. A finales de julio unos peones encontraron los restos de. El cuerpo había sido introducido en un tambor de doscientos litros que contenía ácido corrosivo. Sólo quedaban sin disolverse las manos y los pies. El veintiséis de diciembre se halló el cuerpo sin vida. Vestía pantalón de mezclilla, blusa escotada, y unas zapatillas de plástico transparente. Luego del examen forense se estableció que había sido violada por ambos conductos, vuelta a vestir y muerta por estrangulamiento. En la cara oriental del cerro La Estrella fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años. Su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de muerte era la rotura del hueso hioides. En los primeros días de noviembre un

grupo de excursionistas de un colegio privado de Santa Teresa encontró el cuerpo de una mujer sin vida, en el cerro Dávila. La muerta se encontraba en avanzado estado de descomposición, carecía de tejidos blandos y ya ni siquiera tenía fauna cadavérica. El forense sólo pudo determinar que los restos pertenecían a una mujer. El cuerpo fue destinado a la fosa común del cementerio de Santa Teresa.

Este extenso montaje hecho a partir de “La parte de los crímenes” condensa la imagen, más o menos estable, del hallazgo de mujeres sin vida sobre las que se conjetura sus causas de muerte. La serie se inicia en el año 1993 y concluye hacia finales de 1997 con dos casos que fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Ciento diez cuerpos constituyen la galería de cadáveres femeninos presentados en esta parte de 2666. La insistencia de esta escena, la evidencia de su violencia, el fracaso repetido de las investigaciones, y los detalles presentados en un tono de peritaje médico, constituyen el conjunto que se intentará abordar.

En esta acumulación de cuerpos violentados la conmovión de la voz narrativa brilla por su ausencia. Un lenguaje seco, aséptico, prudente, describe los rasgos de los cuerpos que se van encontrando en los baldíos de Santa Teresa. La descripción minuciosa que se posa sobre los cadáveres, las condiciones y el lugar en dónde se los encuentra, las pericias médico legales, y en algunas ocasiones el seguimiento del caso, son las características que vuelven una y otra vez en esta parte de 2666. La lista de casos se va engrosando junto a los cuerpos destinados a la fosa común del cementerio. Las investigaciones que se llevan a cabo certifican un mismo fracaso, “y los policías, con gesto cansado, como soldados atrapados en un *continuum* temporal que acuden una y otra vez a la misma derrota, se pusieron a trabajar”.²²²

La ausencia de resultados que arroja el trabajo de la ley en Santa Teresa instala en el centro de la narración de los crímenes un obstáculo. No sólo porque hay una incertidumbre que a medida que avanzan las páginas se diluye. Los sospechosos inculpados son en esta serie un componente más dentro de la falta de soluciones bajo la que se trama el relato. De este modo, los atisbos de sentido se vuelven sobre el gasto improductivo de detalles que se entregan sobre los asesinatos. La acumulación vuelve expresivos los rasgos que se repiten, las vestimentas de las víctimas, los espacios vacíos donde son arrojadas ya muertas

²²² Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 661. Cursivas en el original.

(desérticos y/o depositarios de residuos), la posición de los cuerpos, sus heridas, en fin, el decorado de escenas semejantes recorridas por la voz narrativa. De forma esquemática, se puede analizar esa voz al menos bajo dos niveles de análisis complementarios.

En primer lugar, es posible subrayar el cariz de pericia médica que la suma de datos hace visible. La voz avanza entre los cadáveres recolectando detalles, por medio de la descripción evoca una mirada pura que a su paso intenta silenciar el ejercicio de la violencia que esa pureza contiene. El modo en que la narración se sirve de algunas particularidades del discurso médico lleva en principio a explicitar sus características, luego a observar las desviaciones introducidas respecto al modelo (este deslizamiento permite el pasaje hacia el segundo nivel de análisis). El tránsito va de la apariencia médica a las particularidades de la construcción literaria. Es por ello que este segundo nivel de análisis -una reflexión sobre la instancia narrativa- encuentra su asidero en esa versión dislocada que la novela ofrece del discurso médico legal.

La voz que presenta los crímenes puede ser comprendida en primera instancia al alero de las puntualizaciones que realizara Michel Foucault a propósito de la mirada médica. Cabe entonces mencionar la articulación sobre la que se asienta esa mirada, mediando entre aquello que se ve y la forma en que se lo describe, esto es, la manera en que es incorporado al registro del saber. La mirada propia de la medicina moderna se erige detrás de los privilegios que implica una *mirada pura* que ésta reclama para sí. Esta asociación de compromiso aspira a un equilibrio entre la palabra y lo que es dado a ver. Se trata de un equilibrio precario, pues descansa en un principio, a todas luces asombroso, que supone que todo lo visible es enunciable, y que ello es visible por ser íntegramente enunciable. Si bien la descriptibilidad total de la medicina sólo funciona como un ideal de su sistema de pensamiento, ello no impide que de allí se extraigan herramientas para la caracterización de su lenguaje: “el gran mito de una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría”.²²³

Un lenguaje tal, que pretenda dominar lo visible, requiere de un silencio que se guarde de intervenir, que haga callar a todo lo que está a su alrededor con el fin de evitar

²²³ Foucault, Michel (2001): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México: Siglo XXI, p. 165.

cualquier contaminación en esta *lengua mesurada* que se propone como medida de las cosas que describe y del lenguaje en el cual estas son descritas.

“La parte de los crímenes” está escrita en un tono que reproduce, con ciertas variaciones, el modo de utilización del lenguaje propio de los informes médicos, el que pareciera luchar contra cualquier desviación en aras de un *rigor descriptivo*.²²⁴

Poco días después del asesinato de Paula Sánchez Garcés apareció cerca de la carretera a Casas Negras el cadáver de una joven de diecisiete años, aproximadamente, de un metro setenta de estatura, pelo largo y complexión delgada. El cadáver presentaba tres heridas por arma punzocortante, abrasiones en las muñecas y en los tobillos, y marcas en el cuello. La muerte, según el forense, se debió a una de las heridas de arma blanca. Iba vestida con una camiseta roja, sostén blanco, bragas negras y zapatos de tacón rojos. No llevaba pantalones ni falda. Tras practicársele un frotis vaginal y otro anal, se llegó a la conclusión de que la víctima había sido violada. Posteriormente un ayudante del forense descubrió que los zapatos que llevaba la víctima eran por lo menos dos números más grandes que los que ésta calzaba. No se encontró identificación de ningún tipo y el caso se cerró.²²⁵

La presencia intermitente y fragmentaria de este tipo de lenguaje en “La parte de los crímenes”, permite figurar en la distancia instalada por esa mirada lo que Foucault llama la *rectitud violenta* del vistazo clínico: no se detiene en todos los abusos del lenguaje, sino que es muda como el dedo que apunta al culpable parado detrás del espejo: con un sólo gesto eleva su veredicto. La distancia de la pericia, el repetido hallazgo de los cadáveres en las cercanías de la espectral Santa Teresa, la descripción exhaustiva de cada *caso*, dibujan, a contrapelo de lo que muestra esa mirada que se quiere neutra y cercana a lo verdadero, un modo soterrado de violencia que se anuncia en aquello que la medida de su lengua pretende callar. Lo que el peritaje oculta se prefigura ya en la forma en que se estructura la novela, en esa manera que se intercalan las distintas historias mediante sucesivas cesuras donde aparece un espacio de dos líneas en blanco y la narración continúa. El espacio no ha sido en vano, sino que más bien anuncia algo que disloca el afán de esa mirada que se quiere pura y sin fisuras. Luego del espacio en blanco, por lo general, sobreviene otra historia, hasta un nuevo espacio en blanco que es interrumpido por la emergencia de otro relato. El silencio que exige el lenguaje médico para dominar lo visible, es puesto en entredicho por el caudal

²²⁴ “El *rigor descriptivo* será la resultante de una *exactitud* en el enunciado y de una regularidad en la denominación (...) establece una correlación entre cada sector de la visible y un elemento enunciable que le corresponde como más justo”. *Op. cit.*, p. 164. Cursivas en el original.

²²⁵ Bolaño, Roberto (2004a) : *Op. cit.*, p. 637.

de historias que se aglutinan tras los crímenes, por su carácter inconcluso, y por los espacios en blanco (otro silencio) introducidos entre cada fragmento. Mutismos contrapuestos, se podría decir, o bien, modos del silencio.

De todas maneras, el efecto de los mutismos es, paradójicamente, darle vida y visibilidad a los cuerpos asesinados. Los rasgos del crimen viven en el detalle de las descripciones sobre el estado del organismo, aunque esa sobrevida del cuerpo no haga más que evidenciar el despliegue de un nominalismo clínico y su pasión por el orden.²²⁶ La autopsia, otrora triunfo de la mirada médica, designa funciones y causas, es decir, construye catálogos. La catalogación de la que son objeto los restos en *2666*, es el modo que tienen de cobrar vida. Expropiadas de la vida violentamente, dan lugar a una colección de datos que parece conformarse con el mero engrosamiento de los detalles que añade cada cuerpo.²²⁷

El lugar destacado de las pericias en la novela permite retomar algunos elementos del estudio que el mismo Foucault realizara sobre los efectos que produjo en la composición de las mecánicas modernas del poder la fuerte unión entre lo médico y lo legal. Esta unión determinó una reactivación del discurso de la moralización y dio lugar a una tecnología específica a ejercer sobre el sujeto delincuente, lo que Foucault designa como el “doblete ético del delito”.²²⁸ Esta tecnología se aplica sobre el principal sospechoso de los crímenes, Klauss Kaas, sobrino de Archiboldi. Una vez conseguida su ficha policial de Estados Unidos, en la que se detalla una denuncia de violación, retirada luego por la misma víctima, y otras denuncias de comportamientos impropios o multas por comercio con prostitutas.²²⁹ Estos datos precipitan a los investigadores a declararlo culpable, sin siquiera tener una sola prueba que lo vincule con los delitos que investigan.²³⁰ En este caso la búsqueda de la

²²⁶ Foucault, Michel (2001): *Op. cit.*, pp. 209, 217, 236.

²²⁷ En otro lugar, y a propósito de la docilidad de los cuerpos determinada por los saberes, Foucault desarrolla el carácter eminentemente político que conlleva la consideración del detalle (triunfo espacial de la mirada). “La discipline est une anatomie politique du détail”. Foucault, Michel (1993): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París: Gallimard, p. 163.

²²⁸ Foucault, Michel (2008): *Los anormales*, Buenos Aires: FCE, pp. 29-34; 42-46.

²²⁹ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 598.

²³⁰ Las circunstancias de detención y las características físicas del detenido en la novela imitan la historia de Abdel Latif Sharif Sharif, inculpado por las muertes de Ciudad Juárez y con antecedentes penales en EE.UU. Las ruedas de prensa en donde ofrece información sobre los posibles culpables coinciden también con las realizadas por el inculpado desde la cárcel de Juárez. Más allá de la desviación del modelo que opera Bolaño al hacerlo alemán y sobrino de Archiboldi, interesa subrayar, a modo de anticipo del siguiente apartado, que el tránsito a la ficción de la historia de Sharif Sharif se realiza por medio de un proceso de *renominalización* que es común al modo en que la realidad ingresa en la novela. Para la historia del detenido véase González Rodríguez, Sergio (2005): *Op. cit.*, pp. 88-102.

racionalidad de la conducta criminal se limita a condenarlo con los escasos datos que tiene, a exhibir sus antecedentes como si se tratara de una larga carrera criminal que en el norte mexicano arriba a su punto cúlmine. Esto, de paso, tranquiliza por un tiempo las presiones de la opinión pública. Sin embargo, los asesinatos se siguen cometiendo, mientras Haas declara desde la cárcel conocer los nombres de los implicados. De todos modos, él o los responsables de los asesinatos siguen siendo una incertidumbre. En este punto se hace posible señalar un rasgo significativo de esta producción del horror. El denominado doble ético del delito está elidido, a diferencia por ejemplo de *La pesquisa* cuyo fragmento final entrega la historia clínica del detective Morvan en estrecha coherencia con los asesinatos de ancianas, y permite avizorar las motivaciones inconcientes de su historia personal que derivan en los actos criminales de los que se le acusa. La figura del delincuente en “La parte de los crímenes” sólo exhibe el fracaso de los peritajes o bien la necesidad de calmar las críticas de la opinión pública. El hecho de que no haya culpable prescribe el paso a la moralización del responsable, y determina la continuidad del gesto descriptivo posado sobre los cuerpos ultrajados. Esta circunstancia reproduce la impersonalidad de la voz que narra. Dicho de otro modo, tal y como la narración da cuenta del hallazgo de mujeres violentadas hasta su expiración mediante una voz que convoca a las características del discurso médico legal, los agentes de esos actos mantienen una distancia análoga que la reproducida por esa voz. En suma, lo impersonal se redobla: *se narra, se matan mujeres*.

La inteligibilidad de los crímenes está proscrita, sólo se alcanza a caricaturizar la exigencia de castigo, mientras una voz se pasea coleccionando detalles improductivos. La forma del horror deviene incertidumbre ética, alguien mira ese gesto impersonal de matar, anota sus detalles guardándose de intervenir, labra el acta de defunción, como si la impotencia descriptiva fuera su único modo de expresión. Esta reversibilidad ética ya fue señalada a propósito de la identificación del narrador con el teniente, poeta y asesino buscado en *Estrella distante*, y se puede extender a la suspensión del juicio que avanza desde *La literatura nazi en América* formando antologías de muertos.²³¹

²³¹ “[E]ste ir y venir de los reflejos vuelve a mostrar no tanto la ambigüedad y la molestia inherentes de las figuras del doble, sino sobre todo la ambivalencia ética propia a la noción de sujeto surgida tras el Holocausto. Tanto Hannah Arendt (2002) como Emmanuel Lévinas (1994) han situado esa ambivalencia en el cruce de su pensamiento de la subjetividad”. Manzi, Joaquín (2005): *Op. cit.*, p. 77.

Para avanzar en el análisis, es preciso observar que la composición fragmentaria de la cuarta parte introduce un quiebre en las descripciones detalladas de las muertas, el silencio disloca las pericias que se pretenden exhaustivas, también lo hacen las risas siniestras de los policías tras el chiste de uno de ellos que compara a las mujeres con las leyes (ambas hechas para ser violadas), o una ola de calor que parece determinar el hallazgo de dos nuevos cadáveres, como si el sentido de esos casos se hubiera alterado o fuera víctima de una extraña conjetura en donde calor y asesinatos van de la mano. El peritaje describe los cuerpos, el silencio anuncia sus límites, y la sucesión de historias que rodean a los crímenes certifica el fracaso de ese ideal descriptivo. Mientras se engrosan los archivos forenses, los policías continúan asistiendo a una misma derrota: “Cuando abandonaron el vestuario, el judicial le dijo que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación”.²³²

El tono forense prefigura una distancia, una manera particular de poner en escena la voz narrativa. Como si esa voz se fuera desplazando silenciosamente entre cada historia, constatando a cada paso la insistencia de un *hecho inaclarado*. Como se señaló, este hecho va más allá de los enigmas que pueda plantear el decurso de una u otra historia, se sostiene más bien en el tono que se le imprime a la narración. No se trata tan solo de la inflexión pericial que acompaña el hallazgo repetido de los cuerpos, ni de la dificultad que le plantean los crímenes a la policía de Santa Teresa, más bien se busca poner de relieve lo que ello implica en una escritura donde predomina una afonía de la voz que narra. Dicho de otra manera, el hecho inaclarado: una voz narrativa que se presenta como neutra.²³³

De esta manera, se abre paso al segundo nivel de análisis. El delgado andarivel en que discurre la narración heterodiegética en la novela provoca -a pesar de su silencio, o bien precisamente por ello- la ilusión de una escritura que se dirige hacia un centro.²³⁴ Un centro neutro que se sustrae permanentemente, se borra como centro y se afirma como voz neutra. Hay en esa voz un carácter fantasmagórico que puede ser comprendido bajo las

²³² Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 701.

²³³ Las reflexiones que orientan estos desarrollos se basan principalmente en las articulaciones propuestas por Maurice Blanchot a propósito de la voz narrativa. Blanchot, Maurice (2008a): *La conversación infinita*, Madrid: Arena, pp.487-510.

²³⁴ “Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso”. Blanchot, Maurice (2002): *El espacio literario*, Madrid: Nacional, p. 7.

- características que Blanchot le atribuyera al tono narrativo kafkeano: no habla a partir de un centro, de una unidad (de ahí su carácter espectral), sino que dicha sustracción por la vía de lo neutro, crea un centro.²³⁵ Dentro de este proceso de sustracción de la voz narrativa, que se complementa con una exhibición de cuerpos femeninos abiertos hasta su expiración, es dable considerar la mención de Kafka como un antecedente literario de este procedimiento, y a través de ella citar un análisis de *La colonia penitenciaria* que desemboca en una definición del horror que dialoga con las características que le imprime Bolaño:

La machine de l'officier, sa herse et ses aiguilles, la minutie distanciée avec laquelle le narrateur rapporte sans émotion le détail du fonctionnement, dans sa langue méthodique et courtoise, dessinent une des formes rhétoriques les plus efficaces de l'horreur. Elle l'attache à la froideur de la technique, à la dévalorisation de la personne humaine, à la façon dont les rationalités, qu'elles soient totalitaires, carcérales, scientifiques, politique ou aujourd'hui économiques, pour fonde l'inégalité sur laquelle elles reposent, procèdent à une totale objectalisation de l'individu. (...) Car, après tout, la définition de l'horreur comme le *fait d'être arraché à la plénitude de la vie humaine*, est de plus acceptable.²³⁶

Un horror frío se puede argüir, cuya característica principal trabaja sobre una supresión de la vida a expensas de la aplicación técnica. Se reitera en *2666* la minucia con que el narrador se resiste a la emoción, y a diferencia del relato de Kafka, la técnica ya no cumple con dar muerte, su papel insignificante se reduce a labrar actas de los despojos arrojados en el desierto, a engrosar archivos, sin más. La sustracción entonces como retórica del horror.

Llegados a este punto es preciso declarar un efecto generado por la lectura de esta acumulación de cadáveres que pueblan la novela sin motivo aparente. La exhibición de violencia y el carácter antiteleológico del acopio de cadáveres adquieren una magnitud tal, que ante la ausencia de sentido, pareciera no quedar más opción que invocar marcos de lectura que los contengan. Enumero los ejemplos más recurrentes. La criminalidad asociada a la búsqueda de los responsables lleva a pensar en alguna influencia del género policial, cuyos avatares circunscriben la falta de competencia de los judiciales mexicanos o su complicidad silente con los asesinos. Por otra parte, como ya se señaló, se pueden explorar las analogías con el discurso médico legal, incluso se puede leer la novela como exponente

²³⁵ Blanchot, Maurice (2008a): *Op. cit.*, p. 496.

²³⁶ Mellier, Denis (2009): "Lire à corps ouvert: les écritures du corps horrifiant", en De Mulder, Caroline y Schoentjes, Pierre (comps.): *Op. cit.*, pp. 197-198.

de las estrategias biopolíticas del tardocapitalismo donde la desigualdad de géneros se vuelve cifra de la violencia. También cabría inscribirla en las letanías estéticas de los asesinatos en masa acaecidos en el siglo recién pasado. El farragoso asunto de los crímenes genera desconcierto, o en su reverso, certezas sobre el marco de lectura más indicado para comprender su presencia acumulativa. Sin embargo, enfrentados al paso de las páginas que recolectan los detalles de los asesinatos, la incertidumbre permanece. La suspensión narrativa que recorre toda la novela se vuelve más determinante en el relato de los crímenes, pues más allá de las historias que rodean las investigaciones, el relato está detenido en los rasgos expresivos de los cadáveres -en sus ropas, en la quebrazón de sus huesos, entre otros-. Su avance cronológico es más bien un simulacro. Se suman cuerpos y circunstancias, pero no varía gran cosa. No hay marco de lectura que logre aislar el sentido de esta empresa. En un punto sólo queda la repetición como rasgo de sentido, se acumulan cuerpos de mujeres abiertos por una mano masculina anónima, no mucho más. Ahí reside la paradójica fuerza que toma la afonía narrativa, su incertidumbre y su consecuente resistencia a la fijeza renuevan el modo en que el horror trabaja las formas en esta literatura.

En este desfile incierto de cuerpos violentados sobresale la manera que la narración se estructura. Todo sucede como si la neutralidad de la voz que narra, su insistencia en el recuento de datos, por nimios que parezcan, fuera paulatinamente convocando las miradas. Esta particularidad se deduce también de un contraste con las otras cuatro partes de la novela: todas ellas, desde su título, enlazan sus diferentes historias en torno a personajes determinados. En “La parte de los crímenes” la conjunción de los relatos está únicamente dada por la suma atolondrada de mujeres fallecidas en trágicas circunstancias. Se invierte con ello el modo narrativo que predomina en el resto de las partes. Esto redundando sobre la importancia que adquiere esa afonía que pareciera sobrevolar cada asesinato, cada historia, cada silencio.

No se trata de ubicar en esa afonía un enigma a la manera del policial, pues aquí no hay desenlace alguno, antes bien, se destaca un escenario que es dominado por una voz que permanece en un riguroso silencio, anotando todo lo que sucede, registrando una y otra vez las vestimentas que llevaba la occisa al momento en que fue encontrada en algún lugar del

desierto mexicano.²³⁷ La construcción de esa voz neutra, impersonal, que al paso de las muertas hace gala de su desafectación, no puede ser contenida por el rigor descriptivo propio del discurso médico; más bien la presencia ambigua de ese discurso tiene la extraña virtud de anticipar su propio estremecimiento. Como si el tono pericial estuviese destinado a subrayar una y otra vez, mediante su afonía y su consecuente dislocación, el lugar de extravagancia del relato, de un componente otro que habla en esa sustracción. En palabras de Blanchot: “el “él” narrativo (...) marca así la intrusión de lo otro -entendido en neutro- con su irreducible extrañeza, con su retorcida perversidad. Lo otro habla”.²³⁸ Eso otro que habla en el relato de Bolaño está contenido por la insistente recolección de datos en torno al cadáver, a uno, a otro, a todos, opera como si cada nueva muerte instalara una mirada vuelta atrás hacia el resto de las muertas, y también como si el asesinato fuera siempre el mismo: fiel testigo de una alteridad que se resiste.

La instancia narradora se convierte en una suerte de espectro, que mediante su sustracción determina el andamiaje de “La parte de los crímenes”. Barthes ha destacado la doble raíz de la palabra *Spectrum*, que permite comprenderla en una conjunción entre un *espectáculo* (una forma de convocar la mirada) y eso terrible que anuncian los cadáveres en *2666*, a saber, la presencia inextinguible y nunca aclarada del todo de la *muerte*.²³⁹

La voz neutra, presentada bajo los ropajes periciales, instala subrepticamente una instancia en donde quien escribe pareciera dedicar todos sus esfuerzos a pasar en limpio las particularidades de un cuerpo encontrado sin vida, como si su única labor fuera copiar los signos ofrecidos por un cadáver. Todo acontece como si en ese gesto, se llevara a cabo la sustracción de quien escribe. Relegado a un recopilador de datos el gesto de autor se desenvuelve en una *indiferencia* que se vuelve cifra de la expresión del horror. Este señalamiento del carácter indiferente del tono narrativo permitirá en el siguiente apartado interrogar desde otra posición el proceso de construcción de este catálogo de cadáveres.

²³⁷ “Bolaño rara vez se sirve de una intriga, y no pospone las soluciones al modo de un novelista de deducción policíaca; sin embargo, como Piglia en *Respiración artificial* o Robbe-Grillet en *Reanudación*, ordena la trama en torno a personajes que investigan, detectives de una alteridad que se les resiste”. Villoro, Juan (2006): “La batalla futura”, en Braithwaite, Andrés (ed.): *Bolaño por sí mismo, op. cit.*, p. 18.

²³⁸ Blanchot, Maurice (2008a): *Op. cit.*, pp. 494-495.

²³⁹ Barthes, Roland (2004): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós, pp. 35-36.

3.4. Ante los crímenes

Eviter tout lyrisme formel, que tout le texte soit un catalogue.

- Marcel Duchamp, en *Notes*.

Hasta aquí se han abierto al menos dos vías bajo las cuales es posible comprender la relación silenciosa que se va tramando entre la voz narrativa y los cuerpos femeninos desperdigados en el paisaje desértico en que transcurre la novela. Como se señaló al principio de la sección dedicada al autor chileno, la colección antológica del libro sobre los escritores nazis va sufriendo distintas modificaciones a lo largo de la obra, hasta llegar a la galería de cadáveres femeninos de “La parte de los crímenes”. Vista bajo el eje que aquí interesa, la literatura de Bolaño se constituye a partir de la generación de distintos catálogos, colecciones o clasificaciones. Un rápido recorrido retrospectivo puede ser de ayuda en la afirmación de esta significativa insistencia. Por un lado, está la exposición fotográfica del teniente en *Estrella distante* que, como se sugirió, puede ser leída como una versión renovada del catálogo de escritores nazis que conforman el libro que la antecede. Por otro, cabe mencionar las semblanzas de escritores que fracasan en los primeros cuatro cuentos de *Llamadas telefónicas*, o bien los retratos femeninos que conforman los últimos cuatro cuentos del mismo libro. Luego, están las voces de los distintos personajes que se entrecruzan en la parte central de *Los detectives salvajes*, reiterando un procedimiento antes ensayando en *La pista de hielo*. Bajo la misma lógica de delimitación, se puede concebir el registro minucioso de entradas del diario de García Madero que abren y cierran la novela merecedora del premio Rómulo Gallegos. También son parte de este dispositivo la reiterada presencia de antologías en algunos cuentos de *Putas asesinas*, o la foto de “Laberinto” que reúne a varios miembros del grupo *Tel quel*, por mencionar al menos las más relevantes. Más allá del juego de analogías suscitado por el reiterado protagonismo de los catálogos en estas páginas, interesa ahora detenerse en las particularidades que hacen del recuento de cadáveres femeninos de *2666* una forma del horror que reúne y transforma las reflexiones hasta aquí analizadas. Para ello me detendré en lecturas críticas suscitadas por el destino funesto que los cuerpos femeninos tienen en la novela póstuma del chileno.

En términos generales se pueden diferenciar dos posiciones críticas surgidas a partir de las características que se presentan los hechos en *2666*. A partir de cada una de ellas se planteará una pregunta que apunte a dilucidar su especificidad. Por un lado, es dable señalar la función refleja que se le asigna a la presencia de los crímenes. En este sentido, la violencia contenida en el catálogo de asesinadas resulta una manera elocuente de figurar las fuerzas de exclusión que están en la base del capitalismo global del presente, cuyo rostro femenino no hace más que visibilizar una de las aristas más crudas de la exclusión que el poder exige para perpetuarse.²⁴⁰ Esta comprensión de los crímenes en línea con la invisibilización de la violencia que sostienen los lazos económico-políticos de la actualidad, entabla una fuerte relación con el referente real de los sucesos que la novela integra, y de ese modo lleva a plantear una pregunta amplia sobre la concepción de lo literario que de ella se desprende.²⁴¹ Con ánimo de afrontar este problema de un modo más acotado, se puede aludir a la investigación periodística llevada a cabo por Sergio González Rodríguez sobre los asesinatos de Ciudad Juárez, pues ella permite establecer una relación de contraste, o de conflicto, con la novela de Bolaño. Dicho de otra manera, ante esta función refleja asignada a la narración de los crímenes de la novela, uno se ve llevado a preguntarse ¿por qué “La parte de los crímenes” y no *Huesos en el desierto*?, o bien, a un ejercicio de intercambio más bien vano, pero ilustrativo: ¿qué pasaría si en los análisis críticos que afirman esta vertiente de comprensión del relato se escribiera *Huesos en el desierto* en lugar de *2666* o de “La parte de los crímenes”? Estas preguntas dejan consignado un sistema de equivalencia, es decir, hay un punto en que las lecturas de los cuerpos imaginados se

²⁴⁰ “Los basureros, los baldíos, las villas miserias, los barrios periféricos de la Santa Teresa de *2666*, con las maquiladoras de fondo alzándose como castillos góticos en medio del desierto de Sonora, componen un ecosistema del miedo, un espacio eminentemente biopolítico del que el Estado ha retirado su control. Son los nuevos blancos en los mapas, zonas no cartografiadas donde vegetan los muertos-vivos del capitalismo global, exiliados dentro de su propia comunidad. (...) son los trabajadores informales del mercado global, (...), incluidos en la lógica del capitalismo transnacional mediante la figura del excluido. (...). Que la figura de esta exclusión tenga en la novela de Bolaño el rostro de mujer; que el cuerpo biológico de la población sea el cuerpo de jóvenes trabajadoras; que la violencia como condición del funcionamiento de un poder exasperado por el mercado sea fundamentalmente violencia continua sobre un cuerpo femenino, pone a la novela en serie con las mismas fuerzas que configuran el presente—el desierto del mercado donde la creación y reproducción del capital se confunde y entremezcla con el rol tradicionalmente femenino de la creación y reproducción de la vida”. Rodríguez, Fermín (2012): “Capitalismo y subjetividad: *2666* de R. Bolaño”. Disponible en línea: <http://www.escriitoresdelmundo.com>

²⁴¹ Relación reforzada por la afirmación de Bolaño, tantas veces citada, sobre cómo es el infierno: “Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos”. Bolaño, Roberto (2005b): “«*Estrella distante*» (entrevista con Mónica Maristain)”, *op. cit.*, p. 339.

aproximan hasta anular la diferencia con las conclusiones que extrae González Rodríguez en su indagación de los hechos acontecidos.²⁴² Volveré sobre esto luego.

Por otro lado, quisiera señalar otra propuesta de lectura que se destaca por su originalidad y por la inclusión de los crímenes en una tradición estética cara al siglo XX. Me refiero a la comprensión de los asesinatos que Graciela Speranza desarrollara en su último libro dedicado a las manifestaciones estéticas contemporáneas de América Latina.²⁴³ Allí, bajo el designio de articular los vínculos entre la literatura de Bolaño y cierto surrealismo subterráneo, el análisis se aproxima a los asesinatos de 2666 bajo la óptica duchampiana que desarrolló en su anterior libro. Speranza designa a la galería de cadáveres como un “*ready-made* macabro de 352 páginas” que echa por tierra cualquier intento de ordenar la experiencia, disponiendo el “artefacto novelesco a la intemperie de la literatura”, ante un presente que insta a aniquilar la confianza de Occidente en la razón.²⁴⁴ Si bien la recurrencia de la cita duchampiana en los estudios críticos puede llevar a pasar por alto las implicancias de esta propuesta, o a comprenderla como una argucia metafórica más derivada de la dificultad de enmarcar el sentido del relato de los crímenes, el itinerario intelectual de la autora lleva a detenerse en estos enunciados y darles el peso de una definición. En este desarrollo, surgen ciertas preguntas que serán abordadas a continuación: ¿qué sentidos se abren al calificar a “La parte de los crímenes” como un *ready-made*, más aun, de inclinación macabra?, ¿cómo se concibe una literatura *ready-made*?, o bien, ¿qué singularidades contiene la escritura que la hacen devenir un artefacto en la estela de la célebre rueda de bicicleta?

Planteados estos dos modos de leer la presencia de los cuerpos femeninos en la novela de Bolaño, cabe establecer un orden de abordaje que permita aproximarse a las características que de allí se desprenden. En consiguiente, se propone atender en primer lugar a las implicancias que se puedan extraer de la propuesta de Speranza, para en un segundo momento dirigirse, con la consideración de ese cariz del *ya hecho* duchampiano, al

²⁴² Considérese por ejemplo la siguiente conclusión a la que llega la investigación sobre los asesinatos de Juárez, en perspectiva con la aseveración crítica de Fermín Rodríguez referida en la nota 240: “Las muertas de Ciudad Juárez planteaban un acertijo donde se transparentaba el país: la dificultad de justicia y el peso de sus inercias de ineptitud y corrupción. Pero la certeza del mal en una frontera mexicana también se expandía poco a poco hasta rebasar el perímetro de la aldea, e incluir lo global”. González Rodríguez, Sergio (2002): *Op. cit.*, p. 159.

²⁴³ Speranza, Graciela (2012): *Op. cit.*

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 152.

difícil problema de los vínculos que saltan a la vista entre las muertes imaginarias y las muertes reales.

- Entonces, para desmenuzar la concepción crítica que pone en línea “La parte de los crímenes” con la vertiente del *objet trouvé* duchampiano, es preciso señalar algunos elementos que ahondan sobre la noción de *ready-made*, para luego dirigirse a esa peculiaridad *macabra* que adquiriría en Bolaño. Por sobre el enorme aparato crítico al que ha dado lugar el arte de Duchamp, me interesa aquí comprender el funcionamiento de la noción utilizada por Speranza a la luz de sus reflexiones anteriores sobre la influencia del artista francés en las tradiciones estéticas y literarias que lo sucedieron.²⁴⁵

En esta línea, se puede destacar que el libro al que hago referencia abre sus reflexiones subrayando la inadecuación puesta en obra por el *ready-made*, determinada por la dificultad de orientar la mirada ante su presencia en un museo. Se trata de hacer evidente la resistencia del objeto al imperio del *aura* artística. En cambio, se ofrece a la mirada un objeto tan común como una rueda de bicicleta ensamblada a un banco de cocina.²⁴⁶ El objetivo declarado de Duchamp, aclara Speranza, es realizar mediante determinados objetos una “completa anestesia” del buen o mal gusto. Sin embargo, el mismo Duchamp se vio llevado a admitir un efecto no deseado de su procedimiento: “El hecho de que los *ready-made* sean mirados con la misma reverencia que los objetos de arte quiere decir probablemente que no logré resolver el problema consistente en tratar de acabar por completo con el arte”.²⁴⁷

En diálogo con el pensamiento de Benjamin, Speranza define la obra de Duchamp como una reflexión práctica sobre el papel de la reproducción en el arte, mediante la cual se desarrollan diversas modalidades de puesta en cuestión de la función mimética del arte, haciendo a un lado el objeto artístico como pura contemplación y posicionándolo como

²⁴⁵ Si bien el trabajo al que me refiero recalca en los vínculos de la literatura y el arte argentino con los trabajos de Duchamp, ello no impide poner en diálogo sus desarrollos sobre el *ready-made* con una tradición más amplia. Por lo demás, el pasaje que realiza Speranza en su último libro así lo sugiere, y ello fue a su vez anunciado en el estudio dedicado a la tradición argentina: “¿Es posible imaginar la narrativa argentina de Manuel Puig a Alan Pauls pasando por César Aira y Marcelo Cohen, y la latinoamericana de Cabrera Infante a Roberto Bolaño o Mario Bellatin, sin la vía abierta Cortázar? ¿La distinción misma -novela argentina/novela latinoamericana- no se vuelve ociosa desde Cortázar?” Speranza, Graciela (2006): *Op. cit.*, p. 192.

²⁴⁶ *Op. cit.*, p. 8.

²⁴⁷ Marcel Duchamp citado en Marcadé, Bernard (2008): *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires: Zorzal, p. 149.

vehiculizador de una interrogación radical, capaz de devenir praxis política.²⁴⁸ Esto le permite a Speranza concebir bajo esta influencia a, entre otras, la obra de César Aira, que designa como “literatura *ready-made*”. Su análisis está antecedido por una puesta en relieve del valor que adquiere en Duchamp la *indiferencia* que anima sus intervenciones. Así, la selección de un objeto industrial sencillo (una pala, un urinario, un portabotellas) se vuelve filosofía estética al firmarlo como propio. De ahí que sea posible concluir que “[y]a no hay afirmación ni negación del arte, arte ni antiarte, sino un intervalo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no la obra: el arte ya está hecho, el arte es *ready-made*”.²⁴⁹ De este modo, el carácter *ready-made* de la literatura de Aira avanza hacia lo nuevo gracias a la repetición y a la redundancia, sin conformarse con verosímiles históricos, psicológicos o genéricos, realiza un abandono voluntario de los moldes convencionales.²⁵⁰

Hacia el final del libro Speranza sintetiza las principales operaciones bajo las que es posible comprender la intervención que la obra de Duchamp opera sobre el terreno estético. Vale la pena citar uno de los fragmentos concluyentes del libro, para luego volver sobre las interrogantes planteadas sobre la literatura de Bolaño:

Y es que replicando su obra *ad infinitum* –paradoja de paradojas–, Duchamp redefinió los conceptos de «original», obra única, copia y, sobre todo, la noción benjaminiana de «aura». Las obras de su repertorio son únicas, no en el sentido literal de «una en su clase», sino en el sentido que Duchamp legó al arte del siglo. El carácter único del *ready-made*, su forma y su aura, es el de una forma que piensa, una lejanía evanescente, inmaterial, invalorable, esto es, un *aura conceptual*.²⁵¹

Ahora bien, queda por examinar si es posible integrar las características recién detalladas en la comprensión del relato de los crímenes que tienen lugar en Santa Teresa. En línea con el abordaje de Speranza, cabría por ejemplo establecer ese supuesto *aura conceptual* que estaría contenido en la narración detenida de los cuerpos hallados sin vida en la novela de Bolaño. Llevados a ese ejercicio de análisis dominado por el modo en que

²⁴⁸ Speranza, Graciela (2012): *Op. cit.*, pp. 88-90.

²⁴⁹ *Op. cit.*, p. 288. En otras palabras: “El *ready-made* es ese objeto que, a través de un acto de decisión artística, se vuelve obra por una simple operación de selección, de alzamiento en el interior continuo de lo real e inscripción posterior en el mundo del arte”. Antelo, Raúl (2006): *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 63.

²⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 291, 301.

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 414. Cursivas en el original.

piensa una determinada forma literaria, no se puede soslayar el endilgado carácter *macabro* con el que parece cifrarse su singularidad. Allí reside una clave que, por un lado, desestabiliza la noción tradicional de *ready-made* y, por otro, introduce sentidos que permiten abordar el asunto de las relaciones entre “La parte de los crímenes” y *Huesos en el desierto*. Dicho de otra manera, lo *macabro* -integrante del campo semántico de lo horroroso- pone en cuestión la *indiferencia* que sería propia del *ready-made*, y por otro lado, avanza sobre la relación entre la realidad de los crímenes de Juárez y el procedimiento con el que Bolaño los integra en su narrativa.

No se trata aquí de evaluar si el relato que se detiene en los detalles de los cuerpos encontrados en el desierto mexicano se ajusta *stricto sensu* a la media establecida por la tradición móvil del *ready-made*.²⁵² Más bien se destacan las consecuencias y potencialidades de una propuesta crítica que si bien afirma una lectura singular del relato de los crímenes, prescinde de desarrollar en detalle las particularidades que permitirían comprender ese relato bajo la óptica duchampiana. En ese espacio que Speranza deja abierto se inscriben los desarrollos que siguen.

Dentro de este terreno, cabe subrayar el gesto de nominación que produce una distancia con lo real y refuerza las relaciones producidas por el dispositivo ficcional. Como quedó dicho desde un principio, Santa Teresa establece lazos tanto con la tradición de condados ficticiales a la que da lugar la literatura en el siglo XX, como con la serie de crímenes en contra de mujeres que se cometen en Ciudad Juárez. A diferencia de Saer que funda su zona ficcional mediante la elisión del nombre Santa Fe, designada invariablemente como “la ciudad”, y mantiene los nombres reales de todos los alrededores de la urbe, Bolaño despliega todo un sistema de nominalización alrededor de Santa Teresa que intercala nombres imaginarios con nombres reales, e incluye a su vez un desplazamiento geográfico con respecto al referente real. De todos modos, cabe aclarar que Santa Teresa sólo se vuelve un trasunto de Juárez en 2666, los crímenes determinan este vínculo. Antes, sólo es una ciudad cita en la frontera norte de México, en el estado de Sonora. El nexo con la ciudad real sólo se establece en un segundo momento, antes han transitado por ahí

²⁵² Para un esbozo histórico de los diversos valores del *ready-made* en el campo estético del siglo XX, véase el abordaje realizado a la luz de las relaciones conflictivas y variables que ha suscitado en la relación entre arte y bien de consumo en Foster, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, pp. 109-117.

personajes insignes de esta literatura (Belano, Lima, Tinajero). La ciudad imaginada integra los principales rasgos de una ciudad real que sufre los embates del capitalismo global, entre los que sobresale el ejercicio de una violencia de género que está lejos de concitar el interés de las autoridades. El espacio imaginario integra un sistema de nominación que alcanza a lugares y personajes. Con respecto a los primeros, hay por un lado, el detalle de nombres presentes en el mapa mexicano: carreteras, ríos, pueblos y ciudades que permiten dibujar los desplazamientos narrados:²⁵³ por otro, esos mismos nombres se entremezclan con denominaciones apócrifas, tal es el caso de Santa Teresa y de varios de los lugares donde son encontrados los cadáveres o de los cuales son oriundas las víctimas: la barranca el Ojito, el basurero clandestino el Chile, los pueblos Casas Negras, Huntville y Villaviciosa entre otros.²⁵⁴

Estas operaciones de nominalización permiten afirmar una de las vertientes en que lo *ya hecho* puede devenir literatura. El acto de relocalización de los femicidios en un espacio imaginario, su presencia dentro de un marco narrativo determinado, y la repetición de sus características principales, inscriben estas operaciones en una lógica que reenvía al nominalismo que sustenta el gesto del *ready-made*.²⁵⁵

Dentro de este sistema de nominalización existen manifestaciones de este proceso que van más allá de la lógica binaria en que se plantea la convivencia de nombres imaginarios y reales. Un ejemplo significativo dentro de este análisis es el que se deriva de la historia del escritor alemán que los críticos buscan en la primera parte de *2666*, más específicamente de su *nom de plume*. En la última parte de la novela se relatan los pormenores de cómo Hans Reiter llegó a ser el aclamado escritor alemán Benno von Archimboldi. Luego de algunas negativas recibidas para la publicación de su primera novela, *Lüdicke*, Archimboldi recibe

²⁵³ Por ejemplo: “Al cruzar el río Colorado vio un aerolito en el cielo (...). Recorrió la carretera solitaria de San Luis a Los Vidrios. (...). Después recorrió la carretera de Los Vidrios-Sonoyta y entonces enfiló hacia el sur, hacia Caborca. Mientras buscaba la salida pasó por el centro del pueblo y todo parecía cerrado, salvo la gasolinera. Se dirigió hacia el este y atravesó Altar, Pueblo Nuevo y Santa Ana, hasta enlazar con la carretera de cuatro carriles que iba a Nogales y a Santa Teresa”. Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 555.

²⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 481, 506, 508,

²⁵⁵ El nominalismo de Duchamp ha sido considerado como un giro que sobrepasó la dicotomía tradicional instalada por el realismo y dio paso a una nueva reflexión sobre los valores que puede alcanzar el acto de dar nombre: “the readymade and the photograph both resisted subsumption under traditional codes or categories, either inherent the world or imposed by the artist. In this sense, they transcended the realist / (conventionalist) Nominalism dichotomy and approached what we have been calling magical Nominalism”. Jay, Martin (2010): “Magical nominalism: photography and the Re-enchantment of the world”, en Curtis, Neal (ed.): *The pictorial turn*, New York: Routledge, p. 80

una carta de un editor de Hamburgo que se muestra interesado en publicarla y lo conmina a ir a las oficinas de la casa de edición. Una vez allí el señor Bubis, dueño de la editorial, lo interroga por la excentricidad de su nombre. Cuando el autor se ve llevado a justificar el nombre de pila de su seudónimo arguye que el mismo le fue puesto en honor a Benito Juárez.²⁵⁶ En este punto el sistema de nominalización muestra su complejidad. El escritor rastreado en la primera parte, tío del principal sospechoso detenido por los crímenes de mujeres de Santa Teresa, vincula la elección de su nombre literario con el nombre de pila del presidente mexicano en cuyo honor Ciudad Juárez fue nombrada.

Por otra parte y a modo de apéndice de lo anterior, es preciso consignar que la elección del personaje de no utilizar su verdadero nombre para firmar sus libros es menos una argucia literaria que una estrategia para eludir la posible persecución de la que podía ser objeto por parte del ejército norteamericano.²⁵⁷ Archimboldi, luego del fin de la Segunda Guerra, había asesinado a un tal Sammer en un campo de prisioneros del que luego se evadiría. El móvil del crimen no está explicitado en el relato, pero al menos es dable señalar que como muchas de las mujeres mexicanas Sammer muere estrangulado. Antes de su muerte violenta Sammer le había relatado a Archimboldi sus vivencias de guerra: encargado de un organismo civil que proporcionaba trabajadores al Reich desde un pueblo polaco, había recibido en plena guerra un tren destinado a Auschwitz con unos quinientos judíos griegos que recaló por error en el pueblo donde éste ejercía labores administrativas para el Reich. Una vez aclarado el traspié burocrático, recibe la orden de deshacerse de ellos. Archimboldi escucha el relato de cómo hizo el encargado de un organismo civil para asesinar a los judíos, quien incluso hizo participar a los niños del pueblo en la tarea de aniquilamiento.²⁵⁸

Entonces, Reiter deviene Archimboldi para evitar cualquier persecución de la que pudiese ser objeto, sea por darse a la fuga, sea por el asesinato cometido. La nominación encuentra aquí dos vías mediante las cuales es posible vincularla con la presencia de las muertes violentas que pueblan la novela. Hans Reiter intenta eludir una posible persecución por haberle propinado la muerte a un funcionario del Reich que se consideraba a sí mismo un “administrador justo”, a pesar de haber dirigido una operación de exterminio de

²⁵⁶ Bolaño, Roberto (2004a): *Op. cit.*, p. 1012.

²⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 1002-1003.

²⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 938-960.

quinientas personas. La fuga hace necesario el cambio de nombre, y significativamente ese nuevo nombre refiere a la ciudad real en la que los asesinatos son cometidos, esa ciudad que Santa Teresa imita.²⁵⁹

Con todo, hay un punto en que el procedimiento de nominalización de 2666 es posible de ser comprendido en la estela del *ready-made*; sin embargo, la dificultad de esta propuesta de lectura choca con el material sobre el que se ejerce este cambio de nombres (las muertes de Juárez). Tal y como es posible decir que las mujeres halladas muertas en los alrededores de Santa Teresa replican circunstancias reales y se insertan en la ficción por la vía del proceso de nominalización que la novela despliega, su contenido transgrede el ideal de indiferencia duchampiano. Los crímenes contra mujeres cometidos en Ciudad Juárez no son fácilmente anexables a esa anestesia que Duchamp buscaba en los objetos que designaba como *ready-made*. Más aun, estos asesinatos han sido concebidos como una manifestación paradigmática de la violencia de género propia de finales del siglo XX.²⁶⁰ Para solucionar este *impasse* se podría aludir al epíteto “macabro” con el que Speranza acompaña la designación de los crímenes de 2666 como *ready-made*. Más bien, y volviendo sobre lo dicho en el apartado precedente, resulta más específico localizar la presencia de la indiferencia en la neutralidad de la voz narrativa.

La neutralidad del narrador heterodiegético reside en una doble ausencia de su voz ante los crímenes. Si bien ejerce funciones tradicionales de la narración heterodiegética, como lo son el conocer los pensamientos o los deseos de los personajes,²⁶¹ su ignorancia sobre el sujeto central de la narración es equivalente a la de los personajes. Su alcance está limitado por el absoluto desconocimiento de los responsables de los crímenes. Ausencia entonces, de una afectación que de este modo remeda el lenguaje médico, y ausencia de soluciones sobre los enigmas que plantean los crímenes. Ambas son acordes a la

²⁵⁹ La influencia de Nicanor Parra, declarada varias veces por Bolaño, encuentra en estos cambios de nombres un singular precedente: “Mi posición es está: / el poeta no cumple su palabra / si no cambia los nombres de las cosas”. Parra, Nicanor (2005): *Poemas para combatir la calvicie. Antología*, Santiago de Chile: FCE, p. 91.

²⁶⁰ “Los crímenes seriales de mujeres toman protagonismo como fenómeno social hacia finales de ese siglo y es de ese momento en que se hicieron visibles parecen haberse incrementado en diversos aspectos: escenas, nombres, localidades dispersas en muchos países, lograron expandir visiones de la violencia sobre los cuerpos femeninos y hasta abrir dimensiones inéditas a los saberes y a la reflexión académica sobre estos temas. No hay duda de que el paradigma de este territorio arrasado por la presencia de crímenes, calcados sobre un plan de impunidad y terror, es Ciudad Juárez”. Domínguez, Nora (2013): “Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres”, en *Aletheia*, Rio Grande do Sul.

²⁶¹ Genette, Gerard (2007): *Discours du récit, op. cit.*, pp. 254-264.

suspensión narrativa antes señalada, a su resistencia sistemática a los desenlaces. En la narración se superpone el conocimiento de los hechos, frío, aséptico, impersonal, con esa ignorancia que sólo puede anotar los detalles que ofrecen los cuerpos sin vida. La precisión del detalle se articula con la indiferencia mediante la neutralidad de la voz.²⁶²

Más allá de poner en evidencia la investigación llevada a cabo por el autor para la escritura de la novela, los detalles descritos en “La parte de los crímenes” establecen una relación de semejanza con los crímenes reales, e instan a preguntarse por el valor que tiene la imitación dentro del relato. Ahora bien, ¿qué imita el relato de los crímenes?, ¿a los crímenes, al lenguaje policial o científico, o a sí mismo en tanto se afirma como literatura anclada en la realidad? Como sea que se responda a esta pregunta, ella permite destacar que la imitación implica un pasaje temporal, y en ese límite que se atraviesa reside la particularidad del relato como *ready-made*: “El objeto se repite, *mismo*, y al repetirse produce la diferencia. El *readymade*, al repetirse, crea el umbral a medida que lo atraviesa”.²⁶³ Dicho de otra manera, los crímenes narrados repiten las circunstancias de los asesinatos reales, y en esa repetición se produce un doble desplazamiento. El de la nominalización que altera los nombres y que inscribe los crímenes dentro de una obra de imaginación; y el del pasaje temporal que hay entre el relato y su referente. Como en Duchamp, se interroga la noción de original y de ese modo se pone en evidencia la ambivalencia referencial que está en la base del proceso de nominación. La ambigüedad ética esbozada antes en referencia a la articulación entre el discurso médico y el manto de violencia mortuoria, se vuelve ahora incertidumbre referencial. Los crímenes de 2666 son y no son los asesinatos de Juárez. En esta conjunción descansa su especificidad. La literatura se vuelve sostén de una temporalidad de pasaje, cuyo tránsito perpetuo hace de la reflexión del horror una instancia formal.

²⁶² “Peinture de précision et beauté d’indifférence” escribe Duchamp repetidas veces en las notas del *Gran vidrio*. Duchamp, Marcel (1999): *Notes*, París: Flammarion, pp. 42, 48. Por otra parte, es posible consignar que precisamente *detalles* era lo que Bolaño le pedía al autor de *Huesos en el desierto* en la correspondencia que ambos mantuvieron: “[Bolaño] Quería conocer detalles muy específicos de la vida delincencial en Ciudad Juárez. Estaba muy enterado de los asesinatos en serie, conocía el tema en profundidad, pero quería que lo pusiera al tanto de cosas como las armas, los calibres, los vehículos que usaban los narcotraficantes, o me solicitaba que le transcribiera actas judiciales donde se describían los homicidios”. Perez, Martín (2006): “Tumbas al ras de la tierra. Entrevista a Sergio González Rodríguez”, en *Radar. Pagina 12*, 16 de julio. Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3120-2006-07-16.html>

²⁶³ De Duve, Thierry (2008): “El tiempo del *readymade*”, en AA.VV.: *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra «de arte»*, Buenos Aires: Proa, p. 138.

El horror de los hechos se repite en su imitación literaria. Es en ese movimiento donde el efecto de realidad queda en suspenso, reduciendo las certezas sobre el mundo. La copia se vuelve crítica del componente analógico, simula un respeto irrenunciable por su referente, al tiempo que realiza un movimiento que lo pone en tensión.²⁶⁴ Esa valencia simultánea es la que ubica la narración de los crímenes en la estela del artificio duchampiano, cuya cifra permite comprender el horror como forma bajo un tiempo que reúne imitación, ruptura y afirmación de sí.

²⁶⁴ “[E]n cuanto una forma es vista, tiene que parecerse a otra cosa: la humanidad está condenada a la Analogía, es decir, en resumidas cuentas a la Naturaleza. De allí el esfuerzo de los pintores, de los escritores, por escapar de ella. ¿Cómo? Mediante dos excesos opuestos o, si se prefiere, dos *ironías*, que hacen irrisoria la Analogía, ya sea simulando un respeto espectacularmente *chato*, (se trata de la Copia que, en lo que a ella respecta, está a salvo), ya sea deformando *regularmente* -según reglas- el objeto imitado (se trata de la Anamorfosis)”. Barthes, Roland (1997): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas: Monte Ávila, p.56.

CUARTA PARTE

Discusiones

1. Excesos

¿De buena fe creen ustedes que está permitido decirlo todo, pintarlo todo, ponerlo todo al desnudo, con tal de que en seguida se hable de las repugnancias producidas por el exceso y se describan las enfermedades que lo castigan?

Ernest Pinard, en *Juicio a Baudelaire*

El abogado imperial reúne en esta pregunta el argumento esgrimido unos meses antes por la defensa de Gustave Flaubert ante las acusaciones de atentar contra la moral pública y religiosa que habían caído sobre *Madame Bovary*. Pinard se anticipa de este modo a los planteamientos que intentarán dejar sin efecto los mismos cargos imputados ahora a *Las flores del mal*.¹ Ambos juicios tienen lugar en 1857, bajo el Segundo Imperio Francés. Uno de los ejes de estas disputas jurídicas es el *exceso* acometido por las palabras. Ninguna de las partes niega tal exceso, sólo disienten en la consideración de los efectos que la lectura puede provocar. En otros términos, se trata de una disputa por la jerarquía de la representación literaria. El Ministerio Público acusa a ambos autores de una profunda inmoralidad, busca “[i]mponerle al arte la única regla de la decencia pública”.² Las defensas esgrimen, en concordancia, que allí donde el fiscal lee ultrajes a la moral, no hay más que advertencias sobre los sinsabores y las penurias de pasar a llevar esa moral. Se muestran formas del mal para inducir el camino del bien. El abogado de Flaubert lo resume en una fórmula precisa: “la incitación a la virtud mediante el horror al vicio”.³

Estos conocidos eventos de la historia de la literatura entregan dos cuestiones de interés para esta investigación. En primer lugar, se desliza entre ambas posiciones un acuerdo que vale la pena subrayar: la prosa y la poesía encuentran en las palabras la posibilidad de decirlo *todo*. En segundo lugar, las defensas de ambos escritores insisten en proponer una comprensión de las obras acusadas dentro de una vertiente pedagógica que se quiere capaz de incitar la corrección moral. La pedagogía del horror, comprendida aquí

¹ AA.VV. (2011): *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*, Buenos Aires: Mardulce.

² *Op. cit.*: p. 46.

³ *Op. cit.*: p. 47.

desde un principio como bastión de su carácter impensado, encuentra notables precursores en los alegatos de las defensas de Flaubert y de Baudelaire.

Transcurridos más de ciento cincuenta años de estos juicios hay algo de esas disputas que aun suscita problemas de interés en el campo literario. Considérese, por ejemplo, el destino de esa supuesta potencialidad literaria de decirlo todo a la luz de la estela dejada por la Segunda Guerra. Si se admite este salto abrupto se puede señalar que se transita desde un intento de prohibición, o limitación, de decirlo todo (de eso se acusa a ambos escritores), hasta la constatación de que esa totalidad es imposible de decir, más aun, es hasta reprochable querer reproducirla.⁴ La sentencia de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz cristaliza dicha constatación. Más allá de la precipitación que contiene el *dictum* adorniano, vale la pena destacar el imperio de lo fragmentario que sin buscar preanuncia.⁵ El factor común de este deslizamiento en el que muta la relación a la totalidad es el exceso. Ante el exceso de detalles que contienen las descripciones de Flaubert, se llama a restringir esa potencia reñida con la moral. Ante el exceso de los acontecimientos se constata la imposibilidad de decirlos. Una y otra limitación señalan que la literatura se conmueve, se interroga, en suma, cambia cuando se enfrenta al cariz móvil del exceso. Basta recordar el rechazo de Saer al exceso de carne y gusanos que éste leía en la adjetivación florida de Bataille. De todos modos y sin el ánimo de hacer equivalentes las posiciones, llama la atención que aun hoy las diversas manifestaciones del exceso siguen dando pie para afirmar una cierta pedagogía que residiría en la exhibición de los ultrajes.

Si se señaló en un principio a la pedagogía como una manera de hacer evidente el carácter impensado del horror en el campo literario, fue con el ánimo de subrayar que esa orientación contenía una evidente jerarquía de la representación, es decir, una certeza sobre su accionar. El bien y el mal aparecen como dadores de sentido de estos excesos (de lo representado en los juicios contra los escritores, y de lo acontecido en la sentencia de Adorno). Sin embargo, al considerar la literatura de Flaubert más allá de la defensa judicial se puede esgrimir que ella marca, notablemente a partir de *Madame Bovary*, una ruptura

⁴ Lanzmann, Claude (1979): *Op.cit.*, p. 1901.

⁵ “[T]odo es fragmentario desde mediados del siglo XX”. Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 136. O más enfáticamente: “Las señales de la descomposición son el sello de autenticidad de lo moderno. Ellas son su forma desesperada de negar lo siempre igual. (...) Lo moderno es mito en esta medida, pero mito vuelto contra sí mismo. Su intemporalidad es la muerte del instante que rompe la continuidad temporal”. Adorno, Theodor (1983): *Op. cit.*, p. 38.

con la concepción jerárquica de lo representado, en otras palabras, un devenir insensato del sentido.⁶ Flaubert, a través de la inclusión de lo vulgar, lo nimio, lo bajo o lo feo, arraigada en la potencia de la prosa, desliga su literatura del escalafón representativo de los temas. No hay temas bellos ni feos, hay formas de escritura.⁷

Quizá una de las preguntas centrales que atraviesa esta tesis se resume en un interés por el permanente retorno de ese carácter pedagógico en las lecturas de las obras estudiadas. En otros términos, bajo estas preguntas se puede resumir el recorrido realizado: ¿cómo pensar el horror en las literaturas de Saer y de Bolaño, sin volver a una jerarquía de la representación que haga las veces de garante de sentido? ¿Se trata en ellos también, más de ciento cincuenta años después, de incitar a la virtud mediante el horror?

⁶ Rancière, Jacques (2009): *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, p. 145.

⁷ *Op. cit.*: p. 137. En la misma línea se ha afirmado sobre esta inclusión de lo feo en Flaubert que ella se realiza “bajo la forma de la lupa, de la deformidad, nuevamente del exceso”. Tabarovsky, Damián (2004b): “Perder el juicio”, en *Literatura de izquierda, op. cit.*, p. 88.

2. Vanguardias

El destacado lugar de ciertos conflictos políticos en las narrativas de Saer y Bolaño ha llevado a abordar esta tradicional problemática en el marco del trabajo de la forma. Si se considera el recorrido realizado, también es posible pensar el registro político a partir de los modos en que la temporalidad se manifiesta en la literatura. Tal y como se dijo en la primera parte, ambas obras dan inflexiones particulares a un tiempo retrospectivo que es tanto un modo de integrar sus libros anteriores en una serie que se va modificando, como una manera de actualizar esa permanente presencia del pasado de la ficción.

En esa doble inscripción temporal (condensación del pasado del texto y actualización), se vislumbra la duplicidad que ha caracterizado a diversas manifestaciones vanguardistas a lo largo del siglo XX.⁸ Esta inscripción de tiempos aspira a la puesta en relación de los tres tiempos tradicionales. La proyección hacia el futuro de las vanguardias -similitud con la política o con una escuela de arte-⁹ lleva implícita la noción de suceso, más aun, de un estar sucediendo que establece un corte con respecto a la continuidad. Un *sucede* efímero que busca prolongarse en el tiempo, sea como relectura del pasado o como preámbulo del porvenir. Hay en estas características una complejidad temporal sobre la que vale la pena detenerse. De un lado, una vuelta hacia el pasado bajo el designio de subsanar olvidos o malos entendidos (relectura de la tradición). Del otro, una vuelta realizada a condición de afirmar un presente: apropiación de un instante que anuncia un deslizamiento (afirmación de la novedad).

El imaginario de las vanguardias, como ya se ha hecho notar, está presente en ambas obras estudiadas. Esto se manifiesta, por un lado, en gestos de ruptura con la tradición, y por otro, mediante la tematización directa en el discurrir de las ficciones. En este sentido, es posible mencionar el estudio de las vanguardias del Litoral que Soldi y Gabriela llevan adelante en *La grande*, o a los críticos que en *2666* buscan al escritor que consideran el renovador más radical de las letras germanas de la segunda mitad del siglo XX. En aras de

⁸ Giunta, Andrea (2005): "Cita con la vanguardia. Imaginarios del arte argentino de los sesenta", en Oyarzún, Pablo et al. (eds.): *Arte y política*, Santiago de Chile: Arcis, p. 117.

⁹ Lyotard, Jean-François (1998): "Lo sublime y la vanguardia", en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, p. 97.

retomar un problema específico que se desarrolla en la literatura de Bolaño, dejaré por un momento de lado a Saer. Por lo demás, se ha de tener en cuenta que las lecturas hechas sobre la escritura del santafesino, en buena medida descansan en las relaciones que ella establece con la vanguardia, deducidas de su poética negativa y del papel de la retícula. Entonces, a continuación me detendré sucintamente en algunos aspectos de la historia del poeta golpista narrada en *Estrella distante*, pues en ella se despliega una discusión que permite problematizar el punto en que las formas ficcionales del horror pueden ser comprendidas en diálogo con lo político a partir de la reflexión temporal que contienen.

Las ansias de renovar el arte del teniente Carlos Wieder encuentran en la singularidad del Golpe y su administración de la violencia el escenario perfecto. El Golpe de Estado y la instauración de la dictadura son el telón de fondo preciso y necesario para la consumación de esta vanguardia. En este relato se articula vanguardia y dictadura chilena, conjunción derivada de forma directa de la asociación entre nazismo americano y vanguardia desarrollada en el libro precedente. Esto acentúa una relación entre el impulso renovador de las vanguardias y el carácter fundacional con que a su vez se propuso el régimen militar. Este nexo lleva a plantear lo siguiente: ¿qué elementos permiten diferenciar la afirmación de la novedad vanguardista de la novedad golpista?, o en otros términos, ¿se puede comprender el Golpe de Estado liderado por Pinochet como una empresa vanguardista?

La dictadura se autodefinía como modernización estructural del país y eliminación del “cáncer marxista”. Su fundación condensó violencia y progreso, corte y novedad.¹⁰ En línea con la empresa destituyente se pueden comprender las acciones del poeta que en la novela de Bolaño escribe sus versos en los cielos de un país que “renace” bajo el yugo de la novedad golpista. Sin embargo, la transparencia de esa comunión de lo nuevo se vuelve problemática si se considera el parentesco de las principales acciones de arte de Wieder (escritura en el cielo, fotografías y cuerpos mutilados) con las llevadas a cabo en Chile durante la dictadura por la denominada *Escena de Avanzada*. Tres antecedentes justifican esta relación. En primer lugar, lo destacado previamente: el poeta Raúl Zurita, miembro de la neovanguardia chilena, en 1982 contrató cinco aviones para que escribieran los versos de

¹⁰ “La Dictadura se autocomprende como modernización estructural del país. La dificultad política de esa comprensión, es que dialectiza la violencia y el progreso; subsume la violencia en el progreso, la barbarie en el desarrollo cultural y patrimonial del país. (...) [enarbola] *el progreso como norma histórica*”. Thayer, Willy (2006b): “El Golpe como consumación de la vanguardia”, en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 18. Cursivas en el original.

su poema “La vida nueva” en el cielo de Nueva York.¹¹ En segundo lugar, la fotografía se constituye en el medio técnico sobre el que gira buena parte de estas expresiones estéticas.¹² En tercer lugar, el cuerpo fue uno de los principales soportes de las intervenciones artísticas de la *Avanzada*, sea como “dispositivo de simulación” o como “cuerpo estigmatizado” que se autoinflingía dolor.¹³

Consultado Bolaño sobre el vínculo entre su personaje de ficción y la escritura en el cielo de Zurita, niega tajantemente cualquier relación. A pesar de la negativa, las relaciones saltan a la vista con sólo leer los poemas de Wieder y Zurita en conjunto, y se complementan por los elementos mencionados que coinciden con las prácticas neovanguardistas del Colectivo de Acción de Arte (CADA).¹⁴ Más aun, la misma negación incluye elementos considerables al momento de abordar estas relaciones. Bolaño, luego de negar esta influencia en la construcción de su personaje, declara su desprecio por el carácter “mesiánico” de la escritura de Zurita, y agrega “[e]n su poesía él busca la salvación de Chile, que supone va a llegar mediante claves místicas o no racionales”.¹⁵ Sintéticamente, se podría decir que el misticismo redentor de Zurita en la novela deviene apología de la destrucción.

Lo anterior plantea la dificultad de comprender el vínculo entre violencia y novedad que el personaje de Bolaño encarna en la estela del Golpe de Estado. Para abordar esto realizaré un breve rodeo por una interesante polémica intelectual chilena que enfrentó a Nelly Richard con Willy Thayer. Ambos autores abordaron esta coyuntura en busca de darle sentido a las acciones de arte llevadas a cabo durante la dictadura. Sus argumentos permiten reconsiderar los elementos que se ponen en juego en la ficción de Bolaño.

De forma resumida, se trata de una disputa en la que se enfrentan dos posiciones abiertamente contrapuestas con respecto al abordaje de la *Avanzada*. Willy Thayer, filósofo y profesor universitario, propone que el Golpe de Estado -La Moneda en llamas- es el

¹¹ Un registro en vídeo de este *Poema de humo en el cielo* está disponible en línea: <http://hidvl.nyu.edu/video/003612092.html>

¹² “A partir de 1977, la discusión en torno a la intervención del código fotográfico en el arte atraviesa toda la escena de «avanzada»”. Richard, Nelly (2007b): *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 41.

¹³ *Op. cit.*, p. 84.

¹⁴ Véase a modo de ejemplo de análisis de la relación Zurita - Wieder: Zurita, Raúl (2010): “La vida nueva”, en *Anteparaiso*, Santiago de Chile: UDP, p. 11. Manzi, Joaquín (2004): *Op. cit.*, pp. 134-135; Jennerjahn, Ina (2002): *Op. cit.*, pp. 75-79.

¹⁵ Braitwaite, Andrés (ed.) (2006): *Op. cit.*, pp. 112-113.

suceso más extremo y más justo de representación de la “voluntad de acontecimiento” de la vanguardia. El Golpe como acontecimiento, arguye, es un punto sin retorno que, cual epítome de la vanguardia, disuelve transversalmente los signos y con ello el estatuto de la “representacionalidad” propio de la democracia moderna. Esta disolución, aclara, se efectúa en una doble polaridad: una presencia impresentable (la violencia) y un principio formal de articulación del mundo (el progreso). Esta concepción del tiempo que eterniza el acontecimiento, es una manera de decir que “[e]l Golpe, la tortura, no dejan de ocurrir”.¹⁶ De este modo, se rechaza el intercambio metafórico que hace “como si los testimonios, los monumentos, la circulación de fotografías, sustituyeran al desaparecido y al suceso de la desaparición, disolviéndola en la ley de la equivalencia”.¹⁷ Bajo estas concepciones Thayer propone un análisis severo de la neovanguardia y de su posterior canonización. Vale la pena citar en extenso el párrafo que está en la base del debate que vino luego:

El acontecimiento del Golpe como punto sin retorno de la vanguardia, era imposible de prever en la zona de emergencia de lo que póstumamente se canonizó como *Escena de Avanzada*. (...) Es por esta imprevisión (causada por aquella dimensión del presente que acontece siempre después, póstumamente) que la *Avanzada* no pudo leer el Golpe como golpe estructural y punto sin retorno de la negatividad; mantuvo complicidad con el corte estructural del Golpe, al reiterar dicho corte en el campo cultural; y mantuvo, discursivamente, proximidad estructural con la vanguardia.¹⁸

A pesar de que el análisis se precipita hacia un juicio general y voluble (la endilgada complicidad con el Golpe), no por ello deja de resultar de interés la temporalidad con que ello se comprende. La *Avanzada* queda reducida a un binarismo temporal (ruptura con el pasado y modernización) que restringe su accionar a la mera reiteración del gesto inaugural consumado por el Golpe. Hay en estos desarrollos el sopesamiento de una lógica del acontecimiento que concibe al Golpe como una condensación temporal que determina a la vanguardia y que la condena a una repetición vacía de la gesta destructora.

El punto más álgido del debate reside en las significaciones con que se comprende la voluntad de ruptura. Los argumentos esgrimidos por Richard, *grosso modo*, enfatizan la diferencia entre una vanguardia destructiva (la dictadura) y una vanguardia deconstructiva

¹⁶ Thayer, Willy (2006b): *Op. cit.*, p. 33.

¹⁷ Thayer, Willy (2006a): “Crítica, nihilismo e interrupción”, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸ Thayer, Willy (2006b): *Op. cit.*, p. 17-18.

(las acciones de arte de la neovanguardia).¹⁹ De este modo, consigna que el universalismo con que Thayer concibe el cariz vanguardista de la gesta militar, cierra el espacio a la especificidad en el que se desenvuelve la práctica artística en la dictadura chilena. La vanguardia dependería de la configuración de lo artístico como subsistema. Se produce dentro de una tradición cultural demarcada con la que efectivamente rompe de forma drástica y violenta. En contra de un idealismo del sentido, la *Avanzada* desarrolla una poética del residuo que trabaja con los accidentes y fallas de la representación, perforando y escindiendo los sentidos que se pretenden indemnes. La fractura violenta impuesta por la dictadura se muda en una temporalidad que explota una sintaxis de lo disociado y lo no integrable, que a la vez se erige como fisuración crítica de la representación ortodoxa de la cultura de izquierda.²⁰ La fragmentación va en contra de la cita ritual del pasado traumático. Desprovista de heroísmo, la temporalidad histórica queda tomada por lo efímero como poética del acontecimiento, haciendo a un lado el *continuum* de sentido y linealidad de los discursos orientados al triunfo de una verdad cristalizada.²¹

La ficción de Bolaño reordena estos elementos, agrega otros, y conforma con ellos una serie ficcional que sienta las bases de una reflexión sobre la forma del horror que se vuelve determinante en su narrativa. Entonces, para poner en diálogo los elementos de este debate en torno a la *Escena de Avanzada* chilena con la gesta vanguardista del personaje de ficción, subrayo un elemento que se puede reconsiderar a partir de lo recién dicho. Me refiero específicamente al suceso que en la novela es designado como el *origen* de la nueva poesía chilena, es decir, el asesinato y desaparición de las hermanas Garmendia y su tía (este hecho marca también el nacimiento del personaje en cuestión).²²

En este sentido, vale la pena recordar que esta narración superpone diversos enclaves temporales, lo que da como resultado un contraste entre el tiempo de la narración y los hechos que se narran. Hay pues una anacronía sobre la que se construye el relato. Está por un lado, el recuerdo fechado y directo del narrador, así comienza la novela: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era

¹⁹ Richard, Nelly (2007a): “Acontecimiento y resignificación”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 67.

²⁰ *Op. cit.*, p. 61.

²¹ Richard, Nelly (2007c): “Márgenes e Instituciones: la Escena de Avanzada”, *op. cit.*, p. 23.

²² “[E]sta a punto de nacer la «nueva poesía chilena» (...). Unas horas después Alberto Ruiz Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta”. Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, pp. 30-31.

presidente de Chile”.²³ También están las informaciones que surgen de una relación epistolar mantenida años después entre el narrador y un amigo que permaneció en Chile.²⁴ Por otra parte, y justo cuando se trata del gesto inaugural de esta nueva poesía, aparece una aclaración que se desliga del mero recuerdo y deposita sobre la instancia narrativa la generación del relato: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas”.²⁵

Ante esta coparticipación de distintos enclaves temporales resulta evidente que la continuidad cronológica está cuestionada, pero más importante aun es que el efecto de esto no es una discontinuidad radical, sino antes bien la puesta en duda del origen de los acontecimientos. Para el interés de esta lectura cabe señalar que si el origen vacila, la repetición lo hace con él. El acto fundador de la nueva poesía es una serie de asesinatos al que sólo se accede mediante un ejercicio conjetural. Hay pues un acceso restringido al origen, sólo una construcción *a posteriori* lo alcanza.²⁶ Dicho de otra manera, el acto decisivo plantea una dificultad de aprehensión que es extensiva a las diversas modalidades en que la literatura de Bolaño representa el gesto de dar muerte. Este carácter conjetural del tiempo de dar muerte se opone diametralmente al acto fundador que lanza la carrera de Wieder, a saber, el Golpe de Estado. La imagen de La Moneda en llamas rehuye en su evidencia cualquier conjetura.

Quizá este icono de la destrucción condensado en la imagen de la sede de gobierno bombardeada, sirva para establecer el contraste que entrega el itinerario de Wieder que va del ejercicio clandestino de la violencia al montaje fotográfico. La muestra de fotos que el artista concibe como el “epílogo de la poesía aérea” enmarca cuerpos femeninos muertos o en el proceso incierto de expiración de la vida. La colección de imágenes es la muestra más extrema de la voluntad de acontecimiento del artista. Los cuerpos captados por el parpadeo del lente fotográfico están en proceso de morir, los ya fallecidos en proceso de descomposición. La repetición se ancla en ese breve instante en que la imagen certifica la existencia de un cuerpo desaparecido, siempre *desapareciendo*. La transitoriedad de algo

²³ *Op. cit.*, p. 13.

²⁴ “En la carta donde me explicó estas cosas (carta escrita muchos años después)”. *Op. cit.*, p. 17.

²⁵ *Op. cit.*, p. 29.

²⁶ “Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendía. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, (...), pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios”. *Op. cit.*, p. 33. Cursivas en el original.

que sucede, lo efímero de un gesto, el parpadeo mecánico, he ahí la cifra temporal en que esta colección mortuoria se afirma. El lance del piloto vanguardista se resume en un gesto que destruye y conserva a la vez. Esta reunión, tradicional en el ámbito de las vanguardias, adquiere aquí una respuesta singular dentro de un relato que se construye de recuerdos y conjeturas. Para destruir y conservar a la vez, sugiere la ficción, el Golpe como modelo temporal es necesario y a la vez insuficiente. Se emula esa pureza temporal del acto originario, ese suceder en presente en el que se consuma la vanguardia para Thayer, ese ahora que amenaza con privar al tiempo de todo *sucede* posterior. Sin embargo, ello tiene lugar en una narración que no puede acceder al tiempo de ejercicio de la violencia.

Lo dicho sobre la novela de Bolaño, en términos generales, permite comprenderla en la estela de la articulación que hace Thayer entre el Golpe y la *Avanzada*. Si se la lee considerando los antecedentes referidos, es posible afirmar que la vanguardia deconstruccionista y mística deviene en la ficción insignia estética de la dictadura. En este punto, Bolaño da un paso más e imagina su propio “Deutsches Réquiem” que le permite diferenciarse de ambas posiciones.²⁷ Ni fragmentación deconstructiva ni cita ritualizada del pasado, más bien una escritura que afirma la imaginación del horror ante aquello que fue *posible*.

La mención de lo que ha sido posible y la discusión temporal que la antecede evocan el extenso aparato crítico que ha reflexionado sobre las relaciones entre la memoria, la política y la ficción. Quizá la lección política de esta conjunción entre vanguardia y dictadura sea poner en suspenso los iconos del horror que amenazan con dominar la historia y que relegan su fuerza a la construcción de memoriales. Los monumentos lindan con el abandono del pensamiento, entablan una distancia que vuelve a los sucesos modelos de las abominaciones del siglo XX. En la ficción de Bolaño, aunque esto puede ser extensible al *corpus* revisado, la historia deja de ser una mera colección de ejemplos de aquello que ha de ser rechazado.²⁸ Su literatura trabaja las formas contra un relato histórico que se quiere inmovible, contra la certeza del memorial que erige un velo sobre aquello que fue posible. De este modo, la ficción afirma ese límite de lo posible que hizo visible la

²⁷ Cf. Borges, Jorge Luis (1998b): “Deutsches Réquiem”, en *El aleph*, *op. cit.*, pp. 93-103.

²⁸ Tomo esta concepción de la “historia/memorial” que se contenta con coleccionar ejemplos de las abominaciones del hombre de Rancière, Jacques (2013): *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 57-64.

dictadura de Pinochet. “[H]orrendo hermano siamés”²⁹ dice el narrador cuando encuentra a Wieder, como para sellar la cercanía y la inclinación a reescribir la historia mediante una ficción que no condesciende a la equivalencia metafórica con la catástrofe acaecida. El gesto de reescritura e imaginación afirma como punto de partida la cercanía con aquello que en cierto momento fue posible, y extiende esa reflexión hacia el tiempo por venir (menos como anuncio apocalíptico que como forma de mirar de frente lo que sigue sucediendo).³⁰ Este enfrentamiento contra los iconos inmóviles tampoco se conforma con entregarse a lo irrepresentable, antes bien, sugiere que la complejidad de la historia esta hecha de tiempos heterogéneos, de anacronías, que se siguen manifestando.³¹ Precisamente por ello es que la ficción da lugar a nuevas relaciones a partir de su reflexión temporal. De otro modo, si la historia no es aquí el estandarte quieto de la tragedia, es porque la ficción construye relaciones que *desorientan* lo absoluto del desastre. He ahí otro modo de volver sobre lo dicho en esta investigación y abrir un punto de fuga, como si lo dicho fuese también un rodeo para pensar el diálogo, siempre inquietado, entre historia y literatura.

²⁹ Bolaño, Roberto (2012): *Op. cit.*, p. 152.

³⁰ En este marco es posible considerar una reflexión hecha por Bataille como ilustradora de este punto de partida: “On dit en somme: cette abjection n’aurait pas été s’il n’y avait eu là des monstres. Dans ce violent jugement, on retranche les montres du possible. On les accuse implicitement d’excéder la limite du possible au lieu de voir que leur excès, justement, définit cette limite”. Bataille, Georges (1987): *Op. cit.*, p. 267.

³¹ Rancière, Jacques (2013): *Op. cit.*, p. 53.

3. Miradas

Tels seraient donc les trois-paradoxes de l'œil vorace: pour voir vraiment son objet, il lui faut son autre, qui est la bouche, la bouche en tant qu'elle serait susceptible de toucher, d'embrasser, d'incorporer le visible; mais l'œil vorace ne fait l'expérience de tels pouvoirs d'incorporation qu'à précipiter la bouche dans l'acte même auquel elle répugne le plus, un baiser immonde; enfin, cette abjection elle-même apparaît comme l'essentielle condition de la valeur renversante –miraculeuse, extatique– que peut prendre un « regard vorace ». Mais alors, l'œil, justement, se renverse, se revulse, ne voit plus.

Georges Didi-Huberman, en *L'image ouverte*.

Hay, como se recordará, modos de ver que lindan con lo táctil tanto en Saer como en Bolaño. De ese afán por hurgar las imágenes se ha desprendido la importancia del registro óptico, su diversa disposición temporal y su influjo en la reflexión del horror que construyen estas narrativas. De modo general, a contrapelo de una posición tradicional de lo visible ambos autores desplazan sus narraciones afirmando miradas en constante estado de afectación.³² La imagen, a fin de cuentas, exhibe en estas literaturas movimientos de pérdida, donde la caída y la apertura del cuerpo tienen un lugar determinante. Dentro de esta coyuntura que podría ser fácilmente atribuida a otras producciones estéticas, vale la pena detenerse en sus singularidades enfrentadas.

Esquemáticamente es posible afirmar que el aspecto óptico opera en estas narrativas estableciendo *distancias* con aquello que se ofrece al devaneo de quien mira y es mirado. Si se concede, en línea con el epígrafe, que los aspectos revisados bien podrían contener modalidades voraces del ver, es posible dirigirse a las maneras en que el juego de cercanía y lejanía con que se dispone la imagen determina sus diferencias.

³² Esta coincidencia general bien podría ser comprendida bajo las nociones propuestas por Martin Jay en sus desarrollos sobre los regímenes escópicos de la modernidad. Al respecto, considérese lo siguiente: "Still if one had to single out the scopic regime that has finally come into its own in our time, it would be the *madness of vision*". Jay, Martin (1999): "Scopic regimes of modernity", en Foster, Hal (ed.): *Vision and visuality*, New York: The New Press, p. 19. Cursivas en el original.

En Saer la distancia es mínima, no porque se mire de cerca, sino más bien por el vaivén permanente entre el sujeto que mira y su estar ofrecido a la mirada de otro o, si se retoma la expresión de "A medio-borrar", de algo que mira. De ahí que el tiempo del despertar analizado resulte indicativo de ese pasaje que se habita en su escritura como un presente continuo. Más aun, la morosidad temporal de su descripción hiperdetallista del instante le da un espesor al relato que habilita la confusión de los tiempos intervinientes. Piénsese por ejemplo en esa caminata de primavera que realizan dos de sus personajes emblemáticos, donde el pasado, el presente y el futuro terminan por ceder sus límites a una inactualidad de la imagen, cuya presencia exhibe marcos en abismo que contienen todos los tiempos y amenazan con deshilar un cuerpo en una pesadilla. En cambio, los elementos revisados de la literatura de Bolaño llevan a pensar más en la figuración de una lejanía que, en asociación fuerte con un ojo mecánico, interviene el objeto que mira hasta hacer evidente su manipulación. En otras palabras, las fotos que pueblan su literatura, pero también el tono enciclopédico que va de los escritores nazis a los cadáveres de Santa Teresa, construyen una separación, anclada por un lado en cierta relación a lo técnico, y por otro, en la transgresión de esa neutralidad o ausencia de intervención con que lo mecánico se suele concebir. En términos concretos, se puede decir que la incapacidad de intervenir en el objeto del medio fotográfico (expresada tradicionalmente como ausencia de manipulación), se vuelve en la escritura de Bolaño presencia enérgica y táctil, mirada que modifica y da lugar a taxonomías que contienen, cual clasificación borgeana, su propia refutación.³³

Ahora bien, establecida esta divergencia general es posible afirmar que dichas gradaciones de la distancia determinan los modos en que las formas piensan el horror. Por caso, en los momentos de la narrativa de Saer revisados, el objeto mirado está signado por

³³ Al respecto es elocuente como dos citas enfrentadas de teóricos de la fotografía reproducen esta complejidad de la distancia que Bolaño establece a partir del ojo mecánico: "la fotografía, si bien puede escoger el tema, el encuadre y al ángulo, no puede intervenir (salvo si hay *trucaje*) en el interior del objeto". Barthes, Roland (1986c): "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso, op. cit.* p. 39. Cursivas en el original. "Conocerse en la fotografía es, entre otras cosas, reconocerse como efecto de la maquinaria, como fabricación de su construcción. Penetrar en el *cuerpo extraño* generado por la semejanza mecánica, exige superar un eminente obstáculo dialéctico: todos nuestros sentidos y movimientos, virtualmente, ya han sido incautados por los mecanismos de reproducción técnica. Nuestro cuerpo, virtualmente, siempre es ya una fotografía. En esta perspectiva, la posibilidad de una presencia aparece como "algo atterradoramente enérgico y perturbador, como un elemento aún en acción y móvil en una expresión inmovilizada". Kay, Ronald (2005): *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago de Chile: Metales pesados, p. 24. Cursivas en el original.

una resistencia óptica, cuya dificultad de aprehensión diluye las distancias y determina el impulso por la disección que opera tanto sobre la representación como sobre los cuerpos. Esto determina, a instancias de esa dificultad óptica, la importancia del efecto abstracto (antinarrativo) bajo el que los marcos sensibles de la mirada se van modificando. Mirar, es en Sacré, un proceso de desprendimiento de los poderes de la visión, o bien un modo singular de estar ofrecido a una mirada que es incapaz de fijar su objetivo. En consecuencia con esto último, el horror surge como detención de ese proceso, como marco que no engaña. La puesta en abismo de la imagen contiene, como en tragaluces, el salto temporal que entrega la vida de los personajes de *Glosa* a la violencia estatal que marcará sus cuerpos.

Por su parte, en Bolaño, la lejanía de la mirada -figurada ejemplarmente en el poeta que traza sus versos en el cielo de un país en estado de excepción- se presenta las más de las veces como una ortopedia de la imagen. Con ello se quiere decir lo siguiente: bajo la construcción de una apariencia de orden (la exposición, la enciclopedia, la colección de cadáveres), la mirada técnica que se desprende de ese ordenamiento está siempre trucada, no sólo confunde la realidad del relato con la de la historia política, sino que también agrega elementos en que ese ordenamiento de la mirada se difumina (las fotos "simbólicas" de la exposición de Wieder, los sueños de los críticos leídos bajo la horma de los crímenes). Si el horror está tan fríamente contenido en la neutralidad de la voz que recoge los detalles de los cuerpos de mujeres sin vida en *2666*, es porque en esa distancia de coleccionista se figura un orden alternativo, el que además insta a una lectura retrospectiva de las series que a partir de *La literatura nazi en América* van estableciendo conjuntos determinados por la asociación entre antología y muerte.

La imagen entonces, de una u otra manera, no como invariante sino como proceso de mutación y descomposición.³⁴ Con todo, estas particularidades llevan a pensar en la relación que allí se despliega entre imagen y violencia. Su fuerza, se podría decir, depende de su diversidad sensible, es decir, de las relaciones que tienden y no del *shock* que puede provocar su lectura. "Ese mundo de imágenes que es la forma"³⁵ rechaza el ejercicio de la

³⁴ "[N]o hay imagen sin algo imaginario (...). Las imágenes estéticas no son algo inmóvil, no son invariantes arcaicas: las obras llegan a ser imágenes porque hablan en ellas los procesos". Adorno, Theodor (1983): *Op. cit.*, pp. 118-119.

³⁵ Adorno, Theodor (1983): *Op. cit.*, p. 190.

violencia, o bien, como sugiere Nancy, la violencia de las imágenes difiere de la violencia de los golpes. Una, imagina la presencia sin fondo que se abre a las correspondencias. Otra, encuentra en los golpes su límite y su fondo.³⁶ En este sentido, se puede afirmar que la violencia de la imagen está tanto en la resistencia óptica de Saer como en las antienciclopedias imaginarias de Bolaño, y es en su juego de correspondencias donde el horror puede ser pensado como forma. Las correspondencias y relaciones sobre las que se ha detenido este trabajo pueden ser comprendidas como un modo de resistir a la violencia de los golpes, prescindiendo del juicio moral en favor de la voracidad de la mirada.

³⁶ “La violence de l’art diffère de celles des coups, non pas en ce que l’art resterait dans le semblant, mais au contraire en ce que l’art touche au réel –qui est sans fond- tandis que le coup est à lui-même et dans l’instant son propre fond. Et c’est encore *tout un art*, comme on dit en français, c’est la responsabilité de l’art en général, très en deçà ou très au-delà de toute esthétique, que de savoir discerner entre une image qui est sans fond et une image qui n’est qu’un coup”. Nancy, Jean-Luc (2003): “Image et violence”, en *Au fond des images*, Paris: Galilée, p. 54.

4. Cuerpos

Avec Goya –c'est jusqu'à la défiguration– qui commence à être approchée. Mais au XIX^e siècle, on pourrait dire que le corps se cherche de plus en plus tel qu'il se sait vi, visé, reçu ou refusé par un monde qui ne dispose plus de figures ni schèmes mais qui s'inquiète au contraire de la fragilité des corps, de leurs instabilités, voire de leurs effacements. Là où il avait pu y avoir une sorte de transfiguration générale en corps canoniques de prestance, de sainteté ou de sensualité, il s'agit désormais de fouiller un regard qui d'abord se pense à vif, exposé à une crudité de vue que n'enrobent plus ces formes canoniques.

Jean-Luc Nancy, en "Corps en regard"

Si bien se ha hecho recaer las figuraciones de lo horroroso en las relaciones, correspondencias y oposiciones que surgen a partir de diversos elementos que interactúan en las ficciones, la presencia destacada de cuerpos ultrajados o sobre los que se augura un destino trágico podría precipitar una conclusión que deposite en la muerte violenta un monto de horror que, hecho reflexión literaria, explique al fin la singularidad y la universalidad de las construcciones de Saer y de Bolaño. Hay aquí un problema que permite volver sobre los elementos centrales planteados en esta tesis. Dicho de otra manera, la juntura entre horror y muerte violenta sugerida en algunos de los elementos analizados, insta a razonar su relevancia en el marco de las lecturas propuestas.

No se trata de declarar una suerte de imperio de lo cadavérico que primaría por sobre las maneras en que estos lenguajes literarios desenvuelven sus pensamientos. Más bien se quiere aclarar un posible malentendido que se puede producir como efecto de su presencia protagónica a lo largo de estas páginas. Con todo, la presencia de la muerte en conjunción con lo horroroso es posible de ser comprendida bajo un carácter antropológico que estaría en su base.³⁷ Ahora bien, este estatuto no implica concebir a las manifestaciones revisadas

³⁷ En este sentido puede leerse la siguiente aseveración: "[E]n présence de cadavre, l'horreur est immédiate, immanquable, et il est pour ainsi dire impossible de lui résister. La violence dont la mort est pénétrée n'induit en tentation qu'en un sens, s'il s'agit de l'incarner en nous *contre* un vivant, si nous prend le désir de *tuer*". Bataille, Georges (1957): *L'érotisme*, Paris: Minuit, p. 54. Para un análisis de este carácter antropológico de lo

como formas canónicas de la desfiguración corporal, antes bien lleva a detallar sus modos de expresión en vistas de analizar el papel que los cuerpos violentados tienen dentro de estas literaturas. En términos generales, lo importante es que el cuerpo no constriñe al análisis a la inmovilidad. Al contrario, hace sensible una exploración literaria. En otras palabras, el cuerpo es un campo de operaciones.

La literatura de Saer, se ha dicho, desarrolla una determinada heurística que con el correr de los libros va complejizándose en torno a ciertos ejes que singularizan su propuesta. De la negatividad de su narrativa se han derivado efectos específicos, el más notable: la modulación de la retícula a instancias de una morosidad descriptiva. Dentro de ese proceso destaca la “minuciosidad descabellada” con que se narra la apertura de la envoltura corporal en *El entonado* y en *La pesquisa*. Se trata a fin de cuentas de una práctica de la mirada que dispuesta sobre los cuerpos los somete a una dilaceración que continúa y modifica la manipulación del objeto que caracteriza la *imagen Saer*. La concepción de la imagen/mirada que se afirma en los textos de los setenta inaugura un trabajo de las formas que depende de una manipulación directa de los objetos a los que se enfrenta. Para conocer se pone en marcha un proceso de vivisección. La escritura se desenvuelve a través de una permanente apertura de la materia con la que trabaja, sean percepciones, sean cuerpos.

En *Glosa* se reúnen significativamente esas variantes y dan un nuevo giro al introducir la muerte -grado máximo de apertura corporal-³⁸ mediante dos figuras cumbres de la violencia política de los años setenta: la desaparición y la muerte “heroica” en salvaguarda de la organización. Ambas prescinden por completo de las vísceras entrevistadas en *El entonado*, *La pesquisa* o *Lo imborrable*. Ambas encuentran en pequeños materiales su fuerza y su condensación (una píldora y un pedazo de carne). Unos dieciséis años después de la caminata Leto lleva consigo una pastilla de veneno -“el objeto único”-³⁹ con que sellará sus días. La pastilla se vuelve con el correr de los años y el desarrollo de la lucha clandestina su única fuente de confianza, sabe que “ese redondelito sería capaz de soliviantar la carga sin medida de lo visible y hacerla desaparecer de un modo súbito y

abyecto puesto en relación con la historia del arte véase Didi-Huberman, Georges (1998): “Revenance d’une forme”, en *Phasmes. Essais sur l’appartion*, París: Minuit, pp. 35-46.

³⁸ Bataille, Georges (1957) *Op. cit.*, pp. 23-24.

³⁹ Saer, Juan José (2003a): *Op. cit.*, p. 225.

silencioso”.⁴⁰ El destino del cuerpo está ofrecido a una píldora que pone en suspenso “espacio, tiempo, historia y materia”,⁴¹ cuya minúscula superficie será “mordida” ante la inminencia de una redada. Por otro lado, los detalles que entrega *La pesquisa* de la desaparición del Gato y Elisa certificada en *Glosa*, hacen residir en un pedazo de carne en estado de descomposición el destino de la pareja. La presencia de ese pedazo es significativa en la medida que su proceso hacia la podredumbre sigue su marcha implacable, replicando de ese modo pútrido, se podría decir el instante de la desaparición de los cuerpos en un presente continuo.

El instante de la muerte cifrado en la pastilla y en la carne entrega una singularidad de esta literatura ante los cuerpos muertos: el horror como forma no reproduce un estado de cosas, sino que lo descubre mediante interrupciones. Los tiempos eclipsados en uno y otro modo de morir son divergentes, pero ello más que debilitar el procedimiento, lo fortalece. En uno, la píldora es el sostén de un combatiente que a fuerza de desengaños ha entregado su vida a los poderes de un objeto minúsculo. En otro, la carne certifica el secuestro. De todas maneras, ambos delimitan un proceso que se interrumpe y continúa, un instante que contiene la muerte y el tiempo detenido, como si la literatura se ocupara en pensar un tiempo del desastre siempre escandido y renovado. Se trata de un desastre que ante los cuerpos muertos es -para decirlo con Blanchot- “preocupación por lo ínfimo, soberanía de lo accidental”.⁴²

Por su parte, en las ficciones de Bolaño, los cuerpos muertos tienen desde su primera novela un lugar protagónico, signados por una lógica criminal integran distintos libros; sin embargo, es sólo a partir de *La literatura nazi en América* que esos cuerpos son parte de una lógica que se extiende y modifica en los libros siguientes, haciendo las veces de núcleo formal de su obra. Tal y como se revisó, las muertes se presentan bajo una lógica enciclopédica que incluye vanguardias, biografías de artistas apócrifos y crímenes masivos. Singular es el hecho que la polifonía de voces intervinientes en *Los detectives salvajes* se mude en *2666* en una pluralidad de cuerpos femeninos asesinados que, privados ya del habla, entregan los últimos signos de las circunstancias de su muerte a los peritos que sin éxito intentan obtener datos que los conduzcan al autor de los crímenes.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Op. cit.*, p. 227.

⁴² Blanchot, Maurice (2003): *La escritura del desastre*, Madrid: Nacional, p. 9.

Quizá la presencia reiterada del crimen en la literatura de Bolaño, más aun la comparecencia de muertes situadas en contextos que se corresponden con catástrofes de la historia—el nazismo, la masacre de Tlatelolco, la dictadura chilena, los femicidios de Ciudad Juárez, entre otros—, ha determinado que su obra sea comprendida en ocasiones como una suerte de radiografía literaria del imperio del mal, no desdeñando adjetivos como “apocalíptica”, “infernál” o “demencial”, entre los más sonados.⁴³ Si bien este estudio se ha planteado desde un ángulo que busca en la literatura menos la certificación de los desastres históricos que los procedimientos que son propios a la escritura, ello no impide ver la singularidad con que Bolaño representa las muertes violentas de la historia. De alguna manera el sesgo de lectura propuesto ha querido evitar denominaciones tan abarcativas y enfáticas de los procesos de ficción, pues supone que las particularidades de estas obras están en las relaciones producidas por sus distintos modos de narrar, y no en el dictamen que eleva a la literatura a relato transparente y lúcido de los males del mundo. Con todo, la serie de asesinatos que atraviesa buena parte de la literatura de Bolaño construye una comunidad de víctimas que se pone de relieve en contraste con la figura del autor que va progresivamente borrándose. La búsqueda del autor es un motivo que se repite en los libros del chileno. Wieder, Tinajero, Belano, Lima y Archimboldi son rastreados por diferentes motivos, los dos primeros muertos una vez encontrados. Esto difiere con el modo y los resultados de la búsqueda de los responsables de los crímenes de mujeres en el norte mexicano. La ausencia de un responsable de los asesinatos que haría las veces de antihéroe, o de una sola víctima que concitaría la atención del relato, da relevancia a la comunidad femenina de cuerpos asesinados que se erige en contraste con la indiferencia de la voz narrativa.⁴⁴ Más aun, esto orienta una mirada retrospectiva sobre los cuerpos violentados en los libros anteriores. La muestra fotográfica de Wieder que reunía instantáneas de cuerpos femeninos,—las fantasías de Ibacache que tras el Golpe escribe versos sobre mujeres—

⁴³ Cf. Fourez, Cathy (2010): “2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa Teresa, territorios del tiempo del fin”, en Fabry, Geneviève et al. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang, pp. 231-243. Candia, Alexis (2011): *El paraíso infernal*, Santiago de Chile: Cuarto Propio; Levinson, Brett (2009): *Op. cit.*, 177-191

⁴⁴ Utilizo esta noción de comunidad en oposición a la de masa, tal y como se ha hecho a propósito del documental *Falkenau* de Samuel Fuller: “Voilà pourquoi les morts de Falkenau ne sont pas filmés comme des masses mais comme des *communautés*, ensemble mais un à un, nombreux mais côte à côte, chacun gardant par-devers soi sa dignité (pour les morts dont les noms et même les nationalités demeuraient inconnus) ou son indignité (pour les notables encore fiers, sans doute, de leurs noms)”. Didi.Huberman, Georges (2010): *Op. cit.*, p. 53.

zaheridas, e incluso el cariz de venganza de la mujer que dicta sentencia de muerte en “Putas asesinas”, conforman una insistencia que en 2666 exhibe sus características más singulares en esa voz neutra que renueva las colecciones bajo las que avanza esta literatura.

Lo anterior permite volver sobre una pregunta planteada en un principio y que ha acompañado de diversas maneras el decurso de esta investigación. Me refiero con ello al carácter *crítico* que es posible leer en esta puesta en forma de la violencia extrema, es decir, a la vertiente en que el horror deviene pensamiento en marcha y entrega elementos para desmontar los dispositivos en que la violencia se aloja. Crítica de la violencia entonces, para retomar la expresión de Benjamin, que está lejos de descansar en respuestas unívocas, antes bien, es preciso desembarazarse, por un lado, de la ilusión de un mundo simple que funcionaría acorde a la lógica, donde el mal sería meramente lo opuesto del bien, y cuya naturaleza se contentaría con el ejercicio de la violencia como mero dato *a priori*,⁴⁵ y por otro, de la exclusividad del ideal moderno que comprende a lo literario sólo como pugna contra los usos comunicacionales masivos a la siga de una pureza antimimética que le sería propio.⁴⁶

El horror hecho forma dialoga con la violencia de la historia y la transvierte en su proceso incesante de búsqueda. Los cuerpos diseccionados en la ficción, valga la obviedad, no son ni han sido tridimensionales, palpables, aunque su imaginación imponga el vínculo con muertes reales. La escritura no suplanta al funeral negado por la desaparición, más aun, el trabajo de las formas convoca una avidez inversa a la violencia. Hay movimientos e intervención de los cuerpos, hay funciones de la palabra, hay reparticiones de lo visible y de lo invisible que la literatura discute con el mundo en el que habita, pero es en esa suerte de reciprocidad que las formas singulares expresan una complejidad que se resiste a devenir síntesis representativa del mundo.⁴⁷ Enfrentadas a esta dificultad, las literaturas de Bolaño y

⁴⁵ Vuelvo sobre la noción de forma adorniana puesta en relieve desde un principio: “el ensayo se sacude la ilusión de un mundo sencillo, lógico el mismo en el fondo, que tan bien se adapta a la defensa de lo que meramente es. Su carácter diferenciador no es un añadido, sino su medio”. Adorno, Theodor (2003a): *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique, pp. 37-41.

⁴⁷ Es curioso a esta altura del trabajo encontrarse con esos tres elementos largamente trabajados aquí —el cuerpo, la mirada y la representación— en un texto que intenta pensar las relaciones de lo estético y lo político y que se ve en la necesidad de subrayar esos tres elementos que han hecho las veces de enclaves desde los que se ha desarrollado la tesis: “Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l’émancipation que ce qu’ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu’ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l’invisible. Et

de Saer toman el camino de la desfiguración permanente de sus propios elementos. Fundan zonas, crean personajes e introducen diversas inflexiones en sus modos de narrar que hacen de sus obras permanentes procesos problemáticos que en el movimiento de su presentación se distancian de resultados positivos y fijos.

Saer exagera la dificultad de la narración por medio de un acento en la descripción morosa, y en ese sendero se encuentra con una forma abstracta que se expande hacia el resto de su obra. La retícula al mismo tiempo que brega en contra de la narración, da paso a un sistema de relaciones y de exclusiones que se plasmará luego sobre los cuerpos. La forma del horror que da a ver esta literatura está contenida en ese proceso, en los problemas que plantea, en la dificultad de cernirlo. Los cuerpos, como la mirada, son afectados por el marco sensible en el que se desenvuelven los relatos. De ahí entonces que se haya propuesto a *Glosa* como el momento más significativo de este movimiento, pues allí los cuerpos muertos o desaparecidos no llegan a ser diseccionados (sólo se sueña con un cuerpo que se desgaja a sí mismo), mientras a contra luz la novela afirma los marcos en abismo que prefiguran el destino de esos cuerpos en la figuración abstracta que los contiene.

Bolaño, dispuesto en los epítomes del horror de la historia, interroga la supuesta hipermoral del campo literario –la expresión es de Bataille– a través de la exhibición de series que ora son cadáveres, ora son artistas, ora son testigos. Explora distintos tonos hasta llegar a una neutralidad de la voz narrativa que describe cuerpos despedazados cuyos asesinos son inecontrables, tal y como lo es la voz en que se articula la narración. La colección muestra así sus dificultades para contener la dispersión del mundo que quiere narrar. La dificultad, hecha relato, pone en tensión la falacia del orden, explora lo informe de las visiones oníricas y fotográficas, cuyo poder de inquietar el orden de la descripción permite el desplazamiento del trabajo de las formas del horror.

La fuerza de estos textos radica en una puesta en movimiento del lenguaje literario que no descansa en los iconos del horror, ni en su carácter irrepresentable o de mero documento del saber. La escritura se abre a la creación de nuevas relaciones, al desastre como forma de ser de un pensamiento sensible. La imaginación se vuelve ejercicio de

l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base". Rancière, Jacques (2000): *Op. cit.*, p. 25.

disolución de las formas, reescritura de lo posible. La forma crea interrupciones, relaciones, resistencias que horadan la historia al tiempo que la piensan.

Se ha intentado entonces, seguir los movimientos de dos obras literarias abiertamente disímiles, y que sin embargo comparten el designio de pensar el horror a través de sus formas imaginarias. Ambas parecieran oponerse a la revelación de certezas ante los desastres, como si realizaran con ello un uso profano de las catástrofes históricas, habitando el campo de fuerzas de las formas lejos de los monumentos, modestas e insistentes, en la imaginación.

disolución de las formas, reescritura de lo posible. La forma crea interrupciones, relaciones, resistencias que horadan la historia al tiempo que la piensan.

~~Se ha intentado entonces, seguir los movimientos de dos obras literarias abiertamente disímiles, y que sin embargo comparten el designio de pensar el horror a través de sus formas imaginarias. Ambas parecieran oponerse a la revelación de certezas ante los desastres, como si realizaran con ello un uso profano de las catástrofes históricas, habitando el campo de fuerzas de las formas lejos de los monumentos, modestas e insistentes, en la imaginación.~~

APÉNDICES

Résumé de thèse

L'horreur comme forme. Juan José Saer / Roberto Bolaño

Dans les pages suivantes, nous présentons les problématiques générales de ce travail doctoral, qui développe les difficultés critiques liées à la notion d'horreur et à son expression comme forme littéraire. Nous soulignons notamment l'importance de l'horreur dans la réflexion formelle des textes étudiés ; l'utilisation divergente de la notion d'horreur par la critique littéraire spécialisée (ce qui détermine parfois une superposition avec la narration des catastrophes historico-politiques du XXème siècle) ; le lien de l'horrible avec le registre de l'image/regard ; et l'association entre la représentation de corps humains violentés ou ouverts et la signification de l'horreur. La diversité et la complexité des sujets analysés nous mène à prendre note de l'écueil où cet exercice de synthèse peut nous conduire : délaisser la spécificité du développement de l'argumentation de la thèse. Nous privilégierons donc la présentation du problème de recherche – les précédents les plus importants, les questions centrales et les hypothèses de lecture. Nous exposerons ainsi les questionnements qui animent cette recherche, pour aborder ensuite nos analyses et les conclusions qui en découlent.

Première partie

1. Lisant l'horreur.

Tout d'abord, la thèse formule la nécessité méthodique de déclarer que le sens de l'horreur est incertain du point de vue littéraire. Le problème que soulève le titre de notre recherche est loin d'être univoque : dans les noms de Juan José Saer et de Roberto Bolaño, ainsi que dans la formule qui les précède (*l'horreur comme forme*), nous reconnaissons un horizon de travail, une inquiétude contenue par une stratégie de lecture. L'énoncé de la thèse implique tant une interrogation que l'annonce du cheminement que vont suivre nos réponses. Si dans le titre la forme est mise en avant, ce n'est pas dans le but de l'opposer au contenu, mais avant tout de ne pas l'en séparer. En ce sens, la thèse est basée dans l'artifice linguistique dans lequel se présente la communication littéraire : elle la conçoit comme une *forme-thème*.¹ Les écritures de Saer et de Bolaño mettent en évidence un usage d'interpellation de la langue, leurs narrations sont des modes de réflexion sur les conditions de possibilité de la littérature. On constatera ceci en analysant les mécanismes complexes de construction de leurs appareils fictionnels, que ce soit à travers l'usage de structures mobiles et complexes de narration, ou dans la recherche permanente de rénovation de leurs formes expressives. Ce travail avance donc comme hypothèse que les formes fictionnelles de Saer et de Bolaño pensent l'horreur à travers l'écriture. On peut également concevoir ce mode de pensée comme une connaissance qui trouve dans l'imagination son origine et son moteur.²

Le corpus littéraire de cette recherche est justifié en partie par la place centrale qu'occupent les deux auteurs dans le paysage littéraire du Cône Sud à la fin du XXème siècle. À ce sujet, l'assertion de Ricardo Piglia est plus qu'éloquente :

¹ « Ce qu'il [le critique] recherche de préférence, ce sont ces thèmes-formes, ces structures à deux faces où s'articulent ensemble les partis pris de langage et le partis pris existants dont la liaison compose ce que la tradition appelle, d'un terme heureusement équivoque, un *style* ». GENETTE, Gerard (2011) : « Raisons de la critique pure », in *Figures II*, Paris : Seuil, p. 20.

² Didi-Huberman explique ceci en référence à Baudelaire, dans l'introduction de l'une de ses études sur les particularités et potentialités de la forme de connaissance que produit l'imagination. DIDI-HUBERMAN, Georges (2011) : *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire 3*, Paris : Minuit, p. 11-16.

Saer, Bolaño, todavía no nos hemos hecho cargo de lo que significa para nosotros su ausencia. Eran figuras magnéticas, inteligencias luminosas, que mantenían a raya a los idiotas y a los filisteos, por su sola presencia. Nada será igual ahora, aunque, desde luego, sus obras persistirán mientras dure la lengua en la que han escrito.³

Le fait que ces auteurs soient devenus des figures littéraires emblématiques implique plus de problèmes que de certitudes pour l'analyse critique, car leurs œuvres semblent immobilisées dans le panthéon des lettres. Aux débuts des années 2000, un groupe d'éminents critiques a qualifié Saer, à l'unanimité, comme un écrivain du « consensus ».⁴ Bolaño est devenu une sorte d'icône pop du latino-americanisme de salon et un succès éditorial aux Etats-Unis. Proposer une recherche sur ces deux auteurs centraux, donc, implique moins une révérence devant le consensus qu'une stratégie pour leur rendre leur mobilité, pour soulever des questionnements et des incertitudes face à leurs textes. Réaliser des opérations de lecture sur leurs romans implique ainsi de remettre en question l'effet canonique qui semble les transformer en un étendard littéraire immuable.

En référence à la thématique d'étude commune aux deux auteurs, nous affirmons que le consensus est la modalité privilégiée de présentation de la notion d'horreur dans les études littéraires. En ce sens, l'horreur est devenue le signe des violations aux droits de l'homme perpétrées par les gouvernements totalitaires. Plus précisément, la violence qui caractérise les dictatures militaires qui ont pris le pouvoir politique en Amérique du Sud dans les années 1970, est significativement présente dans une bonne partie de la littérature de la fin du XXème siècle. Cette situation a déterminé l'émergence d'un genre consacré à la violence politique, qui confère à la notion d'horreur le rôle d'élément clef du sens des textes ; cependant, elle n'a pas été suffisamment analysée par la critique spécialisée. En effet, on appelle « narration de l'horreur » n'importe quelle écriture qui s'occupe de ces années fatidiques, sans distinguer les témoignages, les récits de fiction ou les ouvrages d'histoire. Cette difficulté est à comprendre comme un indicateur du caractère *impensé* de l'horreur comme notion critique.

Il est donc important de préciser que, dans les œuvres de Saer et de Bolaño, les dictatures en Argentine et au Chili ont effectivement une place visible dans les trames

³ PIGLIA, Ricardo (2006b) : « La ironía como arte », in *La Nación*, 16 de abril, Buenos Aires. En ligne : <http://www.lanacion.com.ar/797300-la-ironia-como-arte>

⁴ GRAMUGLIO, María T.; PRIETO, Martín ; SANCHEZ, Matilde ; SARLO Beatriz (2000) : « Literatura, mercado y crítica. Un debate », in *Punto de vista*, n° 66, Buenos Aires, p. 1-9.

qu'affrontent leurs personnages. Cependant, cela n'implique pas que ces textes soient désignés sous l'étiquette diffuse de narration de l'horreur (à comprendre : l'horreur historique de l'administration et l'exercice de la violence par des gouvernements *de facto*). La particularité de ce contexte permet d'établir une première division de fond pour cette thèse. Si narrer l'horreur implique d'inclure des références à certains événements historiques traumatiques, ce que l'on désigne comme *horrible* relève alors d'un référent externe. L'horreur devient donc la torture, la disparition, la hantise du pouvoir omniprésent. Dans cette perspective, la littérature ne serait qu'un *suivre* de l'histoire. En revanche, si raconter l'horreur est une manière de penser les conditions de ce qui peut être dit en littérature, on ne peut pas connaître à l'avance le sens de l'horreur. En tant qu'écriture, l'horreur se réalise alors dans le mouvement de présentation de cette écriture. Il s'agit d'une logique contraire à la résolution mimétique, qui cherche une voix propre, une forme singulière. Nous voilà donc confrontés au besoin de nous demander : quelle est la nature de l'horreur dans ces littératures?

En termes schématiques, cette thèse se propose de penser l'horreur en tant qu'une construction littéraire. Il s'agit de développer une réflexion approfondie sur des moments spécifiques des narrations de Saer et de Bolaño, dans le but de rendre compte des procédés de construction qui sont à la base de ce que l'on peut interpréter chez ces auteurs comme une forme de l'horreur. Ainsi, cette recherche se propose de démontrer que si les pensées sur l'horreur contenues dans ces œuvres étaient susceptibles de produire une catégorie critique, celle-ci résiderait dans les modes qui structurent la narration.

Pour approfondir cet exposé du problème de recherche, nous reprenons ensuite les principaux axes ayant permis sa formulation. En premier lieu, nous faisons référence à un bref essai qui constitue le noyau de ce travail de thèse. Dans de brèves notes incorporées dans *La narración-objeto*, Saer attribue aux récits de Georges Bataille une conception limitée et banale de l'horrible. Selon lui, Bataille concevrait l'horreur de manière réductrice, en la faisant résider dans la présence du bordel, du sadisme, de la souffrance et de l'excrément, entre autres. Cet attachement au traditionnel est compris par Saer comme un manque de préoccupation devant « el hecho de percibir y narrar el horror ».⁵ Dans

⁵ SAER, Juan José (1999) : « Bataille tremendista », in *La narración-objeto*, Buenos Aires : Seix Barral, p. 192.

l'écriture de Saer, le couple indissoluble conformé par la narration et la perception s'érige contre le dénommé « tremendismo ». En conséquence, il reconnaît dans ce manque de préoccupation une attitude non conforme à l'art de la littérature. Le courageux effort de l'auteur de *Histoire de l'œil* pour mener ses personnages aux limites de l'horreur, conduirait à banaliser l'horreur aux dépens de l'accumulation. Le fait d'adjectiver « fort et trop » approfondirait cette adhérence au banal. Au milieu de toutes ces caractéristiques dépréciées par Saer au nom de l'art se glisse sa propre conception de l'horreur :

El tremendismo tiene en definitiva poco que ver con el arte, cuya modestia generosa equilibra y relativiza el horror y la exaltación y cuya percepción clara del mundo los encuentra, no en los supuestos límites de la carne y el gusano, sino en todas partes, hasta en la jarra en apariencia apacible y transparente que yace, misteriosa, sobre la mesa.⁶

On peut donc dire que pour Saer la modestie et la perception de l'art déstabilisent les certitudes qui se contentent de voir des horreurs là où on les attend. Ceci est d'une grande importance pour notre sujet, car on reconnaît au centre de cette conception de l'horreur un *mouvement contre l'évident*. La narration devient ainsi une voix capable d'imaginer une forme de l'horreur dans un objet en apparence indifférent. Est-ce possible ? Répondre à cette question est un des principaux objectifs de cette thèse.

Les deux types d'horreurs proposés par Saer ont également le mérite de rendre visible un autre problème central de cette recherche, à savoir la délimitation de son champ d'action. Plus précisément, cette division encourage à établir des différences, des tensions et des similitudes avec le vaste champ sémantique qu'invoque la simple mention de l'horrible. Comme nous l'avons déjà signalé, l'un des registres qui utilise fréquemment la désignation de l'horrible se sert de ce terme pour désigner et donner un sens aux catastrophes historico-politiques survenues au XXème, en évoquant pratiquement sans solution de continuité le nazisme et les dictatures du Cône Sud (ces deux exemples sont liées aux thématiques des œuvres que nous étudions). Cette récurrence sémantique nous mène à formuler les questions suivantes : y a-t-il dans cette perspective une horreur qui soit propre, par exemple, à la littérature de Saer, et qui ne soit pas un simple représentant des horreurs qui adviennent hors de ses frontières ? Et, si elle existe, comment se présente-t-

⁶ *Ibid.*, p. 193.

elle, quelles sont ses caractéristiques, quelles sont ses relations avec d'autres auteurs, en résumé, comment la lire?

Par ailleurs, la distinction entre les deux types d'horreur que nous avons présenté nous mène à formuler des questions plus spécifiques qui annoncent également le déroulement de cette thèse. A titre d'illustration : comment comprendre la violente ouverture corporelle qui exhibe les viscères du corps humain dans *El entenado*, puis, sous la figure d'un assassin en série, dans *La pesquisa* ? Sont-elles à exclure de la forme de l'horreur de Saer, car elles ne respectent pas la définition restreinte de l'horrible présentée par leur auteur ? Cette division nous permettra également de nous interroger sur les particularités que la forme de l'horreur prend dans l'œuvre de Bolaño. Par exemple, nous étudierons les descriptions détaillées qui, dans le roman posthume de Bolaño, *2666*, imitent le discours du médecin légiste ; nous évaluerons si l'accumulation des corps assassinés peut être conçue comme subordonnée à une réflexion littéraire de l'horreur.

Cette mise en série d'éléments hétérogènes conduit non seulement à s'interroger sur l'interdépendance de ses composants, mais invite également à une réflexion sur le rapport entre la violence extrême et l'horreur. Autrement dit, tout assassinat est-il horrible ? Quelles sont les circonstances qui permettent de formuler ce lien entre le crime et l'horreur ? Face aux crimes qui peuplent les récits de Bolaño dès son premier roman, ou face aux assassinats racontés dans l'œuvre de Saer, nous reconnaissons la problématique suivante : tous ces récits sont-ils passibles d'être réunis sous l'épithète commun de l'horrible ?

Avant d'élaborer des réponses, il nous faut signaler l'existence d'un risque critique : le fait de supposer un *nous* face à la souffrance, comme si de sa simple mention dérivait, de manière nette, une morale⁷. La remise en question de l'établissement assertif de ce *nous*, et la tendance à obtenir de cette opération déstabilisatrice un potentiel critique face à l'horreur, est une hypothèse de travail qui parcourt cette étude de différentes manières.

Nous étudierons ensuite un essai de Bolaño, où se développent des arguments sur les relations entre l'horreur et la littérature. L'auteur y réfléchit sur le rôle de la poésie française du XIX^{ème} siècle – Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé et Rimbaud – et son

⁷ « On ne devrait pas supposer un « nous » quand le sujet est le regard sur la douleur des autres ». SONTAG, Susan (2004) : *Ante el dolor de los demás*, Madrid : SL, p. 15. Nous traduisons.

caractère fondateur en ce qui concerne l'écriture de l'horreur. Dans ce parcours, Bolaño cite les trois derniers vers du poème *Le voyage* de Baudelaire et formule le commentaire suivant :

Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas.⁸

On peut ainsi reconnaître à nouveau une accumulation, mais interprétée autrement. Il y a une opposition à l'horreur, mais le résultat contredit ce qui est recherché. Il s'agit de la position problématique de l'écrivain face à l'horreur : cela permet de s'interroger, *grosso modo*, sur la prise de position affirmative que peut supposer la mise en forme de l'horreur et les conséquences complexes que cela impliquerait. Il s'agit d'une préoccupation générale de la recherche face aux romans de Saer et de Bolaño : construire une forme de l'horreur implique-t-il une mise en balance critique de l'horrible ? Ou plutôt : s'il développe une réflexion sur l'horreur littéraire, dans quelle direction le fait-il ? Qu'énonce la connaissance par l'imagination qui résiderait en elle ?

Nous présenterons tout d'abord des arguments qui montrent l'importance de développer une recherche sur la forme de l'horreur dans les œuvres étudiées. Cela permettra ensuite d'analyser en détail une des principales hypothèses de lecture qui animent notre recherche : l'horreur, considérée comme notion critique, se présente le plus souvent comme une notion *impensée*.

L'importance donnée à la notion de *forme* détermine la perspective à partir de laquelle nous concevons l'horreur dans cette thèse ; en même temps, elle indique que *l'horreur comme forme* demeure souvent *impensée* dans le domaine des études littéraires, spécialement dans celles qui ont analysé les œuvres que nous étudions. Nous avons utilisé une notion de forme qui est en grande partie inspirée de l'œuvre de Theodor Adorno, particulièrement dans des textes emblématiques comme *L'essai comme forme* et *Théorie esthétique*.

⁸ BOLAÑO, Roberto (2003) : « Literatura + enfermedad = enfermedad », in *El gaucho insufrible*, Buenos Aires : Anagrama, p. 154-155.

Pour situer la notion d'*impensé* dans un cadre spécifique, nous nous demandons comment il est possible de définir l'*impensé* à partir de la critique littéraire. En termes généraux, on considère que l'*impensé* est une catégorie qui s'utilise sans objections, c'est-à-dire une notion qui, à première vue, n'a pas besoin d'être pensée, définie ou critiquée (comme si elle se suffisait à elle-même pour avoir un sens). Lorsque cette apparence de stabilité de sens s'établit, la notion d'*impensé* échappe aux recherches et aux constructions critiques, sans pour cela perdre son rôle ou jouer le rôle occasionnel d'un argument infallible dans certains débats. En d'autres termes, un *impensé* est une prolifération métonymique, mais qui se présente comme s'il s'agissait d'une métaphore qui abrite un sens achevé, et qui annonce donc la banalité d'une interrogation sur les particularités de ce qui, avec certitude, elle désigne.⁹

Par ailleurs, on pourrait argumenter qu'un *impensé* désigne également quelque chose qui n'a jamais été conçu auparavant. Cependant, pour ce qui est de la forme littéraire de l'horreur, il s'agit plutôt d'une répétition qui ne génère pas de problèmes critiques. Autrement dit, face à la prolifération de l'horreur, le fait de la penser comme forme constitue un déplacement de perspective qui cherche à reconnaître sa fonction au sein de ces œuvres littéraires.¹⁰

En termes généraux, l'*impensé* permet d'affirmer que le fait de se demander *comment narrer l'horreur* entrave la formulation d'une autre question sous-entendue dans cette formulation, à savoir : *qu'est-ce que l'horreur*? En ce sens, quoique mettre l'accent sur le *comment* de la narration oriente les lectures vers un souci de la particularité de la forme

⁹ En annexe, nous présentons la citation du fragment qui a été en partie paraphrasé dans le corps du texte : « Il est des notions que l'on utilise sans y prendre garde. Des notions dont on imagine qu'il n'est pas nécessaire de les penser, de les définir, de les critiquer. Des notions qui ont miraculeusement échappé au mouvement d'enquête et de déconstruction métacritiques du siècle dernier. Des notions faibles sûrement, en tout cas de faible intensité, qui se tiennent aux marges des grandes querelles. Des notions qui finissent parfois par s'imposer, doucement, à l'ombre de débats plus spectaculaires. Et puis un jour elles sont là, incontestablement présentes, curieusement incontestées, et il faut reprendre le travail. « Contemporaine » est une de ces notions, un de ces *impensés* de la tradition esthétique que ce volume souhaite explorer ». RUFFEL, Lionel (2010) : « Introduction. Qu'est-ce que le contemporain ? », in Ruffel, Lionel (dir.) : *Qu'est-ce que ce le contemporain*, Nantes : Cécile Défaut, p. 9.

¹⁰ « Parce que tout déplacement de perspective, dans un champ de connaissance, produit un *objet nouveau*. Frappant, que la discipline constituée jusque-là n'avait pensé inclure dans son horizon problématique. Cet objet nouveau n'est donc rien d'autre qu'un *objet impensé* de la discipline. Lorsqu'il apparaît, apparaît avec lui ce malaise - suscitant résistance, défense psychiques - dont il faut reconnaître dès lors la fonction positive, celle d'une levée des obstacles épistémologiques ». DIDI-HUBERMAN, Georges (1996) : « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », in *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, Paris : Belin, p.149.

narrative, cela relègue la question sur la conception de l'horreur qui se déduit de ce *comment*. En somme, s'interroger sur la nature de l'horreur dans la littérature de Saer et de Bolaño implique d'amener la discussion au plus près de *l'identité*, où s'appréhende ce qui est désigné comme horrible. Nous menons donc notre recherche en questionnant les sens que peut prendre la notion d'horreur lorsqu'elle évolue dans un mouvement à l'encontre de ce qui semble évident. C'est-à-dire (nous reprenons la terminologie de Barthes), il s'agit d'une recherche qui vise à aller au-delà du sens obvie, où est conçu habituellement l'horrible dans la tradition critique.¹¹

Ensuite, nous avons approfondi cette problématique. Nous analysons deux manifestations traditionnelles de la conception de l'horreur comme impensé. En premier lieu, l'horreur sert à désigner la violence extrême et systématique appliquée dans les années 1970 par les dictatures du Cône Sud. Face à ce paradigme, souvent présenté comme incontestable, soit le questionnement sur la nature de l'horreur ne se résout pas, soit l'horreur est associée à la violence systématique et planifiée du terrorisme d'État. À cause de cette association, une grande partie des études littéraires appellent « narrer l'horreur » le simple fait d'évoquer les catastrophes historiques dans la fiction. Dans le but de mettre en évidence le caractère problématique de certitude dans les études critiques, nous avons analysé quelques travaux sur l'évènement historique qui est signalé comme l'« absolu de l'horreur »¹², à savoir, la *Shoa*. Parmi ces études, nous pouvons souligner la proposition d'Annette Wieviorka, qui montre que soixante-dix ans après la Solution Finale, le « ça d'Auschwitz-Birkenau, saturé de morale, est lesté de trop peu de savoir historique ».¹³ En conformité avec la proposition de l'historienne de la *Shoa*, on affirme que la saturation morale fait office d'indicateur d'un certain impensé pour le savoir historique. Cette remarque permet d'établir une analogie entre l'impensé du savoir historique que signale Wieviorka, et l'affirmation de cette thèse sur le caractère impensé de l'horreur comme forme au sein de la critique littéraire. Pour démontrer les modalités d'action de cette manifestation de l'impensé dans les lectures critiques suscitées par l'œuvre de Saer et de

¹¹ BARTHES, Roland (1982) : « Le troisième sens », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris : Seuil.

¹² LANZMANN, Claude (1979) : « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », in *Les Temps Modernes*, n°395, Paris, p. 1901.

¹³ WIEVIORKA, Annette (2005) : *Auschwitz, 60 ans après*, Paris : Robert Laffont, p. 9.

Bolaño, on analyse des recherches où s'illustre le caractère impensé de l'horreur en relation avec des moments spécifiques de ces œuvres.

Après ces analyses, notre texte détaille la seconde manifestation de l'impensé en rapport avec le problème d'étude et les romans qui nous occupent. Pour cela, on considère la présence récurrente de la catégorie freudienne de l'*inquiétante étrangeté* comme un automatisme critique qui s'impose à partir de scènes spécifiques des fictions de Saer et de Bolaño. Plus concrètement, cela pourrait se traduire ainsi : devant chaque miroir qui ne livre pas l'image qu'on attend de lui, se confirme l'*inquiétante étrangeté* ; chaque présence de la figure du double s'explique au travers d'une formule *"le familier devenu étrange"* qui en même temps résume le texte de Freud et oublie sa spécificité. Cela nous conduit à signaler un usage instrumental de la théorie psychanalytique qui détériore la singularité de la forme littéraire. En ce sens, le familier devenu étrange est utilisé dans les lectures critiques comme un jugement général qui communique peu sur la spécificité littéraire dans laquelle il se présente. Nous démontrons alors l'immédiateté de la thématique du double au moment d'imposer les codes de lecture (il s'agit à nouveau d'un mouvement à l'encontre de ce qui semble évident). Comme conséquence de cette répétition, nous poserons le problème suivant : suffit-il de la simple présence de miroirs inquiétants ou de rencontres inespérées des personnages de fiction avec leurs doubles, pour déclarer que dans certains épisodes il est possible de reconnaître une forme littéraire de l'*inquiétante étrangeté*, comprise le plus souvent comme une figure de l'horreur ? Pour aborder ce problème, nous analysons différentes scènes des romans de Saer et de Bolaño, en soulignant les moments de mise en évidence de l'automatisme critique, dont le caractère horrible paraîtrait donné à l'avance. Dans cette perspective, on conclut que le savoir psychanalytique confirme – comme si c'était nécessaire – l'horreur qu'implique le phénomène du double. L'usage instrumental du savoir freudien véhicule une certitude sur l'horreur. Le caractère impensé de l'horreur comme forme se traduit ici dans une non considération des mécanismes de la fiction. Par contre, nous soulignons le besoin de formuler une question capable de relier les dispositifs fictionnels, les appareils linguistiques où ils se présentent, et ce qui est désigné comme abominable. Cette association entre fiction, langage et horreur est une autre voie pour définir l'horizon du travail de la thèse.

2. La méthode progressive régressive : *La grande et 2666*

Après avoir développé les antécédents qui permettent de concevoir l'horreur comme une notion impensée, nous présenterons le cadre et l'ordre de lecture au moyen desquels nous accédons aux narrations de Saer et de Bolaño. Étant donné les liens tissés par ces narrations dans différentes publications, et étant donné que cela provoque une reformulation des publications antérieures de ces auteurs, nous proposons une lecture rétrospective visant à caractériser les deux projets littéraires. Cela implique de mettre l'accent sur les continuités et les variations que leurs romans posthumes respectifs – *La grande* et *2666* – introduisent dans les livres qui les précèdent. Donc, dans un premier temps, nous donnerons des arguments qui expriment une coïncidence entre les deux romans. Il s'agit, tant pour Saer que pour Bolaño, de construire avec leur œuvre une unité qui va au-delà du simple nom de l'auteur. Dans cette approche, on conçoit la réapparition de certains personnages, la création d'espaces géographique propres, et la réécriture d'épisodes ponctuels comme le noyau à partir duquel se développe la volonté d'unité de l'œuvre. Pour mener à bien ce procédé, qui intègre et modifie l'écrit, le mouvement rétrospectif est conçu comme une modalité temporelle qui donne cohésion au développement de l'œuvre. Cela permet d'affirmer que la réflexion sur l'horreur comme forme, qui est propre à ces œuvres littéraires, se comprend mieux si on prend en compte les mouvements textuels que l'emphase rétrospective permet de visualiser.

Les éléments communs des deux œuvres permettent en même temps de signaler des différences entre les deux projets narratifs (la cohésion, la réitération des lieux et personnages, la temporalité, etc.). En termes généraux, une des différences les plus marquées entre ses romans est la facilité avec laquelle il est possible de concevoir, après la mort des auteurs, l'unité recherchée et la cohérence du projet. En particulier, il est possible d'affirmer que la littérature de Saer formule dès son premier livre publié – *En la zona* – les lignes directrices d'un programme d'écriture repris et reformulé par les livres postérieurs. Chez Bolaño, par contre, le moment où le projet aboutit reste incertain, au moins jusqu'à *La literatura nazi en América*. Cette division a des nuances et des articulations qui sont

abordées dans les parties suivantes de la thèse ; elle constitue un pas préliminaire qui permet de justifier l'ordre et la sélection du *corpus* abordé.

Pour montrer comment les différents livres dialoguent entre eux, dans le cas de Saer nous avons considéré des éléments déjà analysés par la critique. Il convient de signaler, brièvement, que le titre du premier livre – *En la zona* – contient une délimitation d'un espace qui a été reprise dans presque toute son œuvre postérieure (il s'agit de la ville de Santa Fé et de ses environs, où se déroule une grande partie des compositions de Saer). Parmi les récits que nous avons retenus, il faut souligner « Algo se aproxima », puisque dans ce texte on reconnaît plusieurs éléments récurrents dans l'ensemble de l'œuvre. En guise de synthèse, on peut mentionner que ce texte présente une réunion d'amis autour de la nourriture (situation récurrente dans l'œuvre, la plus spectaculaire étant celle de la tribu qui dans *El entenado* se réunit pour manger de la chair humaine). Par ailleurs, un des personnages – Horacio Barco – apparaît dans plusieurs textes ; c'est aussi Barco qui se propose d'écrire l'histoire d'une ville, projet qui devient une affirmation prémonitoire et autoréflexive de l'œuvre de Saer ; enfin, dans ce récit on reconnaît aussi une description détaillée de la façon dont les personnages perçoivent la « sale lumière » qui les entoure (la description de la perception visuelle est à la base de la période plus expérimentale de l'œuvre Saer).¹⁴

De son côté, Bolaño, dans *La literatura nazi en América*, marque un tournant, tant par la relation qu'il établit avec le roman *Estrella distante*, qu'en raison du lien que l'on peut reconnaître entre ce roman et le reste de l'œuvre. Le premier de ces livres est composé d'une série de portraits d'écrivains apocryphes, rassemblés par une appartenance plus ou moins explicite à l'idéologie nazie. *Estrella distante* réécrit et déploie l'histoire du dernier auteur dépeint dans le livre précédent. Ceci établit une logique d'expansion de l'œuvre qui implique un retour sur ce qui a déjà été écrit (le même procédé est à la base de *Amuleto*, qui réécrit un passage de *Los detectives salvajes*, et on le retrouve à nouveau dans la figure du critique littéraire Ibacache, mentionné dans *Estrella distante*, qui devient le narrateur de *Nocturno de Chile*). Par ailleurs, ce livre commence avec une brève note, qui explique que l'histoire fut racontée à l'auteur par Arturo B. Ainsi, la logique d'expansion est également liée à la présence d'un personnage – Arturo Belano – qui réapparaît par la suite dans

¹⁴ SAER, Juan José (2006a) : « Algo se aproxima », in *Cuentos Completos*, Buenos Aires: Seix Barral.

l'œuvre. Enfin, et dans le but de livrer des éléments qui confirment la place centrale qu'acquiert la forme d'encyclopédic de vies imaginaires de *La literatura nazi en América*, nous concevons la construction encyclopédique en dialogue avec la galerie de cadavres féminins qui est au centre de 2666.

En somme, après avoir considéré la cohésion de l'œuvre de Saer (analysée rétrospectivement), et le contraste qu'elle suggère avec l'écriture de Bolaño, nous proposons de prolonger notre étude dans ce même ordre. Autrement dit, l'œuvre de Saer contient dans une plus large mesure que celle de Bolaño un souci d'ensemble, ce qui met en évidence un travail de la forme littéraire qui se déduit d'une pensée temporelle et spatiale délimitée. Cette différence nous mène à supposer qu'une lecture de l'œuvre de Bolaño, en disposant en même d'une connaissance préalable de la cohésion de l'œuvre de Saer, sera enrichie par ces relations internes. Quoique l'inclinaison rétrospective est d'une grande importance dans l'œuvre de Bolaño, le caractère explicitement programmé du rétrospectif dans la littérature de Saer (la possibilité d'identifier ses opérations et ses effets est facilitée par le large *corpus* critique qui accompagne son œuvre) nous mène à commencer par ce dernier notre cheminement au travers des formes de l'horreur. Il s'agit moins de prendre Saer pour modèle d'une certaine clarté que de réaliser une lecture de l'œuvre de Bolaño qui, précédée par celle de Saer, puisse éviter l'excès d'enthousiasme avec lequel l'écrivain chilien est habituellement lu, enthousiasme qui implique le plus souvent un excès de régionalismes et d'historicismes laissant au second plan les procédés littéraires présents dans ses fictions.

Cependant, dans les deux cas les analyses ont pour toile de fond l'étendue des œuvres de chaque auteur. Pour étudier les mouvements textuels – compris comme des procédés de réflexion singuliers sur l'horreur –, on a effectué une sélection de textes qui répondent à ce critère. Dans ce contexte d'analyse, on peut signaler deux grands domaines à partir desquels les deux œuvres construisent leur variation, leur expansion et leur réflexion de la représentation littéraire de l'horreur. Dans cet esprit, nous avons fait ponctuellement référence à l'importance du registre visuel et aux épisodes récurrents qui présentent une intervention violente sur des corps humains. Les deux registres – le corps et l'image – sont présentés comme des espaces textuels sur lesquels la création littéraire s'étend, appliquant ses idées. L'horreur est un effet qui se donne à voir comme une partie de ce procédé de

dialogue et de réflexivité de l'écriture. Autrement dit, à partir d'un *corpus* sélectionné pour étudier les mouvements de l'horreur en tant que forme, on peut affirmer un souci pour l'aspect visuel et pour la disposition des corps, où les déplacements textuels font de l'horreur une *forme-thème* prisée par ces œuvres. La représentation littéraire est inquiétée par ces récits lorsqu'ils racontent le destin des corps et des images, qui jouent le rôle d'un cadre sensible de ce qui est raconté. En somme, les formes pensent l'horreur, ce qui est annoncé par le titre et par sa filiation adornienne.¹⁵ En effet, dans ces déplacements et dans les mutations de ces formes se développent différentes significations qui produisent de la connaissance au travers de l'imagination. Cela conduira notre travail de thèse à rendre compte des procédés problématiques dans lesquels la littérature présente l'horreur. Plus qu'une représentation d'événements externes à l'écriture, la littérature affirme dans le mouvement singulier de sa présentation une réalisation de ce que trament ses mots.¹⁶

La première partie de la thèse annonce finalement quel parcours spécifique a été développé pour chaque texte de Saer y Bolaño. La section consacrée à l'écrivain de Santa Fe s'arrête sur *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986) et *La pesquisa* (1994). En fonction des sujets abordés, nous avons fait appel à d'autres textes, parmi lesquels il convient de mentionner particulièrement *Lo imborrable* (1993) et *La grande* (2005). Le choix des textes répond à une lecture de l'œuvre de Saer qui bascule autour de *El entenado*, et à la conjonction qui a lieu dans ce roman entre le regard de l'auteur et ses souvenirs. Dans ce roman se dégage la *cruauté* comme mode d'accès à l'objet, tant dans les souvenirs-visions de l'auteur que dans les corps qui sont mangés et ceux qui participent à l'orgie au cours du banquet. Il s'y produit une articulation entre l'inclinaison du regard et le déplacement violent des corps qui justifie une analyse détaillée des modes selon lesquels la description de l'image/regard domine les textes précédents. D'autre part, cette même articulation nous incite à prêter attention à la pratique criminelle qui, dans *La pesquisa*, consiste à disséquer les corps des victimes. Dans

¹⁵ « S'impose alors la formule au moyen de laquelle Jean-Luc Godard qualifie le seul cinéma qui l'intéresse, « une forme qui pense », où l'on peut voir réaffirmé ce qui s'annonce dans l'expression « l'essai comme forme » utilisée par Adorno. (...) Par cet espacement et l'hésitation qu'il produit, la forme semble dotée d'une puissance de mutation. Une forme qui change mais chacun de ces changements de forme s'accomplit dans un échange des significations ». LIANDRANT-GUIGUES, Suzanne (2004) : « Une forme qui pense », in Liandrant-Guigues Suzanne et Gagnebin, Murielle : *L'essai et le cinéma*, Paris : Champ Vallon, p. 194-195.

¹⁶ « La littérature, en se faisant impuissance à révéler, voudrait devenir révélation de ce que la révélation détruit. Effort tragique. Elle dit : je ne représente plus, je suis ; je ne signifie pas, je présente ». BLANCHOT, Maurice (1981) : « La littérature et le droit à la mort », in *De Kafka à Kafka*, Paris : Gallimard, p. 43.

cette logique de lecture, nous postulons qu'à partir de *El limonero real* se met en place un mode de regard propre à la littérature de Saer. Ce mode de regard est désigné au long de la thèse comme *image Saer*. A partir de ces caractéristiques sensibles se mettent à jour des articulations qui répondent à différents moments de sa formulation, celles qui par exemple dans *Glosa* se retournent sur les souvenirs et les rêves, dont la singularité relie à travers le regard le destin de disparition et de mort de certains personnages. Ce cadre du regard qui perdure et change au long des textes contient les mouvements successifs de l'horreur comme forme dans la littérature de Saer. Sa particularité non seulement signale le caractère fortement visuel de cette littérature, mais permet également de localiser dans cet espace de formation d'images le caractère mobile et singulier de ce mode de penser l'horreur.

En ce qui concerne l'analyse des écrits de Bolaño, le travail se concentre sur *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (2000) et *2666* (2004) et sur des textes présents dans *Putas asesinas* (2001), *El gaucho insufrible* (2003) et *El secreto del mal* (2007). Nous avons inclut des références à d'autres textes parmi lesquels, notamment, *Los detectives salvajes* (1998). Cette organisation répond à la présence dans les premiers textes mentionnés d'un *principe de collection*, qui donne lieu à des vies imaginaires et qui augmente progressivement son caractère funèbre, et de ce fait son lien avec des morts réelles. Divers cycles narratifs sont établis autour de ce principe – par exemple, la bibliothèque nazi devient une exposition photographique de femmes assassinées dans *Estrella distante*, et c'est en raison de cette duplicité (auteurs de fictions et assassins) que se construisent les deux énigmes développées, parallèlement et de manière articulée, dans *2666*.

Nous avons ainsi synthétisé les éléments sur lesquels se base la présente recherche. Dans les lignes suivantes nous présentons les principaux cheminements afin de répondre aux questions posées dans cette première partie.

Deuxième partie

Juan José Saer (1937-2003)

1. Image et négativité

Dans un premiers temps, nous développons les caractéristiques qui conforment dans l'œuvre de Saer une écriture qui se développe à partir d'une poétique négative. Cela nous conduit à analyser la construction des différentes versions de la négativité au sein de son œuvre. Dans ce but, nous proposons un parcours qui va d'une désarticulation extrême de la matière de la narration dans le récit « La mayor », à la composition d'images en réticule – largement présentes dans *El limonero real* et dans *Nadie nada nunca* –, dont les particularités sensibles représentent un des effets les plus remarquables de la composition de la négativité. Le premier chapitre de cette section présente les idées liées à cette négativité, c'est-à-dire, nous proposons de déterminer le caractère affirmatif qu'implique la présence du négatif. Autrement dit, l'hypothèse de lecture signale qu'un des effets les plus importants de la mise en acte d'une poétique négative est, dans le cas de Saer, le développement systématique d'une réflexion – une théorie ? – sur l'image. Une anthropologie spéculative (selon l'expression de Saer) qui exprime les modes dans lesquels une image s'exhibe, et insiste sur la préoccupation optique qui peuple les récits.

Cet effet de la négativité implique le développement d'une conception de l'image qui va au-delà de la pureté du moyen prétendue. On ne vise pas une conception générique de ce qu'est une image : on développe plutôt une articulation entre image et regard qui, tel que le propose Didi-Huberman, s'oppose à une abstraction sur le visible représenté et s'intéresse aux conditions mêmes du regard (sa présentation et sa figurabilité).¹⁷ Il n'y a pas donc de concept directeur qui réunisse et fige le sens de l'image. Ceci engendre une manière différente de rendre explicite le besoin de parler d'une *image Saer*.

A partir de scènes spécifiques de l'histoire de Wenceslao, racontée dans *El limonero real*, nous établissons un élément constant dans ce récit : l'image est visible sous la forme

¹⁷ « Il faut donc revenir, en deçà du visible représenté, aux conditions mêmes du regard, de *présentation* et de *figurabilité* ». DIDI-HUBERMAN, Georges (1990) : *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit, p. 26.

d'éclats. Le regard, dans un état permanent d'altération, registre des images qui ponctuent l'espace au travers des faisceaux de lumière qui traversent des écrans perceptifs (la fenêtre, le chapeau de paille, l'eau, etc.). Ces séquences qui donnent forme à l'éclat permettent, en somme, d'insister depuis un autre angle sur ce que Sarlo nomme « narrer la perception ». ¹⁸ D'ailleurs, l'écriture minutieuse de la perception donne naissance à des images abstraites qui s'érigent contre la narration. Autrement dit, la négativité *saereana* trouve sa clef de composition dans l'écriture des images en réticule, dont la décomposition du réel dans ses éléments sensibles minimes met en place, à contre courant de la narration linéaire, une tension de la forme à ce point exacerbée, qu'elle donne naissance à une figure abstraite – par exemple, le réticule. Ces images sont conçues comme des noyaux formels qui, avec des variations, traversent la réflexion sur l'horreur contenue dans l'œuvre de Saer. En ce sens, sa réitération dans les récits des années 1970 permet de formuler un problème qui est d'une grande importance pour la continuité de la recherche : comment une réticule – figure éminente de l'art abstrait – peut être racontée ? Voire même, comment peut-elle contenir une réflexion sur la forme de l'horreur ? Cette interrogation anticipe en grande partie le cheminement que notre thèse développe sur l'œuvre de Saer.

Pour clore le sujet de la forme sensible qui a été délimité à propos du réticule, nous reprenons un passage emblématique du roman, connu par la critique comme la « révélation du baigneur ». Dans cette scène de *Nadie nada nunca*, un baigneur se souvient involontairement de sa période de champion régional de permanence dans l'eau. Le souvenir se centre sur un épisode précis : il était dans l'eau depuis soixante-seize heures et contemplait pour la troisième fois de suite l'aube, installé dans un petit mobile flottant, en essayant de battre la marque régionale de durée dans l'eau. Du soleil émanait un « tourbillon de scintillements », lorsque soudain, la fluctuation entre le multiple et les formes connues s'arrête. On n'aperçoit plus le soleil ni la superficie de l'eau : tout s'est transformé en une « serie de puntos luminosos, de número indefinido y quizá infinito, muy próximos unos de otros pero que no se tocaban entre si como lo probaba el hecho de que a pesar de sus continuas titilaciones podía verse entre uno y otro, una línea negra, delgadísima ». ¹⁹ Le regard du baigneur devient un plan optique pointillé, il abandonne les

¹⁸ SARLO, Beatriz (1980) : « Narrar la percepción », in *Punto de vista*, n° 10, Buenos Aires.

¹⁹ SAER, Juan José (1995) : *Nadie nada nunca*, Buenos Aires : Seix Barral, p. 129-130.

formes conventionnelles et il fait place au réticule qui, en même temps, contient la destruction du monde environnant et offre en échange une perception décomposée. L'altération du regard est interprétée sous la forme d'un maillage qui contient un regard *autre*, non pas indéterminé comme l'ont suggéré d'autres lectures, mais géométrique, c'est à dire, difficile à appréhender en raison de son abstraction – et non pas de son caractère chaotique. Cette lecture géométrique prend son sens à partir de l'incapacité mimétique de ces épisodes, ce qui nous permettra d'évoquer le rôle qu'a joué la structure du réticule dans l'art visuel depuis le début du XX^{ème} siècle. Pour l'historienne de l'art Rosalind Krauss, le réticule a occupé, après l'émergence de la peinture cubique dans l'antichambre de la première guerre mondiale, la place de l'emblème de la rénovation des arts visuels, car il contient « la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité pour la littérature, la narration, le discours ». ²⁰ Cela permet de donner sens aux épisodes que nous avons choisis où le visuel se présente sous la forme évanescence du scintillement. La négativité anti mimétique exprime ainsi une des manières privilégiées pour affirmer sa spécificité. Il y a dans la description de ces images une détention du discours qui réside dans un présent continu regardant et regardé – l'ambiguïté est fondamentale – par des images en réticule. Autrement dit, le baigneur voit devant ses yeux comment la fonction qui permet de comprendre l'extérieur sous des formes conventionnelles se désintègre, et derrière cela émerge un plan en pointillé. Comme cela est indiqué par Krauss, le réticule qui s'impose à la perception du baigneur comme forme abstraite contient la matrice de la connaissance qu'établit une séparation radicale entre un écran perceptif et ce qui se présente comme le monde « réel ». ²¹ Dans ce mélange de matérialisme extrêmement minutieux (décomposition de la perception et actualisation du présent de la narration), marqué par des révélations soudaines du monde perçu par *l'autre* (actualisation devenue image réticulaire), réside une des particularités les plus saillantes de la littérature de Saer. Cette relation entre le cadre de la vision et la présence de l'horreur est reprise dans le chapitre que nous avons consacré à *Glosa*. Le parcours mené jusqu'ici permet de formuler le caractère de noyau sensible de la formule du réticule, puisque c'est à partir d'elle que la forme de l'horreur acquière du sens.

²⁰ KRAUSS, Rosalind (2002c) : « Reticulas », in *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid : Alianza, p. 23. Nous traduisons.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

Nous poursuivons notre travail par la question de la temporalité, où a lieu l'articulation entre négativité et image. Nous soulignons le temps du réveil, qui a une fonction de seuil tout au long de *El limonero real*. Dans ce roman, il y a un distique - « Amanece/ y ya está con los ojos abiertos » - répété neuf fois, et qui scande toute la narration. Le seuil du réveil entrave la plénitude de la veille, et permet de souligner l'altération permanente de l'espace temporel que le regard exhibe dans *El limonero real*. Cette modalité d'écriture des images – *En réveillant*, dit-on, pour définir la temporalité qui est à sa base – nous permet de dialoguer avec la critique spécialisée dans un souci de caractériser la réflexion sur le visuel propre à cette littérature. En termes généraux, nous interrogeons l'association, de genre lukacsien, entre image et description ; nous proposons une interprétation alternative de la logique de description; et nous discutons la valeur que la lecture de Dalmaroni attribue aux influences picturales dans l'écriture de Saer. Par ailleurs, l'étroite relation dans l'œuvre de Saer entre la présentation de l'image et le temps du réveil, permet de concevoir une temporalité qui fissure le temps chronologique, et met ainsi de côté la fixité promise par l'identité de ce qui est regardé. Le réveil, moment de passage où le sommeil s'efface, où la veille est perturbée, participe dans la littérature de Saer au développement d'une réflexion sur l'image qui inclue tant une hyper-identité qu'une diffusion du regard.

2. La cruauté des formes

Ce chapitre commence avec des références aux différents développements qui conjuguent la production esthétique, l'enfance, le savoir et la cruauté (empruntés principalement à Baudelaire et à Bataille). Ces éléments nous permettent de poser des questions qui trouvent des modalités de réponse spécifiques dans la littérature de Saer. Nous pouvons nous interroger surtout sur l'heuristique que produit cette littérature. Ou, autrement dit : comment Saer traite-t-il, comment connaît-il, comment appréhende-t-il les formes visibles dans sa narration ? D'autre part, et quoique les réponses à ces questions soient intimement liées, nous étudions comment se manifeste la cruauté dans l'écriture du *santafesino*.

Pour aborder ces questionnements, notre analyse se centre principalement sur *El entenado*, texte qui présente des caractéristiques intéressantes sur la question. Par ailleurs,

les particularités de ce roman invitent à une relecture des livres commentés dans le chapitre précédent ; elles donnent également lieu à des variations postérieures de l'œuvre. Nous visons ainsi une thématique récurrente : dans l'œuvre de Saer on reconnaît un traitement de l'écrit qui évolue à partir d'une décomposition extrême de ce qui est raconté, d'une description minutieuse de ce qui est perçu – qui à son point culminant révèle une cruauté exercée sur la matière du récit, dont l'effet le plus évident est la disposition en réticule de l'image Saer. La réitération de l'arrachement de l'objet conduit à penser qu'il s'agit d'un processus caractéristique, voir systématique, de son œuvre. Nous avons ainsi conçu la continuité et le renouvellement qui apparaît dans *El entenado*, en formulant d'emblée une hypothèse sur la place qu'occupe ce roman dans l'échafaudage de la réflexion de l'horreur : on passe d'une cruauté pratiquée sur l'objet du regard, à une cruauté exercée sur les formes anthropomorphique présentes dans le récit.

Nous effectuons ensuite une caractérisation de la cruauté à partir du traitement que reçoivent les corps dans *El entenado*. En termes généraux, nous analysons le destin des corps durant le banquet annuel célébré par la tribu *colastiné*. Nous examinons un passage qui présente les rapports distancés et soigneux des membres de la tribu, et qui évolue ensuite dans une rupture qui se boucle, une fois par an, par une superposition violente des corps. Nous analysons ce mouvement singulier à travers *un regard orienté vers la disproportion de l'organique*, où le cannibalisme prend une place centrale dans le processus d'ouverture corporelle auquel se livrent chaque année les membres de la tribu. Les corps sont non seulement ouverts pour être mangés, mais ils sont en même temps ouverts pour participer du banquet et de l'orgie qui, comme conséquence de ses dérives, met souvent fin aux vies singulières des participants. Cet état permanent d'altération corporelle nous mènera à caractériser les différentes transformations auxquelles sont soumis les corps dans le récit. Les corps dans *El entenado*, comme le suggère Monteleone, constituent le support de la signification (l'organique concerne toute relation de langage dans ce roman).²² Pour délimiter les moments du texte où la disproportion de l'organique est visible, nous proposerons quatre étapes subies par les corps lors de la fête annuelle des *colastiné*. Il s'agit d'abord du démontage minutieux des corps qui seront ensuite mangés par la tribu (on les

²² MONTELEONE, Jorge (1993) : « Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer », in Spiller, Roland (dir.) : *La novela argentina de los años 80*, Estudios Latinoamericanos n° 29, Frankfurt: Vervuert, p. 170.

découpe et on les place sur le barbecue pour leur cuisson). Le récit décrit ensuite le regard extasié de la tribu qui contemple en silence, en proie à une grande fascination, les corps grillés par le feu. Dans le troisième moment, les Indiens mangent la chair humaine avec obstination, mais la satisfaction est accompagnée de doutes et de confusion. Le quatrième, sous le signe de l'ébriété, exhibe les participants dans un état d'excitation sexuelle qui est suivi par des actes variés qui culminent dans l'ouverture de l'organique. Le geste d'*ouvrir le corps*, bien que présent tout au long du récit, prend ici une signification nouvelle et montre une version de la logique qui régit le festin cannibale:

Había quienes se estiraban en el suelo como para descansar, arrastrando consigo a sus vecinos que, blandos, se dejaban llevar, quienes se abrían como flores o como bestias, quienes se paseaban buscando, entre la multitud, el objeto adecuado a su imaginación, con la *minuciosidad descabellada* del que quiere hacer coincidir, como si estuviesen hechos de la misma pasta, lo interno y lo externo.²³

Ces quatre moments concernent la présence, centrale tout au long du roman, des corps en état de perpétuelle altération. Il y a aussi des épisodes au cours desquels le narrateur se souvient de ses années passées avec la tribu. L'évocation de la période vécue avec les Indiens a par moments le caractère d'une hallucination : le corps du narrateur revit cette période, qui reste pour lui plus réelle que le temps présent de l'énonciation du récit. Le déploiement de souvenirs, que ce soient des images ou des frémissements, est conditionné par l'ouverture du corps du narrateur : les années vécues parmi les Indiens invoquent un questionnement sur les limites individuelles et temporelles du souvenir. Ainsi, elles donnent lieu à une autre version de la « minuciosidad descabellada » avec laquelle l'ouverture corporelle se présente dans le roman.

Ces analyses nous mènent à conclure que la disproportion organique domine le récit, dont la spécificité se manifeste dans une absence de limites entre l'interne et l'externe. Cette absence force un renouvellement continu de l'apparent, qu'il s'agisse des différents états qui traversent les corps durant le banquet, ou bien du caractère hallucinatoire des souvenirs du narrateur. Tant dans le cas des corps des Indiens qui participent du banquet que dans le cas de la relation du narrateur avec ses souvenirs, le couple interne/externe n'a pas de sens : cela implique que la disproportion devient le mode d'être de tout ce qui se présente comme

²³ SAER, Juan José (1983) : *El entenado*, México : Folio, p. 59. Nous soulignons.

apparent. Étant donné le caractère incertain de l'expérience dans ce roman, il est donc impossible de concevoir les corps comme étant sujets à une proportion déterminée. Cela nous permet de revenir aux questions initiales et d'affirmer que dans les relations que les indiens et le narrateur établissent avec l'organique, se construit une version du savoir qui est inséparable de l'expérience, et qui, en tant que telle, tend à la manipulation directe de l'objet. En termes schématiques, l'ouverture corporelle produit un savoir avec ses propres caractéristiques. Il s'agit d'un pari en faveur d'une propre constitution du savoir qui s'oppose à ce qui est établi. Cela nous a conduit à l'analyse d'un des bastions du programme de l'œuvre de Saer : le savoir, et la littérature avec lui, se manifestent comme une incessante démarcation de l'incertitude. Cette démarcation qui tente d'appréhender les limites du réel, en se passant de ce qui est établi d'avance, trouve son action la plus spectaculaire dans le geste de manger l'autre. L'anthropophagie des Indiens est comprise par le narrateur comme la tentative la plus évidente pour trouver dans l'expérience une différenciation qui réussisse à surpasser l'incertitude avec laquelle se présentait à eux le monde.²⁴ La chair humaine est donc porteuse d'une présence qui va de pair avec une fiction de représentation, c'est-à-dire, il s'agit d'une promesse qui dans la bouche devient une simple apparence. Manger de la chair humaine représente donc un simulacre²⁵, et en même temps une vérité, et c'est cette association qui condense dans le roman une interaction entre l'image et le frémissement, entre la fascination du regard et la répétition forcée d'un acte. Il y a ici un désaccord entre l'opération du regard et celle de l'expérience. Tout a lieu comme si l'image que promet la chair sur les braises ne parvenait pas à devenir ce que le tremblement corporel réclame, ou comme si le frémissement, qui est la toile de fond des actes racontés, trouait l'image.

Cette dernière observation nous mène à analyser la relation au visuel qui se trame dans *El entenado*, dont la singularité sera mise en dialogue avec les modes de composition de l'image étudiés dans le chapitre antérieur. La « minuciosidad descabellada » appliquée

²⁴ « Me fue ganando, en tantos años, la evidencia lenta: si, cada verano, con sus actos eficaces y rápidos, los indios se embarcaban en sus canoas para salir, en alguna dirección decidida de antemano, movidos por ese deseo que les venía de tan lejos, era porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas. De esa carne que devoraban, de esos huesos que roían y que chupaban con obstinación penosa iban sacando, por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero ». *Ibid.*, p. 129.

²⁵ « Durante un tiempo, ese simulacro los calmaba ». *Ibid.*, p. 130.

lors de l'ouverture des corps permet de relire les textes analysés dans le chapitre précédent au crible du cruel. *El entenado* introduit la possibilité de revenir au texte des années 1970, pour se focaliser dans l'écriture de la cruauté appliquée à des corps. De cette façon, « La mayor », *El limonero real* et *Nadie nada nunca* seront lus comme des éléments d'un moment de l'œuvre saereana où le déchirement de l'objet est mené à terme à travers une exacerbation descriptive : le regard, mis en relief, construit des images dans lesquelles le désastre dans l'ordre du visible, fruit du dépeçage de ce qui est perçu, coïncide avec la découverte d'une forme précise qui porte l'illusion d'une hyper-identité, à savoir, le réticule. En revanche, les possibilités ouvertes pour *El entenado*, à travers son retour au récit, mettent l'accent sur la déformation endurée par les corps intervenants. Cette déformation s'illustre dans les nouvelles naissances expérimentées par le narrateur tout au long de sa vie (la naissance perçue comme une altération corporelle) ; ou dans les banquets anthropophages, ses orgies concomitantes, et le retour périodique de cette coutume ; ou dans les corps infantiles de la tribu, qui au moyen d'un jeu montent et démontent des figures qui représentent à la fois une continuité et un contraste des corps qui cuisent à quelques mètres dans les braises.

Dans des textes comme « La mayor », *El limonero real* o *Nadie nada nunca*, la cruauté est représentée par le mode de voir, et exprime la difficulté d'être dans la représentation. Dans ce cadre, elle s'écrit à partir d'un malaise dans la représentation qui est à la base de la difficulté à appréhender le monde auquel s'affrontent les narrations saereanas. Cruauté de la littérature de Saer : la difficulté à priori, puis pendant la représentation, s'exprime comme une décomposition extrême du perçu. *El entenado*, en revanche déplace cette difficulté vers la communauté indigène, ce qui détermine un mouvement qui se prolonge dans les œuvres postérieures, notamment dans la violence méticuleuse que l'assassin de *La pesquisa* applique sur le corps de ses victimes. La cruauté, qui fut auparavant une méthode de composition et un effet du malaise dans la représentation, dans *El entenado* devient l'expérience des colastiné et les prolongements de ses expériences dans la vie du narrateur. De cette façon, Saer donne forme à une version de la littérature de la cruauté : la décomposition des corps produit, quoique fragmentées, des représentations.

Cruauté de la littérature : la représentation comme lieu de déchirement, ou littérature de la cruauté : déchirement comme producteur de représentations.²⁶ Dans les deux cas, la disproportion dirige l'accident perpétuel des formes qui se déploient dans la littérature de Saer. La cruauté des formes s'érige donc comme une manière de concevoir l'heuristique que développe cette œuvre, dont l'expression est une continuation et une rupture des procédés qui dominent la présentation de l'image Saer.

Étant donné l'importance assignée à l'ouverture violente du corps dans les analyses que nous avons effectuées, nous étudions ensuite le sens de la dissection des corps dans *La pesquisa*. Ceci, afin de mettre en place une caractérisation de l'exercice de la cruauté, que nous comprenons comme une méthode privilégiée pour développer cette forme négative de l'horreur. On souligne d'abord les éléments communs à la dissection des corps qui a lieu tant dans *El entenado* que dans *La pesquisa*. Dans les deux romans, les corps sont arrachés à la vie par des opérations violentes qui dévoilent des organes sous la peau. Il faut remarquer que les deux récits établissent une association entre le geste d'ouvrir un corps et la constitution du savoir : il n'y a pas de connaissance sans recherche ; voire même, il n'y a pas de connaissance sans ouverture violente des organismes.

Dans une deuxième étape, dans le but d'établir des différences entre les deux procédés, nous analysons des caractéristiques singulières de *La pesquisa*. Le roman se constitue à partir de deux énigmes principales. D'une part, l'intrigue policière qui fait appel à la figure classique du *serial killer*, et d'autre part, la situation générée à partir de la découverte d'un manuscrit anonyme. Les deux problèmes partagent l'absence initiale d'un nom auquel attribuer son autorité. Nous analysons d'abord les éléments de l'histoire policière. L'énigme se constitue autour d'une série d'assassinats de vieilles dames dans un quartier déterminé de Paris. Le criminel recherché a déjà répété son acte vingt-sept fois dans les derniers neuf mois, et au cours du roman il a l'occasion de le perpétuer à deux reprises encore. L'état des corps dénote une violence extrême qui s'exerce dans une logique inhabituellement minutieuse. En général, les victimes sont ouvertes à partir du bas ventre

²⁶ On a pris ce soin - avec les variations que le cas Saer exige - d'une lecture que Didi-Huberman réalise à propos de la cruauté chez Bataille et du gai savoir auquel elle s'attribue : « Art de la cruauté (le sacrifice comme producteur d'images) ou cruauté de l'art (l'image comme lieu d'un sacrifice), c'est, dans les deux cas, la *basse séduction* organique et mortifère qui, ici, comme ailleurs, aura requis l'inquiétude de Bataille ». DIDI-HUBERMAN, Georges (1995) : *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula. p. 74.

jusqu'au cou, les organes intérieurs sont dispersés sur la scène du crime. L'apparente cohérence que montrent les organes extirpés, y compris les détails formels qui se dessinent dans les corps ouverts, permet de supposer aux enquêteurs qu'un sens occulte est à l'origine du traitement que l'assassin donne au corps sans vie de ses victimes.

La figure de l'assassin en série nous mène à deux types de distinctions par rapport à la tradition littéraire. D'une part, nous analysons les liens du récit policier de *La pesquisa* avec le roman d'énigme classique, et avec la série noire. D'autre part, on fait appel aux grands criminels médiévaux (Gilles de Rais et Erzsébet Barthory) pour expliciter une différence avec le crime moderne. Cela nous permet de signaler l'étroite dépendance entre crime et État qui est en vigueur dans *La pesquisa*. Par ailleurs, le contraste entre les grands criminels médiévaux et les criminels modernes rationnels, implique un degré de distance par rapport à la forme d'ouvrir les corps de *El entenado*. En ce sens, on peut affirmer qu'il n'y a aucun crime dans l'ouverture violente qui se réalise sur les corps au cours du festin annuel de la tribu. L'exploration de l'intérieur de l'organisme dans *El entenado* entrave tout dialogue sur une violation de l'interdit. Cette différence nous amènera à proposer une distinction terminologique : l'horreur est liée à la possibilité de considérer qu'un acte relève du criminel. Autrement dit, la réflexion formelle de l'horreur inclut les aspects déjà vérifiés auparavant, mais tire ses conséquences les plus remarquables du lien entre violence et clandestinité, c'est à dire, d'un dialogue spécifique avec l'interdit. Le détail des voies où la figure de l'État est reliée aux actes criminels du roman permet tant la manifestation de valeurs (parmi lesquelles il faut compter la folie) que la présence de la violence politique dans la littérature de Saer.

Le roman nous livre deux solutions opposées quant au coupable des crimes. Une version inculpe le commissaire Morvan, en charge de l'enquête sur les assassinats, l'autre pointe Lautret, également commissaire, subalterne du premier. Dans les deux solutions, la violence est significativement exercée par un agent de l'État. Ce fait permet de tracer des liens, tant avec l'histoire personnelle d'un des inculpés (Morvan ne sait pas s'il est le fils de l'agent de la Gestapo avec lequel sa génitrice a fugué, ou du militant communiste qui l'a élevé), qu'avec l'histoire parallèle aux crimes. Dans cette dernière, on raconte le retour sur la zone d'un des personnages habituels des romans de Saer, Pichón Garay. Le détail des anecdotes du portrait entraîne le souvenir de la disparition du frère de Pichón et de sa

maîtresse entre les mains d'agents de la dictature militaire argentine. Le rappels des faits, déjà connus par les lecteurs dans *Glosa*, ajoute des nouvelles données aux circonstances dans lesquelles Gato et Elisa furent détenus. Après l'irruption soudaine des militaires, ce qui brise tragiquement la quotidienneté du couple, un morceau de viande reste abandonné sur la table, sur le point d'être coupé. Son processus de décomposition livre plus tard la vague certitude d'un enlèvement. En somme, les deux histoires intercalées mettent fin à leurs engrenages d'incertitudes avec la description d'une chair morte. Dans les deux cas, finir un récit à travers la mention de la chair est un indice du passage clandestin de la violence. En elle se chiffre l'action du « démiurge » qui administre la mort aux vieilles dames parisiennes, mais aussi repose la suspension intempestive des vies de Gato et Elisa. En ce sens, il faut souligner que l'association entre violence et clandestinité montre de nouveau ses capacités d'inversion : le détective devient criminel, de la même façon que l'armée transforme la disparition en un norme. Si l'horreur comme forme se glisse dans ces relations, c'est moins dû aux restes de viande qu'elle laisse derrière elle qu'aux vacillements de ses énoncés.

Cette dernière remarque nous invite à réfléchir sur les relations entre la folie et la forme littéraire dans le roman. A cet égard, nous reprenons les développements de Foucault sur les relations entre le langage littéraires et le langage de la folie, dans le but d'analyser le mode dans lequel le roman structure son langage (en se centrant principalement sur la double solution qu'offre l'énigme des crimes parisiens). Ces développements nous amèneront à des conclusions sur la valeur du noyau poétique de la folie dans cette littérature, noyau qui devient explicite dans *La pesquisa*. La folie prend la forme d'un acte d'imagination qui coïncide avec les formes qu'elle provoque. Ainsi, dans le roman, on propose que Morvan et Lautret sont assassins, car tous les deux, dans une logique différente, font appel à l'imagination et à la violence mise en acte. La méthode de la cruauté précédemment analysée à propos de *El entenado*, se transforme dans *La pesquisa* en une saga criminelle qui relie par contraste le mystère des assassins parisiens et l'énigme des corps « disparus » comme conséquence du terrorisme d'État en Argentine.

3. Le cadre de l'horreur

Dans un premier temps, nous récapitulons les principaux éléments que nous avons étudiés sur la réflexion de l'horreur dans l'œuvre de Saer. Cela implique un retour sur le texte (commenté dans la première partie de la thèse) où Saer critique le « *tremendismo* » de Bataille. Saer propose que l'horreur esthétique peut se passer de la chair et des vers de terre, et être contenue dans une « carafe transparente ». Les traits significatifs de cet objet nous invitent à réfléchir sur les liens de l'œuvre de Saer avec le *Nouveau Roman*. Nous soulignons que cette « carafe » permet à l'écrivain d'éviter les références anthropomorphiques et d'insister sur la description des objets en tant qu'éléments qui menacent d'éclipser le sujet. On pense à une analyse équivalente de Barthes à propos de Robbe-Grillet : il s'agit d'un *itinéraire visuel* qui, lorsque son usage officiel s'épuise, devient un objet capable de transformer un ustensile en espace, et plus exactement en espace d'un parcours optique.²⁷ En relation directe avec ce qui précède, la qualité *transparente* de cette carafe préfigure le mode spécifique dans lequel peut se transformer l'espace : à travers un regard auquel la carafe sert de cadre. Sa transparence signale une ambivalence qui lui est propre : d'un côté, elle permet de voir au-delà d'elle-même, encadrant ainsi le parcours du regard ; d'autre part, lorsque l'attention se porte sur les qualités sensibles de l'objet, elle lui donne une épaisseur que le regard qui la traverse a besoin d'oublier. Ces deux caractéristiques permettent de relever la forte présence d'une forme constituée qui semblerait ne pas supporter une décomposition visuelle et, voire même, le caractère limité du cadre se trouve exacerbé. Ces dernières observations seront d'une grande importance pour le développement de notre argument, qui vise la spécificité de l'horreur dans *Glosa*.

Dans le but d'établir un contraste avec la forme du regard dans *Glosa*, nous étudierons une scène de *El río sin orillas*, où un voyageur, assis en position contraire à la marche du train, contemple la fuite du paysage (une plaine) au travers de la fenêtre. Il reconnaît un cheval qui, scruté par le regard, perd sa cohésion : sa forme s'estompe. À partir de cette scène nous retenons deux caractéristiques : a) La fenêtre du train reproduit les limites du regard au-delà du sujet ; il s'agit d'une figure qui se répète tout au long de l'œuvre : la

²⁷ BARTHES, Roland (1992) : « Littérature objective », in *Essais critiques*, Paris : Seuil.

vision est encadrée ; b) par ailleurs, l'objet se résiste à fournir un sens délimité, et de cette constatation découle une caractéristique réitérée dans différentes étapes de l'œuvre : la netteté ne garantit ni la quiétude d'une forme ni la fermeture d'un sens déterminé, elle semblerait plutôt signaler sa différence et questionner l'identité prétendue de l'objet. La décomposition du visible et l'estompage qui sert de corollaire dans la scène du cheval, implique une difficulté dans cette étude sur les formes de l'horreur, car cela menace de limiter la spécificité des pensées des formes dans un exercice permanent de figuration de l'ineffable. Cela implique le besoin de préciser la question suivante : travailler les formes depuis un malaise dans la représentation, comme le fait Saer, ne signifie en aucun cas que nous postulons une interdiction de la représentation, mais plutôt que nous soulignons les difficultés du langage pour fixer, entre autres, le visible. Si on accepte que dans cette œuvre la difficulté posée par la représentation du visuel agit comme un axe transversal, quelle ou quelles formes pourrait-on considérer comme spécifiques de l'horreur ? Cette interrogation vise à signaler que si l'horreur se conçoit comme l'estompage des limites d'une forme donnée, et la décomposition du regard a une prépondérance dans les modes de penser l'image, on peut courir le risque d'affirmer que tout regard chez Saer est un témoin fidèle du fait que l'horreur habite, silencieuse et omniprésente, dans une grande partie de son œuvre. La généralisation, comme on le notera plus tard, porte atteinte à la singularité de l'horreur comme forme qui apparaît dans *Glosa*.

Nous exposons ensuite les principales caractéristiques de *Glosa*. En premier lieu, nous soulignons la diversité des temps qui interviennent dans une narration qui a pour centre le récit d'une promenade partagée par deux amis pendant cinquante-cinq minutes sur la rue principale de la ville. Dans ce contexte, les deux personnages sont parfois plongés dans leurs souvenirs, et parfois fascinés par la reconstruction d'une fête à laquelle ils n'ont pas assisté ; en même temps, ils restent attentifs à différentes circonstances qui ont lieu au cours de leur promenade. Les deux personnages parcourent des temps et des espaces dissemblables contenus par le dessin carré d'une ville en plan damier. Enfin, le roman introduit deux prolepses narratives, qui se déroulent dix-sept ou dix-huit ans après la promenade. On y raconte le futur des deux personnages, et on apprend qu'ils ont subi la « disparition », l'exil, la mort. A partir de cette opposition marquée des temps de la narration, on relève une proposition de Sarlo qui affirme que l'ensemble du roman prend

une nouvelle signification à partir de la dévastation future des personnages.²⁸ De cette façon, la superposition des temporalités se conçoit comme une logique de lecture du roman qui fait des prolepses son moment décisif. Dès lors, les différentes temporalités qui s'entremêlent dans le récit sont lues à la lumière du futur tragique qui pèse sur les personnages. On soulignera dans ce contexte deux scènes, à cause de leur construction selon des règles analogues de composition, et qui nous permettent de reprendre des analyses sur le rôle du regard dans la littérature de Saer.

Les deux scènes analysées – un souvenir de Leto et un cauchemar du mathématicien, les deux principaux personnages du roman – montrent des images encadrées qui se répètent à travers une mise en abîme. La puissance de ces images est déterminée par l'exacerbation du cadre qui les soutient. Il ne s'agit plus d'un cadre dans lequel réside uniquement la décomposition du visible, tel que le figurait l'image du cheval dans une plaine. Il y a, au contraire, une mise en évidence du caractère restreint du regard, sous la forme d'un cadre. La forme du cadre enferme la composition du visible par la forte présence de ses limites. Nous avons donc analysé la singularité de l'horreur dans *Glosa* à partir de l'importance accordée aux limites des images. Nous utilisons le modèle optique de Lacan et sa reformulation de l'inquiétante étrangeté freudienne. L'horreur, pour le psychanalyste français, est indiscernable d'une certaine conception de l'image, d'une image dûment encadrée : « l'horrible, le louche, l'inquiétant, tout ce par quoi nous traduisons, comme nous pouvons, en français, le magistral *unheimlich* de l'allemand, se présente par des lucarnes. C'est encadré que se situe le champ de l'angoisse ». ²⁹ L'irruption de l'horreur, selon Lacan, est caractérisée par l'apparition d'une nouvelle dimension de l'objet : une présence qui ne trompe pas, à différence des scènes que nous analysons.

Il est possible d'analyser le rôle de l'histoire de la violence politique dans *Glosa* à partir de la figuration de l'horreur selon le cadre du regard. Il est ainsi possible d'affirmer que si la fabrication d'effets esthétiques n'est pas appliquée sur la violence politique (elle n'apparaît, de manière brève et concise, que comme la mort future des personnages), sa présence n'est pas étrangère à la construction littéraire – voire même, l'apparition de l'« horreur de l'histoire » renforce la forme de l'horreur des deux images. L'horreur,

²⁸ SARLO, Beatriz (2010) : « La política, la devastación », in SAER, Juan José: *Glosa / El entonado*. Edition critique sous la direction de PREMAT, Julio. Córdoba : Alción/Archivos, p. 767.

²⁹ LACAN, Jacques (2004) : *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris : Seuil, p. 90.

comprise ici comme la prédominance d'un cadre imaginaire mis en abîme qui présentifie une forme qui ne trompe pas, est articulée à la violence politique qui sert de toile de fond aux avatars des personnages durant leur promenade. Le choix de *Glosa* comme point de chute de ce travail s'est imposé à partir de l'apparente divergence entre l'horreur esthétique et l'horreur de l'histoire, car en termes généraux, on peut caractériser ce roman comme un récit qui possède une forte réflexion sur la forme littéraire, et c'est précisément dans cette qualité formelle (esthétique) que sont insérées des valeurs historiques catastrophiques. L'horreur littéraire provoquée par l'accentuation du cadre et d'une forme qui se ferme sur elle-même, ne prend son sens ultime que si elle est lue à partir de l'arrière plan historique décrit dans le roman.

Troisième partie

Roberto Bolaño (1953-2003)

1. Biographie, bibliothèque et mort

En accord avec l'ordre annoncé en première partie, nous établissons une étude de *La literatura nazi en América*, afin de mettre en évidence son rôle fondateur dans la construction de l'œuvre de Bolaño. La présentation d'une galerie d'écrivains nazis est conçue comme une première version qui, avec diverses variations, donnera plus tard forme au récit des cadavres féminins dans *2666*. Ce chapitre est placé dans le cadre d'une discussion à propos de la valeur du nazisme dans l'anthologie des écrivains. La présence du nazisme, en tant qu'épithète de l'horreur de l'histoire récente, invite à étudier comment le portrait des écrivains est relié à ce biais idéologique. D'autre part, la composition et la valeur fondamentale que prend l'écriture biographique en tant qu'une forme fictionnelle qui condense vie et œuvre, inscrit *La literatura nazi en América* dans une vaste tradition littéraire de « fictions biographiques ». ³⁰ Cela nous permet de souligner les liens du livre de Bolaño avec *Vies imaginaires* de Marcel Schwob et *Historia universal de la infamia* de Borges. En particulier, nous affirmons que l'encyclopédie de littérature nazie de Bolaño implique deux nouveaux mouvements pour cette tradition. D'abord, et c'est évident dès le titre, il s'agit de la tournure idéologique – c'est-à-dire, le pro-nazisme, qui constitue le critère de sélection des auteurs dépeints. Ensuite, et ceci aura des conséquences plus radicales dans la conception de la forme de l'horreur dans le reste de l'œuvre, il s'agit de la création et délimitation d'un *corpus* bibliographique dans « Epílogo para monstruos », autrement dit, l'invention d'une bibliothèque. Cette opération a un aspect politique et un aspect formel. Nous avons analysé et caractérisé ces deux penchants dans ce chapitre. Schématiquement, l'horreur comme forme apparaît provisoirement associée à une suspension du jugement moral (quand on se réfère aux écrivains) ou littéraire (lorsqu'on souligne la résistance à la fixité du sens dans les vies imaginaires).

³⁰ PREMATA, Julio (2010) : *Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad*, Universidad de Antioquia. Lecciones Doctorales n° 7. MONLUÇON, Anne-Marie y SALHA, Agathe (2007) : *Ficciones biográficas XIXe-XXI siglos*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Nous analysons ensuite « Epílogo para monstruos », qui correspond à la dernière partie du livre sur les écrivains nazis. Nous soulignons ainsi le mouvement central du roman : l'invention d'un *corpus* bibliographique. L'épilogue opère comme le noyau formel de l'écriture de Bolaño, ce qui implique de comprendre la relation entre la bibliothèque imaginaire et les portraits qui la précèdent comme « fiction théorique ».³¹ Les romans, les recueils de poésie, les contes qui font partie des sagas littéraires présentes dans *La literatura nazi en América*, tous ces éléments deviennent une bibliothèque, et cette opération nous conduit à étudier les prolongations que cette collection apocryphe exerce sur l'œuvre de Bolaño. Le dit épilogue installe une logique d'expansion dans laquelle se développeront les livres suivants, ou plus spécifiquement : « *La literatura nazi en América* no es una novela, es tal vez una *novela de novelas*, un sistema signifiante en constante expansión y con vocación totalizadora, que contiene literalmente todas las novelas posteriores del autor ».³² Pour détailler les conséquences de cette observation sur l'analyse générale de l'œuvre de Bolaño, nous développons trois modalités énonciatives qui cohabitent dans l'anthologie nazie. La première, et la plus étendue, correspond à un procédé classique de la fiction : on prend un discours en apparence légitime et plus ou moins stable – en ce cas, les biographies d'artistes – et on les modifie en introduisant des variations (le caractère apocryphe, la filiation nazie, la présentation du livre comme un roman) qui font de ce nouvel ordre du discours un dispositif fictionnel. La deuxième va dans le même sens, mais mérite une mention spéciale, en raison de son caractère inédit : le fait de devenir un *corpus* bibliographique de la tradition nazi américaine, objet de classification, qui, en tant que bibliothèque, suggère l'existence d'un autre monde. En troisième lieu, les particularités de la dernière biographie fictive modifient le livre entier. La voix narrative s'altère, la distance et la neutralité avec laquelle on décrit le reste des écrivains s'inverse, la voix devient dans la narration celle d'un certain « Bolaño ». La narration hétérodiégétique du cycle nazi se transforme enfin en une voix homodiégétique, voire autodiégétique.³³ La violence, auparavant à peine suggérée, devient concrète dans la dernière biographie d'un

³¹ RUFFEL, Lionel (2008) : « L'invention d'un corpus: Roberto Bolaño, Antoine Volodine », in Besson, Anne ; Ferre, Vincent et Pradeau, Christophe (dir.) : *Cycle et collection*, Paris : L'Hamattan, p. 310.

³² BENMILOUD, Karim (2011) : « Transgresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América* », in Moreno, Fernando (dir.) : *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile : Lastarria, p. 126.

³³ JENNERJAHN, Ina (2002) : « Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño », in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 56, Lima-Hanover, p. 70.

écrivain nazi, en tant qu'une composante de sa proposition esthétique. Le contraste aboutit à distinguer le dernier portrait des autres, comme si tout les livres étaient l'antichambre et l'envers de cette histoire.

La lecture simultanée de ces trois variantes du système linguistique où se développe la fiction nous permet d'indiquer des conclusions préliminaires. Le dictionnaire qui collectionne des écrivains pro-nazis démontre qu'il peut devenir une bibliothèque, qu'il peut être un cycle total et un modèle. Il établit ainsi une première réflexion sur sa forme : le catalogage d'une voix neutre est un mode dans lequel la littérature cherche son *type*, une stratégie de l'encyclopédie littéraire imitée pour chercher ses vies exemplaires. Il suffit en fin de compte d'une stratégie de classification. La tournure du cycle total fait remonter une certaine pureté de l'ensemble que conforme l'anthologie, et c'est dans cet entêtement que l'horreur peut devenir une forme littéraire : « Plus la forme est pure (...) et plus elle renferme de l'horreur ».³⁴ Cependant, la quête de cet élément modèle trouve dans son dernier portrait – « Ramírez Hoffman, el infame » – sa propre déstabilisation. On peut en tirer une seconde réflexion : la recherche du cas modèle s'énonce dans cette œuvre avec une altération sensible de la logique selon laquelle il est recherché. Les modes de narration et le contraste entre eux reflètent ce phénomène. La biographie finale, le point culminant du livre, rend visible ces mouvements intratextuels et permet de les concevoir en termes de figurations littéraires de l'horreur qui, au travers de son caractère total du langage neutre et de la série qu'il établit, contient sa propre réponse.

2. Photos, peintures ou rêves

La dernière biographie de l'anthologie nazie modifie donc l'ensemble, tout en étant par la suite perturbée par la prolongation de cette histoire dans le roman suivant de l'auteur. En effet, *Estrella distante*, le livre suivant de Bolaño, s'ouvre par une brève note qui déclare la répétition et l'expansion de la dernière biographie de l'anthologie nazie. Il s'agit d'une logique rétrospective, et c'est dans cette trame que *Estrella distante* fait un pas décisif. Dans le but de détailler les variations que cette temporalité introduit dans la fiction de Bolaño, notre analyse se concentre sur un élément présent, de manière divergente, dans

³⁴ ADORNO, Theodor (1983) : *Teoría estética*, Barcelona : Hyspamerica, p. 72. Nous traduisons.

les deux versions de l'histoire, à savoir, la photographie. La mise en relief de la photographie est indiquée par l'importance qu'elle a dans les deux livres, mais surtout car tout au long de *Estrella distante* elle agit comme une clef qui permet d'accéder au sens. La photographie intègre la fiction avec des caractéristiques sensibles qui confèrent une forme singulière à l'imagination de l'horreur. Par conséquent, notre analyse montre les différents sens que prend le photographique au cours du roman, en étudiant en détail ses modes de représentation. En premier lieu, nous signalons les mentions photographiques qui n'établissent pas de liens explicites avec le personnage de Carlos Wieder (appelé Ramírez Hoffman dans le livre sur les écrivains nazis). En second lieu, nous indiquons comment la photographie intervient dans les avatars de la carrière du poète aviateur. Cela tiendra lieu d'antichambre de l'analyse qui se fera ensuite de l'exposition photographique réalisée par Wieder comme couronnement de son art (les photos montrent une série de corps qui se donne à voir comme ayant été objet d'une intervention violente).

Les photos de l'exposition correspondent à des « détenus disparus » capturés par la lentille de Wieder, dans leur majorité des femmes. L'ébauche d'encyclopédie par laquelle le collectionneur construit son monde trouve dans cette exposition photographique un représentant inespéré. Les photos des corps morts deviennent le fruit du désir démesuré de retoucher et de transformer l'image. Wieder donne libre cours à ce projet d'un regard qui touche, un regard qui offre le corps humain à la défiguration. L'exposition conforme une anthologie de corps féminins qui, prisonniers de la lentille du poète, dénoncent le processus de violence qui a eu lieu en dehors de l'image. Au travers de l'exposition photographique, les corps vont au-delà du contexte physique de l'assassinat, et construisent une série d'images. Compter des corps féminins est une des prémisses qui guide l'exposition. Compter des auteurs morts est la condition d'accès au *corpus* de l'« Épilogue pour des monstres ». La bibliographie nazie devient photographie mortuaire dans *Estrella distante*. On sous-tend ainsi que le principe de collection est à la base de la réflexion sur l'horreur dans cette œuvre. On construit des collections variées, on cherche à établir une encyclopédie complète, une organisation du monde qui détienne le désordre des objets.³⁵ Cette tendance à l'ordre et à la complétude, suggère Benjamin, requiert du déploiement d'un

³⁵ « [T]out se rassemble pour le vrai collectionneur en une encyclopédie magique dont la totalité forme le destin de son objet ». BENJAMIN, Walter (2011) : « Je déballe ma bibliothèque », in *Images de pensée*, Paris : Christian Bourgois, p. 161.

regard tactile. La collection s'organise dans la mesure où l'objet qui l'intègre peut être touché et possédé, ce qui pour Wieder veut dire assassiné et photographié.

De cette présence de la photographie dans le récit on reconnaît deux références avec lesquelles le roman semble dialoguer. D'une part, la poésie aérienne et les photographies de corps mutilés au Chili évoquent la présence des pratiques d'avant-garde de la *Escena de Avanzada* sous la dictature ; d'autre part, le montage du dispositif photographique, plus la présence lors de l'exposition de « reporters surréalistes », suggère une filiation surréaliste.

L'importance du moyen photographique dans la réflexion de l'horreur nous mène à étudier d'autres textes de Bolaño où se reformule la relation entre mort violente et image. Dans cette perspective, nous analysons en détail la nouvelle « Putas asesinas ». Nous reconnaissons dans ces récits des caractéristiques formelles et thématiques de la réflexion sur l'horreur dans la narrative de Bolaño. En termes généraux, on peut dire que « Putas asesinas » applique un travail de la forme littéraire qui montre un dialogue tronqué qui sert à représenter l'imminence de l'ouverture d'un corps. En somme, cette nouvelle met en scène une femme qui séduit un homme dans la rue et qui, chez elle, l'attache à une chaise, l'empêche de parler et, un couteau à la main, lui annonce son assassinat. Cette mort imminente domine la trame de la nouvelle et conditionne sa lecture : une voix entre parenthèses décrit l'expression corporelle du sujet privé de la parole, pendant que la femme dicte la sentence.

Cette absence de références historiques (dans d'autres textes de Bolaño on reconnaît la dictature chilienne, le nazisme et une série d'assassinat de femmes dans le nord du Mexique), a le mérite de mettre en valeur l'exercice formel qui vise le développement d'une forme littéraire de l'horreur. Le texte met en scène un corps dénudé, privé de la volonté et de la parole. Une phrase condense l'insistance du moyen photographique et son lien avec la mort violente : la femme reproche à l'homme son manque d'attention à ses paroles, car elle laissait entrevoir ce qui venait : « *tú eres la fotografía* », lui a dit la femme pour l'avertir de son destin de manière énigmatique. Dans le processus de réécriture, la photographie est la marque de la mort.

La recherche du *type* (le narrateur désigne ainsi le sujet séquestré) et son désir de revenir à une totalité ne présentent pas le caractère serein souhaité par la science : on reconnaît plutôt la forme incertaine et violente de la folie. Tant dans *Estrella distante* que

dans cette nouvelle, l'auteur du crime se présente comme souverain et la photographie devient l'élément – lors d'une exposition photographique ou dans une phrase – qui est la porte d'accès à l'exercice de donner la mort. Cette recherche du *type* nous permet de formuler une question à propos du problème qui guide cette recherche : et si l'horreur était une recherche qui, dans sa suspension narrative, mène les formes à la dispersion ? Si la dispersion est une chute, comment comprendre cet effondrement ?

Pour prolonger la réflexion sur la présence de la photographie dans l'œuvre de Bolaño, nous analysons deux récits où les photos ont une place prépondérante dans l'agencement de la narration. Dans ce contexte, l'analyse est centrée sur les composants oniriques qui se mêlent à la présence des photos. Nous étayerons nos propos à partir d'une analyse détaillée des nouvelles « Fotos » (dans *Putas asesinas*) et « Laberinto » (dans *El secreto del mal*). Tout d'abord, signalons que dans ces deux nouvelles on reconnaît une réflexion visuelle qui conduit à un estompage de l'évidence de ce qu'offrent à première vue les photos protagonistes. Le regard fouille dans les photos jusqu'à déstabiliser les figures représentées. D'autre part, le clignotement de l'œil de Belano en regardant l'album de poètes français dans « Fotos » livre un modèle d'intermittence temporelle sous la forme duquel se présentent les images, et détermine l'importance d'un regard qui, dépourvu de lucidité, reformule les données offertes par le visible. Par ailleurs, dans « Laberinto » le cycle de la nuit et du jour appliqué sur la photo par le narrateur reproduit cet intervalle temporel et donne, paradoxalement, le pouvoir de la vision à la cécité (la photo nous montre ainsi l'expression du visible). L'horreur qui se profile dans ces nouvelles n'a pas besoin de faire appel à une violence physique ; par contre, il introduit une relation onirique dans l'imagé qui est d'une grande importance dans le chapitre que nous consacrons à 2666.

Nous détaillons ensuite quelques particularités de *Nocturno de Chile*. Dans ce roman, interagissent divers registres de l'image et des interventions violentes de corps. Nous proposons de comprendre les textes étudiés au sein d'un processus qui rend de plus en plus plausibles les marques de la violence sur les organismes. Ce processus, qui va jusqu'à la description de corps démembrés, a sa culmination dans l'anthologie des mortes de 2666. Et, dans l'ensemble des épisodes révisés, les actes de violences ne sont jamais racontés, leur présent est toujours en fuite ou (ce qui revient au même) cadré dans une image. De *Nocturno de Chile* on soulignera comment le narrateur homodiégétique repasse sa vie

depuis son lit de mort, dressant un bilan de l'histoire récente du Chili. Parmi les diverses inflexions et situations dans la narration du curé, il y a surtout trois éléments qui mettent en relation ce roman avec une chute de la figure humaine. Cette chute conforme un processus de modulation de l'écriture où surgit la forme Bolaño de l'horreur. En premier lieu, on analyse la présence d'une peinture réalisée à Paris durant l'occupation, qui évoque une « allégorie de l'extermination nazie ». ³⁶ En second lieu, l'histoire d'un personnage qui se trouve par hasard dans la cave d'une maison où se déroule une rencontre littéraire, avec un homme attaché à un lit métallique qui exhibe les marques d'une torture récente. En troisième lieu, la transformation de l'écriture du narrateur – curé et poète – après le coup d'État, qui sans s'en rendre compte écrit des vers qui imaginent une violence brutale exercée contre des femmes anonymes. Les relations que ces différents éléments tissent avec le reste du roman sont mises en perspective avec des éléments préalablement analysés, pour étudier le rôle de l'horreur dans *2666*.

3. Le ton de l'horreur : *2666*

Notre premier chapitre dédié à *2666* construit une lecture qui rend compte des liens établis entre l'histoire d'un groupe de critiques littéraire (relatée dans la première partie du roman) et une série de crimes de femmes (détaillés dans la quatrième partie). Nous prolongeons de cette manière l'articulation entre image, mort et horreur analysée dans les nouvelles ; cependant, dans *2666* il s'agit moins de la présence fantasmatique ou imminente de la mort, que de la dissection permanente de la chair humaine. Pour introduire cette analyse, on propose une brève présentation de la structure générale du roman. On y délimite la place centrale du récit sur les femmes, en spécifiant les relations que les cinq parties du roman établissent avec les assassinats. Sur ce point, la ville fictionnelle de Santa Teresa, déjà présente dans d'autres récits de l'auteur, représente un espace physique qui articule la trame des histoires racontées dans le roman.

En ce qui concerne « La parte de los críticos », on retient deux caractéristiques ponctuelles des rêves des personnages. D'un côté, l'évocation, de manière exemplaire,

³⁶ BENMILOUD, Karim (2007) : « Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile* », in BENMILOUD, Karim y ESTEVE, Raphaël (dir.) : *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux : Presses Universitaires, p. 119.

d'une interrogation littéraire dirigée vers la décomposition des formes qui, enracinées dans un corps humain, préfigurent le versant de dissection où glisse la figuration de l'horrible. D'autre part, cette décomposition des formes est à comprendre dans une relation de contraste avec le récit des assassinats de « La parte de los crímenes ». Cela nous conduit à affirmer que l'horreur dans *2666* commence à être formulée selon un mode de travail des formes qui met en tension les similitudes, tout en les comprenant dans un procédé problématique de construction qui inclut et interpelle les apparences. Le sens de l'informe dans les récits des rêves met en marche un dispositif visuel qui résiste à la fixité de l'identité. Le contenu des rêves nous invite à conclure qu'il existe un mode préliminaire à la compréhension de l'horreur, dont la singularité réside dans le fait de prendre quelque chose de mort et d'inventer quelque chose de nouveau avec. En d'autres termes, l'horreur comme forme est contenue dans la mise en mouvement de ce qui est mort.

Par ailleurs, la structure des différents récits de *2666*, le caractère inachevé d'une grande partie des énigmes posées par le roman, nous invite à suggérer que la suspension narrative représente une manière différente de désigner le mouvement de l'horreur dans le roman. Il s'agit plus d'un processus de formes en tension que d'une progression vers une fin. Dans ce procédé, la modalité anthologique, encore une fois, fournit le cadre de la narration. La fermeture du sens est élidée. La suspension, par rapport à la logique du récit, occupe la même place que l'informe par rapport à l'image, c'est à dire, elle s'érige comme principe d'animation, de mouvement et de mise en tension des éléments qui interviennent.

La suspension narrative détermine une sérialisation. Tel que nous l'avons indiqué par rapport aux séries de morts dans *La literatura nazi en América* et dans *Estrella distante*, la mise en suspens de la narration est limitée par l'ordre, qui établit des séries à condition de soutenir le travail des formes que l'horreur préfigure, c'est-à-dire, à condition de livrer les formes à un processus de décomposition. La mise en suspens s'érige comme principe de mouvement et, avec le principe de collection déjà développé, ils conforment les fluctuations de l'informe comme signification de l'horreur. La collection crée un système qui peut se prolonger et se reformuler à travers différentes combinaisons, et c'est précisément cette potentialité qui fait le lien entre la collection nazie et *2666*.³⁷

³⁷ « While the point of the souvenir may be remembering, or at least the invention of memory, the point of the collection is forgetting-starting again in such a way that a finite number of elements create, by virtue of their

Avant d'analyser « La parte de los crímenes » nous commentons brièvement deux éléments qui ont le mérite d'apporter un cadre plus précis à la narration des assassinats. D'abord, nous étudions les lectures qui surgissent à partir de l'épigraphe de Baudelaire, en commentant la modification de l'original que propose Bolaño, puis le commentaire de ces vers dans un de ses essais. Ensuite, nous proposons un sens du titre du roman à partir des liens que le chiffre (2666) permet d'établir avec d'autres livres de l'auteur.

Par ailleurs, « La parte de los crímenes » décrit en détail la découverte dans le désert mexicain de plus d'une centaine de cadavres féminins. Le récit met en avant l'absence de résultats de la police de Santa Teresa, qui ignore le motif de ces assassinats. Comme les enquêtes ne présentent pas de résultats, l'analyse concerne la masse de détails que le narrateur livre sur les conditions des corps féminins morts lorsqu'ils sont retrouvés. À travers un procédé d'accumulation et de répétitions on accède à des descriptions détaillées des traits physiques ou des vêtements des victimes, des espaces vides où sont trouvés les cadavres (désertique et/ou décharges publiques), la position des corps, leurs blessures. Ainsi, la voix narrative prend la place centrale.

En termes schématiques, nous avons compris la voix narrative selon deux niveaux d'analyse complémentaires. Nous soulignons d'abord les tournures propres de la médecine légiste mises en évidence par la masse de détails. La voix narrative évolue parmi les cadavres en recueillant des détails. Il s'agit d'une description minutieuse et dénuée d'un point de vue affectif, qui évoque un regard pur qui tente de taire l'exercice de violence. La façon dont la narration se sert de quelques particularités du discours médical nous amène en premier lieu, à expliciter ses caractéristiques en accord avec le discours de Foucault dans *Naissance de la clinique*. Puis, nous détaillons les déviations par rapport au modèle : ce glissement permet de procéder au second niveau d'analyse. Le passage va de l'apparence médicale aux particularités de la construction littéraire. Ce second niveau d'analyse – une réflexion sur l'instance narrative – trouve sa singularité dans la version disloquée que le roman offre du discours médico-légal.

Le ton du médecin légiste préfigure une distance, une manière particulière de mettre en scène la voix narrative, comme si cette voix se déplaçait silencieusement d'une histoire à

combination, an infinite reverie ». STEWART, Susan (1993) : *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham : Duke University Press, p. 152.

l'autre, constatant à chaque étape l'insistance d'un *fait non éclairci*. Nous n'insistons pas sur la non résolution des crimes : nous cherchons plutôt à mettre en relief ce que cela implique dans une écriture où prédomine une aphonie de la voix narrative. Autrement dit, le fait principal qui n'est pas éclairci c'est la nature de cette voix narrative qui se présente comme neutre. Notre analyse est enrichie par des références aux travaux de Maurice Blanchot sur la neutralité du ton narratif. Cette voix neutre, présentée sous ses habits d'expertise, installe subrepticement une instance où celui qui écrit semblerait dédier tous ses efforts à mettre au propre les particularités d'un corps rencontré sans vie, comme si son unique travail était de copier les signes offerts par un cadavre. Dans « La parte de los crímenes » tout se passe comme si dans ce geste se produisait la soustraction de celui qui écrit. Relégué au rôle de collecteur de données, le geste de l'auteur se développe dans une indifférence qui devient une marque de l'expression de l'horreur. Ce signalement du caractère indifférent du ton narratif nous permettra, dans une dernière partie, d'interroger depuis une autre position le processus de construction de ce catalogue de cadavres.

Dans le but de compléter le travail effectué sur « La parte de los crímenes », nous présentons ensuite deux types de lectures critiques suscitées par ce texte. En premier lieu, on signale la fonction de reflet de la réalité assignée à la présence des crimes. La violence contenue dans le catalogue des femmes assassinées constituerait une manière éloquente de figurer les forces d'exclusion qui sont à la base du capitalisme global actuel, dont le visage féminin rend visible un des aspects les plus crues de l'exclusion que le pouvoir exige pour se perpétuer.³⁸ Cette compréhension des crimes, en ligne avec l'effacement de la visibilité de la violence que soutiennent les liens económico-politiques actuels, établit une forte relation avec le référent réel des événements que le roman intègre (les meurtres de femmes de Ciudad Juárez). Cela nous permet de poser une question d'ordre général sur la conception du littéraire, qui se défait de ce lien avec le monde contemporain.³⁹ Dans le but d'affronter ce problème de manière plus circonscrite, nous faisons référence à l'enquête journalistique de Sergio González Rodríguez sur les assassinats de Ciudad Juárez, car elle

³⁸ RODRIGUEZ, Fermín (2012) : « Capitalismo y subjetividad: 2666 de R. Bolaño ». En ligne: www.escriitoresdelmundo.com

³⁹ Cette relation est renforcée par les propos de Bolaño, lorsqu'il affirme que l'Enfer est « como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos ». BOLAÑO, Roberto (2005b) : « *Estrella distante* (entrevista de Mónica Maristain) », in *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona : Anagrama, p. 339.

permet d'établir une relation de contraste, ou de conflit, avec le roman de Bolaño. Autrement dit, devant cette fonction reflet assignée à la narration des crimes du roman, il résulte significatif de se demander, de manière illustrative, ce qui aurait lieu si dans les analyses critiques qui suivent ce versant de compréhension du récit, on écrivait *Huesos en el desierto* (le titre du livre de la recherche de González Rodríguez) à la place de *2666*. Ces questions inscrivent un système d'équivalence, c'est-à-dire, qu'il y a un point où les lectures des corps imaginés sont ramenées à annuler la différence avec les conclusions que tire González Rodríguez dans son indignation devant les faits.

En second lieu, nous abordons la proposition de lecture qui inclut la narration des crimes dans une tradition esthétique propre du XX^{ème} siècle. Graciela Speranza lit les assassinats de *2666* sous une optique duchampienne et désigne la galerie des cadavres comme un « *ready-made* macabro de 352 páginas ». Cette perspective refuse toute tentative qui viserait à donner un sens à l'expérience, en confrontant l'« artefacto novelesco a la intemperie de la literatura » à un présent qui exhorte à anéantir la confiance de l'Occident dans la raison.⁴⁰

Après avoir analysé ces deux modes de lecture de la présence des corps féminins dans le roman de Bolaño, nous proposons d'étudier les implications de la proposition de Speranza. Puis, en considérant cette tournure du *déjà fait* duchampien, nous analysons le problème des liens entre les morts imaginaires et les morts réelles.

En termes généraux, les opérations de nominalisation permettent de soutenir un des versants dans lequel la logique du *ready-made* peut devenir littérature. L'acte de relocalisation des féminicides dans un espace imaginaire, sa présence à l'intérieur d'un cadre narratif déterminé, et la répétition de ses caractéristiques principales, inscrivent ces opérations dans une logique qui renvoie au nominalisme que soutient le mode du *ready-made*.⁴¹

Nous affirmons donc que, à un certain niveau, le procédé de nominalisation de *2666* peut être compris dans le sillage du *ready-made* ; cependant, la difficulté de cette

⁴⁰ SPERANZA, Graciela (2012) : *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Buenos Aires : Anagrama, p. 152.

⁴¹ « [T]he readymade and the photograph both resisted subsumption under traditional codes or categories, either inherent the world or imposed by the artist. In this sense, they transcended the realist / (conventionalist) Nominalism dichotomy and approached what we have been calling magical Nominalism ». JAY, Martin (2010) : « Magical Nominalism : photography and the Re-enchantment of the world », in Curtis, Neal (dir.) : *The pictorial turn*, New York : Routledge, p. 80

proposition de lecture se heurte au matériel de lecture sélectionné sur lequel s'exerce ce changement de noms. S'il est possible de dire que les femmes trouvées mortes aux alentours de Santa Teresa répliquent des circonstances réelles et s'insèrent dans la fiction par un procédé de nominalisation, son contenu transgresse l'idéal d'indifférence duchampien. Les crimes contre des femmes commis à Ciudad Juárez ne peuvent pas être annexés facilement à l'*anesthésie* que Duchamp cherchait dans les objets qu'il désignait comme *ready-made*. Voir même, ces assassinats ont été conçus comme une manifestation paradigmatique de la violence sexiste de la fin du XXème siècle.⁴² Pour dépasser cette impasse, nous localisons la présence de l'indifférence dans la neutralité de la voix narrative.

La neutralité du narrateur hétérodiégétique réside dans la double absence de sa voix face aux crimes. S'il exerce bien les fonctions traditionnelles de la narration hétérodiégétique, comme le fait de connaître les pensées et les désirs des personnages, son ignorance sur le sujet central de la narration est équivalente à celle des personnages. Sa portée est limitée par la méconnaissance totale des responsables des crimes. La narration superpose la connaissance des faits, froide, aseptique, impersonnelle, avec cette ignorance qui se limite à décrire les détails des corps sans vie. La précision du détail s'articule par la neutralité de la voix et par l'indifférence.⁴³

L'horreur des faits se répète dans son imagination littéraire, et c'est dans ce mouvement que l'effet de réalité reste en suspens. La copie devient critique du composant analogique, elle simule un respect irrévocable pour son référent, tout en réalisant un mouvement qui la met en tension. Ce double rôle place la narration des crimes dans le sillage de l'artifice duchampien, dont le code permet de comprendre l'horreur comme forme dans un temps qui réunit l'imitation, la rupture et l'affirmation de soi-même.

⁴² DOMINGUEZ, Nora (2013) : « Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres », in *Aletheia*, n° 39, Rio Grande do Sul.

⁴³ « Peinture de précision et beauté d'indifférence ». DUCHAMP, Marcel (1999) : *Notes*, Paris : Flammarion, p. 42, 48.

Quatrième partie

Discussions

Dans cette dernière partie, nous reprenons les principaux éléments développés tout au long de la thèse dans le but de discuter sur des thématiques ponctuelles qui permettent d'agencer les arguments et de formuler des conclusions. Les discussions sont divisées en quatre chapitres.

En premier lieu, nous proposons une réflexion sur la valeur de l'*excès* dans la littérature. Pour ce faire, nous évoquons les actes du procès de Flaubert, accusé de bafouer la morale publique à l'occasion de la publication de *Madame Bovary*. L'argument présenté par l'accusation – *on ne peut pas tout dire* – sera mis en dialogue avec l'impossibilité de tout dire que pose Adorno après la seconde guerre mondiale. Ce saut abrupte permet de signaler qu'on passe de la tentative de prohibition, ou limitation du "tout dire" (c'est de cela dont on accuse Flaubert), à la constatation du fait que cette totalité est impossible à dire, et même qu'il est reprochable de vouloir le faire. Le facteur commun de ce glissement où mute la relation à la totalité, c'est l'excès. Face à l'excès de détails que contiennent les descriptions de Flaubert, on appelle à limiter cette puissance incompatible avec la morale. Face à l'excès des événements on constate l'impossibilité de les dire. Ces deux limitations signalent, en somme, que la littérature s'émeut, s'interroge, change, lorsqu'elle est confrontée au visage changeant de l'excès. À cet égard, on peut rappeler le rejet de Saer devant l'excès de viande et d'asticots propre à l'adjectivation fleurie de Bataille. En ce sens, on peut déduire que la violence est un élément notable de ces excès. Cela nous mène à attirer l'attention sur la persistance de ce type d'arguments qui débouchent, encore aujourd'hui, sur une certaine pédagogie basée dans l'exhibition des outrages. La pédagogie de l'horreur, comprise dans la première partie comme une manière de rendre évident le caractère impensé de l'horreur dans le domaine littéraire, nous permet de souligner dans cette perspective que l'orientation pédagogique contient une évidente hiérarchie de la représentation. Le bien et le mal sont présentés comme des porteurs de sens de ces excès (du représenté, dans le cas du procès contre l'écrivain, du survenu dans le cas de la sentence d'Adorno). Cependant, si on considère l'œuvre littéraire de Flaubert, au-delà de la défense

judiciaire on peut formuler qu'elle marque, notamment dans *Madame Bovary*, une rupture avec la conception hiérarchique du représenté. Il s'agit ainsi d'un devenir insensé du sens.⁴⁴ Flaubert, à travers l'inclusion du vulgaire, de l'insignifiant, du bas ou du laid, réalisée aux dépens de la puissance de la prose, éloigne sa littérature du barème représentatif des thèmes. Il n'y a pas de thèmes beaux ou laids, il y a des formes d'écriture. Cette série d'affirmations sur la littérature de Flaubert nous permet de relire cette thèse comme une recherche intéressée par le retour de ce caractère pédagogique dans la lecture des œuvres étudiées. On pourra ainsi résumer le cheminement en formulant de nouvelles questions: comment penser l'horreur dans l'œuvre de Saer et de Bolaño sans revenir à une hiérarchie de la représentation qui fait office de garant du sens ? S'agit-il également pour eux, plus de cent cinquante ans plus tard, de faire appel à la vertu au moyen de l'horreur?

Ensuite, le chapitre « Avant-gardes » explique que la localisation de l'horreur dans la littérature invoque, avec le registre moral, la réflexion politique. La place considérable de certains conflits politiques dans les romans de Saer et de Bolaño nous conduit à aborder cette problématique traditionnelle dans le cadre du travail sur la forme précédemment établi. Nous proposons d'aborder le registre politique à partir des modes dans lesquels la temporalité se manifeste dans la littérature. Comme nous l'avons dit dans la première partie, les deux oeuvres ont un penchant particulier pour un temps rétrospectif. Ce versant temporel nous permet d'interroger l'aspect politique des formes de l'horreur.

En considération de la spécificité du dialogue entre le temporel et les avant-gardes dans l'œuvre de Bolaño, l'analyse s'occupe exclusivement de la singularité avec laquelle l'écrivain chilien élabore une position politique à travers la fiction du poète putschiste narrée dans *Estrella distante*. A cet effet, on résume une polémique du champ intellectuel chilien qui oppose deux lectures opposées des mouvements avant-gardistes surgis au Chili pendant la dictature. Le lien que le personnage de Bolaño établit entre l'avant-garde et la dictature est renouvelée par les arguments de cette polémique autour de la dénommée *Escena de Avanzada*. Willy Thayer et Nelly Richard discutent à propos des façons de comprendre les manifestations artistiques qui, sous une certaine impulsion avant-gardiste, ont eu lieu dans le cadre de la dictature chilienne. Nous considérons ces antécédents afin de

⁴⁴ RANCIERE, Jacques (1998) : *La parole muette : essais sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette.

les mettre en dialogue avec un récit qui réorganise ces éléments, en ajoute d'autres, et conforme avec eux une série fictionnelle qui fonde les bases d'une réflexion sur la forme de l'horreur qui devient déterminante dans le roman de Bolaño. Le projet avant-gardiste du roman se résume ainsi : comment détruire et conserver à la fois ? Cette question centrale pour les avant-gardes reçoit ici une réponse singulière dans un récit formulé à la fois comme souvenir et comme conjecture. Pour détruire et conserver à la fois, la fiction suggère que le Coup d'Etat (comme modèle temporel) est nécessaire et en même temps insuffisant. On fait appel à la pureté temporelle de l'acte premier, cet avenir du présent dans lequel se consume l'avant-garde, et qui se réalise à travers une narration qui ne peut pas accéder au temps d'exercice de la violence et se nourrit des divers temps qui conditionnent le récit. On passe donc d'une temporalité mise en question dans l'instance narrative, à des actions qui se veulent uniquement un événement, une rupture et une marque visible. Dans ces déplacements se joue le temps de l'horreur et c'est à partir de là que se tracent les caractéristiques de la réflexion politique.

Dans un troisième chapitre, nous abordons l'importance de l'aspect visuel dans la construction des formes de l'horreur dans les œuvres étudiées. Schématiquement, on affirme que l'aspect optique dans ces narrations établit des *distances* avec ce qui s'offre au regard. Par exemple, chez Saer la distance est minime, non parce qu'on y regarde de près, mais en raison du va-et-vient permanent entre le sujet qui regarde et son être visualisé par un *autre* ou par *quelque chose* qui regarde. En revanche, les éléments étudiés de l'écriture de Bolaño nous mènent plutôt à concevoir un éloignement qui, associé à un œil mécanique, contrôle l'objet qui regarde jusqu'à mettre en évidence sa manipulation. L'image est donc comprise non pas comme invariante mais comme faisant partie du procédé de mutation et de décomposition.⁴⁵ Après avoir établi cette divergence générale, on affirme que ces gradations de la distance déterminent les modes de pensée de l'horreur des formes. La difficulté optique présente dans l'écriture de Saer permet de comprendre l'horreur comme la détention de ce processus, comme le surgissement d'un cadre qui ne trompe pas. En ce sens, la mise en abîme de l'image contient un saut temporel qui livre la vie des personnages de *Glosa* à la violence étatique qui marquera leurs corps. Dans les textes de Bolaño,

⁴⁵ « [Il n'y a pas d'image sans quelque chose d'imaginaire (...)]. Les images esthétiques ne sont pas quelque chose d'immobiles, elles ne sont pas des invariants archaïques: les œuvres arrivent à être des images parce que parlent en elles les processus ». ADORNO, Theodor (1983) : *Ibid*, p. 118-119. Nous traduisons.

l'éloignement du regard – figure exemplaire du poète qui trace ses vers dans le ciel d'un pays en état d'exception – se présente la plupart du temps comme une orthopédie de l'image. Sous la construction d'une apparence d'ordre (l'exposition, l'encyclopédie, la collection de cadavres), le regard technique qui naît de cet agencement est constamment truqué ; non seulement il confond la réalité du récit avec celle de l'histoire politique, mais il ajoute également des éléments qui dans cet agencement du regard s'estompent (les photos « symboliques » de l'exposition de Wieder, les rêves des critiques lus sous la formes de crimes). Nous proposons donc que la violence se prolonge tant dans la résistance optique de Saer que dans les anti-encyclopédies imaginaires de Bolaño, et que dans ce jeu des apparences propre à la littérature l'horreur peut être pensée comme forme.

En quatrième lieu, nous analysons la valeur significative des corps violentés dans les deux œuvres. Nous revenons sur les différentes modalités d'écriture de Saer et de Bolaño au moment de représenter l'ouverture corporelle. On examine les différences qu'il est possible d'établir entre les fonctions respectives de ses corps dans leurs écritures, en insistant ainsi sur le travail des formes qui détermine la manière selon laquelle leurs textes pensent l'horreur. La puissance évocatrice des corps morts, sa relation avec l'histoire politique, nous presse de revenir sur les hypothèses de lecture développées. A ce propos, nous affirmons que le cheminement suivi par cette thèse suppose que les particularités des œuvres étudiées correspondent davantage aux nuances qui suggèrent des relations dans les modes narratifs, qu'au fait de percevoir la littérature comme un récit transparent et lucide des maux du monde. L'horreur fait forme se nourrit de la violence de l'histoire, elle la transforme dans son processus incessant de recherche. Les corps disséqués dans la fictions. évidence utile, ne sont pas tridimensionnels ni palpables, quoique leur imagination implique, par moments, le lien avec des morts réelles. Il y a des mouvements et des interventions des corps, il y a des fonctions de la parole, il y a des répartitions du visible et de l'invisible que la littérature discute avec le monde dans lequel elle habite, mais c'est dans cette sorte de réciprocité que les formes singulières expriment une complexité qui se résiste à devenir synthèse représentative du monde.⁴⁶

⁴⁶ « Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles: des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible ». RANCIERE, Jacques (2000) : *La partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, p. 25.

Agradecimientos

Para comenzar quiero agradecer a mis directores de tesis. A Isabel Quintana por haber sido quien escuchó y alentó la realización de esta tesis cuando la idea de llevarla a cabo no difería mucho de un entusiasmo suscitado por su seminario de maestría. A Julio Premat por haber aceptado la dirección en cotutela sabiendo que esa condición sumaba trabajo administrativo a sus tareas habituales. Por otro lado, muchas de las ideas que aquí se desarrollan han surgido de las conversaciones, intercambios virtuales y recomendaciones de una y otro. De ambos he aprendido mucho. Destaco por sobre los aspectos técnicos la generosidad y la disposición al diálogo sostenida en todos estos años.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina por las becas de posgrado que han permitido realizar esta tarea. La beca ha contado a su vez con el soporte del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. En este lugar de trabajo el personal de biblioteca colaboró en buena medida a la realización de esta tesis. Elsa Noya, profesora y secretaria académica del instituto, me ayudó mucho para lograr cumplimentar en tiempo y forma los trámites asociados a mis estadías en Francia. En el mismo orden cabe mencionar al personal administrativo de ambas universidades: Rui Rosa, Clarence Melse, Marie-Christine Lamiche y Patrick Saint-Léger del lado de allá, Ayelen Goldar, Mariana Parma y Matías Cordo del lado de acá, fueron de gran ayuda para resolver los no pocos trámites y dificultades que surgen en el ínterin de la cotutela.

A la escuela doctoral *Pratiques et théories du sens* y al laboratorio de *Études Romanes* de la Universidad París 8, por haber recibido esta investigación y por el apoyo que me permitió viajar, junto con otros investigadores de la misma universidad, a Estados Unidos.

El encuentro con muchas investigadoras e investigadores a lo largo de estos años ha influenciado de diversas maneras este trabajo. Compartieron conmigo sus textos y sus opiniones en distintas instancias, o bien me tuvieron como estudiante en cursos que me fueron significativos: Nora Domínguez, Adriana Rodríguez Pérsico, Jaume Peris Blanes, Sergio Delgado, Cecilia González, Martín Kohan, Nicolás Lucero, Lionel Ruffel.

A los compañeros y compañeras del grupo UBACyT dirigido por Isabel Quintana, quienes leyeron y comentaron versiones preliminares de algunos capítulos: Azucena

Galletini, Esteban Leyes, Daniela Alcívar, Pablo Vergara, Marina Ríos, Sebastián Oña, Cristina Fagmann. En especial a Juan Pablo Luppi con quien compartí los avatares del periplo doctoral desde el principio.

A los integrantes de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas Rioplatenses Contemporáneas en Francia, LIRICO, con quienes tuve la suerte de compartir algunos de mis avances, de escuchar sus impresiones y de conocer sus investigaciones.

A Juan Pablo Pizarro por su inapreciable labor para que el resumen en francés alcanzara su forma.

Las estadias en Francia no sólo me sirvieron para conocer otros medios de trabajo (muy estimulantes, por cierto), sino que también me dieron la posibilidad de trabar nuevas amistades. De paso, y en razón de los kilómetros, muchas veces tuvieron que hacer las veces de mis representantes en algunos trámites que requerían movimientos perentorios: Paula Venegas, Verónica Paiva, Vicente Cortés, Geoffrey Hery, Tamara Leal, Diego Milos, Vladimir Vrodovich, Paloma Cárdenas, Florencia Amorena, Enrique Schmukler, Joaquín Bascopé, Diego Ortúzar, Amari Peliowski, Juan Pablo Boisier, Agustina Mosca, Gabriela Duarte, Benjamin Bridet.

Del, como le dicen, lado de acá, quisiera festejar a amigos y amigas que de ambos lados de la cordillera son fuente de felicidad. Por supuesto que me han ayudado a encontrar referencias, me han leído o cosas por el estilo, pero más importante aun ha sido el sostenido ejercicio de sobremesa. En fin, salud: Diego Fernández, Mauro Vallejo, Silvana Vetö, Cristóbal Maino, Silvana Lauzán, Carlos Jaime, Paula Etchesuri, Cristóbal Navarro, Francisco Izquierdo, Sandra Dib, Matías Pinochet, Sebastián Astorga, Simón Henáo, Alba Delgado, Felipe Vargas, José Guerrero, Alex Behn.

A mis padres por el apoyo brindado desde el inicio. A mis tías Marta, Josefina y Patricia por el cariño de siempre.

Finalmente, y de modo especial a Soledad Rojas, quien fuera de ayudarme mucho en labores puntuales de la tesis, ha compartido estos años conmigo. Gracias a su cariño, su apoyo o su compañía (fuentes de alegrías, si las hay), he conseguido sobrellevar no sólo este trabajo de larga duración, sino también imaginar lo que sigue. Estas páginas también están ofrecidas a ella y a nuestros desplazamientos por venir.

BIBLIOGRAFÍA

1.1. *Corpus principal*⁶⁹³

BOLAÑO, Roberto [1996] (1999): *La literatura nazi en América*, Buenos Aires: Seix Barral.

____ [1996] (2012): *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.

____ [1997] (2004c): *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.

____ [2000] (2005c): *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.

____ (2001): *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.

____ (2003): *El gaucho insufrible*, Buenos Aires: Anagrama.

____ (2004a): *2666*, Buenos Aires: Anagrama.

____ (2007): *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama.

SAER, Juan José [1974] (2008): *El limonero real*, Buenos Aires: Seix Barral.

____ [1980] (1995): *Nadie nada nunca*, Buenos Aires: Seix Barral.

____ (1983) *El entenado*, México: Folios

____ [1986] (2003a): *Glosa*, Buenos Aires: Seix Barral.

____ (1994): *La pesquisa*, Buenos Aires: Seix Barral.

____ [2001] (2006a): *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires: Seix Barral.

____ (2005b): *La grande*, Buenos Aires: Seix Barral.

⁶⁹³ Los años que figuran en primer lugar corresponden al año de la primera edición. Esta diferencia sólo se explicita en los casos en que no se trabajó con la primera edición. Esta precisión sólo se realiza sobre los autores principales del *corpus*. Por otra parte, cabe aclarar que para los textos editados el mismo año se les distingue con una letra en base a un orden alfabético de los nombres de los libros (este criterio se aplica también al resto de la bibliografía).

1.2. Otras referencias (Roberto Bolaño / Juan José Saer)

- BOLAÑO, Roberto [1998] (2002): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- ____ [1999] (2005a): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.
- ____ (2002): *Una novelita lumpen*, Barcelona: Mondadori.
- ____ [1993] (2004b): *La pista de hielo*, Santiago de Chile: Seix Barral.
- ____ [2004] (2005b): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona: Anagrama.
- ____ (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.
- BRAITHWAITE, Andrés (ed.) (2006): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- WARNKEN, Cristián (1999): "Entrevista a Roberto Bolaño en *La belleza del pensar*". Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=Z3hXWhdF1eI>
-
- SAER, Juan José [1966] (2001): *La vuelta completa*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ [1969] (2007): *Cicatrices*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (1986): *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Celtia.
- ____ [1991] (2005a): *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ [1993] (2003b): *Lo imborrable*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ [1997] (2004): *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (1999): *La narración-objeto*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (2006b): *Trabajos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (2010): *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos.
- ____ (2012): *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (2013): *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José y PIGLIA, Ricardo (1995): *Diálogo*. DELGADO, Sergio (ed.), Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- LARRE BORGES, Ana Inés (1997): "Juan José Saer: El arte de narrar". Reportaje disponible en línea: www.elsilenciero.com

2. Crítica específica ordenada por autor

2.1. Sobre Roberto Bolaño

ADALAY, Patricia (2010): *Bolaño: otra vuelta de tuerca*, Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano

AGUILAR, Paula (2008): ““Pobre memoria la mía”. Literatura y memoria en el contexto de la postdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”, en Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo (eds.): *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 127-143.

ANDREWS, Chris (2006): “Estructura y ética en *Nocturno de Chile*”, en Moreno, Fernando (comp.): *La memoria de la dictadura: “Nocturno de Chile”, Roberto Bolaño, “Interrupciones 2”*, Juan Gelman, París: Ellipses, pp. 135-144.

_____ (2011): “El secreto del mal es un secreto”, en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 37-44.

ARAYA, Pedro y MANZI, Joaquín (2007): “Pinche desierto. Notas de acopio en torno a 2666 de Roberto Bolaño”, en Esquerro, Milagros y Roger, Julien (ed.): *Les textes et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire de l'Amérique Latine, n° 1. Disponible en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Le-texte-et-ses-liens-II,8111.html>

BENMILOUD, Karim (2007): “Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile*”, en Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (comp.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses Universitaires, pp. 135-160.

_____ (2011): “Transgresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América*”, en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 119-130.

BERCHENKO, Pablo (2006): “El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, en Moreno, Fernando (comp.): *La memoria de la dictadura: “Nocturno de Chile”, Roberto Bolaño. “Interrupciones 2, Juan Gelman*, París: Ellipses, pp. 11-20.

BISAMA, Álvaro (2003): “Todos somos monstruos”, en Espinosa, Patricia (comp.): *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Frasis, pp. 79-94.

BOLOGNESE, Chiara (2009): *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Margen.

CANDIA, Alexis (2011): *El paraíso infernal*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana (2005): “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”, en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/ CNRS, pp. 45-46.

COHEN, Marcelo (2002): “Donde mueren los poetas”, en Manzoni, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 33-35.

CUADROS, Ricardo (2006): "Lo siniestro en el aire", en Moreno, Fernando (comp.): *La memoria de la dictadura: "Nocturno de Chile"*, Roberto Bolaño. "Interrupciones 2", Juan Gelman, París: Ellipses, pp. 85-90.

DE LOS RÍOS, Valeria (2008): "Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño", en Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 237-258.

DE MORA, Carmen (2010): "La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes y Nocturno de Chile*", en Fabry, Geneviève; Logie, Ilse y Decock, Pablo (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang, pp. 203-222.

____ (2011): "Los espacios del horror en Roberto Bolaño", en Moreno, Fernando (comp.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 183-196.

DONOSO, Ángeles (2008): "Depurar la poesía de la poesía misma: poesía, política y muerte en *Estrella distante* de Roberto Bolaño", *Working Papers in Romance Languages*, vol. 1, n° 2, The Berkley electronic press, pp. 1-13. Disponible en línea: <http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss2/1/>

DOVE, Patrick (2009): "The night of the senses: literary (dis)orders in *Nocturno de Chile*", *Travesía: Journal of Latin American Cultures*, vol. 18, n° 2-3, Cambridge University, pp. 141-154.

ECHEVARRIA, Ignacio (2004): "Nota a la primera edición", en Bolaño, Roberto: *2666*, Anagrama: Buenos Aires, pp. 1121-1125.

ELMORE, Meter (2008): "2666: La autoría en el tiempo del límite", en Paz Soldán, Edmundo y Faverón, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 259-292.

ESTEVE, Raphael (2007): "Jünger et la technique dans *Nocturno de Chile*", en Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (comp.): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses Universitaires, pp. 135-160.

FOUREZ, Cathy (2007): "2666 de Roberto Bolaño: Santa Teresa, la ville du dire l'horreur", en Bel, Jacqueline (ed.): *Memoire et désenchantement chez Juan Gelman y Roberto Bolaño*, Les Cahiers du Littoral, n° 6, Centre d'études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes, Boulogne-sur-Mer, pp. 181-193.

FRANCO, Jean (2009): "Questions for Bolaño", *Travesía: Journal of Latin American Cultures*, vol. 18, n° 2-3, Cambridge University, pp. 207-217.

GONZÁLEZ, Daniuska (2003): "Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. Escritura del mal y la historia", *Atenea*, n° 488, Concepción, pp. 31-45.

____ (2005): "La exploración de los límites: la narrativa de Roberto Bolaño", *Discursos/prácticas. Revista de literaturas latinoamericanas*, Universidad Católica de Valparaíso, n° 1, pp. 115-133. Disponible en línea: www.discursospracticadas.ucv.cl

____ (2011): "Roberto Bolaño: la escritura bárbara", en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 15-23.

JENNERJAHN, Ina (2002): "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 56, Lima-Hanover, pp. 69-86.

LEVINSON, Brett (2009): "Case closed: madness and dissociation in 2666", *Travesía: Journal of Latin American Cultures*, vol. 18, n° 2-3, Cambridge University, pp. 177-191.

MANZI, Joaquín (2004): "Mirando caer otra *Estrella distante*", en *Caravelle*, n° 82, Toulouse, pp. 125-141.

____ (2005): "La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño", en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Potiers: Centre de Recherches Latino-américaines/CNRS, pp. 69-86.

____ (2007): "Dos palabras", en Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (comp.): *Les astres noires de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses Universitaires, pp. 91-108.

____ (2011): "Resucitando con Belano", en Moreno, Fernando (comp.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 295-305.

MANZONI, Celina (2002): "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal", en Manzoni, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 17-32.

____ (2002): "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*", en Manzoni, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 39-50.

____ (2002): "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*", en Manzoni, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 175-184.

____ (2011): "Discursos del cuerpo y construcción de memoria", *Taller de Letras*, n° 49, Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile, pp. 159-169.

MORENO, Fernando (2005): "Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*", en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/CNRS, pp. 199-210.

____ (2011): "Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño", en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Lastarria: Santiago de Chile, pp. 333-342.

OLIVIER, Florence (2007): "Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: ciudad límite, ciudad del crimen impune", en Orecchia Havas, Teresa (comp.): *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique Latine: Littératures, cultures, représentations*, Leiria, vol. 9, Université de Caen, Bruselas: Peter Lang, pp. 31-42.

____ (2011): "Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño", en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Lastarria: Santiago de Chile, pp. 243-252.

PAZ SOLDAN, Edmundo (2011): "Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis", en Moreno, Fernando (comp.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Lastarria: Santiago de Chile, 2011, pp. 25-35.

RODRÍGUEZ, Fermín (2012): "Capitalismo y subjetividad: 2666 de R. Bolaño". Disponible en línea: www.escritoresdelmundo.com

RUFFEL, Lionel (2008): "L'invention d'un corpus: Roberto Bolaño, Antoine Volodine", Besson, Anne ; Ferre, Vincent y Pradeau, Christophe (dir.): *Cycle et collection*, París: L'Hamattan, pp. 305-314.

VILLORO, Juan (2006): "La batalla futura", en Braithwaite, Andrés (ed.): *Bolaño por sí mismo, op. cit.*, pp. 9-20.

WALKER, Carlos (2007): "El extravío del poeta: notas sobre la escritura de Roberto Bolaño", *Kipus. Revista Andina de Letras*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, pp. 79-88.

_____ (2010): "El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño", *Taller de Letras*, n° 46, Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile, Santiago, pp. 99-112.

_____ (2013): "Horror y colección en Roberto Bolaño", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 1, Departamento de Filología Española, Universidad de Valencia. Disponible en línea: <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>

2.2. Sobre Juan José Saer

ABBATE, Florencia (2010): "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*", en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 667-682.

_____ (2010): "La posición estética de Saer", en *Revista Crítica Cultural. Edição Especial. Dossiê Juan José Saer*, vol. V, n° 2, Universidade do Sul de Santa Catarina, pp. 75-85.

ARCE, Rafael (2012): "Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer", *Helix. Dossier zur Romanischen Literaturwissenschaft*, Heidelberg, pp. 44-61. Disponible en línea: www.helix-dossiers.de

BALDERSTON, Daniel y LUCERO, Nicolás (2006): "Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*", en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 683-696.

CATELLI, Nora (2006): "El presente de la escritura. Sobre *La grande* de Juan José Saer", en *Punto de vista*, n° 84, Buenos Aires, pp. 8-11.

CONTRERAS, Sandra (1987): "Anotaciones a *Glosa*", en *Paradoxa*, n° 2, Rosario, pp. 101-104.

_____ (1991): "*Glosa*, un atisbo de fiesta", en *Paradoxa*, n° 6, Rosario, pp. 43-52.

CROCE, Marcela (1990): "Las cicatrices repetitivas de la tradición: la narrativa de Juan José Saer", en *Filología*, n° 1-2, Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Doctor A. Alonso, pp. 49-110.

DALMARONI, Miguel (2006): "La vuelta incompleta (una pintura)", en *Bazar americano*. Disponible en línea: www.bazaramericano.com

_____ (2010): "El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer", en *Revista Crítica cultural. Edição Especial. Dossiê Juan José Saer*, vol. V, nº 2, Universidad do Sul de Santa Catarina, pp. 129-144.

_____ (2011): "*La mayor*. Los aros de la sortija", en Paulo Ricci (comp.): *Zona de prólogos*, Buenos Aires: Seix Barral-UNL, pp. 83-106.

DELGADO, Sergio (2002): "Saer ensayista", en Ezquerro, Milagros (comp.): *Juan José Saer. La grande Motte*, Montpellier: Centre d'études et de Recherches Sociocritiques, pp. 175-186.

_____ (2010): "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer", en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 697-709.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2002): "Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer", en Ezquerro, Milagros (comp.): *Juan José Saer. La grande Motte*, Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, pp. 9-36.

_____ (2010): "Las palabras de la tribu: *El entenado* de Juan José Saer", en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 900-910.

EZQUERRO, Milagros (2002): "Entre Escila y Caribdis", en Ezquerro, Milagros (comp.): *Juan José Saer. La grande Motte*, Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, pp.51-60.

FABRY, Geneviève (2002): "Revelación y epifanía en *Nadie nada nunca*", en Ezquerro, Milagros (comp.): *Juan José Saer. La grande Motte*, Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, pp.141-157.

FILIPPELLI, Rafael (1996): *Retrato de Juan José Saer*. Film documental.

GARRAMUÑO, Florencia (2009): "La narración de la experiencia", en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 91-149.

GIORDANO, Alberto (1987): "Entre el ser y la nada. Nota sobre dos argumentos y una narración de Juan José Saer", en *Paradoxa*, nº 2, Rosario, pp. 106-111.

_____ (1992): *La experiencia narrativa. Juan José Saer-Felisberto Hernández-Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo.

_____ (2010): "Saer y su concepto de ficción", *Boletín*, nº 15, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario. Disponible en línea: www.celarg.org

_____ (2012): "Saer como problema. Sobre *La narración-objeto y Trabajos*", en Ricci, Paulo (comp.): *Zona de prólogos*, Buenos Aires: Seix Barral-UNL.

GRAMUGLIO, María Teresa (1984): "La filosofía en el relato", en *Punto de Vista*, nº 20, Buenos Aires, pp. 35-36.

_____ (1986): "El lugar de Saer", en Saer, Juan José: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Celtia, pp. 261-299.

_____ (2010): "Una imagen obstinada del mundo", en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 742-761.

_____ (2011): "Las aventuras del orden". en *Revista Los Libros*, Edición facsimilar, tomo I (1969-1970), Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 95, 114.

IGLESIA, Cristina (2003): "Cautivos en la zona. Sobre *El entenado* de Juan José Saer", en *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: FCE, pp. 109-116.

JITRIK, Noe (1978): "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIV, nº 102-103, pp. 99-109.

KOHAN, Martín (2010): (sin título), en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 809-811.

_____ (2011): "*Glosa*, novela política", en Ricci, Paulo (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix.Barral, UNL, pp. 147-160.

LAURENT, Penélope (2010): "Soldi, ¿un autor de ficción?", en Roger, Julien (ed.): *Réécritures I. Les Ateliers du SAL*, nº4, Université Paris-Sorbonne, 2010. Disponible en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Reecritures-I.html>

LINBERG-FRESSARD, Raquel (2007): "La ciudad en el tiempo: *La grande* (2005) de Juan José Saer", en Orecchia Havas, Teresa (comp.): *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique Latine: Littératures, cultures, représentations*, Leiria, vol. 9, Université de Caen, Bruselas: Peter Lang, pp. 357-369.

LUCERO, Nicolás (2012): "El ensayo como forma en *El río sin orillas* de Juan José Saer", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, nº 240, pp. 681-694.

LUPPI, Juan Pablo (2010): "Última novela del escritor en sus comienzos. *La grande* y el proyecto de Saer", en *Anclajes*, vol. 14, nº 2, Santa Rosa, pp. 127-143. Disponible en línea: <http://www.scielo.org.ar>

MANZI, Joaquín (1995): *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Poitiers, Francia.

MONTALDO, Graciela (1986): *Juan José Saer – El limonero real*, Buenos Aires: Hachette.

_____ (2010): "Una exploración de los límites", en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 742-761.

MONTELEONE, Jorge (1993): "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", en Spiller, Roland (ed.): *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt; Vervuert, pp. 153-175.

_____ (2010): "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*", en *Revista Crítica Cultural. Edição Especial. Dossiê Juan José Saer*, vol. V, nº 2, Universidade do Sul de Santa Catarina, pp. 97-112.

_____ (2011): “Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 16, Rosario. Disponible en línea: <http://www.celarg.org/boletines/index.php>

NUÑEZ, Jorgelina (1987): “Reflexiones sobre una hoja”, en *Paradoxa*, nº 2, Rosario, pp. 104-106.

OUBIÑA, David (2011): *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.

PREMAT, Julio (2002): *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.

_____ (2009): “Saer: un escritor del lugar”, en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 167-202.

_____ (2010): “Introducción del coordinador”, en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. XXI-LII.

_____ (2010): “Saer, nota y sinfonía”, en *Revista Crítica Cultural. Edição Especial. Dossiê Juan José Saer*, vol. V, nº 2, Universidade do Sul de Santa Catarina, pp. 113-128.

_____ (2011): “Estando empezando”, en Ricci, Paulo (ed.): *Zona de prólogos*, Buenos Aires: Seix Barral– UNL, pp. 19-35.

_____ (2012): “*La grande*: volver a empezar”, *Cuadernos LIRICO*, nº 6, París, pp. 173-182. Disponible en línea: <http://lirico.revues.org>

_____ (2013): “El desafío de lo clásico”, en Logie, Ilse (comp.): *Juan José Saer: la construcción de una obra*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 221-236.

QUINTANA, Isabel (2001): “La construcción de lo “Real”: una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer”, en *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 119-174.

_____ (2009): “Cáscaras vacías, un agujero en el orden del ser: espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer”, en *Orbis Tertius*, nº 15. Disponible en línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>

RABINOVICH, Silvana (2007): “Costumbre de la intemperie” (o el sujeto de la heteronomía: un entenado”, en Corral, Rose (ed.): *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, México: El Colegio de México, pp. 235-247.

RIERA, Gabriel (1996): “La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (Una lectura de *El entenado*)”, en *MLN*, vol. 111 nº 2, Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 368-390.

_____ (2006): ““Regia victoria” o más acá del fantasma (encuentros con lo real en *La pesquisa*)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, nº 215-216, Pittsburg, pp. 415-431

SARLO, Beatriz (1980): “Narrar la percepción”, en *Punto de vista*, nº 10, Buenos Aires, pp. 34-37.

_____ (2007): “La condición mortal”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 289-295.

_____ (2010): “*La política, la devastación*”, en Saer, Juan José: *Glosa / El entenado*. Edición Crítica dirigida por Premat, Julio, Córdoba: Alción/Archivos, pp. 762-778.

SCAVINO, Dardo (2004): *Saer y los nombres*, Buenos Aires: El cielo por asalto.

_____ (1998): *Recherche sur le genre policier dans la littérature argentine*, Tesis doctoral, Villeneuve : Presses Universitaires du Septentrion.

SPERANZA, Graciela (2001): “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 9, Rosario, pp. 90-103.

_____ (2012): “Por partida doble”, en Ricci, Paulo (comp.): *Zona de prólogos*, Buenos Aires: Seix-Barral – UNL, p. 207-216.

STERN, Mirta (1983): “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, nº 125, pp. 965-981.

WALKER, Carlos (2012): “El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre *El limonero real*”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Vol. 1 nº 2, Rosario, pp. 160-191. Disponible en línea: [http:// www.badebec.org](http://www.badebec.org)

_____ (2012): “Figuras del horror: hacia *Glosa de Juan José Saer*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, nº 241, Pittsburg, pp. 933-952.

_____ (2013): “Buscando la obra. Juan José Saer: *Papeles de trabajo*”, en *Cuadernos Lirico*, nº 8, París. Disponible en línea: [http:// lirico.revues.org](http://lirico.revues.org)

_____ (2013): “La crueldad de las formas en Juan José Saer. El lugar de *El entenado*”, en Ostrov, Andrea (ed): *Cuerpos, territorios y biopolítica en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: NJ, en prensa.

3. Bibliografía general

AA.VV. (2011): *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*, Buenos Aires: Mardulce.

ADORNO, Theodor (1983): *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamerica.

_____ (2001): *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*, Madrid: Taurus.

_____ (2003a): “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, pp. 11-34.

_____ (2003b): “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, pp. 42-48.

_____ (2003c): “Retrospectiva del surrealismo”, en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, pp. 99-103.

AGAMBEN, Giorgio (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.

AIRA, César (1992): *Embalse*, Buenos Aires: Emecé.

ANTELO, Raúl (2006): *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

ARAYA, Pedro (2007): "Marcas expuestas, poéticas contestatarias", en Orecchia Havas, Teresa (comp.): *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique Latine: Littératures, cultures, représentations*, Leia, vol. 9, Université de Caen, Bruselas: Peter Lang, pp. 435-454.

ARDENNE, Paul (2006): *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, París: Flammarion.

ARIES, Philippe (1975): *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, París: Seuil.

AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto propio.

____ (2010): "Más acá del apocalipsis: el realismo alucinatoria de Gustavo Ferreyra", en Fabry, Geneviève; Logie, Ilse y Decock, Pablo (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang, pp. 345-357.

BALDERSTON, Daniel (1983): "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n° 125, 743-752.

____ (1985b): "Más allá del dualismo. Tratamiento del motivo del doble", en *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 95-122.

BALDERSTON, Daniel; FOSTER, David; HALPERIN DONGHI, Julio; MASIELLO, Francine; MORILLO FROSCHE, Marta y SARLO, Beatriz (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza.

BARTHES, Roland (1967): "Literatura objetiva", en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, pp. 35-48.

____ (1982): "Le troisième sens", en *L'obvie et l'obtuse. Essais critiques 3*, París: Seuil.

____ (1986a): "El mensaje fotográfico", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, pp. 11-28

____ (1986b): "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, pp. 49-67.

____ (1986c): "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, pp. 29-48.

____ (1987): "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 179-187.

____ (1992): "Littérature objective", en *Essais critiques*, París: Seuil.

____ (1997): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas: Monte Ávila

____ (2000): *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI.

_____ (2002): "Les sorties du texte", *Œuvres complètes*, vol. IV, 1972-1976, Paris: Seuil, pp. 366-376.

_____ (2004): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.

BATAILLE, Georges (1957): *L'érotisme*, Paris: Minuit.

_____ (1979): "Préface", en *Madame Edwarda*, Paris: Pauvert, pp. 9-23.

_____ (1981): *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus.

_____ (1983): *La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona: Tusquets.

_____ (1987): "Réflexions sur le bourreau et la victime", *Œuvres Complètes. Articles I. 1944-1949*, Vol. XI, Paris: Gallimard, 1987, pp. 262-267.

_____ (1988): "L'art, exercice de cruauté", *Œuvres complètes*, vol. XI. Paris: Gallimard, pp. 480-486.

_____ (1996): "Le gros orteil", en *Documents*, n° 6, vol. 1, Paris: Jean-Michel Place, pp. 297-302.

BAUDELAIRE, Charles (1975a): *Les fleurs du mal*, en *Œuvres Complètes*, vol. I. Paris: Gallimard, p. 133.

_____ (1975b): "Morale de joujou", en *Œuvres Complètes*, vol. I. Paris: Pleiade, pp. 581-588.

_____ (1975c): "Salon de 1846", en *Œuvres Complètes*, vol. II. Paris: Gallimard, pp. 415-496.

BELLOUR, Raymond (2003): "L'image", en Bident, Christophe y Vilar, Pierre: *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours: Farrago, pp. 133-141.

BELTING, Hans (2012): *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.

BENJAMIN, Walter (1987): *Dirección única*, Madrid: Alfaguara.

_____ (2000): "Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne", *Œuvres II*, Paris: Folio, pp. 113-134.

_____ (2000): "Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et Guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger", *Œuvres II*, Paris: Folio, pp. 198-215.

_____ (2000): "Petite histoire de la photographie", *Œuvres II*, Paris: Folio, pp. 295-321.

_____ (2009): *Paris, capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Passages*, Paris: Cerf.

_____ (2011): "Je déballe ma bibliothèque", en *Images de pensée*, Paris: Christian Bourgois, pp. 159-172.

BLANCHOT, Maurice (1963): *Lautremont et Sade*, Paris: Minuit.

_____ (1981): "La littérature et le droit à la mort", en *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, pp. 11-61.

_____ (2002): *El espacio literario*, Madrid: Nacional.

_____ (2003): *La escritura del desastre*, Madrid: Nacional.

- ____ (2008a): *La conversación infinita*, Madrid: Arena.
- ____ (2008b): *Le livre à venir*, París: Folio.
- BORGES, Jorge Luis (1974): “Evaristo Carriego”, en *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1989a): “La muerte y la brújula”, en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, pp. 197-220.
- ____ (1989b): “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, pp. 187-196.
- ____ (1993): ~~*Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*~~, Buenos Aires: Agalma.
- ____ (1998a): “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, Barcelona: Alianza, pp. 188-203.
- ____ (1998b): “Deutsches Réquiem”, en *El aleph*, Barcelona: Alianza, pp. 93-103.
- ____ (1998c): “El aleph”, en *El Aleph*, Barcelona: Alianza, pp. 175-201.
- ____ (1998d): “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* Barcelona: Alianza, pp. 154-162.
- ____ (1998e): “El primer Wells”, en *Otras inquisiciones*, Barcelona: Alianza, pp.135-140.
- ____ (1998f): *Historia universal de la infamia*, Barcelona: Alianza.
- ____ (1998g): “Nataniel Hawthorne”, en *Otras inquisiciones*, Barcelona: Alianza, pp. 80-113.
- ____ (1999a): “Elementos de preceptiva”, en *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires: Emecé, pp. 121-125.
- ____ (1999b): “La biblioteca total”, en *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires: Emecé, pp. 24-27.
- BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (2005): *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires: Emecé.
- BOUQUERET, Christian (2008): *La photographie surréaliste* París: Actes Sud.
- BRINDEAU, Serge (ed.) (1973): *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, París: Saint-Germain-des-Prés.
- BRITO, Eugenia (1994): *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- ____ (2004): “Esfinge chilena casi siempre muestra sus secretos”, en Richard, Nelly (ed.): *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile: Arcis, pp. 298-301.
- CASTA, Isabelle (2007): *Nouvelles mythologies de la mort*, París: Champion.
- CHEJFEC, Sergio (2013): “Una visita al cementerio”, en *Modo linterna*, Buenos Aires: Entropía, pp. 71-96.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de Cesar Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo.

- CORTAZAR, Julio (1996): "Recortes de prensa", en *Cuentos completos 2*, Buenos Aires: Alfaguara, pp. 360-369.
- CUETO, Sergio (1999): *Versiones del humor*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- CUETO, Sergio (2000): "El corazón de las tinieblas. Un estudio sobre el horror", en Cueto, Sergio y Tardonato, Elena: *Escrituras del horror*, Rosario: UNR, pp. 53-75.
- DALMARONI, Miguel (2002): "Los nombres del horror", en *Bazar americano*. Disponible en línea: [http:// www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com)
- DE BEAUVOIR, Simone (1985): "Préface. La mémoire de l'horreur", en Lanzmann, Claude: *Shoah*, Paris: Fayard, pp. 7-10.
- DE DIEGO, José Luis (2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen.
- DE DUVE, Thierry (2008): "El tiempo del readymade", en AA.VV.: *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra «de arte»*, Buenos Aires: Proa, pp. 132-151.
- DELEUZE, Gilles (2005) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena.
- DE MAISTRE, Xavier (1950): *Viaje alrededor de mi cuarto*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- DE MAISTRE, Joseph (2005): *Les soirées de Saint-Petersburg: entretiens sur le gouvernement temporel de la providence*, Paris: Harmattan.
- DE MULDER, Caroline (2009): "Vénus horribilis ou poupée anatomique", en De Mulder, Caroline y Schoentjes, Pierre (eds.): *À la baïonnette ou au scalpel: comment l'horreur s'écrit*, Ginebra: Droz, pp. 10-44.
- DERRIDA, Jacques (1979): "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", *La écriture et la différence*, Paris: Seuil, pp. 341-368
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990): *Devant l'image: questions posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Minuit.
- ____ (1995): *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Macula.
- ____ (1996): "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, Paris: Belin, pp. 145-163.
- ____ (1998): "Revenance d'une forme", en *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris: Minuit, pp. 35-46.
- ____ (2003): "De ressemblance à ressemblance", en Bident, Christophe y Vilar, Pierre: *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours: Farrago, pp. 143-167.
- ____ (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- ____ (2006a): "L'image brûle", en Zimmermann, Laurent (ed.): *Penser les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes: Cécile Defaut, pp. 11-52.
- ____ (2006b): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- ____ (2007a): *La pintura encarnada*, Valencia: Pre-Textos.

_____ (2007b): *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, París: Gallimard.

_____ (2007c): *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Buenos Aires: Losada.

_____ (2008): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2008): *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid: Machado.

_____ (2010): *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*, París: Minuit.

_____ (2011): *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire 3*, París: Minuit.

_____ (2012): *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París: Macula.

DOMÍNGUEZ, Nora (2013): "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres", en *Aletheia*, nº 39, Rio Grande do Sul.

DUCHAMP, Marcel (1999) *Notes*, París: Flammarion.

DUMOULIE, Camille (1992): *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, París: Presses Universitaires.

ESPINOSA, Patricia (2004): "30 años: cartografía menor", en Richard, Nelly (ed.): *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile: Arcis, pp. 279-284.

FABRY, Geneviève y LOGIE, Ilse (2010): "Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Una introducción", en Fabry, Geneviève et al. (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang, pp. 11-32.

FAULKNER, William (1976): *Selected Letters*, Pennsylvania: Franklin Library.

FELD, Claudia (1998): "La instrumentalización del horror en Argentina", en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 60-63.

FERRATER MORA, José (1999): *Diccionario de Filosofía*, vol. I, Barcelona: Ariel.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, pp. 109-117.

_____ (2008): *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; HOLLIER, Denis; MOLESWORTH, Helen (1994): "The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject", *October*, vol. 67, invierno, pp. 3-21.

FOUCAULT, Michel (1975): "La peinture photogénique", en *Le désir est partout. Fromager* (catálogo exposición), París: Galerie Jean Bucher, (sin numeración)

_____ (1992): *Histoire de la folie à l'age classique*, París: Gallimard.

_____ (1993): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París: Gallimard.

- _____ (1996): “La vida de los hombres infames”, *La vida de los hombres infames*, La Plata: Altamira, pp. 121-138.
- _____ (1999a): “La locura, la ausencia de obra”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona: Paidós, pp. 269-278.
- _____ (1999b): “Prefacio a la transgresión”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona: Paidós, pp. 163-180.
- _____ (2001): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México: Siglo XXI.
- _____ (2008): *Los anormales*, Buenos Aires: FCE, pp. 29-34; 42-46.
- _____ (2011): “Les meurtres qu’on raconte”, en Foucault, Michel (ed.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère*, París: Folio, pp. 321-333.
- FREUD, Sigmund (1999a): *El yo y el ello*, en *Obras completas*, vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1999b): *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas*, vol. V. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1999c): “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 215-252.
- _____ (1999d): *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires: Amorrortu.
- FRIEDLANDER, Saul (comp.) (2007): *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- GENETTE, Gerard (2007): *Discours du récit*, París: Seuil.
- _____ (2011a): “La littérature et l’espace”, en *Figures II*, París: Seuil, pp. 43-48.
- _____ (2011b): “Raisons de la critique pure”, en *Figures II*, París: Seuil, pp. 7-22.
- GIORGI, Gabriel (2004): “El cuento del cuerpo: Osvaldo Lamborghini”, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 121-152.
- GIUNTA, Andrea (2005): “Cita con la vanguardia. Imaginarios del arte argentino de los sesenta”, en Oyarzún, Pablo; Richard, Nelly y Zaldivar, Claudia (eds.): *Arte y política*, Santiago de Chile: Arcis, pp. 116-126.
- GOMBROWICZ, Witold (2005): *Diarios (1953.1969)*, Barcelona: Seix Barral.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2005): *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama.
- GORER, Geoffrey (1995): “Pornographie de la mort”, en *Ni pleurs ni couronnes*, París: E.P.E.L., pp. 19-26.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1982): “Escritura política y política de la escritura”, en *Punto de vista*, nº 16, noviembre, pp. 28-29.
- _____ (1986): “Jorge Luis Borges”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 337-384.
- _____ (1995): “Novelas y política”, *Punto de vista*, nº 52, agosto, pp. 29-34.

GRAMUGLIO, María Teresa; PRIETO, Martín; SÁNCHEZ, Matilde y SARLO Beatriz (2000): "Literatura, mercado y crítica. Un debate", *Punto de vista*, n° 66, Buenos Aires, pp. 1-9.

GRAU, Olga (2004): "Memoria y representación: cuerpos y lenguajes heridos", en Richard, Nelly (ed.): *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile: Arcis, pp. 71-78.

GRÜNER, Eduardo (2006): "Arte y terror: una cuestión "moderna"", *Pensamiento de los confines*, n° 18, pp. 19-27.

HERNANDEZ, Felisberto (2007): "El caballo perdido", en *Obras completas*, -vol. 2, México: Siglo XXI, pp. 11-52.

JAY, Martin (1999): "Scopic regimes of modernity", en Foster, Hal (ed.): *Vision and visibility*, New York: The New Press, pp. 3-28.

_____ (2010): "Magical nominalism: photography and the Re-enchantment of the world", en Curtis, Neal (ed.): *The pictorial turn*, New York: Routledge, pp. 69-87.

JÜNGER, Ernst (1995): *Premier journal parisienne. Journal II, 1941-1943*, París: Christian Bourgois.

KAY, Ronald (2005): *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

KOHUT, Kart (2002): "Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual", en Kohut, Kart y Moráles Saravia, José (eds.): *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt: Vervuert, pp. 9-36.

KRACAUER, Siegfried (2010): *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, París: Flammarion.

KRAUSS, Rosalind (1996): "'Informe' without Conclusion", *October*, vol. 78, invierno, pp. 89-105.

_____ (1997): *El inconsciente óptico*. Madrid: Técno.

_____ (2002a): *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili.

_____ (2002b): "Los fundamentos fotográficos del surrealismo"; en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 101-133.

_____ (2002c): "Reticulas", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza, pp. 23-38.

KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI.

LACAN, Jacques (1999): *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.

_____ (2001): *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Seminario 2*, Buenos Aires: Paidós.

_____ (2004): *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, París: Seuil.

- _____ (2006): *El seminario. Libro 10, La Angustia*, Buenos Aires: Paidós.
- LANZMANN, Claude (1979): “De l’Holocauste à *Holocauste* ou comment s’en débarrasser”, *Les Temps Modernes*, nº395, París, pp. 1897-1909.
- _____ (1980): “Préface”, en Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d’Auschwitz*. París: Pygmalin, pp. 9-17
- LE GAUFEY, Guy (1998): *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*, Córdoba: Edelp, 1998.
- LEMEBEL, Pedro (1998): “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o "el Centro Cultural de la Dina")”, en *Dè perlas y cicatrices: crónicas radiales*, Santiago de Chile: LOM.
- LIANDRANT-GUIGUES, Suzanne (2004): “Une forme qui pense”, en Liandrant-Guigues, Suzanne y Gagnebin, Murielle: *L’essai et le cinéma*, París: Champ Vallon, pp. 193-200.
- LUKÁCS, György (1966): “Se trata del realismo”, en *Problemas del realismo*, México: FCE, p. 288-318.
- LYOTARD, Jean-François (1998): “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, p. 95-110.
- MARCADÉ, Bernard (2008): *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires: Zorzal.
- MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (1995): “La pédagogie de l’horreur”, en Matard-Bonucci, Marie-Anne y Lynch, Edouard: *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruselas: Complexe, pp. 61-73.
- MELLIER, Denis (2009): “Lire à corps ouvert: les écritures du corps horrifiant”, en De Mulder, Caroline y Schoentjes, Pierre (eds.): *À la baïonnette ou au scalpel: comment l’horreur s’écrit*, Ginebra: Droz, pp. 187-199.
- MOLLOY, Sylvia (1979): *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MONLUÇON, Anne-Marie y SALHA, Agathe (2007) : *Fictions biographiques XIXe-XXI siècles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- MONTALDO, Graciela (2006): “Borges: una vanguardia criolla”, en Viñas, David (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt 1916-1930*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 176-190.
- MONTEMONT, Véronique (2008): “Dites voir (sur l’ekphrasis)”, en Montier, Jean-Pierre; Louvel, Liliane; Méaux, Danièle y Ortel, Philippe: *Littérature et photographie*, Rennes: Presses Universitaires, pp. 457-472.
- MORALES, Leonidas (2008): *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MORALES SARAVIA, José (2002): “Transición, emergencia y transmodernidad. Algunas reflexiones sobre el sistema literario chileno”, en Kohut, Kart y Morales Saravia, José (eds.): *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt: Vervuert, pp. 447-464.
- MORENO, Fernando (2002): “Apuntes en torno a la tematización de la Historia en la narrativa chilena actual”, en Kohut, Kart y Morales Saravia, José: *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt: Vervuert, pp. 271-278.

NANCY, Jean Luc (2003): "Image et violence", *Au fond des images*, París: Galilee, pp. 36-56.

_____ (2006): *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2010): "Corps en regard", en Ramond, Sylvie (ed.): *Le Corps-Image au XXème siècle*, Lyon: Fage, pp. 16-25.

OYARZÚN, Pablo (1999): "Parpadeo y piedad", en *Arte, visualidad e historia*, Santiago de Chile: La Blanca Montaña, pp. 239-260.

_____ (2003a): "Hipótesis sobre lo siniestro", documento presentado en informe FONDECYT: "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad". Consultado en Archivo Nacional, Santiago de Chile, (mimeo).

_____ (2003b): "La cuestión de lo siniestro en Freud", documento presentado en informe FONDECYT: "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad". Consultado en Archivo Nacional, Santiago de Chile, (mimeo).

_____ (2004a): "Una doble extrañeza. Notas sobre *Unheimlichkeit*", documento presentado en informe FONDECYT: "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad". Consultado en Archivo Nacional, Santiago de Chile, (mimeo).

_____ (2004b): "Poe: el abismo de la sublimidad", documento presentado en informe FONDECYT: "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad". Consultado en Archivo Nacional, Santiago de Chile, (mimeo).

_____ (2009): *La letra volada. Ensayos sobre literatura*, Santiago de Chile: UDP.

Página 12 del 6/09/2009. Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar>

PARRA, Nicanor (2005): *Poemas para combatir la calvicie. Antología*. Compilada por Ortega, Julio.

PELLEGRINI, Aldo (comp.) (2006): *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires: Argonauta.

PEREZ, Martín (2006): "Tumbas al ras de la tierra. Entrevista a Sergio González Rodríguez", en *Radar. Pagina 12*, 16 de julio. Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3120-2006-07-16.html>

PEREC, Georges (2006): *La vida instrucciones de uso*, Barcelona: Anagrama.

PERIS BLANES, Jaume (2005): *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

PIGLIA, Ricardo (1979): "Introducción", en AA.VV.: *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp.7-14.

_____ (2006a): "Borges como crítico", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Anagrama. pp.149-169.

- ____ (2006b): "La ironía como arte", en *Diario La Nación*, 16 de abril, 2006. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/797300-la-ironia-como-arte>
- ____ (2006c): "Sobre el género policial", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Anagrama, pp. 59-62.
- PIZARNIK, Alejandra (1971): *La condesa sangrienta*, Buenos Aires: Aquarius.
- POE, Edgar A. (1956): "The purloined letter", en *Selected writings*, Boston: Riverside, p. 208-224.
- POIVERT, Michel (2006): *L'image au service de la révolution*, Cherbourg: Le Point du Jour.
- PREMAT, Julio (2010): *Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad*, Universidad de Antioquia. Lecciones Doctorales n° 7.
- PUIG, Manuel (1993): *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Buenos Aires: Seix Barral.
- RANCIERE, Jacques (1998): *La parole muette: essais sur les contradictions de la littérature*, París: Hachette.
- ____ (2000): *La partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique.
- ____ (2009): *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ____ (2013): *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RIBON, Michel (1999): *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, París: Kimé.
- RICHARD, Nelly (1994): *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- ____ (2007a): "Acontecimiento y resignificación", en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 55-78.
- ____ (2007b): *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales pesados.
- ____ (2007c): "Márgenes e Instituciones: la Escena de Avanzada", en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp- 13-28.
- RIVETTE, Jacques (2005): "De la abyección", en Antoine de Baecque (comp.): *Teoría y crítica de cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós: Buenos Aires, pp. 36-38.
- ROSA, Nicolás (2006): *Relatos críticos. Cosas animales discursos*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ____ (2011): "La crítica como metáfora", en *Los Libros*, Edición facsimilar, tomo I (1969-1970), Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 62-63.
- ROUYER, Philippe (1997): *Le cinéma gore: une esthétique du sang*, Paris: Cerf.
- SABATO, Hilda y SARLO, Beatriz (1984): "Historia y ficción", *Punto de vista*, n° 22, pp. 8-12.

- RUFFEL, Lionel (2010): "Introduction. Qu'est-ce que le contemporain?", en Ruffel, Lionel (comp.): *Qu'est-ce que ce le contemporain*, Nantes: Cecile Defaut, pp. 9-23.
- SALAZAR, Manuel (2011): *Las letras del horror. Tomo 1: la DINA*, Santiago de Chile: Lom.
- ____ (2012): *Las letras del horror. Tomo II: la CNI*, Santiago de Chile: Lom.
- SARLO, Beatriz (1981): "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo" en Barrenechea, Ana María et al.: *La crítica literaria contemporánea. Antología*, vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 73-85
- ____ (1989): "La historia contra el olvido", *Punto de vista*, n°36, Buenos Aires, pp. 11-13.
- ____ (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (2004): "Historia y memoria. ¿Cómo hablar de los años setenta?", en Richard, Nelly (ed.): *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile: Arcis, pp. 33-50.
- ____ (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2007): "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo", en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 160-165.
- SCHWARZBÖCK, Silvia: "De la imaginación sangrienta a la imaginación sanguinaria", en *Otra parte*, n° 24, pp. 12-16.
- SCHOENTJES, Pierre (2009): "'Une littérature à jus de cadavre'. Modes de représentation de l'horreur dans les fictions de la Grande Guerre", en De Mulder, Caroline y Schoentjes, Pierre (eds.): *A la baïonnette ou au scalpel: comment l'horreur s'écrit*, Ginebra: Droz, pp. 112-133.
- SCHWOB, Marcel (2005): *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Longseller.
- SONTAG, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*, Barcelona: Punto de Lectura.
- SPERANZA, Graciela (2006): *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*, Buenos Aires: Anagrama.
- ____ (2012): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Buenos Aires: Anagrama.
- STEINBERG, Michael (1996): "The Collectors as Allegorist: Goods, Gods, and the objects of History", en Steinberg, Michael (ed.): *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell: University Press, pp. 88-125.
- STEWART, Susan (1993): *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke University Press.
- TABAROVSKÝ, Damián (2004a): "Efectos abstractos", en *Literatura de izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 51-64.
- ____ (2004b): "Perder el juicio", en *Literatura de izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 87-104.

TABAROVSKY, Damián; CABEZÓN CÁMARA, Gabriela; VANOLI, Hernan (2013): *Tendencias en la literatura argentina de hoy*, Disponible en línea: <http://blog.eteracadencia.com.ar/archives/2013/28520>.

THAYER, Willy (2006a): "Crítica, nihilismo e interrupción", en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 47-94.

____ (2006b): "El Golpe como consumación de la vanguardia", en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 15-46.

TODOROV, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós.

WALKER, Carlos (2011): "Jorge Luis Borges: de *Martín Fierro* a *Sur* (1924-1935)", *Revista Iberoamericana* 41. Vervuert: Madrid: 25-43.

WIEVIORKA, Annette (2005): *Auschwitz, 60 ans après*, París: Robert Laffont.

ZURITA, Raúl (2010): *Anteparaiso*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.