

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Ingeniería
Departamento de Enseñanzas Generales

Imposibles informes sobre espacios imposibles: *Arrecife,*
Limbo, Los sinsabores del verdadero policía y Blanco
nocturno

Trabajo de ascenso presentado ante la Universidad Central de Venezuela para
optar a la categoría de Profesor Titular

Luis Felipe Castillo

Noviembre, 2016

Índice

Introducción_____	1
I.- La salvación en una Disneylandia con herpes_____	12
II.- Imposible informe sobre el limbo_____	42
III.- Los cuatro grandes poetas chilenos son tres: Antonio Ercilia y Rubén Darío. Anotaciones sobre <i>Los sinsabores del verdadero</i> <i>Policía</i> y <i>Blanco nocturno</i> _____	68
Conclusiones_____	112
Bibliografía_____	116

Introducción

En el “Prólogo” de *El último lector* (2005), Piglia narra la visita que realiza a un fotógrafo llamado Russell, quien desde hace años construye una réplica enorme, demencial de Buenos Aires.

La maqueta la ha creado con materiales mínimos y no representa a la ciudad actual sino la que Russell recuerda. Se trata, claro, de un objeto imposible, uno que modifica constantemente para ser aún más irreal, una ciudad que ya no existe sino en la mente del fotógrafo.

Un objeto como ese, mezcla de realidad y ficción literaria y de la materia de la memoria, los sueños y el deseo es un objeto tan imposible como algunos grabados de Escher. La diferencia se halla en que este fusiona el arriba y el abajo, el adentro y el afuera para crear sus paradojas geométricas. La aspiración de Russell es detener un instante del pasado. Por ello “pasa meses sin salir de su casa reconstruyendo periódicamente los barrios del sur que la crecida del río arrasa y hunde cada vez que llega el otoño” (p. 11). La tarea es inmensa, la idea desquiciada: “Russell (...) cree que la ciudad real depende de su réplica” (pp. 11-12). Se ha producido en la mente del fotógrafo una inversión entre la realidad y su representación.

El problema de los espacios imposibles fue activado en mí, entonces, por un texto que tiene que ver con el acto de leer. El primer capítulo del libro se llama de forma elocuente “¿Qué es un lector?”, y a este lo siguen la relación epistolar entre Kafka y Felice Bauer, “la mujer-lectora ligada a su escritura sin fin” (p. 65); la vida de Dupin, de quien el narrador de “Los crímenes de la rue Morgue” dice: “Me quedé asombrado por la extraordinaria amplitud de sus lecturas”; la imagen del Che, el “Yo sé leer” al que agrega el acento faltante en la pizarra de la escuelita en la que pasa la noche previa a su captura; Anna Karenina y Madame Bovary, mujeres que “frente al malestar de sus propias vidas (...) leen y encuentran otra posibilidad” (p. 143). Junto a la vida de esos lectores se encontraba suspendido el recuerdo del maquetista obsesivo y su monstruo, su rebeldía, la negativa de aceptar la realidad. Pero Russell pone como condición que su maqueta solamente pueda ser contemplada por una persona a la vez, y, entonces, como la lectura, la contemplación de esa “ciudad” es un acto solitario, privado.

Las tradiciones utópica y distópica son enormes, cada una de ellas. Sus diferencias se van convirtiendo en similitudes cuando las utopías tienen que aplastar la disidencia. El paraíso y su posibilidad y su paso previo por el infierno, o, peor aún, su creación. ¿Qué mueve al hombre hacia ese horror? La insatisfacción, sin duda, y también, contradictoriamente, la salvación del alma, del mundo, el bien futuro y común. Steiner escribe en *Nostalgia del Absoluto* (1974) que el vacío dejado por “las iglesias y corrientes cristianas (...) [cuando] perdieron control sobre la sensibilidad y la existencia cotidiana” (p. 8) intentó

ser llenado por “las grandes ‘antiteologías’, las ‘metarreligiones’, de los siglos XIX y XX” (p. 23), “mitologías” que casualmente están organizadas de manera similar a las teologías que pretenden reemplazar (tienen la intención de explicarlo todo, poseen textos canónicos y un genio fundador, son implacables contra la herejía y poseen o han creado metáforas y símbolos fundamentales). Una de esas “mitologías” es el marxismo, que “habla del progreso del hombre desde la esclavitud hasta el reino futuro de la justicia perfecta” (p. 19), reino que ha llevado a generaciones de idealistas y radicales a sacrificar sus vidas y la de otros. Pero al igual que el cristianismo en su momento, esa “mitología” presenta hoy (incluso en 1974, cuando escribe Steiner) signos elocuentes de deterioro, ha mostrado claras evidencias de fracaso: la solidez del segundo mundo de desvaneció y de él solo quedan aromas de podredumbre. En infinidad de ocasiones el revolucionario marxista radical inauguró infiernos para defender su iglesia, y lamentablemente esos infiernos no fueron metáforas. Como el cristianismo, el marxismo fue una penitencia al tiempo que pasó a ser una iglesia de la que huir o un snobismo que se quiere para otros. ¿Cómo queda no digamos el idealista que siguió a Marx sino el hombre común, testigo de que la promesa del absoluto resultó un fiasco, que los dolores infligidos, los sacrificios exigidos e impuestos terminaron siendo vanos? La nostalgia del absoluto es un peldaño más en la escala de la tristeza, un peldaño dejado atrás por la reactualización de la angustia existencial que el fracaso de las utopías, con su sobredosis de horror, ha aumentado.

Son muchas las novelas que procuran representar el presente estado de zozobra. La jungla y sus depredadores se han impuesto al zoológico y sus guardias, aparentemente. El planeta Melancholia pareciera acercarse y quizás haga estallar la Tierra, como propone Lars von Trier. Pero antes de que eso ocurra, antes de ser arrasados por la tristeza, antes de que la temporalidad se enfrente a su corte implacable, se buscan salidas. Justamente eso hacen novelas como *Blanco nocturno* (2010), de Ricardo Piglia, *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), de Roberto Bolaño, *Arrecife* (2012), de Juan Villoro, y *Limbo* (2014), de Agustín Fernández Mallo, obras que constituyen el objeto de las páginas que siguen.

La tristeza, la melancolía, la depresión son una respuesta que parece natural ante la angustia vital, al sin sentido del ser. La teología cristiana continúa prometiendo un dudoso paraíso. La metafísica ofrece el mismo vacío del que se viene. ¿Cómo no entristecer ante la amenaza o inminencia de la nada? El nuevo individualismo, el tránsito operado desde la condición de ciudadano a individuo debido al derrumbe de los absolutos propone vivir, quizá, hasta peligrosamente, se centra en el instante, en un ser que siempre ha dado muestras de que no es lo suficientemente fuerte como para enfrentar el fin, sea lo que este sea.

Ante el vacío, novelas como *Blanco nocturno*, *Los sinsabores del verdadero policía*, *Arrecife* y *Limbo* llaman la atención sobre la permanencia del instante, se levantan como tentativas de ruptura de la continuidad del tiempo para que el impredecible pero tenaz fin esté precedido por fugas de plenitud. Si

el futuro a largo plazo no importa, si no hay que construir nada mejor, la vida debe tener compensaciones, algunas. Cada una de estas novelas presenta un imposible, una suspensión del instante, cada una de ellas se aleja de la realidad de una manera propia, cada una toma un tipo de malestar y trata de anularlo. Todas fracasan.

El hecho de que cada experimento imposible sea distinto, ha requerido de diferentes herramientas para su descripción y de distintas estrategias. Para *Arrecife*, para comprender el turismo de riesgo controlado, la venta de miedo que en ella se realiza, dos autores han sido fundamentales: Byung-Chul Han y su análisis de la sociedad de lo idéntico y la feroz y precursora lectura que de ello hace J.G. Ballard en *Noches de cocaína* (1997b).

En el caso de *Limbo* hay que tener presente las técnicas de fusión de mundos a través de huecos de la realidad con la que muchos autores han construido sus fugas de la angustia vital. Aquí, el arte, la creación artística, más bien, hará de la temporalidad de cada individuo un profundo corte sincrónico en la línea de tiempo. Y para aproximarnos, aunque sea levemente, a la revelación de la verdad a través de la obra de arte, el punto de partida, nada más el punto de partida, de la hermenéutica de Gadamer, -la interpretación y el conocimiento que implica- quizás sea un concepto necesario. Esta vez no recurrí a una teoría sino apenas a unos conceptos.

Los sinsabores del verdadero policía tiene por centro el amor y su pérdida, el desarraigo, la literatura, el sida, todo ello girando alrededor del

sumidero del mundo, el hueco negro que es Santa Teresa, la ciudad del feminicidio y el asesino serial colectivo también presentes en 2666. No obstante, hay que tener en cuenta que en el caso de *Los sinsabores del verdadero policía* los asesinatos de mujeres apenas comienzan, si bien las condiciones ya están dadas, incluso, la atmósfera de espanto se ha impuesto.

Es en la novela hermana, en 2666, donde hallamos una descripción de las peculiaridades de Santa Teresa. En su camino a la ciudad, Oscar Fate escucha hablar de los asesinatos en dos ocasiones. La primera mención a ese continuo espanto la oye de labios del profesor Kessler -un especialista en asesinos seriales y obvia ficcionalización de Robert Ressler-, quien ha ido varias veces a México con el objeto de ayudar en la resolución del problema y quien ofrece una entrevista informal en la cafetería en la que Fate hace un alto para descansar. Kessler es tajante. Le dice a quien lo interroga: “A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos, sin excepción, todos, todos” (p. 339). Los habitantes de Santa Teresa son como los antiguos cristianos: posibles víctimas de un circo que regenta el poder, poder que permite que los gladiadores y las bestias aniquilen a individuos desarmados, desamparados. Por eso hay diversas firmas: son muchos los “gladiadores” y muchas las bestias.

Pero *Los sinsabores del verdadero policía* no es una novela sobre la locura generalizada que produce un asesino serial colectivo, se desarrolla en ese espacio demencial, eso sí. *Los sinsabores del verdadero policía* es una novela sobre la pérdida del amor y sobre la literatura (su creación y lectura) como posibilidad. Así, el instante detenido es el de la lectura o el de la escritura de una novela como *El dios de los homosexuales* o de las cartas que se envían Amalfitano y Padilla o de los muchos poetas que leen. No puedo no pensar en Borges cuando apunta en “El libro”:

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es extensión de la memoria y de la imaginación (1979: 11).

Más todavía, Borges termina afirmando que un libro puede tener erratas, podemos no estar de acuerdo con las opiniones que en él se emitan, pero acercarse a él es un acto en el que se desea “encontrar felicidad, encontrar sabiduría” (p. 32). Para Amalfitano y Padilla la lectura y la creación son los instantes ganados a la vida. Y acá regresamos a Piglia, a la figura del lector, al soplo de salvación que constituye un libro. En *Blanco nocturno*, luego de la distracción que provoca el asesinato de Tony Durán y las oscuras razones que lo motivan, concretamente en la figura de Luca Belladonna (y en la de su

madrastra y de su hermana Sofía), en su empecinado encierro en la fábrica que rompe con su faro la oscuridad de la pampa, se presenta la figura del hombre que se ha hallado a sí mismo y al que poco le importa la aprobación social. Luca, entonces, convencido de que ha alcanzado su destino, se dedica a sus inventos mientras espera reactivar la fábrica. Él vive plenamente esa pausa, está convencido de que, como artista, lo que vale es su obra, que ya existe y que únicamente puede crecer. Lo que Luca ignora es que él es precisamente el blanco nocturno al que apuntan los intereses que se manifiestan a través del fiscal Cueto. Como los soldados argentinos en la guerra de las Malvinas sentirá el impacto del proyectil únicamente cuando este lo alcance, oirá el estallido del disparo, sí, pero sin imaginarse presa. Con su suicidio, una salida moral ante su derrota, se acaba su fuga de la realidad, se esfuma el paraíso de engranajes en el que se había refugiado y dos blancos nocturnos desaparecen: el propio Luca y el que se desliza por la pampa cada vez que encendían el faro de la fábrica.

Este trabajo se halla dividido en tres partes, «La salvación en una Disneylandia con herpes», que se refiere a *Arrecife*; «Imposible informe sobre el limbo», segmento en el que el recorrido a través del limbo se constituye en una rebelión, en una zona de tránsito, en un extraño camino que abre una posibilidad de sobrevivir; y «Los cuatro grandes poetas chilenos son tres: Antonio Ercilia y Rubén Darío. Anotaciones sobre *Los sinsabores del verdadero policía* y *Blanco nocturno*».

Paulatinamente, más de lo que pareciera creíble, me fui percatando de que tres de las cuatro novelas tienen como escenario México. ¿Por qué?, me pregunté. No tuve que pensar mucho para hallar una respuesta.

Para Lucas Mertehikian “*Arrecife* se ubica en uno de esos planos espacio-temporales moderadamente apocalípticos que parecen ser el futuro dentro de diez minutos y que tan bien le calzan a América Latina y, más todavía, a sus puntos (por no decir centros) neurálgicos: en este caso, México” (2012: párra.1). Detrás del feminicidio que se cuenta en 2666 y que se comienza a insinuar en *Los sinsabores...* está la idea de que Santa Teresa o (Ciudad Juárez) constituyen un hueco negro que atrae lo peor del ser humano, y más aún, en esta novela además se habla del sida, de su capacidad de aniquilación. Por otra parte, en la Kukulcán de *Arrecife* coinciden la narcoguerrilla, la corrupción, el lavado de dinero, la pobreza, el ambiente devastado. En *Limbo* el tráfico de armas y de personas provoca un secuestro brutal. Entonces, dada esa realidad apabullante, es natural el intento de escape. Sin duda la situación mexicana hace posible el contraste entre la búsqueda de la felicidad y la vida miserable, sin embargo, como sugiere Mertehikian, México es solo uno de los centros neurálgicos de la zona. En un pasado reciente, Medellín (o Colombia) pudo haber sido el escenario. En la actualidad San Pedro Sula (o toda Honduras) y Caracas (o toda Venezuela) le disputan a Ciudad Juárez (o todo México) ser el centro de los horrores de los cuales huir, así se trate de una fuga imaginaria. Pero las sociedades desarrolladas también tienen sus espantos, como se muestra en algunas de las novelas. En cuanto a *Blanco nocturno*, es la

Argentina corrupta y en crisis, antesala a la dictadura militar de los años setenta, la que presenta Piglia. Como se ve, todo gira en torno al horror.

Un punto más. Así como descubrí de forma tardía que tres de las cuatro novelas se desarrollan en ambientes mexicanos, fue natural la difuminación del discurso crítico y teórico hasta el punto de desaparecer casi totalmente en el último capítulo, parte en la que además saldé una deuda conmigo: realizar un ligero homenaje a la osadía de Don DeLillo en *Contrapunto*, escribir de manera fragmentaria y alternando “opiniones” sobre obras que relacionan soledades. Esto no estaba en mis planes.

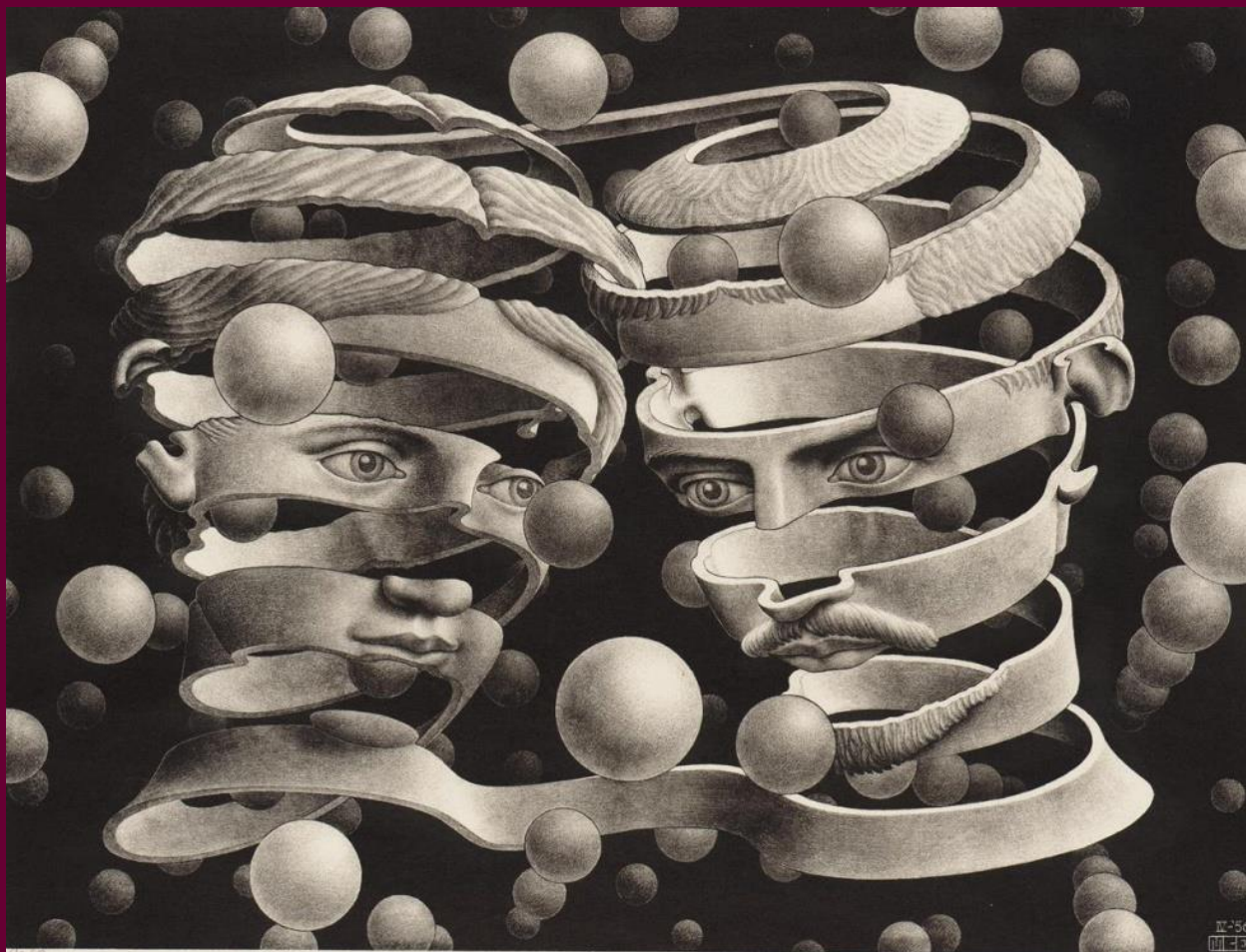
Es casi redundante apuntar que la noción de existencia propuesta por Heidegger en *Ser y tiempo* constituye hoy la ontología fundamental, el centro de la metafísica. La proeza de Heidegger fue reconstruir la genealogía del ser, acercarse al problema desde el punto de vista fenomenológico y de esa forma eliminar toda subjetividad en el estudio del problema.

Entonces, en el universo de las cosas el concepto de temporalidad, el espacio y lapso en los que el ser-ahí discurrirá y deambulará, elimina como problema vital el tiempo. El tiempo es un fluir independiente del problema de la existencia, el que le concierne al ser que se pregunta por el ser es aquel definido por la inserción en el mundo de los objetos y del que sale expulsado con la muerte. Las preguntas son claras, obvias: ¿Por qué estamos aquí? ¿Qué hay luego? La falta de respuestas es el mayor desencadenante de la angustia vital, esa angustia que se vive mientras la temporalidad del individuo se agota.

¿Qué se puede hacer? Vivir plenamente el segmento de tiempo otorgado porque luego viene la nada. Ya se dijo, en todas las novelas estudiadas hay fugas emprendidas por los personajes como respuesta al sin sentido del ser. El resultado era el esperado: contra la nada siempre se pierde. Pero vale la pena el intento.

I

La salvación en una Disneylandia con herpes



Escher. *Banda sin fin*

LA PARTE DE LOS CRÍMENES

[1]

Lucas Mertehikian comienza su breve artículo acerca de *Arrecife* con las palabras que siguen:

[Asqueda] por la rutina del hiperdesarrollo, la clase media acomodada de una parte del mundo necesita hacer muchos kilómetros para conseguir que el corazón les lata más rápido. Presumiblemente, porque no tienen guerrillas, narcos y secuestros express. El encargado de orquestar las aventuras es Mario Müller, exlíder de la banda de rock Los Extraditables, que después de muchos años de girar por el under sin mayor suerte, estudió turismo, dio con la idea de La Pirámide y consiguió un inversor extranjero que la financiara (...) Lo acompaña el narrador de la novela, Tony Góngora, ex bajista de la misma banda, a quien Mario rescató de la drogadicción para hacerlo su mano derecha en el hotel. Tony trabaja de “hombre de confianza” y, por supuesto, *Arrecife* comienza cuando la confianza empieza a resquebrajarse con un asesinato (2012, párra. 1-2).

En esas palabras hay una síntesis poderosa de la novela. Turistas adinerados son atraídos por un resort “futurista”. En La Pirámide se vende miedo: un acercamiento controlado a la narcoguerrilla y a la selva, a experiencias que para los huéspedes son violencia exótica, si bien hay límites claros: son actores quienes representan el peligro que a esos viajeros fascina. Pero la promesa del shock de adrenalina funciona y por ello La Pirámide es el único resort con ocupación real en la zona; los otros “nada más” participan de una estafa que les permite blanquear dinero. Pero todo paraíso tiene sus fisuras. Uno de los buzos del hotel aparece muerto. Y no se trata de un accidente, ni de una simulación -a Ginger Oldenville le encajaron un arpón de tres ligas en la espalda- y a partir de ese hecho Mario Müller (*Der Meister* y Gerente de La Pirámide), el Gringo Peterson (el socio mayoritario), Leopoldo Tamez (el jefe de seguridad), Sandra (la profesora de ashtanga y full-contact, la entrenadora de los actores), Ceballos (otro de los buzos), Atrium (el consorcio al cual pertenece el hotel), abandonarán o pondrán en duda su participación futura en el resort y la fantasía que vende miedo.

¿Por qué la muerte del buzo resulta tan alarmante? Para Atrium, un gringo muerto en México puede significar que Estados Unidos investigue y se revele que la corporación no nada más vende miedo. Así que hay que tranquilizar el ambiente y eso exige otro sacrificio: Roger Bacon, buzo y amante de Ginger Oldenville, también es asesinado. Y se pasa a dos gringos muertos en México, solo que la investigación ordenada por Atrium “determina” que ambos llevaron a cabo un pacto suicida al que los movió su pertenencia a

Cruci/Ficción, un club de altísimo riesgo en el que “no hay lesionados, solo muertos” (p. 40), que en su página web anuncia: “Nadie conoce la fecha de su muerte y nosotros no deseamos averiguarla, pero si llega, queremos que sea rápida, hermosa, ¡feliz! Creamos ficciones legalmente aprobadas para vivir al máximo y salir de escena con intachable dignidad” (p. 40).

Son más arriesgados que La Pirámide. Cruci/Ficción vende muerte, no miedo. De hecho, Mario Müller siempre ha tenido clara la diferencia. En una oportunidad le dijo a Tony: “La gente no acelera a 300 kilómetros por hora para matarse sino para saber que podría matarse” (p. 40).

Los buzos cumplieron un pacto suicida porque eran buscadores de peligros reales. Sus muertes no tienen nada que ver con el resort. Atrium no es responsable. Esa versión calma a la gente del consulado, calma a los familiares. El mismo Gringo Peterson se encarga de los sepelios. Se mataron porque eran locos y homosexuales.

Pero esta explicación no satisface a Tony y tampoco al inspector Ríos.

Mientras Tony observa el cadáver de Ginger “en una postura extraña, como si intentara una brazada” (p. 21), piensa:

(...) me había simpatizado desde el primer momento. Su nombre me recordaba a un titán de la batería, Ginger Baker, y su cara optimista y llena de pecas, a un personaje de *Flipper* (...) También a él le gustaba jugar con los delfines. Su conducta era la de alguien predispuesto al disfrute. Si abría un ostión le

parecía delicioso. La temperatura del agua siempre le gustaba. Desconocía las sorpresas amargas, la posibilidad de decepcionarse, la existencia de una alternativa adversa (pp. 21-22).

“¿Alguien así podría suicidarse?” es la pregunta que Tony se hace en ese momento y los días siguientes cuando Mario Müller y Támez tratan de borrar sus dudas, cuando el pacto suicida se oficializa y La Pirámide (y Atrium) no tiene otra deuda que parte del ritual se haya realizado en sus instalaciones. ¿Acaso el cuerpo de Roger Bacon encontrado en el altamar con un nudo de hamaca similar al que Ginger apretaba en una de sus manos cuando fue arponeado no cierra el caso? Tony no lo cree. El que Ginger “aun muerto, conserva[ra] la expresión ilusa de quien mira una gaviota” (p. 21), el significado de la sonrisa del buzo, su optimismo no le permiten aceptar la historia que está siendo contada, y es por ello que lo revelado por Sandra y Ceballos, el buzo que asistía a Ginger, y la irrupción del inspector Ríos, el dato que aporta sobre el fallecimiento de Bacon, mueve aún más a Tony a seguir indagando.

Sandra arregla un encuentro entre Tony y Ceballos. Al igual que la maestra de yoga, el buzo se va: Mario Müller le ha conseguido un trabajo en Aqua Nautis, en el D.F. Ceballos no tarda en hablar: “Ginger Oldenville preparaba el GPS de los ríos subterráneos” (p. 117) cuando vieron a varios buzos trasladar unos paneles desde el cenote hasta unas lanchas de la marina mexicana. Ginger le dice eso a Mario. Tony recapacita: Eso hace su muerte

explicable. Había denunciado el camino de la droga. Casi de inmediato se dice: “Mario lo mató” (p. 119).

A lo anterior, a hacer explicable la muerte de Ginger Oldenville, Sandra agrega que Mario está enfermo, tal y como poco después le confirma el Gringo Peterson.

Mario, entonces, obsesionado con La Pirámide y enfermo, es capaz de cualquier cosa. Peterson dice exactamente:

Está herido. Es capaz de hacer una pendejada. Quiere defender su territorio como un macho alfa. Si pasa otro desastre Atrium me corta los huevos. Le tengo miedo a la enfermedad de Mario, lo puede hacer sentirse omnipotente, está en su naturaleza. Cuando sientes que el fin del mundo se acerca te importa muy poco que se acabe el mundo. Ayúdalo, Tony, no dejes que se aloque (p. 110).

Ya se apuntó: la sospecha de que su amigo sea el asesino lo hace proseguir. El inspector Ríos, por su parte, está presionado por su jefe y elige a Tony, quien no es sospechoso, como confidente, como punto de contacto con el hotel. El inspector tampoco cree en la versión de Atrium, y tiene elementos que van más allá de su natural desconfianza: la autopsia de Roger Bacon, oculta por un tiempo, llega a sus manos. Con el informe enfrente le revela a Tony:

Los pulmones de Bacon estaban llenos de agua dulce. No murió en altamar. Lo ahogaron en un estanque o en un río. Aquí los únicos ríos son subterráneos. ¿Ve este piquete? -señaló el cuello del cadáver-. La escoriación es amplia. Desde que llegué aquí me interesan los moscos, aunque yo les intereso más a los cabrones. Me tienen cercado. En altamar no hay mosquitos. En cambio, los cenotes, las cuevas y las grutas están llenos de insectos. Lo más importante es otra cosa: Bacon murió *antes* que Ginger Oldenville. El reporte del forense es claro: no hubo pacto suicida (p. 125-126).

Tony acota que el hecho de que Bacon muriera primero no descarta el pacto. A eso Ríos responde:

No me ha entendido: hubo un montaje. Bacon no murió en agua salada ni fue descubierto después. Alguien quiso que las cosas fueran vistas de ese modo. ¿Para qué? Para que nos fijáramos en el nudo (...), para que lo asociáramos con Cruci/Ficción y con el otro nudo (...) Todo ocurrió al revés. Bacon estaba investigando lo mismo que Ginger. Matar al primer buzo obligaba a matar al segundo (...) Ginger estaba en contacto con el consulado. Les había hablado del tráfico de droga. La DEA había recibido el pitazo. En eso Bacon llegó al escenario (p.126).

“¿Quién mató a Bacon y a Ginger?” es entonces la pregunta que pasa a hacerse Tony. Mario ha hecho movimientos, ha alejado a quienes estuvieron

vinculados a Ginger. Todo ha sido un montaje. ¿Un montaje de Mario, *Deir Meister*?

Con la confianza minada, Tony tiene, de madrugada, un extraño encuentro con Mario. De él Tony sale con algunas certezas: su amigo de infancia, el hombre que lo rescató de la droga y de un trabajo infame en Ciudad de México, está muy enfermo, tiene cáncer de esófago. No sabe cuánto tiempo de vida le queda; “La medicina es menos exacta que la astrología” (p. 142), le dice. También confiesa haber ideado el pacto suicida como forma de salvar La Pirámide, pero aclara que no es un asesino.

La alucinación, el delirio de la enfermedad y los fármacos, provocan vacilaciones acerca de lo que Mario perseguía con el montaje. Le convenía la muerte de los buzos. No quiere a la DEA en La Pirámide, quiere que Atrium y el Gringo Peterson continúen confiando en el resort, no desea que se fien de él, que de igual manera va a morir. Desea que su amigo tenga fe en él. Y Tony le cree, a pesar de todo.

[2]

Tampoco fue Támez. Como con la inocencia de Mario, también se trata de una suposición. “No tiene huevos para [haber matado a Ginger]. Tiene huevos para sodomizar a una gringa y matar a alguien de su propia familia. Un tipo normal, *a regular guy*” (p. 136), afirma Sandra cuando se despide de Tony y le revela que lo llevó a su habitación para que el jefe de seguridad dañara la

cámara de vigilancia del acuario. Para ese punto, Tony tiene claro que Mario, Támez, Sandra y quien retiene a Ceballos en una oficina participaron del plan que alguien ideó. Que el entramado haya sido diseñado por *Der Meister* es natural. Pero Tony no cree que Mario haya disparado el arpón. “Tu mejor amigo... tu único amigo... no es un asesino” (p. 143) le aclara esa noche de confesiones, alcohol, lágrimas.

Pero hay un culpable. De quienes están cerca, a Tony le falta descartar a El Gringo Peterson, pero él no estaba en Kukulcán la noche de la muerte de Ginger, aunque Tony sabe que esa es una mentira que se puede construir en un resort en el que un gringo puede pasar por otro gringo.

“El Admirable conduce a la Verdad”, decía en árabe el tatuaje de Roger Bacon. Mientras revisan el informe de la autopsia Tony le recuerda eso al inspector, y este le responde: “La verdad no sirve para cambiar el mundo; sirve para saber que existe la verdad” (p. 127).

Al tanto de la enfermedad de Mario y de que la versión del pacto gay le ha dado tiempo a La Pirámide, Atrium envía a Mallet, el hombre del control de riesgos, para darle un nuevo rumbo al hotel. Ya no venderá miedo. Eso ha atraído la mirada del narco, del gobierno, de la DEA. De Mario y su idea le dice a Tony: “Ya es historia (...) Es tenaz, un verraco muy especial. Inventó la ecología del pavor y le funcionó. Pero tarde o temprano los clientes quieren peligros más reales, y los narcos temen que te metas en sus peligros, que sí son reales” (p. 179). Luego le propone que se encargue de convertir el resort en

centro vacacional en el que se realicen eventos culturales. “El plan no solo es más pacífico que el de Mario Müller, es más rentable. ¡Podemos abrir un proyecto infantil, con un pabellón dedicado a Harry Potter! Lo único más rentable que la cultura es la ecología” (p. 180), exclama Mallet.

A Tony no le interesa ese nuevo espejismo pero en Kukulkán todo es posible y todo sirve para encubrir la máquina blanqueadora de dinero. Ya Peterson le ha dicho que “veintitrés bancos de Londres lavaron mil trescientos millones de dólares robados por Sani Abacha, el dictador de Nigeria (...) ese dinero tenía que legitimarse en algún lado. Nuestro destino es ser un hotel fantasma” (p. 110). Tony promete a Mallet pensar la oferta. Nada más quiere ganar tiempo. Tiene que hablar de nuevo con el Gringo Peterson y hacerle un enorme favor a Mario: sacar a una hija, de quien supo de su existencia hace poco, de un albergue de menores y de mujeres maltratadas. Mario le ha ofrecido a Tony, su hombre de confianza, la paternidad.

Tony, con una determinación y minuciosidad extrañas en un exdrogadicto, cumple con ambos propósitos. En la entrevista con el Gringo llega a la “verdad a la que aspira el Admirable”. Tiene más suerte que Ríos. El caso policial se cierra con el pacto suicida, que él inspector sabe falso. Tony se moverá en las fronteras inestables de la moral. Ríos no podrá calmar a su jefe, no podrá apagar el “cautín que tiene encendido en el culo” (p. 94). Su función de proctólogo, como él mismo señala, no será eficaz. De todas formas Ríos no tenía muchas esperanzas. Ya ha descrito la condición del ser humano: “Antes de que hubiera oxígeno, ya había vida en el planeta. Hace milenios las

bacterias de las pozas azules crearon el oxígeno como desperdicio. Somos la basura de las bacterias” (p. 128). Que la basura oculte la verdad no tiene que extrañar.

En cuanto a Peterson, una vez que Tony lo encara, ya descartados los otros sospechosos, el Gringo le apunta que es curioso que alguien con la memoria destrozada por las drogas caiga en el delirio de relación. Pero Tony tiene elementos. Mario, Mallet, Támez, Sandra, Ceballos hicieron su parte sin conocer el plan entero. Ninguno de ellos quería matar a Ginger, ni les convenía su muerte. Al Gringo tampoco le sirve, pero es el único que saldría favorecido: se declararía en quiebra y el seguro le pagaría. Sin embargo, eso no es lo que lo mueve. La Pirámide sigue siendo un negocio cómodo para él. Peterson tiene otras extrañas razones.

Ginger no estaba en México porque le gustaran los mosquitos de los cenotes. La razón era más simple: era un desertor. Luego de un entrenamiento de élite con los guardacostas se negó a ir a la Guerra del Golfo. Y eso llevaba a Peterson a odiarlo. En su juventud, el Gringo se presentó con dos amigos para ir a Vietnam y lo rechazaron. Sus amigos sí fueron alistados: uno de ellos murió con los intestinos en las manos, el otro regresó con el cerebro destrozado por el horror.

“El pacifismo puede ser muy inmoral, Tony” (p. 221), dice el Gringo. El trazo de la línea de vida de los cenotes, la ruta de la droga desde Kukulcán hasta Miami no llevó a Ginger a la DEA porque se opusiera al narcotráfico.

Para él sencillamente era información que podía usar para regularizar su situación. “La gente que se cree buena debe adoptar un cachorro” (p. 221), agrega Peterson. Se trataba de un soldado de élite que no quiso ir a la guerra y pretendía el perdón a costa de La Pirámide. Era, pues, alguien que construyó la posibilidad de que lo odiaran. Muchos fueron capaces de ver el peligro tras su optimismo, tras su sonrisa de Flipper pero nada más un *real player* se atrevió a disparar el arpón de tres ligas. “Ninguna muerte me ha parecido mejor que esa. Nunca un bastardo mereció tanto su suerte. Conoces las causas, deduce las acciones” (p. 223), concluye el Gringo.

Pero nadie declararía contra Peterson. “El engranaje del sacrificio funcionó como un reloj. A todos le convenía esa muerte” (p. 224), piensa Tony antes de percatarse que no llega a horrorizarlo El Gringo luego de su ambigua aceptación de responsabilidades. Se opone a la muerte pero no al asesino.

LA SOCIEDAD DEL CANSANCIO

[3]

Byung-Chul Han (2012) señala que en la contemporaneidad se ha venido produciendo un cambio de paradigma, se ha estado pasando de la sociedad disciplinaria a la sociedad del rendimiento. Apunta:

La sociedad disciplinaria es una sociedad de la negatividad. La define la negatividad de la prohibición. El verbo modal de la

negatividad es el *no-poder* (...) Incluso, al deber le es inherente una negatividad: la de la obligación. La sociedad de rendimiento se desprende progresivamente de la negatividad (...) La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo *poder* (...) sin límites. Su plural afirmativo y colectivo “Yes, we can” expresa precisamente su carácter de positividad. Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan la prohibición, el mandato, la ley. A la sociedad disciplinaria la rige el no. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos (pp. 27-28).

Los huéspedes de La Pirámide vienen mayoritariamente de países en los que los individuos son empresarios de sí mismos, lugares en los que la autoexplotación sistémica genera un “colapso del yo por sobrecalentamiento” (Han, 2012: 35). El *burnout*, el trauma de ansiedad e hiperactividad y la depresión son las enfermedades neurológicas de la positividad. Las sociedades del cansancio son sociedades de almas quemadas, espacios, además, en los que se ha anulado lo extraño, lo otro, en los que la digitalización y la sobreabundancia de la oferta ha igualado todo. Dentro de ellas no existe el otro inmunológico, aquel del cual protegerse. El otro inmunológico está afuera y las barreras que se han levantado son extremadamente resistentes.

Es claro que la crisis europea de 2008 ha desactivado esa sensación de seguridad, que el terrorismo amenaza por cualquier rendija, grita que existe un otro que te puede infectar, destruir, aniquilar. Temer a eso es legítimo, al igual que defenderse. No obstante, para resguardarse hay que fortalecer las

barreras. Así que con la seguridad también se avanza en el aislamiento, en la preeminencia de lo idéntico. Y aquí se da otra vuelta. El individuo de la sociedad de rendimiento no sólo es esclavo de sí mismo sino de una dinámica social en la que lo idéntico agrega al *bornout* el aburrimiento.

El desequilibrio que provoca el asesinato de Ginger Oldenville reactiva en Tony la lucidez perdida por años debido a las drogas. En esa nueva posición, musicalizar el movimiento de los peces del acuario y ser “hombre de confianza” se revelan como partes vanas del tinglado construido por Mario Müller, “un teatrillo en terrenos que le arrebataron a los indígenas” (p. 61). Pero ese teatrillo le parece fundamental a Mario y por eso le dice a su amigo:

En todos los periódicos del mundo hay malas noticias sobre México: cuerpos mutilados, rostros rociados de ácido, cabezas sueltas, una mujer desnuda colgada de un poste, pilas de cadáveres. Eso provoca pánico. Lo raro es que en lugares tranquilos hay gente que quiere sentir eso. Están cansados de una vida sin sorpresas (...) Necesitan la excitación de la cacería, ser perseguidos. El tercer mundo existe para salvar del aburrimiento a los europeos. Eso fue lo que entendió tu mejor amigo. Aquí me tienes, dedicado a la paranoia recreativa (p. 63).

Así que la farsa es necesaria para algunos, es necesaria para retardar un tanto el avance del planeta Melancholia, la devastación que provocará. Es un dilema moral: ofrece una salvación temporaria, da de comer a los lugareños

aunque asfixia el arrecife y lava el dinero del narco, del tráfico de armas y de personas. Como el asesinato de los buzos, la existencia de La Pirámide es cuestionable al mismo tiempo que imperiosa. Tenemos entonces a dos amigos cuyo problema es idéntico si bien con focos distintos. Tony ha desperdiciado su vida y ahora la está recuperando. El asesinato entonces se le presenta como algo inaceptable. Mario está muriendo, lo único que le interesa es su legado, así se trate de una “una Sodoma con piña colada, una Disneylandia con herpes, un Vietnam con *room service*” (p. 43).

Si el policial que es *Arrecife* puede ser descrito como un relato criminal, aquel en el que se exploran las sinuosas razones que llevan a un individuo a asesinar a otro, la novela posee además una lectura que permite aproximarse al vacío, al aburrimiento, a la depresión que produce en el ser humano la normalización, la falta de riesgo, el aislamiento, la farsa de la libertad que termina por hacer al individuo prisionero de sí mismo. Byung-Chul Han ha realizado un complejo y sutil estudio de la situación de las sociedades tardo modernas, desde finales de la primera década del siglo XXI ha estado redimensionado los postulados de Lipovetski, Bauman, Žižek, Beaudrillard, Agamben en ese sentido. Han sido claves sus observaciones sobre lo bello, la digitalización, el poder, la libertad, la abundancia de datos, la pornografía de la transparencia y sus nefastas consecuencias en la salud mental. Parte de autores como los nombrados líneas atrás y de la noción de angustia y vacío de Heidegger. No es un trabajo que haya aparecido de pronto y de la nada. Se puede trazar una genealogía de la tristeza que por los momentos puede tener a

Byung-Chul Han como un observador privilegiado. También, claro está, en esa genealogía podemos hallar autores que se le *adelantaron*, que propusieron exactamente lo que él propone hoy. Uno de ellos es J.G. Ballard.

Rodrigo Fresán (2012) ha dicho con acierto que la “obsesión [de Ballard] por los paisajes terminales y la manipulación de las emociones en (...) ambientes envasados al vacío” (párra. 20) hace muy cercanas obras como *Arrecife* y *Noches de cocaína* (1997b), novelas que a su vez y en fechas diferentes describen los efectos de la sociedad de la positividad de Han.

El escenario de *Noches de cocaína* es Estrella de Mar, una pequeña localidad de la Costa del Sol. Al lugar llega Charles Prentice luego de que Frank, su hermano menor y director del club náutico de la urbanización, haya sido arrestado por un incendio provocado intencionalmente que ha dejado cinco muertos. No hay pruebas que involucren a Frank, sin embargo, este se ha declarado culpable. Charles trata que su hermano sea liberado y para ello realiza por cuenta propia una investigación que le irá revelando la peculiar forma de vida que tienen los ingleses adinerados que residen en el complejo. Hay grupos de ceramistas, talleres de escultura, cine clubes, pero también se graban *snuff movies*, se trafica droga, hay intentos de violación frente a testigos que se limitan a observar, hay pequeños robos y, hay, ya se apuntó, un gran incendio en el que mueren cinco personas. Las distracciones y pequeñas amenazas fascinan a los residentes extranjeros. La policía no interviene porque no hay denuncias. Y aunque el incendio sobrepasó el pacto, el leve peligro que los alerta y vivifica, era necesario.

Tras las pequeñas infamias que ocurren en Estrella de Mar se encuentran un *Der Meister* y un financista. La mano ejecutora es Bobby Crawford, “el salvador de toda la Costa del Sol, o de un mundo aún más amplio” (p. 327). Quien pone el dinero es Betty Shand. Frank es el hombre de confianza de Bobby y por él y su obra se sacrifica.

¿Por qué provocan el incendio? La respuesta la da uno de los personajes que participó en el juego y que después pasa a verlo con escepticismo: la Dra. Paula Hamilton. Esta dice:

Hacia falta un gran crimen, algo terrible y espectacular que uniera a todo el mundo, que los encerrara en un sentimiento de culpa que mantendría Estrella de Mar viva para siempre. No bastaba recordar a Bobby y todos esos delitos menores: robos, drogas y películas porno. La gente de Estrella de Mar tenía que cometer un crimen importante, algo violento y dramático, en lo alto de la colina donde pudieran verlo para que así todos nos sintiésemos culpables (p. 522).

El escándalo que trae el incendio provoca la participación de personas extrañas a Estrella de Mar. Por eso se involucra el inspector Cabrera. Por ello se encuentra ahí Charles Prentice. Como el Gringo Peterson, Bobby no será apresado. Como Atrium, Betty Shand seguirá ampliando su mercado. Más aún, en las cercanías de Estrella de Mar se encuentra el complejo Costasol. Como la antigua Estrella de Mar, se halla aletargado, es el refugio de jubilados, de

familias que se limitan a ver la TV mientras afuera hay un tiempo excelente. Ese es el otro núcleo del tedio que Bobby Crawford debe arrancar de la parálisis, del suicidio paulatino. El método será el mismo: pequeños delitos que remuevan la comunidad, oferta de distracciones que los desclaven de sus sillones, drogas que sustituyan las benzodiacepinas y un crimen espantoso para coronar el ritual y provocar el estado de pertenencia, el mito fundador. Solo que como en *La Pirámide* los delitos mayores son más difíciles de asimilar por todos sin resistencia y el cometido en *Estrella de Mar* y el que se va a consumir en el complejo Costasol provoca espantos que terminan acabando con la fantasía de revivir zombis a través de emociones en una escala ascendente de abyección.

Las equivalencias con *Arrecife* son muchas. De la novela de Villoro se ha dicho “que se trata de una novela futurista sin ciencia ficción” (Eusebio, 2012: 132). De Ballard y su visión apocalíptica se han dado opiniones similares. La relación intertextual entre ambas obras es obvia y rica, pero me interesa más intentar comprenderlas como síntomas de una época extraña.

Regresando a Han (2016), para él en los actuales momentos la violencia

(...) muta de visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos, subcomunicativos, capilares y neuronales, de manera que puede dar la impresión de que ha desaparecido. En el momento en que coincide con su contrafigura, esto es, la

libertad, se hace del todo invisible. Hoy en día, la violencia material deja lugar a una violencia anónima, desubjetivada y sistémica, que se oculta como tal porque coincide con la propia sociedad (p. 5).

Una violencia de ese tipo conduce a la depresión. Es la violencia del tedio, del *burnout*, del trastorno de ansiedad. Todos esos males producen individuos que apenas sobreviven, que son tratados con fármacos en lugar de dejar ser a los que quieren reventados de bar. *Noches de cocaína* y *Arrecife* acuden a la violencia de la negatividad, crean un otro inmunológico para huir del enemigo interno que infarta.

El regreso aunque sea fingido a la violencia de la negatividad quizás sea un retorno a las relaciones de dominación y explotación. Los huéspedes de La Pirámide y los habitantes de Estrella de Mar prefieren ser sometidos, víctimas de algunos o de un sistema en el que también existe la posibilidad de ser verdugo. La violencia sistémica de la positividad “tiene lugar *sin una dominación*, (...) conlleva una *autoexplotación*, es una violencia que no solo afecta a una parte de la sociedad, sino a *toda ella*” escribe Han en *Topología de la violencia* (2016: 143), y agrega: “De ahí que la violencia de la positividad sea, posiblemente, más funesta que la violencia de la negatividad” (p. 146).

Entonces, no se trata nada más de un shock de adrenalina. Convertirse en víctima hace a otros verdugos y además hace posible una futura inversión de roles. Y también es una rebelión ante la violencia sistémica que no

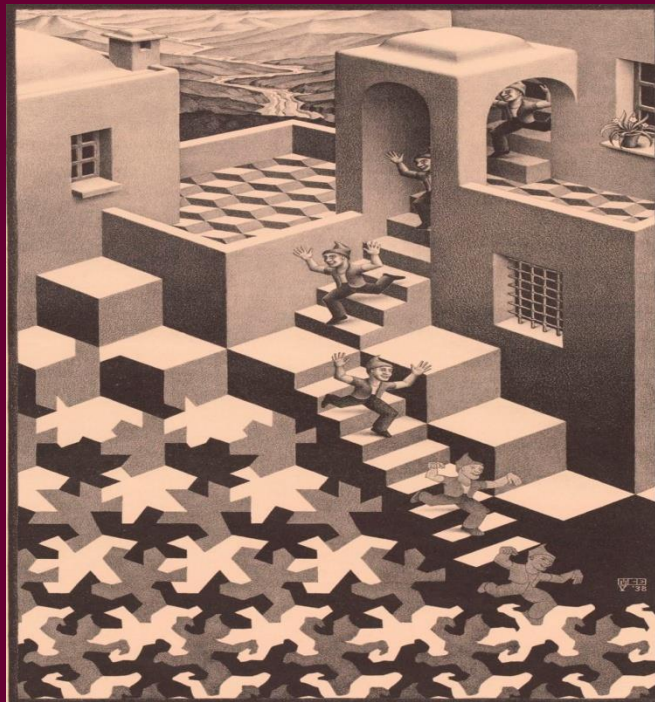
discrimina y no ofrece oportunidades después de haber cruzado el límite del *burnout*.

En *Noches de cocaína* la Dra. Paula Hamilton participa del juego hasta que las posibilidades del miedo la hastían. Tony Góngora está muy ocupado recuperando su memoria desdibujada para observar con escepticismo lo que ocurre en La Pirámide. El asesinato de Ginger lo sacude de tal forma que a partir de ahí comienza a rumiar su descontento. Quizás no “sepa” que el retorno de la dominación también es algo aberrante, hasta que uno de los actores que practica un secuestro le aplica “la llave china” y lo desmaya. El pánico, el sentirse agredido lo llevan a protestar, y su protesta significa desmontar el entresijo del asesinato. Sin embargo, hay otra experiencia que quizás le muestre de manera más diáfana lo que ocurre en el resort.

Impactado por las revelaciones que le hace Sandra, para tratar de combatir el insomnio, sale a caminar por los jardines del hotel. A lo lejos ve una mujer que baila, borracha. Es argentina. Esta le pregunta:

¿No te cansás de todo lo que pasa, toda la droga que nos dan, toda la pornografía? A mí me gustó. Me gustaron las mentiras de este país. Pero me voy en una hora. Mirá -acercó su muñeca a un halo de luz: tenía una herida-. Me lo hicieron con un cuchillo. Estuve tres días atada. Me gustó, nene -sus ojos se llenaron de lágrimas-. Eso me parece más odioso que tus peces. Me gustó que me mintieran, estar atada y que me mintieran (...) El agua está envenenada, ¿a que sí? Le ponen droga, ¿verdad? (p. 123).

A la mujer le gustó estar atada y que eso le dejara marcas, también le gustó que le mintieran, que el miedo no avanzara hacia la aniquilación. Sin embargo, llora y protesta. ¿Qué significa eso? Que La Pirámide no es un paraíso, al igual que tampoco lo es la urbanización protegida y limpia en la que vive en su país. Pero lo que dice la mujer sobre todo significa que los turistas anestesiados por el tedio tampoco hallan satisfacción plena en el regreso, así sea fingido, a la negatividad, a la sociedad del no poder, en la que se es esclavo o verdugo. A pesar de que Mario construyó un refugio contra el aburrimiento, los Rolling Stones parecen tener razón: I can't get no satisfaction.



Escher. *Ciclo*

[4]

Antes de iniciar la revivificación del complejo Costasol, Bobby Crawford lleva a Charles al lugar. Este último apenas lo mira se percata de que “el complejo (...) era mucho más grande que cualquier otro de la costa. Sin embargo no se veía ni un solo vecino. No había ventanas abiertas para que entrara el sol, y toda la urbanización podía haber estado vacía” (p. 380).

Crawford, por su parte, apunta:

Es una ciudad medieval fortificada, una guarida de Goldfinger elevada a una intensidad casi planetaria: guardias de seguridad, televigilancia, ninguna entrada aparte de las puertas principales; el complejo entero está cerrado a la gente de afuera. Es una idea desalentadora, pero estás mirando el futuro (pp. 380-381).

El complejo está diseñado alrededor de una obsesión con la delincuencia. No importa que no sea aprovechado por sus habitantes, no importa que en sus casas puedan hacer lo mismo que en Londres: encerrarse a ver televisión, morir en el *zapping*. No hay un otro que los perturbe. El exterior se mantiene limpio, descontaminado.

A eso que Bobby llama el futuro, Byung-Chul Han le asigna su equivalente estético en *La salvación de lo bello* (2015):

Lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Es en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhones y la depilación brasileña. ¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual *sociedad positiva*. Lo pulido e impecable no *daña*. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca los “me gusta”. El objeto pulido anula lo que tiene de algo puesto enfrente. Toda negatividad resulta eliminada (p. 7).

El “me gusta” no exige comentarios, deroga toda narrativa. Las superficies pulidas y limpias son hechas para el tacto, pueden, incluso, provocar el gusto, las ansias de lamer a la vez que suprimen el efecto racional de la mirada, la construcción de un discurso. Tienen efecto sedante. Ese es el arte de la sociedad de la positividad y ese es el tipo de dinámicas que genera. Eso quiere destruir Bobby Crawford. Ante eso se levanta La Pirámide, que es una Disneylandia con herpes.



Jeff Koons. *Tulipanes*

La sociedad del cansancio tiene otro componente que trabaja en función de la aniquilación del individuo: el *IFS* (*Information Fatigue Syndrom*). Uno de los síntomas de esta enfermedad es la disminución de la capacidad analítica, o sea, la capacidad de discriminar qué es lo esencial y qué lo superfluo. El diluvio de información por sí solo no produce ninguna verdad y si quien la consume se encuentra abrumado nos hallamos ante sujetos a los que la acumulación de datos sencillamente aplasta.

La Pirámide, ese refugio ante la sociedad del cansancio, sociedad en la que el encierro y la digitalización llevan las relaciones personales a un encuentro más con uno mismo que con el otro, es el escenario de una prueba de amistad extrema también: la de un rebelde agonizante y un exyonki.

La amistad entre Mario y Tony se inicia en los setenta. Para 2009, año del accidente del avión de Air France con destino a Brasil que marca temporalmente la acción de la novela, son casi cuatro décadas de una complicidad que se inició en el colegio suizo y las calles de Ciudad de México, siguió en los hoyos fonkies, se diluyó en los viajes ácidos de Tony y se reafirmó en La Pirámide, cuando de ambos hombres quedan casi sus restos.

La cojera de Tony es producto de un accidente: mientras persigue un pase de Mario en un juego de fútbol americano callejero el parachoques de un carro le secciona varios nervios de una pierna. A su vez, Mario fue salvado de una violación porque Tony logró anular con una botella al “coloso”, un atacante ante el que Mario no tenía posibilidades. Uno de los amigos arrastrará por

siempre una pierna, el otro fue salvado de una marca atroz. Pero nadie sale indemne: Mario cargará con la culpa de la minusvalía física de su amigo. Eso generará un vínculo que ni la participación oblicua de *Der Meister* en la muerte de Ginger Oldenville y Roger Bacon arruinará. Tony dice:

Mario y yo estábamos unidos por un pase fracasado. La pelota rebotó (...) en el techo del coche que me atropelló. Mario se sintió culpable de ese envío desmesurado. Nos hermanamos por accidente: él protegería al amigo lastimado, yo le daría confianza (p. 145).

Ya en La Pirámide, cuando hablan del episodio de la violación frustrada, Mario le dice: “A veces sueño que estoy en la casa y el coloso me agarra el pie (...) Me salvaste, Tony” (p. 29). Tony recuerda el abrazo que su amigo le dio al salir de la casa abandonada en la que estaba “el coloso”, “Un abrazo tranquilo, objetivo, como si sobrevivir fuera nuestra rutina” (p. 29) y en el que no fue capaz de percibir la angustia contenida.

Las madres de ambos son otro elemento en esa amistad. La de Mario, perdida entre sus muchos hijos, fue capaz de incorporar a Tony como uno más. Mario, en cambio, se enamoró de la deseable mamá de su amigo. “[Pero no] me cogí a tu mamá” (p. 200), le aclara cuando le pide perdón por todo el desastre que desencadena la muerte de los gringos. Antes le ha contado que ella se desnudaba para él. Le dice:

Me estoy muriendo, Tony, perdona que te cuente esto. [Tu mamá] me dejaba verla salir del baño, envuelta en una toalla que de pronto se deslizaba un poco, nunca tanto como yo quería, lo suficiente como para que le viera los pechos durante un segundo. Una vez me dejó untarle crema. Me preguntó si le habían quedado estrías, de cuando te amamantó. Estaba muy deprimida (p. 169).

Mario se está muriendo. Pide perdón. Parte de su vida se la pasó cuidando a Tony, por culpa y porque lo quería. Tony, por supuesto, lo perdona. “Cuando muriera, se acabaría mi pasado” (p. 154), piensa este. Y por todo ello accede hacer el último favor que le pide su amigo.

Cuando van a la base militar a buscar a Mallet, el hombre de Atrium, Mario y Tony tienen otra extraña conversación, un diálogo solo posible entre amigos íntimos. El pasaje es el siguiente:

–Te quiero decir una cosa (...): tengo una hija, Tony. Está en el albergue.

Pensé en las mujeres (que habíamos visto) bajo la lluvia. Iba a decir algo, pero Mario abrió la mano:

–Tiene seis años. Me enteré hace unos meses. Es hija de Camila -precisó, como si yo supiera de quién hablaba-. No quiero hablar de eso.

–Estás hablando de eso (...)

–Por eso estás aquí, Tony. Bienvenido a Kukulcán.

–¿Estoy aquí porque tienes una hija?

–Estás aquí porque tengo una hija y me voy a morir (...) No quiero decir su nombre. Me hace llorar.

–Estás llorando. Desde ayer estás llorando (...) ¿Quién es Camila?

–Era. La mataron hace un año. Bailaba en el Malibú (...) María José ya se había aburrido de mí (...) me enamoré como un perro de Camila.

–¿Ves a tu hija?

–La he visto, pero no sabe quién soy. No tiene caso. No quiero joderla con un papá que aparece y se muere (...) Ella necesita a alguien que le dure, alguien que sepa todo de mí, alguien que sea Mario Müller (...)

–¿De qué hablas?

–De mi mejor amigo, el que me salvó [del “coloso”] en la casa abandonada, el que tenía la madre más cogible y más histérica de todas, el que tocó conmigo y se jodió y ahora estás aquí y tienes todos mis recuerdos (...) Vas a adoptar a mi hija (pp. 155-156).

Tony trata de negarse, aunque sin mucha energía. Mario ha pensado en los papeles, en el dinero, en la forma de irse de Kukulkán. Incluso quien acompaña a la niña es una mujer levemente vinculada al pasado de Tony, pero el contacto fue tan superficial que el yonki no logró hacerle daño. El pacto final está acordado. Únicamente Mario debe morir y Tony rechazar la oferta de Mallet. Y *Der Meister*, claro está, también tiene eso arreglado.

La hija de Mario Müller se llama Irene. Quien la acompaña es Laura Ribas, una joven mujer maltratada por su esposo; “un cabrón que me quería

un chingo trató de rebanarme viva. Hay gente que ama de maneras raras” (p. 193), apunta ella.

En un lugar dedicado a la paranoia recreativa, un lugar en el que los aletargados del hiperdesarrollo recuerdan los peligros que ya no viven, es también un lugar en el que es posible la solidaridad sin tener que recurrir a una lista de correo electrónico. Por eso existe el albergue de mujeres maltratadas, en donde los colchones que estas utilizan son quemados unas vez que se van, para que el eco de su sufrimiento se pierda, se borre. Por eso Tony escapa del albergue con Irene y con Laura Ribas, a quien el cabrón que la quiere un chingo puede seguir buscando.

Por su parte, Mario desaparece. No se puede corroborar en la web de Cruci/Ficción pero dijo haber pedido que lo lanzaran de un helicóptero “a un mar encabronado, un mar hijo de puta” (p. 186). Ese es el posible fin de *Der Meister*. Tony no llega a confirmarlo, pero está seguro de que Cruci/Ficción fue la opción tomada por su amigo.

Carmen de Eusebio le pregunta a Juan Villoro: “¿Por qué eligió un final feliz?” (2012: 138). El autor de *Arrecife* responde:

Me gusta que consideres que se trata de un final feliz porque pocas personas han dicho eso. En sentido estricto se trata de un gesto de esperanza. No sabemos lo que pasará más allá de esa última página (...), pero es obvio que los personajes tienen derecho a una ilusión. Me interesaba

demostrar que no todo lo que sucede en una sociedad rota es infierno, hay gente que resiste. Al final, tres personajes débiles, lastimados, se cargan de fuerza para integrar una familia accidental (...) Vivo en un país sembrado de cadáveres, uno de los sitios más corruptos del planeta, pero donde, como dice el epígrafe de Malcolm Lowry, hay quienes se arriesgan a mejorarlo. La felicidad no ocurre en la novela, pero se anuncia como una posibilidad. En momentos de devastación no hay nada más rebelde que la dicha (p. 138).

II

Imposible informe sobre el limbo



De la serie *Matadero*. Pixabay.com

PRIMERAS PALABRAS

[1]

Limbo (2014) está precedida por el *Proyecto Nocilla* [*Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008b) y *Nocilla Lab* (2009)] y por el polémico experimento *El hacedor* (de Borges), *Remake* (2011),¹ conjunto que hasta el momento constituye la totalidad de la obra narrativa de Agustín Fernández Mallo.² La diferencia fundamental entre el *Proyecto Nocilla* y *Limbo* no es la fragmentariedad, que comparten, sino el haber ido de las instantáneas que dan cuerpo a cada una de las tres novelas *Nocilla* a los extensos relatos que integran *Limbo*. Otro punto común es participar de lo que Fernández Mallo ha llamado postpoesía y que se fundamenta en usar en literatura el lenguaje de la ciencia, la publicidad y la cultura pop con el objeto de que el “descolocamiento”

¹ En este volumen Fernández Mallo realiza versiones extremadamente libres de cada uno de los textos de *El hacedor*. Uno de los ejemplos que ilustra el espíritu del *Remake* es el “Poema de los dones”. La versión de Fernández Mallo es la que sigue: don, don,/ding ding don/ [toma Lacasitos]/don, don/ding ding don/ [verás qué buenos están]. Los abogados de María Kodama lograron que Alfaguara recogiera toda la edición.

² A este grupo hay que agregar la obra poética compuesta por *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2001), *Creta, lateral travelling* (2004), *Joan Fontaine (mi deconstrucción)* (2005), *Antibiótico* (2006), *Carne de píxel* (2008), *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)* (2015). La obra ensayística consiste en el volumen *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009).

produzca nuevas imágenes. Un ejemplo claro de esto es el título *Nubosidad variable* de la novela de Carmen Martín Gaité que alcanza una notable resemantización cuando pasa de la meteorología a la literatura. Así, *Limbo*, si bien abre una nueva ruta en la obra del autor, también se apoya en sus exploraciones previas.

Limbo está compuesta por cuatro partes numeradas correlativamente desde cero (0) al tres (3); estas son:

0. El gran salto
1. Matadero, ella
2. Eco, él
3. Informe del limbo

El núcleo de la novela se encuentra en las partes 1 y 2, mientras que la inicial sirve como contrametáfora y la final como conexión con el mundo no habitado por los personajes principales. Con respecto a “Informe del limbo” Fernández Mallo ha dicho:

Para mí esa parte es fundamental, porque es como hacer un *zoom*, salirse del yo de los personajes, de lo que nos han estado contando ellos mismos y ver toda esa masa de información que nos rodea (...) En esas notas hay detalles que enlazan con las historias del libro. Siempre hay algo que alude y se conecta con los personajes, pero ellos no saben que están en esas informaciones (...) A eso le llamo intervenciones (Díaz, 2004: párra. 16).

Por su parte, “El gran salto” presenta la experiencia vivida por el joven Werner Heisenberg en la Isla de Helgoland, Dinamarca, en 1924, cuando dio los pasos esenciales para la formulación de la mecánica cuántica matricial enunciando el Principio de Incertidumbre, que consiste en “entender cómo es el mundo fijándose únicamente en los estados iniciales y finales de las cosas, sin preocuparse de cuanto ocurre en medio de ambos, camino o tránsito que de este modo queda constituido en una especie de limbo” (Fernández Mallo, 2014: 20).

¿En qué consiste la contrametáfora entonces? La respuesta se halla en la misma novela, pocas páginas más adelante. En “Matadero, ella” se comienza a narrar el viaje en automóvil que realiza una pareja a través de Estados Unidos a la vez que “ella” cuenta los detalles del secuestro del que fue objeto en Ciudad de México y que implicaron dos años de confinamiento en un apartamento en la colonia Condesa/Roma. Acerca del viaje “ella” dice:

Un amanecer de junio partimos del aeropuerto internacional de México D.F. con intención de no detenernos al llegar a Nueva York, ni tan siquiera poner un pie en sus calles, para, desde allí, habiendo alquilado un automóvil, cruzar Estados Unidos por alguna ruta que sobre la marcha iríamos viendo. El verdadero objetivo era llegar a Los Ángeles. En realidad ese era el objetivo de él; lo que a mí me interesaba era el viaje en sí, el camino; para mí, Los Ángeles constituía el

inevitable extremo que todas las cosas poseen (p. 28).

Al contrario de lo que propone el Principio de Incertidumbre, a “ella” le interesa el camino que une los estados iniciales y finales, justamente lo que Heisenberg redujo a una especie de limbo. “Ella” cuenta los detalles del viaje en automóvil, mientras relata los pormenores de su secuestro y suministra la información que “él” posee sobre el Sonido del Fin. Se parte, literalmente, de un concepto esencial de la física cuántica que es invertido para construir la narración. Entonces, “Matadero, ella” se hunde en el horror de un secuestro, en las marcas que deja en la existencia de una joven mujer, al tiempo que constituye una fuga de la cotidianidad, la estela que deja un carro a lo largo de un viaje inmenso que persigue hallar una respuesta “fundamental”. De todo ello tendremos detalles a través de la voz de la mujer en un solo y extenso capítulo.

De su condición de antigua secuestrada “ella” no le revela nada a “él”. Tiene sus razones:

A él nunca le conté lo del secuestro, pero es justo decir que fue él quien con su buen carácter me ayudó a olvidar esos dos años. Olvidar no es la palabra exacta pero sí relegarlos a un receptáculo muy profundo en mi memoria (...) Cuando se cuenta un secuestro ha de contarse todo, no solo los hechos -esos ya salen en noticiarios y periódicos- sino exactamente todo, me refiero

al ser extraño que de pronto te crece dentro; francamente, no creo que él hubiera entendido todo eso. Él era eficaz para dar una ligera pátina, surfear, por decirlo de algún modo, en mi cotidianidad, pero no estoy segura de que estuviera dispuesto a viajar a las profundidades a las que hay que bajar para mirar a los ojos a una secuestrada y ver la clase de monstruo allí depositado. A veces he pensado que tal experiencia de inmersión debe de ser similar a contemplar los ojos de un animal disecado que de pronto hubiera regresado a la vida (pp. 32-35).

Acerca del Sonido del Fin, “él” tenía la vaga idea de poder hallarlo en Los Ángeles y, además, quería entrar en esa ciudad con “ella” luego de realizar el recorrido desde la Costa Este. Durante ese viaje enorme y extenuante la relación atraviesa varias etapas y la búsqueda de “él” se convierte, de hecho, en una de las primeras llamadas de atención sobre el posible agotamiento de la pareja. La mujer dice al respecto:

(...) en las llanuras de Missouri [con] el acelerador pisado al máximo de la velocidad (...) y los sembrados de maíz en los que se nos perdía la vista -parecían púas de cobre-, y yo que pensaba en la maleta alojada atrás (...) y él siempre a mi lado hablando del Sonido del Fin. Las primeras semanas del viaje no paró de citarlo sin explicar tales citas; solía murmurarlo, y si lo enunciaba en voz alta era para mostrar tanto una euforia desmedida como una inexplicable contrariedad. Empecé a pensar que era el Sonido del Fin, y no el sexo, mejor dicho, la

ausencia de sexo, lo que nos destruiría (pp. 55-56).

En esa situación, ante la posibilidad de un viaje que puede generar una ruptura, la joven le exige al hombre que le dé una explicación sobre lo que él busca. El hombre da una respuesta que incluye a Marco Polo, a los científicos chinos que se oponían al darwinismo, a astrónomos también orientales que se habían dedicado a registrar anomalías y sus ruidos, a los sonidos emitidos por las edificaciones cuando se derrumban. “Él” no lo afirma pero sugiere que el Sonido del Fin a lo que más se acerca es al sonido del apocalipsis, al sonido de la destrucción. Entonces, con la *Historia del eco y el sonido en los Estados Unidos de América* en sus manos, le dice: “La experiencia más próxima documentada en este país la datan en el año 2008, la leí mientras dormías. ¿Quieres oírla?” (p. 106). Y luego de “ella” aceptar, “él” lee una historia que se desarrolla en el desierto de Mojave, una historia que presenta sin dudas el Sonido del Fin como el sonido de la destrucción y que marcará un cambio de rumbo en el itinerario de ambos.

[2]

La historia que los llevará al desierto de Mojave es el diario de grabación de una película. La cinta registra, entre otras cosas, las imágenes y el sonido que emite una guitarra al ser atada a una cuerda y arrastrada por una camioneta hasta que agota su tanque de gasolina. La Fender Stratoscaster roja

al final del trayecto “ha tomado una forma que recuerda vagamente a un cuerpo humano” (p. 111). En ese punto aparecen dos personajes, un hombre y una mujer negros, campesinos que se disponen a almorzar en la orilla de la carretera. El hombre dice al conductor:

¿Sabía usted que por estas tierras hasta hace pocos años a los negros nos arrastraban atados con una cuerda al coche y aceleraban hasta vaciar el depósito de gasolina? No era un acto legal ni ilegal, porque los negros no éramos personas. Me parece, señor, que usted acaba de componer una banda sonora en recuerdo de esa barbarie, y eso le honra (p. 112).

El director, en desacuerdo con la forma en que el hombre recita el parlamento, corta y suspende la grabación. Y esa noche, deshace el camino hasta el punto en que terminaron de trabajar horas antes y toma la fiambarrera de los actores con los alimentos de poliexpan que ha quedado abandonada en medio de la carretera y que en esa previsible soledad ni un animal ni un carro han tocado. Sobre los alimentos de utilería vierte la comida que antes de salir ha cocinado y coloca de nuevo la fiambarrera en el piso y entonces escucha un sonido desconocido para él, “como si al ruido de fondo le hubieran suprimido notas superfluas para dejarlo desnudo” (p. 117). En su asombro se sienta en el asfalto y al manipular la fiambarrera se da cuenta de que el sonido reaparece. Repite la experiencia hasta que comprende que tocar la fiambarrera, levantarla y posarla en el piso, funciona como una especie de interruptor.

La lectura de ese fragmento de diario los llevará al desierto de Mojave y nunca sabremos si llegan a Los Ángeles, y ni siquiera si eso ya tiene sentido.

La experiencia de la búsqueda del Sonido del Fin y el relato del secuestro conforman toda la primera parte de *Limbo* y un segmento importante de la segunda. En “Matadero, ella” el relato pertenece a la mujer. Lo que sabemos del hombre nos llega a través de los diálogos y de la voz de “ella”, como se apuntó. No sucede lo mismo en “Eco, él”. Este segmento está constituido por once capítulos en los que se alternan las voces de ambos personajes: los impares corresponden al hombre, los pares a la mujer. Los de “ella” continúan relatando detalles de su secuestro y el viaje y la búsqueda del Sonido del Fin. Los capítulos que corresponden a “él” dan un salto temporal que lo lleva a España para referir su situación afectiva y luego su experiencia como integrante del dúo musical Artwork en locales nocturnos, conciertos y, finalmente, en un *chateau* de Bretaña adonde han ido a grabar su primer disco compacto.

Pasar de “Matadero, ella” a “Eco, él” no solo implica aumentar nuestra información sino también relativizarla. Así, si bien es cierto que tenemos más detalles sobre “él”: nos enteramos de que es escritor y músico experimental y de que acaba de superar un estado depresivo; en el caso de “ella”, el monstruo que hay en el fondo de una secuestrada es terminado de mostrar y será la difuminación de las fronteras entre la vida y la muerte la característica que la

marcará hasta el extremo de crear una dualidad o un yo escindido. Ya al final de “Matadero, ella” leemos:

Ocurrió sin avisos ni preámbulos: comenzaron a desaparecer los objetos del cuarto. No es que los viera volatilizarse ante mis ojos, sino que por momentos perdía toda conexión con ellos. Estaban ahí pero su presencia, a través de los lazos que el cuerpo establece con la materia, iba desapareciendo. Mejor dicho, eran esos lazos lo que desaparecía. No era cine, no era un sueño, no era una alucinación, no era una expresión de odio, tampoco *un* deseo. Los objetos dejaban de sobreactuar para, simplemente, actuar. Minutos más tarde, ya ni eso. Supe entonces -de manera que solo puedo calificar de diáfana y extremadamente silenciosa- que él había estado viajando con una muerta (pp. 140-141).

Esa desconexión de las cosas constituye un cuestionamiento de la existencia. Ciertamente hay un ser-ahí (la mujer piensa) pero desde la ontología fundamental de Heidegger el ser nada más es posible en su relación con el mundo de los objetos, y en esa relación, en ese estar ahí y no en la nada, es donde surge la pregunta por el ser y el ser que se pregunta por el ser. En el vacío no hay existencia, y esa es un espacio que se puede alcanzar con la muerte o se puede poseer antes de nacer, antes de ser arrojado al mundo de los objetos, o sea, en la no-vida. A la mujer que sobrevive a un secuestro sus marcas la han arrancado de la realidad concreta.

Esta muerte incompleta de la mujer -“ella” sigue viajando con “él”, “ella” piensa- hará creer ya en “Eco, él” que se trata de otro personaje, a pesar de que sigamos escuchando su voz en los capítulos impares. ¿Se trata o no de la misma mujer? Teniendo presente lo apuntado en las líneas anteriores podemos hablar de una transición. Sobre esto, Fernández Mallo ha dicho que se trata de personajes desenfocados. Como en las fotografías borrosas, el objeto capturado es y no es el objeto real, se establece entonces una duplicación parcial (Arjona, 2014).

No obstante, el mayor cuestionamiento acerca de la condición de los personajes ocurre a partir del capítulo 11, concretamente desde la página 321, donde a través de un conducto similar al de *Alicia en el país de las maravillas* se pasa del *chateau* bretón a la librería El Conejo Blanco del D.F. Esa escena del capítulo final de “Eco, él” es justamente el punto en el que como en una banda de Moebius se une el exterior con el interior, se transita de adentro hacia afuera sin necesidad de saltar, sin necesidad de una acción brusca.

¿Qué ha contado “él” hasta la página 321 en los capítulos impares de esa parte de *Limbo*? Varias cosas, por supuesto. Ha contado que se hallaba en plena convalecencia sentimental y que fueron los efectos sedantes, las resonancias no precisamente religiosas de la lectura del Nuevo Testamento -el alivio producido por la textura de sus páginas y del material azul de imitación cuero que conforma la parte externa, la posibilidad de ir de una entrada a otra sin que la discontinuidad reste sentido a lo que el libro pretende decir, procedimientos que “él” reconoce como antecesor del *zapping* y que, además, le

da, según “él”, al Nuevo Testamento el carácter de ser el primer libro fragmentario de la historia- lo que lo sacó del duelo y no los fármacos que hasta entonces había consumido. Ha contado que una vez recuperado por la vía inesperada de la lectura de un libro tan peculiar, le ha dado “el sí quiero” (p. 150) a la propuesta de su amigo Juan Feliu para formar un grupo experimental que llamaron Artwork. Ha contado también acerca de su forma de trabajo, basada en la improvisación y en el uso de la electrónica, ha hablado de sus presentaciones y del contrato que le ofrecieron para grabar un CD con las nueve piezas que han ejecutado en sus conciertos más un extra de dos temas inéditos. Ha contado de la experiencia de ir a la Bretaña, a un estudio de grabación por el que han pasado “monstruos” de la música alternativa y que se encuentra repleto de equipos e instrumentos de alta tecnología. También ha contado acerca de la grabación de la primera pieza, a la que han llamado “La exhibición de atrocidades”, y de las otras nueve que hasta ese punto constituían su repertorio. Y ha contado que ahí han comenzado sus problemas. No pueden “hallar” la pieza número once, no encuentran el sonido del fin. Esa crisis los lleva a la divagación, y en un intento por salir de ella a Juan Feliu se le ocurre hacer la canción gemela de “La exhibición de atrocidades”, o sea, “cambiar el concepto de ‘arriba’ por el concepto de ‘abajo’. Por ejemplo, lo que en la canción original es un pico de agudos, en la gemela deberá ser su simétrico valle en graves. Y viceversa” (p. 311). Se trata “de los mismos genes pero distinta personalidad, otra vida, otro carácter” (p. 311), otra vida, otro carácter para el que nada más debe recurrir al botón de la función *inverse* de

las pistas de la canción original, que una vez pulsado inmediatamente ofrecerá en pantalla el resultado.

Como ya se dijo, se trata de una banda de Moebius, la novela realiza el movimiento imposible que la banda de Moebius hace real. Luego de construir la pieza gemela de “La exhibición de atrocidades” viene su evaluación. La escuchan y Juan Feliu hace la pregunta cuya respuesta trasladará la acción a la librería El Conejo Blanco de Ciudad de México. Feliu dice: “Dime, qué te ha parecido (...) qué pensaste mientras la oías” (p. 312).

Y entonces “él” realiza una digresión que va desde la página 312 hasta la 321, y que comienza con las siguientes palabras:

Pensé -le dije- que en la muerte los cuerpos se encogen, como cuando lavas por primera vez una prenda, y que morir es entonces atravesar una capa de agua, el cuerpo un tejido, como un trapo que de sucio pasa a limpio, y pensé en un estadio de fútbol y su correspondiente balón de fútbol yendo y viniendo de un pie a otro, alguien metía gol, y pensé en la perfecta esfera que es el balón, y que además de ser esfera es también una ecuación, y que en esos giros de balón hay una suma de ecuaciones que nadie sabe resolver, y pensé que podemos saber dónde estarán los planetas el próximo siglo pero no dónde se hallará una pelota de fútbol dentro de un instante, y pensé que todas las canciones y sonidos del mundo tuvieron ya alguna vez su equivalente en cosas que otros crearon, incluso el *Homo sapiens* que rascó por primera vez dos palos para inventar el fuego (pp. 312-313).

“Él” pensará en campos de flores, en generadores eólicos estropeados y el miedo que le producen. Pensará en la silueta del fondo marino, en una mujer “que durante años es encerrada pero nunca ve el rostro de sus captores, y que es esa ignorancia la que de alguna manera la salva” (p. 315). Pensará en la media de doscientas mentiras que oímos al día y que según un estudio nos son indispensables para vivir. Pensará en lo que se hace cuando se está solo en una habitación. Y pensará. Y pensará y nunca dirá si la pieza gemela de “La exhibición de atrocidades” le gustó. Y la realidad del estudio de grabación será sustituida en la página 321. Las palabras que unen el exterior con el interior de la cinta de Moebius son las que siguen:

Y pensé que viajaba a México D.F. a promocionar una de mis novelas, y que alguien me aconsejaba que fuera a una librería porque cuando vas de promoción te llevan a muchas librerías -circula la extraña idea de que a un escritor le gustan los libros más que los restaurantes, los quioscos, los cines o las peluquerías-, y esa librería se llama El Conejo Blanco, situada en una colonia medio pija y medio *hipster* llamada la Condesa (...) Y de pronto, Juan, aquella chica y yo nos miramos y soltábamos una carcajada. No pude evitar preguntarle qué le hacía tanta gracia.

—Cuando aquí dice -leyó en voz alta-: “La clonación abandonó el terreno de la ciencia ficción y se instaló en el de la comedia de enredos”, ¿no es gracioso?

A lo que no solo asentí sino que hube de confesarle que a mí me había parecido lo mismo (pp. 321-326).

A partir de esa conversación el *chateau* bretón, Juan Feliu y las circunstancias que los llevaron al lugar desaparecen de la novela y se empieza a narrar la historia de cómo “él” y “ella” se conocieron y cómo se fueron a vivir juntos los dos personajes que al final de “Eco, él” tomarán un avión en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez para ir a Nueva York, y, sin siquiera pisar sus calles, comenzar un recorrido de costa a costa que los lleve a Los Ángeles, un viaje que ella siempre ha querido hacer y que ahora él, luego de no hallar en una revista la expresión “el Sonido del Fin” que asegura haber leído minutos antes, también quiere realizar.



Cinta de Moebius

QUIZÁS GADAMER, QUIZÁS STEINER, QUIZÁS GREENE, QUIZÁS BORGES, QUIZÁS
HEIDEGGER

[3]

Caminar por la cinta de Moebius que es *Limbo* ofrece la posibilidad de entenderla como una novela autorreflexiva. Una de las cosas que piensa “él” mientras evade la pregunta de Juan Feliu se convierte a partir de ese instante en el centro de la narración: “él” y “ella” pasan a vivir en un apartamento de la colonia Condesa/Roma. “Él” es un escritor en gira promocional, “ella” una joven diseñadora industrial que se ha hecho un nombre en su campo con sus diseños de bolsas de vómito para aviones. El apartamento del piso doce en el que viven es el mismo que fue usado poco tiempo antes para mantener cautiva a una joven que luego de dos años de encierro logró romper una ventana y saltar a la calle. Se trata entonces de un espacio que fue ocupado por una muerta. Los colgantes que “ella” lleva en el cuello son sus diseños miniaturizados por un artesano al que lleva una muestra cada vez que una de sus bolsas es aprobada por su empresa. La muerta es otra, no es “ella”, dice “ella”. Pero “ella” hizo cientos de fotos de su vulva luego de ser liberada, “ella” tomó durante años fotografías del matadero en el que trabajaba su padre, fotografías que para los dueños del negocio ponían de manifiesto que el matadero era algo más que eso y por ello la amenazan, y su padre, sin que “ella” lo sepa y para salvarla, la confina a la fuerza dos años en el apartamento en el que luego “ella” vivirá y morirá. La joven que estuvo cautiva es una muerta. “Ella” estuvo secuestrada dos años y también es una muerta. Al igual

que la cinta de Moebius que le da forma a la narración, la historia de “ella” posee dimensiones que se excluyen pero que se comunican a través de un pasaje. Como antes se anotó, se trata de personajes desenfocados, que son y no son los mismos. Más aún, a partir de la página 321 se pasa del pensamiento que es un boceto al trazado de una narración que concluye con la decisión de ir tras el Sonido del Fin, y es justamente con ese viaje con lo que se inicia “Matadero, ella”. En ese recorrido, en el paso de una dimensión a otra, del pensamiento, al boceto, a la escritura los personajes cambian, se redefinen.

Pero, ¿qué significa que *Limbo* sea una novela autorreflexiva? ¿Se trata nada más de un recurso técnico, sí, brillantemente utilizado, pero se trata de eso nada más?

En *Limbo* “él” es salvado temporalmente por el arte en dos ocasiones. Es cierto que su particular lectura del Nuevo Testamento lo ayuda a salir de la depresión, pero su cotidianidad no se llena a partir de esa circunstancia con una reflexión continua sobre lo que el libro le ha revelado, es más bien la música, la creación de piezas musicales lo que le da a su vida un giro. Componer con Juan Feliu, “trabajando sin apenas guión” (p. 151) le ayuda a mantener su “cuerpo blindado” (p. 151).

El método de trabajo lo describe “él” de la siguiente manera:

Yo llegaba a su estudio (...) con el esbozo de una canción, y a ese esbozo le ensamblábamos piezas de la cosecha de

Juan, o viceversa: él sacaba material inédito y yo aportaba alguna idea. En su calidad de músico profesional, la interpretación final solía correr a su cargo. Los textos de las canciones los redactábamos in situ, o los cogíamos de libros o de conversaciones recordadas, incluso de los manuales de instrucciones de diversos aparatos electrónicos (...) También mezclábamos idiomas aun sin saber hablarlos correctamente, y eso nos proporcionaba especial placer: jugar a retorcer las estructuras no solo sonoro-musicales sino también sonoro-verbales (pp. 150-151).

Ni “él” ni Juan Feliu querían grabar discos, únicamente querían dar conciertos, “experimentar el pacto vocal y corporal con el público” (p. 153). Pero su deseo de ir al Benicàssim Chino, un extraño festival alternativo, los lleva a aceptar un contrato de grabación, el mismo contrato con el que se supone que no podrán cumplir porque no hallan el sonido que dé fin al disco. ¿Y qué hace “él” ante esa dificultad, ante esa barrera creativa? Pensar, esbozar, escribir la novela que leemos y de la que tenemos su idea, sus primeros borradores y su realización. Pero, de nuevo, ¿qué significa esto, esta salvación a través del arte? Pues, eso, el control de la angustia vital a través de un vano intento de aproximación al sentido de la existencia. Graham Greene lo ha dicho de forma clara: “Escribir es una forma de terapia. A veces me pregunto cómo se las arreglan los que no escriben, los que no componen música o pintan para escapar de la locura, de la melancolía, del terror inherente a la condición humana”.

Para Jean Grondin “la hermenéutica siempre ha querido ser una doctrina de la verdad en el dominio de la interpretación” (2009: 9). Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur, continúa Grondin, “han desarrollado una filosofía universal de la interpretación y de las ciencias del espíritu que pone el acento en la naturaleza histórica y lingüística de nuestra experiencia en el mundo” (p. 11). En *Verdad y método* [1960] si bien Gadamer dibuja una hermenéutica universal del lenguaje, su punto de partida es replantear una hermenéutica de las ciencias del espíritu. Se deshace de la pretensión de Dilthey de construir una metodología para las humanidades ya que estas no tienen que producir resultados objetivables y mensurables, sino que más bien confían en contribuir a la formación y a la educación de los individuos desarrollando su capacidad de juicio para aproximarse a una “verdad en el dominio de la interpretación”. Así, cuando “él” sale a calle de nuevo y pasa a formar parte de Artwork, la creación musical se convierte en el elemento que lo sostiene y aleja de la tristeza de su pasado reciente. “Él” se convierte en música y es capaz de entender el mundo a través de los sonidos, y cuando esta experiencia le muestra sus límites retorna a su oficio original, el de escritor, y a través de su ejercicio recobra temporalmente la estabilidad siempre amenazada por la angustia y la tristeza, una angustia y una tristeza de la que es improbable escapar aun cuando se viaje a espacios imposibles.

Steiner en *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2011)

señala en ese sentido:

No estamos una pulgada más cerca que Parménides o Platón de cualquier solución verificable del enigma de la naturaleza y de la finalidad de nuestra existencia, si es que la tiene, en este universo probablemente múltiple; no estamos más cerca de determinar si la muerte es o no el final, o si Dios está presente o ausente. A lo mejor incluso estamos más lejos. Los intentos de pensar estas cuestiones, de resolverlas pensando, para llegar al santuario de una solución justificadora, explicativa, han producido nuestra historia religiosa, filosófica, literaria, artística y, en gran medida científica (...) [Pero] en última instancia no llegamos a ninguna parte (...) Para incontables millones de personas, Dios se peina su barba blanca y Elvis Presley ha resucitado (pp. 96-99).

El conocimiento puede ser un paliativo para el intento fútil de desentrañar el enigma de la naturaleza y para aproximarnos a hallar la finalidad de nuestra existencia, pero ese intento posee efectos de felicidad. Como dice Borges, leer, por ejemplo, es un acto en el que se desea “encontrar felicidad, encontrar sabiduría” (1979: 32). Más aún, como se apuntó al inicio de este trabajo, la temporalidad es un corte sincrónico en la línea de tiempo, la temporalidad es una vida y en esa temporalidad o vida de igual manera se pueden realizar intentos de fuga que nos distraigan de la búsqueda de sentido

de ese limbo en el que hemos sido arrojado y del que en cualquier momento volveremos a ser arrancados.

Para Heidegger una vez que una pregunta es respondida pierde todo interés. Es el intento lo que abre caminos, posibilidades, y en esas posibilidades es donde se materializa la existencia y su profundidad. Al igual que a la mujer de *Limbo*, no le interesan los extremos, son devastadores, inevitables, en cambio el camino recorrido ya es una decisión, una decisión en medio de un paraje al que se fue arrojado. Y aunque las posibilidades de vivir sin que la angustia del no saber y del fin nos aplasten son nulas, el tiempo convertido en temporalidad se presenta como la opción, como la única alternativa, como la única evasión posible. En *Limbo*, “él” hace de esa opción un acto de creación.

INTERVENCIONES

[5]

“Informe del limbo” está compuesto por siete crónicas periodísticas muy diferentes entre sí en las que se producen contactos muy superficiales de “él” y “ella” con otros personajes que no participan de forma determinante en la acción principal de la novela. A veces hay una interacción “real” (un diálogo, una transacción comercial), otras se trata de una imagen de televisión o una fotografía. Eso enlaza a los personajes principales con el mundo del que se han

abstraído. A esos encuentros Fernández Mallo los ha llamado “intervenciones”. Su lista contiene siete ítems. De inmediato presento otra.

i.- Los personajes de *Limbo* no tienen un comportamiento cuántico, no saltan como los electrones en sus órbitas. Ellos pasan a través de la banda de Moebius de una realidad a otra. Se trata de una extraña continuidad.

ii.- En Tarnów, Pequeña Polonia, coinciden Heisenberg y Mengele en 1943. Sokolov, el llamado maestro del ruidismo en *Historia del eco y el sonido en los Estados Unidos de América*, vivió sus primeros diez años en esa localidad hasta que la casa de sus padres explotó debido a una fuga de gas. Sokolov se salvó porque se encontraba en el sótano grabando los sonidos que emitían las entrañas de la edificación. Llega a Chicago siendo aún un niño, a mediados de los ochenta. Tarnów, Pequeña Polonia, es la respuesta que da para perder y teniendo conciencia de ello la niña que va a la final del Concurso Anual National Geographic Bee, evento en el que se realizan rebuscadas preguntas acerca de geografía física.

iii.- “El 10 de septiembre de 2001 le permiten grabar a [Sokolov] en las oficinas de la BP, piso 77 de la Torre Sur del World Trade Center (...) Coloca micrófonos de garza exteriores, micrófonos tipo

membrana pegados a los cristales y bajo la moqueta, otros hidrófugos en los desagües, en el interior de los enchufes (...) [Y] aquella tarde, entre la maraña de ruidos del World Trade Center, le pareció distinguir en los auriculares las últimas voces de sus padres” (pp. 102-103).

iv.- En *La exhibición de atrocidades*, de J. G. Ballard, el protagonista va cambiando de nombre y de papel (médico, piloto de bombardero, asesino de presidentes, víctima de un accidente automovilístico). En *Limbo* los personajes cambian de oficio, de realidades. Pasan de personajes a personajes de segundo orden, de vivos a muertos. Ambas novelas, además, parecen vislumbrar el apocalipsis.

v.- Cortázar es experto en pasajes. Me gusta especialmente el Pasaje Güemes de “El otro cielo”. En *Nocilla Experience* un tal Julio, “muy alto, con barba, y con los ojos separados como los de un pez” (p. 79) cuenta cómo a medida que escribía *Rayuela*, “paralelamente elaboraba una teoría que daba cuenta en clave matemática de cada uno de sus fragmentos, lo que después [llamó] teoría de las Bolas Abierta o Rayuela B” (p. 82).

vi.- “Un cielo nocturno que no es tal. Se trata de un mapa de estrellas muertas. Los puntos blancos son todas las estrellas conocidas que en ese sector (...) ya han dejado de brillar; es el negativo del cosmos. La exacta expresión de la muerte” (p. 186).



vii.- “Ella” apunta: “Durante años, ayudada de un zoom, hice cientos de fotografías de aquellos trabajadores, que siempre salían retratados en blanco y negro aunque la película fuera de color. Aprovecho para decir que no llego a entender la fotografía documentalista en blanco y negro. La maravilla ocurre justamente cuando se da el caso contrario: fotografías realizadas con película de color cuyo resultado por una suerte de condiciones inherentes a la escena fotografiada, aparece en blanco y negro (...) Yo había empapelado mi habitación con las fotografías del matadero,

ampliadas a tamaño póster. Creo que eso fue lo que terminó de convencerlos de que los estaba vigilando” (pp. 201-202).



III

Los cuatro grandes poetas chilenos son tres: Antonio
Ercilia y Rubén Darío

Anotaciones sobre *Los sinsabores del verdadero policía* y
Blanco nocturno

Nada más se trata de notas

Como *Limbo*, *Los sinsabores del verdadero policía* es una novela que tiene por centro temático el arte, tanto su “contemplación” como su creación. En la novela de Fernández Mallo la reflexión que se plantea es acerca de la música y la literatura, fundamentalmente, mientras que en el caso de *Los sinsabores del verdadero policía* la literatura es el mundo en el que viven los personajes, es su principal circunstancia. Esta presencia recurrente del acto de crear y disfrutar de una obra artística no es extraña ni en la escritura de Fernández Mallo ni en la de Bolaño, y el hecho de que sea este el “tema”, que la dimensión principal de la existencia se coloque en la música o la literatura, en ambos casos es, creo, “un intento por mantener la dignidad y cargar con la angustia”, como apunta Steiner (2014, p. 227). En el caso de *Blanco nocturno*, el comisario Croce interpreta hechos con la intención de dar un orden a la realidad mientras que el fiscal Cueto los usa para ocultarla. La perspectiva otorga significados y en la lucha entre ellos se termina imponiendo quien tiene más poder. La verdad no tiene consecuencias, la verdad, la posible, es nada más un destello, similar a las chispas que desatan las almas en pena de la pampa. Pero frente a eso la figura de los delirantes que leen para buscar sentido a sus pensamientos y existencia se impone como el espacio posible.

[1]

En la “Nota a la primera edición” de 2666, Ignacio Echeverría escribe:

Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee en un apunte aislado: “El narrador (...) 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” (2004: 1125).

¿Quién narra *Los sinsabores del verdadero policía*? No solo porque fueron proyectos paralelos, no solo porque comparten el mismo escenario, no solo porque muchos de los personajes aparecen con algunas variantes en ambas novelas, no solo porque, incluso, varios fragmentos se encuentren en una y otra, sino por el tono, por su forma de aproximarse al mundo, Arturo Belano parece ser la voz que nos presenta los amores y lecturas de Padilla y Amalfitano, quien nos muestra sus cartas, quien nos presenta el terror que comienza a insinuarse en Santa Teresa, quien describe cómo, hechizado, Pancho Monje sigue a Rosa. Pero puede ser más simple, puede tratarse de un narrador en tercera persona, si bien lo que ya se sabe hace endeble esta opción.

[a]

El título

¿Qué significa la frase “blanco nocturno”? ¿Es como ya se anotó el barrido del faro de la fábrica de Luca Belladona, el haz de luz que se inserta en la oscuridad y por instantes la vence? ¿O es la representación de las almas en pena que se pierden en la pampa? ¿O es el objetivo que los lentes infrarrojos hacen visible? ¿O nada más se trata de las osamentas de animales que destellan cuando la luz las alcanza? ¿O es Luca Belladona quien, como los soldados argentinos en la guerra de las Malvinas, es observado sin darse cuenta de ello por quienes disparan y aniquilan?

La figura de Luca Belladona siendo objeto de un complot es quizás la opción que termina imponiéndose, sin embargo, Luca es para muchos un alma en pena, el solitario que indica de manera intermitente dónde está a través de la luz que él mismo enciende.

[2]

Joan Padilla, el joven hosco, violento, culto, ya enfermo de sida escribe a Amalfitano que en una visita al parque de atracciones del Tibidabo “en repetidas ocasiones, en repetidas y engañosas ocasiones, en repetidas y clarividentes ocasiones” (p. 295) no pudo contener las lágrimas. Y agrega que luego fue a una pastelería con unos amigos y sintió unos momentos de calma.

Pero Padilla no es ingenuo. Sabe que “se trata de una agonía educada y de buen gusto, en el mejor de los casos de una agonía acompañada de una buena dosis de Nolotil en vena” (p. 296).

Refleja más su carácter una carta anterior en la que de golpe le confiesa a Amalfitano que tiene sida. Sabe que es seropositivo desde hace un año pero ahora ha desarrollado la enfermedad. Sugiere a su amante que se haga la prueba pero le asegura que él, Padilla, no lo contagió. Y Amalfitano recuerda que Joan siempre usó condón con él. Añade que ha dejado el trabajo en la editorial y que un amigo, al saber que está enfermo, le “pasaba una asignación (...) quincenal” (p. 284). Y con eso “podía cubrir la mayoría de sus gastos, libros, drogas, habitaciones de una noche, cenas en restaurantes del barrio. Las medicinas las usufructuaba de la Seguridad Social. Como puedes ver, el paraíso, decía” (p 284). Y agrega:

No trabajar en la editorial era una sensación fascinante que creía perdida. Vivir una vez más en la holgazanería, yo que vine a este mundo a veranear y a nada más. A veranear e incordiar un poco.

Los días en Barcelona eran espléndidos. El Mediterráneo refulgía. La carta estaba escrita desde la terraza de un bar de las Ramblas. La gente pasea, decía Padilla, y yo estoy sentado bebiendo un whisky doble y soy feliz (p. 285).

Esa es la primera carta en que habla directamente del sida. En las anteriores, en todas las que da algún detalle de *El dios de los homosexuales*

también había estado hablando del virus aunque de forma velada. Para Juan Antonio Masoliver Ródenas (2011) *El dios de los homosexuales* es el sida aunque sea una novela. Es el relato de la despedida y del delirio de Padilla.

Amalfitano se extraña cuando Padilla le confiesa que ha comenzado a escribir una novela. Le dice que “su disciplina, su medio natural, (...) era la poesía y no la prosa. Ese camino no carece de peligros, le advertía” (p. 66). Pero Padilla si bien sigue siendo un joven rudo, culto, si bien es capaz de llegar a la violencia fría, y Amalfitano lo ve como “un poeta, un intelectual, un luchador, un gay promiscuo y libre, un compañero afable” (p. 282), alguien que, además, solo “vino a este mundo a veranear e incordiar un poco”, la enfermedad, la cercanía de la muerte, sus padecimientos previos han provocado cambios en él. Ver de frente al dios de los homosexuales, “el dios de los mendigos, el dios que duerme en el suelo, en las puertas del metro, el dios de los insomnes, el dios de los que siempre han perdido (...) Un dios desamparado, feo y refulgente, que ama pero cuyo amor es terrible y siempre, pero siempre, se vuelve contra él” (p. 67-68) ha provocado que el joven rebelde mire la vida, lo que le resta de ella, de una manera diferente.

La presencia (o la amenaza) de Elisa viene entre los giros que Padilla da en la medida en que ingresa y es dado de alta de las salas de hospitalización. A Amalfitano, a sus amigos, Reguenau y Adrià, le extraña la presencia de la muchacha. Amalfitano le dice que “la amistad de Elisa debía tener un significado que ellos aún no comprendían” (p. 316); Reguenau y Adrià, no

saben qué hacer: le aconsejan que deje de frecuentarla y que se ocupe de su propia salud. Padilla ignora a todos. No solamente sigue viendo a Elisa, sino que duerme y habla hasta el amanecer con ella, ambos desnudos, ambos intentando masturbarse, ambos desfallecientes.

Es cierto, sin embargo, que luego de regalarle los libros de Leopoldo María Panero que le leyó en voz alta mientras ella estaba internada, se marchó y se propuso no verla más. Pero poco tiempo después, mientras regresaba una madrugada, “borracho y drogado” (p. 319), se la encontró en la entrada de su casa. Y a partir de ahí ya no huyó más de ella. Joan entendió que “Elisa era la muerte” (p. 319).

Amalfitano, en su desesperación, habla de los tratamientos del sida, una enfermedad que con los nuevos avances se puede llevar como una dolencia crónica, le dice. A Padilla no le interesa nada de eso. Elisa ya vive con él. “[Están] en un compás de espera de lo más encantador. Por la noche vemos la tele, sentados en el sofá, mi padre, Elisa y yo. Algo va a ocurrir los próximos días. Te tendré informado” (p. 320) es lo que le escribe.

Así termina la novela. No sabremos más de *El dios de los homosexuales*, ni de Padilla ni de Amalfitano ni de su hija que antes ha huido de Santa Teresa. Padilla ya preparado para la muerte únicamente espera.

Son muchos los lectores que circulan por *Los sinsabores del verdadero policía*: Padilla, Amalfitano, Edith Liebermann, Rosa Amalfitano, los amigos barceloneses de Padilla, los amigos barceloneses de Amalfitano, pero solo de los primeros de ellos, Padilla y “los Amalfitano”, se conocen los extremos de su pasión, solo ellos entrarían con dignidad en algunas de las categorías con las que Piglia trata de responder a una pregunta fundamental de la literatura: ¿Qué es un lector?

Empecemos con Padilla. Él es como Arturo Belano: lo ha leído todo. No importa su edad, no importan sus incursiones nocturnas llenas de sexo, alcohol, drogas. No importa que su comportamiento a veces sea el de un bárbaro capaz de poner orden cuando se burlan de él, como hace con los *skinhead* que tienen la desventura de cruzársele e insultarlo y hacer bromas sobre su sexualidad. Ese ataque, como otros, será brutal:

Padilla (...) se detuvo, se acercó al más fornido y de un golpe en el cuello lo dejó sin aliento; cuando el muchacho hacía esfuerzos por mantener el equilibrio y al mismo tiempo respirar fue derribado de una patada en los testículos; su compañero intentó ayudarlo pero lo que vio en los ojos de Padilla fue superior a su grado de camaradería y optó por alejarse a la carrera (pp. 25-26).

Como dice Elisa, no permitirá que, incluso enfermo, “ni los desahuciados [le] toquen los huevos” (p. 306). Con sus compañeros de habitación en el hospital actuó también de forma sistemática:

Estos buenos muchachos hijos del proletariado sin destino (también llamado lumpen-proletariado, pensó Amalfitano, que en el fondo seguía siendo marxista) se comportaban conmigo como los árabes con los judíos en 1948, así que decidí actuar, hacer una demostración de fuerza, sembrar el miedo.

Una noche, decía, esperé a que todo el pabellón estuviera en brazos de Morfeo y luego me levanté. Con pasos sigilosos (de bailarina lunar, decía Padilla) y arrastrando el soporte del gota a gota se dirigió a la cama más cercana a la suya (en donde yacía el más agresivo de los muchachos, también el más guapo), corrió las cortinas y comenzó a estrangularlo. Con una mano le tapó la boca, con la otra, en la que llevaba el catéter, apretó el cuello hasta ahogarlo. Cuando el durmiente se despertó y abrió los ojos y quiso zafarse, todo era inútil. El enfermo estaba a su merced y Padilla lo martirizó un poco más y luego lo hizo jurar que a partir de ese momento se acababan las bromas. Los otros dos se despertaron y contemplaron a través de la cortina la vaga sombra de Padilla encima de su amigo. Probablemente pensaron que lo estaba violando, decía Padilla, pero tuvieron tanto miedo que ninguno abrió la boca. En cualquier caso al día siguiente las miradas no eran de desprecio o de mofa sino de temor (pp. 305-306).

Este mismo joven a los diecisiete años ha decidido ser poeta y, ya se dijo, lo ha leído todo. Ha leído tanto que es capaz recitar de memoria una muy extensa y particular manera de dar un orden a las letras. Para Padilla “existía la literatura heterosexual, homosexual y bisexual” (p. 21). En la poesía, “absolutamente homosexual, (...) distinguía varias corrientes (...) [Existen] los poetas maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas” (p. 21). Entonces:

Walt Whitman (...) era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas (en nuestra lengua, claro está; en el mundo ancho y ajeno seguía siendo Verlaine el Generoso). Una loca, según Padilla, estaba más cerca del manicomio florido y de las alucinaciones en carne viva mientras los maricones vagaban sincopadamente de la Ética a la Estética (...) Cernuda, el querido Cernuda, era un ninfo y en ocasiones de gran amargura un poeta maricón, mientras que Guillén, Aleixandre y Alberti podían ser considerados mariquita, bujarrón y marica, respectivamente. Los poetas tipo Blas de Otero eran, por regla general, bujarrones, mientras que los poetas tipo Gil de Biedma, mitad ninfos y mitad maricas. La poesía española de los últimos años, exceptuando, si bien con reticencias, al ya nombrado Gil de Biedma y probablemente a Carlos Edmundo de Ory, carecía de poetas maricones hasta la llegada del Gran Maricón

Sufriente, el poeta preferido de Padilla, Leopoldo María Panero. Panero, no obstante, había que reconocerlo, tenía unos ramalazos de loca bipolar lo que lo hacía poco estable, clasificable, fiable. De los compañeros de Panero un caso curioso era Gimferrer, que tenía vocación de marica y gusto de ninfo (...) En España, en Francia y en Italia los poetas maricas han sido legión, decía, al contrario de lo que podría pensar un lector no excesivamente atento. Lo que sucede es que un poeta maricón como Leopardi (...) reconstruye de alguna manera a los maricas como Ungaretti, Montale y Quasimodo (...) De igual modo Pasolini repinta a la mariconería italiana actual, véase el caso del pobre Sanguinetti (con Pavese no me meto, era una loca triste, ejemplar único de su especie). Para no hablar de Francia (...) en donde cien poeta maricones, desde Villon hasta Sophie Podolski, cobijaron, cobijan y cobijarán con la sangre de sus tetas a diez mil poetas maricas con su corte de filenos, ninfos, bujarrones y mariposas, grandes directores de revistas literarias, grandes traductores, pequeños funcionarios y grandes diplomáticos del Reino de las Letras (...) Y no digamos nada de la mariconería de la Revolución Rusa, en donde, si hemos de ser sinceros, solo hubo un poeta maricón. ¿Quién?, te preguntarás. ¿Maiakovski? No. ¿Yesenin? Tampoco. ¿Pasternak, Blok, Mandelstam, Ajmátova? Menos. Solo uno, y ahora te saco de la duda, pero eso sí, maricón de las estepas y de las nieves (...): Jlébnikov. Y en Hispanoamérica, ¿cuántos maricones verdaderos podemos encontrar? Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte. ¿Macedonio Fernández, tal vez? El resto maricas tipo Huidobro, mariposas tipo Alfonso Cortés (aunque este tiene versos de maricones auténtica), bujarrones tipo León De Greiff, ninfos abujarronados tipo Pablo de Rokha (con ramalazos de loca que hubieran vuelto loco a Lacan), mariquitas tipo Lezama Lima, falso lector de Góngora, y junto con

Lezama Lima todos los maricas y mariquitas de la Revolución Cubana salvo Rogelio Nogueras, que era una ninfa con espíritu de maricón, para no nombrar sino de pasada a los poetas de la Revolución Sandinista: mariposas tipo Coronel Urtecho o maricas con voluntad de filenos tipo Ernesto Cardenal. Maricas son también los contemporáneos de México (¡no, gritó Amalfitano, Gilberto Owen no!), de hecho “Muerte sin fin” es, junto con la poesía de Paz, la Marsellesa de los nerviosísimos poetas mexicanos. Más nombres: Gelman, ninfa, Benedetti, marica, Nicanor Parra, mariquita con algo de maricón, Westphalen, loca, Pellicer, mariposa, Enrique Lihn, mariquita, Girondo, mariposa (pp. 21-23).

La diferencia entre maricas y maricones es clara: “Los primeros piden hasta en sueños una verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios y ayuda encamarse con sus chulos. Los maricones, en cambio, parecieran que vivan permanentemente con una polla removiéndoles las entrañas” (p. 24).

[b]

El comisario Croce

A la manera de don Isidro Parodi, Croce da indicaciones sobre el caso en un lugar de reclusión. El descrédito del comisario no es tan grande como para llevarlo a la cárcel. Su derrota ante Cueto finaliza con su confinamiento en un manicomio. Ahí, vencido, prosigue con los movimientos que ponen en evidencia

que se ha tratado de una farsa, que Yoshio Dazai y Tony Durán apenas cuentan, que el muerto y el inculpado son piezas que manejan Cueto y quienes están detrás de él para doblegar a Luca. La verdad no importa. No importa que además de Durán haya otras muertes, víctimas colaterales de la gran caza: Luca Belladona.

El narrador apunta que Croce es un tipo tocado. Escucha de golpe voces que lo guían o sacan de la realidad, pero es un policía tenaz. Para el pueblo el comisario “tenía una intuición tan extraordinaria que parecía un acto de adivinación” (p. 23). Saldías, por su parte, pensaba que “Croce veía las cosas a una velocidad inusual, como si estuviera medio segundo (media milésima de segundo) adelantado de los demás” (p. 63). A pesar de la admiración que le tiene, el escribiente/inspector traiciona al comisario bien sea porque Cueto lo “intimó, le hizo promesas, lo sobornó, nunca se supo” (pp. 180-181). Saldías dijo que los “métodos de investigación del comisario no le parecían adecuados ni ‘científicos’ (...) [Y, por tanto] no hay criterio apropiado en la investigación” (p. 181). Así deja atrás su convicción de que “Croce [es] el mayor pesquisa de la historia argentina” (p. 16) y ayuda a Cueto a presentar el homicidio de Tony Durán como un caso de crimen pasional.

Son dos formas de ver la realidad, una movida por el interés, la otra movida por la intuición, aparentemente. Para el comisario la carta de Anselmo Arce es definitiva: el jockey se suicida porque pensó que quienes lo contrataron luego lo iban a buscar para silenciarlo y él se les adelantó y de paso salvó al caballo al legárselo a su amigo Hilario Huergo. El Chino Arce comete un

asesinato por encargo que debe ser ocultado. Croce explica su caso de la siguiente forma:

Vieron a un tipo chiquito, medio amarillo, entrar y salir de la pieza, y pensaron que era Dazai (...) El que lo mató se llamaba Anselmo Arce (...) Tengo aquí la carta en la que confiesa el hecho. Se ha suicidado. No lo mataron, presumo, se ha suicidado (...) Descubrimos que habían usado el montacargas del hotel para bajar la plata. Encontramos un billete en el piso (...) la investigación sigue abierta. Lo que importa es lo que sigue al crimen (pp. 177-178).

Ese peligroso movimiento del comisario hace que la presión de Cueto se incremente. Con las declaraciones de Saldías logra pasar a retiro a Croce, pero el comisario responde con una serie de cartas anónimas que “en resumen” dicen: “*Quieren que Luca sea expulsado del edificio para vender la planta y armar un centro comercial en la zona*” (p. 183). Luego de él mismo repartir esas escritos en la plaza, Croce es encerrado en un manicomio, lugar al cual lo visitará Renzi y desde donde el comisario seguirá el caso con el objeto de desmontar la farsa.

La versión del comisario es apoyada por los testimonios de Sofía y Cayetano Belladona y por los documentos que Renzi halla en el archivo municipal. En un punto muchos en el pueblo aceptan como un hecho que Tony Durán era un valijero. ¿Pero esos rumores y lo dicho por los Belladona

son informaciones confiables? Dan forma a una versión menos descabellada que la del fiscal Cueto, no obstante, la verdad sobre el caso se difumina en un juicio amañado y en los testimonios que ocultan intereses comerciales o familiares. Cuando se despiden el comisario le dice a Renzi luego de que este le preguntara: “Pero, en definitiva, ¿cuál es la verdad?” (p. 312):

Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe, si supieras cómo son verdaderamente las cosas (...) No hay ninguna lógica. Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas... Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas (...) avanzamos a ciegas. Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin (...) Cueto tiene una mente tortuosa, hace cosas extrañas, asesina por procuración. Deja a propósito cabos sueltos. ¿Por qué hizo dejar la bolsa con plata en el depósito del hotel. ¿El viejo Belladona tuvo algo que ver? Hay más incógnitas sin resolver que pistas claras... (pp. 312-313).

Frente a esa “verdad”, Renzi piensa: “la investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado sino una gavilla que tiene el poder absoluto” (p. 314).

[4]

Para Borges, lo dijo muchas veces, la creación poética es un placer limitado, el real, el verdadero placer que ofrecen las letras es la lectura. El Borges que ha terminado siendo un personaje de la literatura lee con la cara pegada al libro, como si lo respirara. El descubrimiento del mundo detrás de los caracteres negros es crucial, hace posible vivir. Para Padilla en cambio el mundo no existe sin leer y escribir. Padilla agrega la creación poética, cosa que a Borges le parece una mera fatalidad. La juventud de Joan lo hace más desmesurado que el otro Borges. Para recuperarse ante semejante responsabilidad bebe, se droga, y tiene amores.

[5]

Amalfitano es la versión tímida de Padilla, en muchos aspectos: es un homosexual tardío (descubre su pasión por los muchachos a los cincuenta años), no es violento, no es impúdico aunque provoque escándalos, cree que leer no es más fácil que escribir. Pero en algo son idénticos: Amalfitano piensa que la literatura es la vida.

Luego del inconveniente que lo lleva a Santa Teresa, son las cartas y el recuerdo lo que lo mantiene unido a su amor. En las cartas Joan habla de sus proyectos, de sus nuevos amantes, de sus noches, de su trabajo, de sus lecturas, del sida y sus metáforas. Amalfitano lee y piensa, hace observaciones

triviales. No habla de Castillo, no habla de que Rosa ha descubierto su homosexualidad y que desde ese momento sus relaciones son pésimas, no habla de que se siente perseguido, no llega a decirle que su examen de VIH ha salido negativo. Amalfitano flota entre los libros y las cartas que lee y escribe. Se ha propuesto retomar a Arcimboldi luego de que Padilla le dice que ha leído la traducción que Amalfitano hizo de *La rosa ilimitada* y que también ha leído siete novelas más del francés. Óscar tuvo varias de esas obras a su disposición cuando vivió en Francia pero no las leyó. Más tarde encargará a varias librerías las obras de Arcimboldi para imaginar cómo Joan también mira esas páginas.

En esta novela de lectores se presentan “brillantemente resumidas”, como escribe Masoliver Ródenas (2011: p. 12), siete libros de Arcimboldi, que debemos suponer son los que ha leído Padilla después de comenzar con el desgastado ejemplar de *La rosa ilimitada* traducido por Amalfitano que ha encontrado en una librería de libros usados. Arcimboldi, ahora de moda, es un autor extraño y sobre él se dicen muchas cosas: que “es la perfecta mezcla de Thomas Bernhard y Stevenson (...) pero [Padilla] lo ubicaba más bien en el cruce improbable de Aloysius Bertrand y Perec y (...) Gide y el Robbe-Grillet del *Proyecto para una revolución en Nueva York*. En cualquier caso, francés hasta las cachas” (p. 282). Y en ese punto Amalfitano si bien reconoce su limitado conocimiento del autor pero con la autoridad de haberlo traducido apunta para sí mismo que:

Padilla pasaba por alto (y con él seguramente la totalidad de los arcimboldianos de Barcelona) una característica esencial en la obra del francés: si bien todas sus historias, no importaba el estilo utilizado (en este aspecto Arcimboldi era ecléctico y parecía seguir la máxima de De Kooning: *el estilo es un fraude*), eran historias de misterio, estos únicamente eran resueltos mediante fugas, en algunos casos mediante efusiones de sangre (reales o imaginarias), seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo (p. 283).

Cuando Amalfitano, perdido en Santa Teresa, abandonado por Rosa y lejos de Padilla, se pregunta qué aprendieron sus estudiantes, se dice:

Aprendieron a recitar en voz alta. Memorizaron los dos o tres poemas que más amaban para recordarlos y recitarlos en los momentos oportunos: funerales, bodas, soledades. Comprendieron que un libro era un laberinto y un desierto. Que lo más importante en el mundo era leer y viajar, tal vez la misma cosa, sin detenerse nunca. Que al cabo de las lecturas los escritores salían del alma de las piedras (...) y se instalaban en el alma de los lectores como en una prisión mullida, pero que después esa prisión se ensanchaba o explotaba (...) Que la poesía verdadera vive entre el abismo y la desdicha (...) Que la principal enseñanza de la literatura era la valentía, una valentía rara, como un pozo de piedra en medio de un paisaje lacustre, una valentía semejante a un torbellino y un espejo (...) Que leyendo se

aprendía a dudar y a recordar. Que la memoria era el amor (p. 146).

Entonces, aprendieron, con respecto a la literatura:

Que el poema que amas se recita en estado de celebración, tristeza o desamparo.

Que nada más hay que leer y viajar.

Que la poesía enseña a ser valientes, porque es la única forma de enfrentar el abismo y la desdicha que es la vida.

Así que hay que leer para sobrevivir.

Vila-Matas se vale de Danilo Kiš para hablar del significado de la literatura. El escritor serbio, nos dice Vila-Matas, creía que: “La literatura es elevación (...) Es el instante en que se tiene la impresión de que, en toda la nulidad del hombre y de la vida, hay de todos modos unos cuantos momentos privilegiados, que hay que aprovechar. Es un don de Dios o del diablo, poco importa, pero es un don supremo” (2004c, p. 213).

Más aún, Vila-Matas añade que: “Escribir es corregir la vida (...), es lo único que nos protege de las heridas insensatas y golpes absurdos que nos da la horrenda vida auténtica” (2004c, p. 215).

Y eso, todo lo anterior, piensa Amalfitano, eso piensa Padilla.

[c]

Luca Belladona

Cayetano Belladona cita a Renzi para mostrarle su desacuerdo con las notas que publica en Buenos Aires: “No me gustan esas historias sobre mi familia (...) y sus disparates sobre las razones por las cuales Anthony trajo ese dinero” (p. 223). Poco después agrega:

Hay una gran especulación inmobiliaria en la zona, quieren usar la fábrica como base para una nueva urbanización. El pueblo ya les parece perimido. Lo voy a impedir. Tome, mire. Mandé a buscar esa plata para mi hijo, es parte de la herencia de su madre. -Era un recibo de extracción del Summit Bank de Nueva Jersey por 100.000 dólares. Lo miró con los ojos grises, achinados ahora, y bajó la voz-. Quise reconciliarme con mi hijo. Quise ayudarlo sin que él se enterara. Pero el hijo de puta heredó el orgullo de su madre irlandesa (...) Nunca imaginé que alguien iba a morir (p. 223).

Luego Sofía le dirá, en la larga conversación que tienen y que se ha venido presentado desde el inicio de la novela, que Tony tenía un encargo y por eso fue a buscarla a ella y a su hermana.

Entonces, los Belladona concuerdan en eso: el dinero que trajo Tony era para Luca, lo de los caballos era una mentira tenue para resguardar la plata. Pero como Renzi dirá al final, todos son culpables, todos son sospechosos, se

trata de un grupo que diluye su culpabilidad en actos que se contradicen o que no tienen explicación.

Luca Belladona, sin saberlo, es el centro de la intriga. Él es el blanco nocturno. Sofia servirá de puente para que Renzi lo conozca. Ella lo lleva a la fábrica al día siguiente de pasar horas hablando, dándole vueltas al caso.

Si el comisario Croce protagoniza la Primera Parte de la novela, no queda duda de que Luca lo es de la Segunda (y de la novela entera).

La Segunda parte está compuesta por seis capítulos, y en los tres primeros Luca tiene la voz: en un recorrido por la planta, Luca se dirige a Renzi y a quien lo acompaña (se tiene que suponer, porque no interviene en los diálogos ni el narrador la nombra, que es Sofia Belladona, quien le ha dicho previamente al periodista que lo va a llevar a conocer a la fábrica y a su hermano). Los capítulos restantes, los finales, se centran en la audiencia de conciliación a la que Luca por fin ha decidido asistir: El fiscal “Cueto les había anunciado que tenía una propuesta sobre el dinero que su padre les había enviado por medio de Durán” (p. 287). Luca va a lo que el pueblo entero considera un juicio con el objeto de recuperar la plata, y lo hace, pero el costo moral, lo que tiene que aceptar lo llevará al suicidio. ¿Por qué?

Enfurecido y armado Luca decide matar a su padre, pero es disuadido por Croce. “*Vas a seguir discutiendo con él, lo mates o no lo mates*” (p. 353, nota 22), le dijo el comisario, “y al rato lo había convencido” (p. 353, nota 22). Para Luca, su hermano Lucio “vendió su alma al diablo, influido por mi padre, pactó

y vendió sus acciones (...) y nosotros perdimos el control de la empresa” (p. 256).

Una vez convencido por el comisario de que matar al viejo Cayetano no resolvería nada, Luca llega a la estancia de los Estévez y se encierra ahí varios días. Y en ese lugar fortalecería su decisión de permanecer en la fábrica, ahora hipotecada, pero aún suya.

A su terquedad natural, Luca habría de agregar su autodescubrimiento. El único libro que encontró en su encierro fue precisamente *El hombre y sus símbolos* y en esas páginas, dice, “descubrimos un mensaje que nos estaba personalmente dirigido. *El proceso de individuación* (p. 263). Acerca de eso dice:

¿Cuál es el objeto de toda la vida onírica del individuo?, se preguntaba el Maestro Suizo. Había descubierto que todos los sueños soñados por una persona a lo largo de su vida parecen seguir cierta ordenación que el doctor Jung llamaba plan señero (...) Si observamos nuestros sueños (...) con atención durante un período fijo (por ejemplo un año) y anotamos y estudiamos toda a la serie, veremos que ciertos contenidos emergen, desaparecen y vuelven otra vez. *Estos cambios (...) pueden acelerarse si la actitud del consciente del soñante está influida por la interpretación adecuada de sus sueños y sus contenido simbólicos* (pp. 263-264).

Luca se había convencido de que en sus sueños podía hallar la clave para salvar la fábrica. Y a partir de ahí anotará lo que recuerda de ellos y por

ello las paredes de la planta ya casi fantasma están llena de frases como: “Una mujer en el agua con un gorro de baño de goma” (p. 267) o “Fue bastante natural que Reyes se uniera a nuestro equipo en Oxford” (p. 267). Tiene claro que se trata de metáforas pero también está seguro de que tienen un significado concreto, y él lo encontrará pensando, revisando, mezclando las palabras que anota, para lo cual construye una máquina que las procesa y da como resultado combinaciones, que sabe también metáforas. En ese delirio, el de sus interpretaciones y sus inventos, halla su destino y espera.

Pero necesita el dinero para librarse de la hipoteca. Por eso acude a la audiencia de conciliación amañada por Cueto.

[6]

Fue su madre y no su padre quien le inculcó a Rosa el amor por los poetas franceses. “La recordaba sentada en un sillón (...) con un libro entre las manos (...) leyendo en voz alta (...) No recordaba los (...) libros pero sí los nombres de los poetas (...) Gilberte Dallas, Roger Milliot, Ilarie Voronca, Gérard Neveu” (p. 178), reunidos en la antología de Pierre Seghers: *Poètes maudits d’ajord hui: 1946-1970*. “Eran un ramillete de suicidas y fracasados, de alcohólicos y enfermos mentales. Los poetas de su madre” (p. 179). Ese es un recuerdo de cuando era niña y vivían en Brasil. Ya adolescente Rosa halló sus propios malditos (Sophie Podolski, Tristán Cabral, Michel Bulteau, Mathieu Messagier) pero al poco tiempo regresó a Gilberte Dallas: “la leía en voz alta,

sola, cuando su padre había salido o estaba dando clases y la musiquilla de la Gilberte le traía de vuelta (...) a su madre mirando por la ventana (...) las copas de los árboles del Paseo Marítimo y el mar unos poco metros más allá” (p. 181).

Rosa abruptamente dejará de leer. Tenían solo un mes en Santa Teresa, cuando descubrió que su padre se acostaba con hombres. Ella se sintió sola y traicionada, sintió pisoteada la memoria de su madre, sintió que su madre fue arrancada de su propia tumba. Al principio, al saber a lo que Amalfitano se dedica mientras ella está en clases únicamente exclama “Qué opio” (p. 182), como la heroína de un cuento de Bioy Casares que leía entonces. Después fue peor, “después se puso a temblar como una hoja, y horas más tarde, por fin, consiguió llorar” (p. 182). Luego vendrán las pesadillas. En una de ellas, la peor, verá a su madre vagar por las calles de Santa Teresa. Por un instante teme que vaya a su casa y halle a Amalfitano, en la cama, con Castillo, su nuevo amante. Pero el fantasma de Edith Lieberman se dirige al cementerio. Y ya ahí murmura: “Me han echado de mi tumba” (p. 184). Y Rosa comprende. Hay un compromiso con el cual no pudieron cumplir: incinerar a Edith. Por ello tienen que alquilar un nicho. En seguida tienen que huir y más nunca podrán pagar la cuota al cementerio y a los morosos les toca ir a la fosa común. Pero no es de esa tumba (del nicho alquilado) de la cual echan a Edith Lieberman. La homosexualidad de su esposo pisotea su memoria, convierte todos los padecimientos vividos en una farsa.

Cuando Rosa despierta de la pesadilla, en su cabeza revientan los versos de Gilberte Dallas:

Des soleils noirs
Les soleils noirs
Girent dans le ciel
Dévorent le ciel
S'abattent les églises du Bon Dieu
Eventrent les hôpitaux
Eventrent les gares... (p. 185).

Rosa entonces empieza a odiar a su padre y a todo lo que lo vincule a él.
En ese punto deja de leer.

[7]

El paraíso para unos es un mal recuerdo para otros. La literatura une a Padilla y Amalfitano. Las convenciones y la enfermedad los separan. Para Rosa la literatura es una farsa, la farsa de su vida. Por la literatura, su madre, una joven adinerada, se casó con un militante de izquierda, por él estuvieron vagando de Chile a Argentina, a México, a Canadá, a Nicaragua, a Brasil, a Francia, a Alemania, a España. Para ella la literatura pasa a ser su padre, el ahora maricón, y por eso la abandona, y más tarde lo abandona a él. Antes de oír a su madre decir en sueños “Me han echado de mi tumba”, Rosa piensa que la felicidad perdida de Edith Lieberman, y la de ella, comenzó:

En el momento en que apareció el que luego sería mi padre con su vanguardia proletaria y sus planes desaforados. ¿Y si no hubiera aparecido, estarían ahora su madre y ella en Chile, viviendo en Santiago de manera desahogada, felices de la vida, contándose sus cosas cada noche, siempre cerca la una de la otra? Pero el cabrón de la vanguardia proletaria se materializó de pronto, como teletransportado por el destino, eso era un hecho y ya nada se podía cambiar (p. 179).

Para borrar al “cabrón de la vanguardia proletaria”, Rosa no abre un libro más. Antes de huir “con un negro” (p. 144), y sin que sepamos detalles de la fuga, se convierte en viciada, ve dos y hasta tres películas diarias. El ruido del televisor apaga los soliloquios de Amalfitano, sus intentos por explicar qué le ha sucedido. Rosa ya lo ha excluido de su vida en el instante en que Edith Lieberman dice que la han echado de su tumba, y la decisión incluye todo lo que tenga que ver con Amalfitano, las letras, por ejemplo.

Rosa desaparece. Es lo natural. Quien no lee hace poco en una novela de lectores.

[d]

La audiencia de conciliación

“*La causa, el proceso, el caso*” (p. 299) como lo llamaban en el pueblo no medía fuerzas equivalentes. El juez estaba claramente parcializado por el fiscal

de modo que Luca no tenía ningún chance ante la trampa armada por Cueto. Y esa trampa invisible para Luca se pone en evidencia cuando el fiscal apunta:

Si Luca -en su condición de principal demandante- aceptaba que Yoshio Dazai había matado a Durán, la acusación seguía su curso, el caso quedaba resuelto y el dinero iba a su legítimo dueño, el señor Belladona. Si, en cambio, Belladona no firmaba ese acuerdo y mantenía su demanda, el caso seguía abierto y el dinero permanecía incautado durante años porque nadie iba a poder cerrar ese caso y las pruebas no pueden ser retiradas de los tribunales mientras la causa está abierta. Perfecto. La decisión de Luca cerraba el caso ya que se suponía que Durán había venido a traerle ese dinero (p. 306).

Luca “tenía que aceptar que un inocente fuera a la cárcel si quería recibir el dinero, o tenía que decir la verdad y perder la fábrica” (p. 306). Estaba arrinconado y dijo, pálido, y luego de una larga pausa: “*De acuerdo*” (p.307).

Su objetivo de vida, la razón por la cual resistió, solo, peleado con su padre y hermano, de golpe se le presenta a través de una artimaña que le parece inaceptable. El peso de su respuesta se pondrá de manifiesto en distintas fases: no solamente colaboró con la condena de Yoshio sino que ayudó a Cueto en el plan que finalmente podrá ser llevado a cabo cuando Luca muera en un accidente que está claro que es un suicidio. Toda su lucidez, todo su empecinamiento tuvo un límite que fue medido por otros sin que él se

percatara. Fue el blanco nocturno que recibe el disparo que no llegó a imaginar.

Sin Luca la fábrica cerrará. El último demente que creía en ella desaparece, al igual que se apaga el faro que rompía la pampa noche a noche.

[8]

Para Amalfitano, “la raíz de todos [sus] males se encuentra” (p. 127) en su admiración por los judíos, los homosexuales, los revolucionarios, los drogadictos, los delincuentes, las putas, los perturbados mentales. “Cuando adolescente hubiera querido ser judío, bolchevique, negro, homosexual, drogadicto y medio loco, y manco, pero solo fui profesor de literatura” (p. 127). E inmediatamente agrega:

Menos mal que he podido leer miles de libros. Menos mal que he conocido a los Poetas y que he leído las Novelas. (Los Poetas, para Amalfitano, eran los seres humanos brillantes como un relámpago, y las Novelas, las historias que nacían de la fuente del *Quijote*). Menos mal que he leído. Menos mal que aún puedo leer, se decía entre escéptico y esperanzado (pp. 127-128).

De su fantasía se le ha cumplido, tardíamente, ser homosexual y enamorarse de un poeta. Un negro se llevó a su hija. La homosexualidad le ha hecho recuperar el amor y la pasión. Pero todo lo demás han sido pérdidas:

perdió a su país y a todos los otros en los que tuvo un mínimo de estabilidad debido a los sueños de “la vanguardia proletaria” y uno de ellos, el último, por sus disparates, “por ser la vergüenza del claustro, (...) el sudaca desvergonzado, el sudaca mariquita, el sudaca pervertidor de menores, la Reinona del Cono Sur” (p. 46), perdió su trabajo en Barcelona y a Padilla por su homosexualidad. Perdió a su hija por traicionar la memoria de Edith Lieberman, quien para él era “la mujer más hermosa y cariñosa del Hemisferio Sur (...) que se merecía todo, el sol y la luna y mil besos y luego otros mil y mil más” (p. 42) pero a quien muerta sustituye por Padilla. Como él mismo dice, menos mal que le queda la literatura, menos mal.

Su duelo por Rosa, por el abandono de Rosa será, claro, literario.

[9]

“Cuando Amalfitano supo que su hija había desaparecido en compañía de un negro” (p. 144) le vino a la cabeza una frase de Lugones; luego recuerda el cuento en el que está la frase. Lugones escribe: “es sabido que la juventud constituye la época más intelectual del mono, parecido en esto al negro” (p. 144). El cuento trata de un científico que se pasa años intentando enseñar a hablar a un chimpancé y es solo en el momento de su muerte cuando el mono habla; dice: “Agua, Amo, mi Amo”. De ese cuento pasa a uno de Kafka. La diferencia es notable: “Lugones pretendía [hacer hablar al mono], Kafka lo hace hablar” (p. 145). Los relatos son extremadamente distintos. Son relatos de

grandes maestros. El de Kafka es incomprensible: “Era un texto religioso, lleno de humor (...), humano y melodramático, duro e insignificante” (p. 145). El de Lugones era un cuento de terror.

Cuando Amalfitano se percata de eso, llora. ¿Por quién lo hace? ¿Por Rosa? ¿Por el estremecimiento que le produce la literatura, la sabiduría que encuentra en ella? No lo sabemos. Un padre normal lloraría por su hija. Pero Amalfitano no es un padre normal. Él es un “paria” y “con los parias, con los que no tienen absolutamente nada que perder, hallarás, si no la razón, la jodida justificación, y si no la justificación, el canto, apenas un murmullo (tal vez no sean voces, tal vez solo sea el viento entre las ramas), pero indeleble” (p. 126).

Juan Villoro ha dicho que “la lectura es como el paracaidismo: en condiciones normales la practican algunos espíritus arriesgados, pero en caso de emergencia le salva la vida a cualquiera” (2009: párra. 1).

Amalfitano siempre ha tenido las letras a su lado. Se encuentra en emergencia, como todas las veces que lo persiguieron o como cuando su esposa murió. Ahora, entre sus ya muchas pérdidas, se halla su hija. ¿Qué hará en su desesperación? Muchas cosas. Una de ellas será leer.

[e]

Renzi

Renzi no puede olvidar la figura de Luca, la obstinación que lo hacía cumplir con su destino, y eso, lo último, le parecía admirable. Pero tampoco olvidaba que a pesar de su tesón y su optimismo a Luca “la realidad iba a golpearlo (...) como a tantos otros, por un pequeño desvío de su conducta (...), no por un defecto de carácter sino por una falta de previsión, por una falla que no podría olvidar y volvería como un remordimiento” (p. 327).

La insistencia, la ceguera que puede provocar el exceso de confianza en lo que se ha descubierto como destino, la manera en que se complementan y niegan esas características en un hombre acompañaron a Renzi por años y lo llevaron a contar fragmentos de la historia vivida en el pueblo a sus amigos en noches de alcohol, a sus mujeres, amantes ocasionales, a sí mismo, también en noches de alcohol. La figura de Luca, “su cara franca y enrojecida, sus ojos claros (...) y siempre optimista, siempre dispuesto a tener esperanzas” (327), su difuminación luego del disparo de Cueto que lo aniquila no abandonaron a Renzi. La fábrica pudo haber sido rematada y luego demolida, su faro pudo haber sido apagado pero Luca se convirtió para el periodista en un “fantasma blanco [que cruzaba] una y otra vez entre las sombras” (p. 325).

[10]

¿Qué pierde Amalfitano al descubrirse homosexual?

Ya se dijo.

Pierde su trabajo en la Universidad de Barcelona.

Pierde el respeto de los Carrera, sus amigos catalanes.

Pierde a su hija.

¿Qué gana?

El placer extraviado de otro cuerpo.

Un mundo de letras y de sexo.

Que lo llamen en Barcelona la Reinona del Cono Sur.

Cumplir la fantasía de ser un absoluto marginal, además de ser profesor de literatura.

¿Qué piensa?

Piensa que descubrió su “homosexualidad al mismo tiempo que los rusos descubrían su vocación capitalista” (p. 46).

Se consuela “y de paso consolaba hipotéticamente a su hija arguyendo que si el Bloque del Este se había derrumbado también podía hacerlo su hasta entonces inequívoca heterosexualidad, como si ambos fenómenos estuvieran ligados o como si una fuera consecuencia del otro” (pp. 182-183).

Busca apoyos literarios y cree que lo de Thomas Mann y su gusto por los jovencitos no son más que chocheras. Cuando acude a los novelistas españoles

que pasada la treintena “se descubrieron maricas [se deprimía. Para él] la mayoría eran bujarrones carpetovetónicos” (p. 137).

Piensa que él y Padilla “eran maricones y que eso era lo que había y punto” (p. 283).

[11]

Esa es la visión que de los lectores se ofrece en *Los sinsabores del verdadero policía*. Como se ha visto, esos enfermos de literatura son en esta novela más importantes que las mujeres muertas, incluso, que la amenaza en que habitan. Son más importantes que el sida. Más importantes que la memoria de los muertos queridos. Más importantes que el desierto y la vida. ¿Qué dijo Bolaño en sus textos no ficcionales sobre los lectores?

Afirmó repetidamente que era más feliz leyendo que escribiendo. Él perteneció a una generación que no le hizo caso a nadie, salvo a Rimbaud y Leautrémont. Habló mucho acerca de los poetas y no dejó de citar la provocación de Nicanor Parra sobre los poetas chilenos: “Los cuatro grandes poetas de Chile son tres:/ Alonso Ercilia y Rubén Darío”. De su amigo Bruno Montané afirmó que su poesía está hecha de sangre suspendida en el aire.

También dijo que: “Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera escoger libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería a un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos (...), es decir, con destino de poetas y con una vida de poetas. No hay nadie en el

mundo más valiente que ellos. No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez” (2004b, p. 109).

Dijo eso entre muchas cosas.

Y acerca de él, de Bolaño, Vila-Matas, por ejemplo, escribió:

Que había puesto el listón muy alto, y que eso traía implícito una lista de *impresentables*, de escritores o pájaros (da lo mismo) a los que, dada la alarmante situación de la literatura, “habría que enviar siete años a Corea del Norte”, (...) y no concederles en todo ese tiempo ni siquiera un permiso de fin de semana en la China destruida. Aunque esos *impresentables* deben hoy sentirse igual de felices o más todavía, felices con sus oportunistas y mediocres cantos literarios de siempre, es más, aliviados por la muerte de Bolaño. Juan Ramón Jiménez ya temía esa continuidad de la casta de los analfabetos y trepadores, de los *impresentables*, cuando decía: ‘Y yo me iré/ Y se quedarán los pájaros cantando’ (2004a, p. 265).

En *Los detectives salvajes*, Bolaño escribe, por ejemplo, que Ulises Lima logra financiar dos números de su revista *Lee Harvey Oswald* vendiendo marihuana, haciendo, pues, de la marihuana la luz.

Claro, Ulises Lima es un detective salvaje, al igual que Belano, el *alter ego* de B, quien narra *2666* y quizás *Los sinsabores del verdadero policía*, un lector/escritor que formaría parte de un grupo especial de un ejército, de las unidades de avanzada, como Padilla, y quizás Amalfitano.

[f]

Lectores en la pampa

La madre de las gemelas Belladona invierte su tiempo en la llanura leyendo. Sofía le dice a Renzi: *“Me gusta Traffic, me gusta Cream, me gusta Love (...) me gustan los nombres de esas bandas y me gusta la música que hacen”* (p. 206). A esto él le responde: *“A mí me gusta Moby Dick”* (p. 206). Entonces la mujer habla de su madre, dice:

–Sí, me imagino... A vos te sacan los libros y quedás en bolas. Mi madre es igual, sólo está tranquila si está leyendo... Cuando deja de leer se pone neurasténica.

–Loca cuando no lee y no loca cuando lee...

–¿La ves ahí...?, ¿ves la luz prendida?

Había un pabellón del otro lado del jardín, con dos grandes ventanales iluminados en los que se veía una mujer con el pelo blanco atado, leyendo y fumando en un sillón de cuero. Parecía estar en otro mundo. De pronto se quitó los anteojos, levantó la mano derecha y buscó atrás, a tientas, en un estante de la biblioteca que no se alcanzaba a ver, un libro azul, y luego de ponerse la página contra la cara, volvió a calzarse las gafas redondas, se arrellanó en el alto sillón y siguió leyendo.

–Lee todo el tiempo -dijo Renzi.

–Ella es una lectora -dijo Sofía (p. 206).

Una lectora en la pampa, rodeada de gauchos volados y de patrones también volados. Como Luca, y como veremos, como Sofia, considera que su destino está escrito en un libro, que el autodescubrimiento, la autorrealización, la certeza de que se tiene un destino ya está escrito y que solo hay que descubrirlo. Por eso cree que “leer es pensar” (p. 237), pero pensar de una determinada manera. En palabras de Sofia:

–Mi madre dice que leer es pensar (...) No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y luego lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros pero que no ha sido escrito por nosotros, sino que alguien en otro país, en otro lugar, en el pasado, lo ha escrito como un pensamiento todavía no pensado, hasta que por azar, descubrimos el libro donde está claramente lo que había estado, confusamente, nopensado aún por nosotros. No todos los libros, por supuesto, sino ciertos libros que parecen objetos de nuestro pensamiento y nos están destinados. Un libro para cada uno de nosotros. Hace falta, para encontrarlo, una serie de acontecimientos encadenados accidentalmente para que al final uno vea la luz que, sin saber, está buscando. En mi caso fue el Me-ti o libro de las transformaciones. Un libro de máximas (p. 277).

Entonces, esos personajes que resisten han hallado su fortaleza en el acto de descubrirse. Han logrado escapar del tiempo para vivir con empeño su temporalidad. Ese sentido del ser y de la existencia los aleja de las pociones mágicas porque ya tienen la suya: el lapso destinado es definitivo y no hay otra

opción más sabia que vivirlo. De lo contrario, como apuntan Luca y el propio secretario Schultz para soportar el campo tendrían que:

[Consumir] hongos, alcanfor destilado, rappé, cannabis, mate curado con ginebra, yagué, jarabe con codeína, seconal, opio, té de ortigas, láudano, éter, heroína, picadura de tabaco negro con ruda, lo que se pudiera conseguir en las provincias. ¿O cómo se explica la poesía gauchesca, *La Refalosa*, los diálogos de Chano y Contreras, Anastasio el Pollo? Todos esos gauchos volados, hablando en verso rimado por la pampa... *En su ley está el de arriba si hace lo que le aproveche. / Siempre es dañosa la sombra del árbol que tiene leche*. Para eso están los farmacéuticos de pueblo con sus recetas y preparados ¿O no eran los boticarios las figuras claves de la vida rural? (p. 255).

Daniel Pennac describe esa ontología del ser, la reconocida por Luca, Sofía y su madre, con una idea ligada a la lectura, dice: “El tiempo para leer, al igual que el tiempo para amar, dilata el tiempo de vivir” (1992: 144).

Así, hemos dado la vuelta. El paraíso al que se huye en *Arrecife* y *Limbo*, un spa de riesgo controlado, el acto de creación, tanto en *Blanco nocturno* como en *Los sinsabores del verdadero policía* lo cimenta la lectura. Entonces, la novela paranoica, la novela del despojo calculado, la novela de la caza de un hombre tiene a varios de sus protagonistas enganchados no a las drogas sino al descubrimiento de su ser.

Cuando los Amalfitano llegan a Santa Teresa están comenzando los crímenes de mujeres. Las primeras muertas son Edelmira Sánchez y Alejandra Rosales. Edelmira tenía dieciséis años y fue hallada en el Parque México; Alejandra era un año mayor y fue encontrada por unos niños en las afueras de la ciudad, cerca de una maquiladora, ya en el desierto, como si su cuerpo fuera el de una muñeca descompuesta. Según el informe forense:

Ambas fueron violadas repetidas veces, presentaban heridas leves en las piernas y en la espalda, magulladuras en las muñecas, de lo que se deducía fácilmente que en algún momento habían estado atadas, una o dos heridas en el cuello de carácter mortal (incisión en la carótida, en el caso de Alejandra el tajo casi la había decapitado), golpes contusos en el pecho, brazos, golpes ligeros en el rostro. En ninguna de las dos se encontraron rastros de semen (p. 287).

Los cuerpos son hallados con una semana de diferencia. La policía de Santa Teresa comienza la investigación antes de que aparezca el segundo cadáver.

Pancho Monje es encargado de seguir a Amalfitano justo esa semana en que empiezan los asesinatos. Quien desea investigarlo es Pablo Negrete, el rector de la universidad, y se lo ha pedido a su hermano Pedro, el comisario y jefe de policía de Santa Teresa. El rector quiere saber quién es Óscar

Amalfitano, el profesor recién llegado. No hay sospecha de ningún crimen. Se trata de la paranoia colectiva que se desata en un lugar que está a punto de explotar, un sitio en el que a partir de ese momento serán violadas, torturadas y asesinadas miles de mujeres en pocos años.

Mientras es investigado, a Amalfitano, perseguido en Chile, Argentina y Brasil, se le insinúa vagamente la sospecha de que está siendo vigilado. No se encuentra metido en asuntos políticos. Sus problemas son otros: Padilla, su hija, Castillo, su trabajo en una ciudad extraña. Pero, en efecto, Pancho Monje lo sigue durante una semana, y también sigue a Rosa.

Como al Fate de 2666, Rosa o los rastros de su presencia lo perturban. La decisión de vigilarla también surge de esa sensación que Pancho llama equivocadamente intuición.

La primera vez que espía a la joven, esta se le pierde en un cruce de calles. Esa misma noche “en la comisaría le dijeron que había aparecido una muchacha muerta en el Parque México” (p. 272). Pancho rápidamente va a hablar con quienes llevan el caso. Pensó que en su descuido habían matado a Rosa. Pero se trata de Edelmira Sánchez, la primera víctima del feminicidio de Santa Teresa.

Al día siguiente entra la casa de los Amalfitano. Y Pancho:

(...) estuvo un rato en la habitación de Rosa.
Le gustó el olor. Buscó fotos pero no encontró
más que unas instantáneas en donde

aparecía una mujer bastante hermosa abrazada con una niña. En el closet colgaban ropas que lo mismo podían ser de una adolescente que de mujer. Bajo la cama había un par de zapatillas de peluche con la imagen de Pluto. Las olió. Olían bien. A pies de mujer joven y sana. Cuando volvió a dejarlas bajo la cama sintió que el corazón se le subía a la boca. Se quedó quieto, arrodillado, la cara hundida entre las frazadas que también olían bien, a espliego, a tibieza. Después se levantó y ya no quiso ver nada más (p. 275).

Como el Fate de 2666, aunque no lo diga, se ha enamorado de Rosa. Pero la joven y bella hija de Óscar Amalfitano se irá de Santa Teresa, desaparecerá del universo de los lectores que pelean contra la vida buscando un espacio de resguardo en una frase, un verso, un poema, una historia.

[13]

En “Entre el abismo y la desdicha” (2011) de Juan Antonio Masoliver Ródenas leemos cuestiones extremadamente curiosas acerca de *Los sinsabores del verdadero policía*. Una de ellas es que Bolaño, incluso antes de publicar *Estrella distante* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997) y *Los detectives salvajes* (1998) (títulos que en solo tres años lograron que en España e Hispanoamérica se empezara a prestar atención al extraño chileno oculto en Blanes), avanzaba en la escritura de la que consideraba su obra, su novela, la novela que escribía para él. Efectivamente, en una carta de 1995 dice: “Desde hace años trabajo en

(...) *Los sinsabores del verdadero policía* y que es MI NOVELA. El protagonista es un viudo, 50 años, profesor universitario, hija de 17, que se va a vivir a Santa Teresa, ciudad cercana a la frontera con los USA. Ochocientas mil páginas. Un enredo demencial que no hay quien entienda” (p. 7). Esa obra extraña y casi privada que es *Los sinsabores...*, concebida y ejecutada en parte mientras Bolaño era un autor clandestino, hoy en día se presenta como la suma de una obra excepcional, representativa, perturbadora, esencial, un sitio que hasta hace poco se disputaban *Los detectives salvajes* y *2666*. Pero como se trata de una obra póstuma, quizás inconclusa, quizás inacabada el acuerdo acerca de su “legitimidad” no es unánime.

El crítico Ignacio Echeverría, a quien los herederos de Roberto Bolaño designaron “como persona referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios” (Echeverría, 2004a: 11) y quien estuvo encargado de la edición de *2666* (2004a), *Entre paréntesis* (2004b), *El secreto del mal* (2007a) y *La universidad desconocida* (2007b), y quien por desavenencias con la viuda de Bolaño ha sido excluido de la preparación de los últimos libros que del autor chileno se han publicado, ha dicho de *Los sinsabores del verdadero policía*:

Conviene salir al paso de algunas presunciones que se deslizan en los textos que envuelven esta última entrega de Bolaño (entre ellos, la “Nota editorial” firmada por Carolina López), empezando por la de que se trata de una novela. No es así. *Los sinsabores del verdadero policía* no es -como se repite insistentemente- una novela, no al menos en

el sentido cabal, por extenso que sea, que se suele conceder a este término. Ni siquiera es, como se sugiere, una novela inconclusa. No. Ni falta que hace.

Si fuera imperioso -como parece- decir qué es, la forma más neutra y ajustada de hacerlo sería decir que se trata de materiales destinados a un proyecto de novela finalmente aparcado, algunas de cuyas líneas narrativas condujeron hacia 2666, mientras otras quedaron en suspenso, inservibles o pendientes de ser retomadas por el autor, de haber tenido ocasión y ganas de hacerlo. En este caso, lo hubiera hecho ya no para prolongarlas tal y como se ofrecen ahora, sino para reelaborarlas en un marco nuevo, inevitablemente transfigurado por la hazaña que supuso la escritura de 2666 (el último libro, entre los publicados después de su muerte, que Bolaño consintió expresamente publicar tal y como lo conocemos) (2012, párra. 3).

Duras opiniones que se contraponen a las dadas por Masoliver Ródenas y otras que comenzaron a circular apenas salió al mercado la novela, y entre las que tenemos que incluir las del propio Jorge Herralde.

Antes de conocer la reyerta que ha generado el libro, y en la que pareciera haber una disputa vinculada con la propiedad del patrimonio intelectual (no económico) de la obra de Bolaño, ya había tenido la experiencia de leer sus páginas, ya había leído con extrañeza el prólogo de Masoliver Ródenas (y con inocencia me preguntaba por qué no había estado a cargo de Echeverría), hecho por el cual conocía lo dicho por Bolaño acerca del título de la que sin dudar ni un instante para mí sí es una novela, más aún, una novela

espléndida: “El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada” (2011, p. 8). Y ciertamente hay que atar cabos, poner orden para dibujar lo que las páginas por las cuales discurren Padilla y Amalfitano, Rosa y Pancho Monje, los Carrera, Reguenau y Adrià, Pedro y Pablo Negrete, Horacio Guerra y Gumaro, apenas esbozan bellamente: el amor, la literatura como el instante detenido, la temporalidad robada al tiempo, para varios de los personajes únicas experiencias por las que vale la pena vivir. También hallamos la enfermedad y el espanto, su presagio.

Empecé este capítulo refiriéndome a 2666. Ahora lo cierro haciendo también alusión a esa novela.

La enormidad de 2666, su “insensata aspiración de totalidad”, como señala Ignacio Echeverría (2004, p. 1122), el hecho de ser una novela póstuma que, además, como buena parte de la obra de Roberto Bolaño, apunta a una fuga que el mismo crítico español ha llamado una “estética de la inconclusión” (2007a, p. 8), ha generado asombro, desconcierto, exégesis que se desintegran ante los enigmas que la misma novela plantea. ¿Quién o quiénes son responsables de los asesinatos? Es posible que se trate de violencia pura que quizás se inició con un crimen pasional o una violación o un ajuste de cuentas o las consecuencias, los restos, más bien, de *snuff movies*, o un accidente. ¿Cuál es el resultado en un espacio en el que el narcotráfico y la corrupción y por tanto la impunidad se extienden por el desierto? Un osario, como lo sugiere la misma portada del libro o como la voz de Auxilio Lacouture indica en *Amuleto*: “(...) la Guerrero, a esa hora, se parece 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 de 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” (1999, p. 76-77).

Se puede decir entonces que 2666 es una fecha que indica un futuro terrible. Por fin, el Apocalipsis. Pero no el divino, sino otro, uno que lo sustituye, el construido por el hombre, el segundo, y eso es lo que puede significar el número 2 que se antepone al 666. De modo que los huesos en la vastedad de Sonora señalan un solo culpable: el hombre. Son humanos (no extraterrestres) quienes violan o asaltan o engañan a mujeres en Santa Teresa (o Ciudad Juárez), son humanos los que aprovechan el desconcierto y la incompetencia que quieren imponer un poco de razón en tal exabrupto y convierten a Klaus Haas en el *serial killer* más prolífico de la historia -son más de doscientas las mujeres muertas, “tal vez doscientas cincuenta o trescientas” (p. 182), leemos en 2666- y, así, dar una respuesta, y ocultar el horror.

Como apunta Heidegger, “Somos invitados de la vida”. Pero no se trata de una gran fiesta y mucho menos somos invitados de honor. Se trata, entonces, de tomarse unos tragos o de leer poesía, mucha poesía, como Padilla y Amalfitano.

Conclusiones

El problema del ser, el fin de las utopías, la evaporación de las modernas mitologías, la era del vacío y la “obligada” transformación de los ciudadanos en individuos son nociones sobre las que se construye este trabajo. La experiencia de las últimas décadas se ha encargado de mostrar no el “necesario” sino el prolongado horror de los paraísos futuros. Ante la persistencia y porfía de esos hechos que las vías de escapes tengan carácter individual no es escandaloso. Se trata entonces de vivir al máximo en esas circunstancias, en “mis” circunstancias, en las circunstancias que se puedan construir.

Lo llamativo, lo extravagante es que el fin de las utopías, un fenómeno político, se haya transformado en una experiencia ontológica, porque de lo que se trata es de enfrentarse al avance del tiempo construyendo, creando fugas que delimiten el paréntesis que es la temporalidad, práctica, que, además, no tiene nada de vacía.

Entonces, ante el hecho de ser unos invitados en la vida y ante el fracaso de los absolutos, aquí presentamos una Disneylandia (con herpes), la experiencia del conocimiento a través del arte y la búsqueda en el laberinto del alma, el ejercicio del paracaidismo que es la literatura.

Fue posible imaginar lo anterior bajo el supuesto de que “el progreso del hombre desde la esclavitud hasta el reino futuro de la justicia perfecta” se convirtió en una opción inviable y de un costo absurdo y cruel. Pero si bien lo acontecido hasta ahora parece indicar eso, el retorno a la utopía marxista aún tiene espacio y defensores.

Slavoj Žižek inicia *Primero como tragedia, después como farsa* (2011b) de la siguiente manera:

El título de este libro está concebido como un elemental test de inteligencia para el lector: si la primera asociación que genera es el vulgar cliché anticomunista –“tienes razón, después de la tragedia del totalitarismo del siglo XX, todo lo que se diga ahora sobre una vuelta al comunismo solamente puede ser absurdo”-, entonces, sinceramente, recomiendo al lector que se detenga aquí (p. 5).

Como se ve, se trata de un defensor que por su apasionamiento, hay que decirlo, parece de otro tiempo (¿de uno nuevo?). Ahora bien, aparte de su espíritu de confrontación, reconoce que el suyo es un punto de vista y por tanto no tiene “nada” de objetivo. Žižek confiesa: “[El mío] no es un análisis neutral, sino un análisis comprometido y extremadamente ‘parcial’, ya que la verdad es parcial, accesible solamente cuando uno toma partido, sin que por

ello sea menos universal. El partido que se toma aquí es, por supuesto, el del comunismo” (2011b, pp. 14-15).

Más todavía, indica que las utopías ideológicas no han quedado atrás sino que la hegemonía del capitalismo se basa en su centro propiamente utópico. Y continúa diciendo que “las utopías sobre mundos alternativos han quedado conjuradas por la utopía en el poder, que se enmascara a sí misma como realismo pragmático” (p. 154).

Entonces, a pesar de que el énfasis de Žižek es claramente político, mi convicción, mi creencia de estar señalado fenómenos ontológicos en un tiempo en el que se supone hay muchas evidencias de la desaparición de la “utopía colectivista”, se tambalea un tanto, quizás mucho. Puedo apoyarme en el mismo Žižek y decir que se trata de una verdad parcial y comenzar una defensa que implicaría una reescritura. No obstante, prefiero remitirme a uno de los títulos de Agustín Fernández Mallo: *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*. Como se ve, Fernández Mallo propone ir de vuelta a lo fundamental. El numeral con el cual Wittgstein cierra su libro como se sabe dice: “Sobre lo que no se puede hablar hay que callar”. Para este momento sin embargo me parece pertinente una modesta variante: “Sobre lo que no se quiere hablar hay que callar”, por lo menos en lo que se refiere a este problema. En relación a los pezones todo está claro.

En cuanto a lo señalado por Han acerca de la sociedad de rendimiento, las ideas que él propone me sirvieron para analizar, como ya se sabe, *Arrecife*.

Ahora bien, a pesar de que *Limbo*, *Los sinsabores del verdadero policía* y *Blanco nocturno* son obras totalmente contemporáneas con la novela de Villoro, los problemas planteados en ellas son de orden ontológico, son fugas de la cotidianidad o del destino que aplasta. Es muy probable que la tensión entre la sociedad de la negatividad y la de la positividad sea sentida por los personajes de Fernández Mallo, Bolaño y Piglia, sin embargo, su conflicto fundamental es vivir, es luchar contra el sin sentido de la existencia valiéndose de la literatura (y el arte). El espacio imposible construido viene más de una crisis individual que de una violencia sistémica, es más un problema del ser que se pregunta por el ser que de un ciudadano convertido en individuo o que sufre esa transformación y sus consecuencias.

Bibliografía

Adrián Escudero, Jesús. 2016. *Guía de lectura de Ser y tiempo de Martin Heidegger*. Vol. 1. Barcelona, Herder.

_____. 2010. *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser. Una articulación temática y metodológica de su obra temprana*. Barcelona, Herder.

Arjona, Daniel. (2014, 24 de enero). “El mayor acto de respeto para con el lector es ignorarlo”. En: *El Cultural* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Agustin-Fernandez-Mallo/34016>

Ballard, J.G. 2003. *Milenio negro*. Barcelona, Minotauro.

_____. 1997a. *La bondad de las mujeres*. Barcelona, Salamandra.

_____. 1997b. *Noches de cocaína*. Barcelona, Minotauro (Versión epub, 605 págs).

_____. 1995. *Fuga al paraíso*. Barcelona, Emecé.

_____. 1991. *Furia feroz*. México, Edivisión.

_____. 1990. *Compañía de sueños ilimitada*. Barcelona, Minotauro.

_____. 1987. *El día de la creación*. Barcelona, Minotauro.

_____. 1986. *Hola, América*. Barcelona, Minotauro.

_____. 1984a. *El imperio del sol*. Barcelona, Edhasa.

_____. 1984b. *La isla de cemento*. Barcelona, Minotauro.

_____. 1982. *Rascacielos*. Barcelona, Edhasa.

_____. 1979. *Crash*. Barcelona, Minotauro.

_____. 1970. *La exhibición de atrocidades*. Barcelona, Minotauro.

Barona, Herson. (2015, 17 de junio). “La experiencia es un espejo roto”. En: *Infarrojo Cultural*. [en línea]. Recuperado el 17 de enero de 2017, de

<https://infrarrojocultural.wordpress.com/2015/06/17/resena-critica-de-la-novela-blanco-nocturno-de-ricardo-piglia/>

Bauman, Zygmunt. 2012. *Esto no es un diario*. Barcelona, Paidós. (Versión epub, 466 págs.).

_____. 2006. *Miedo líquido*. Barcelona, Paidós. (Versión epub, 621 págs.).

_____. 2005. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, (Versión epub, 583 págs.).

_____. 2000. *Modernidad líquida*. Madrid, Fondo de Cultura Económica. (Versión epub, 774 págs.).

Beaufret, Jean. 1993. *Al encuentro de Heidegger. Conversaciones con Frederic de Towarnicki*. Caracas, Monte Ávila.

Berg, Edgardo H. (2011, 20 de junio). “Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*”. En: *Amerika* [en línea]. Recuperado el 17 de enero de 2017, de <http://amerika.revues.org/2167>

Bolaño, Roberto. 2011. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona, Anagrama.

_____. 2007a. *El secreto del mal*. Barcelona, Anagrama.

_____. 2007b. *La universidad desconocida*. Barcelona, Anagrama.

_____. 2004a. 2666. Barcelona, Anagrama.

_____. 2004b. *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.

_____. 2003. *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.

_____. 2002. *Una novelita lumpen*. Barcelona, Mondadori.

_____. 2001a. *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1999. *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1996. *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.

Borges, Jorge Luis. 1979. *Borges oral*. Barcelona, Bruguera (Versión epub, 164 págs.).

_____. 1960. *El hacedor*. Barcelona, Alianza (Versión epub, 280 págs.).

Cane, Miguel. (2004, 5 de diciembre). “Misterios gozosos y dolorosos: 2666”. En: *Sólo Literatura* [en línea]. Recuperado el 15 de enero de 2006, de <http://www.sololiteratura.com/bol/bolmiguelcane.htm>

Carrión, Jorge. (2010, 31 de diciembre). “*Blanco nocturno*, de Ricardo Piglia”. En: *Letras Libres* [en línea]. Recuperado el 9 de enero de 2017, de www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/blanco-nocturno-ricardo-piglia

Catalán, Pablo. 2003. “Los territorios de Roberto Bolaño”. En: ESPINOSA, 2003, págs. 95-102.

Cuevas Guerrero, Carlos. 2006. “Escritura e hipérbole: lectura de 2666 de Roberto Bolaño”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 20 de enero de 2008, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/hiperbol.html>

Culturamas. (2014, 24 de enero). “Agustín Fernández Mallo presenta *Limbo*, su último trabajo”. En: *Culturamas* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://www.culturamas.es/blog/2014/01/24/agustin-fernandez-mallo-presenta-limbo-su-ultimo-trabajo/>

Deleuze, Gilles. 1993. “La literatura y la vida”. En: *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.

DeLillo, Don. 2005. *Contrapunto*. Barcelona, Seix Barral.

Díaz, Nelson. (2014, 19 de septiembre). “*Limbo*, la nueva novela de Agustín Fernández Mallo”. En: *Caras y Caretas* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://www.carasycaretas.com.uy/limbo-la-nueva-novela-de-agustin-fernandez-mallo/>

Duchini, Alejandro. (2014, 30 de agosto). “Si no existieran las mentiras no podríamos vivir”. En: *Libros* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://vos.lavoz.com.ar/libros/agustin-fernandez-mallo-si-no-existieran-mentiras-no-podriamos-vivir>

Echeverría, Ignacio. (2011, 21 de enero). “Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda. En: *El Cultural* [en línea] Recuperado en 31 de agosto de 2016, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Bolano-Penultimos-sinsabores-de-un-novelista-convertido-en-leyenda/28519>

_____. 2007a. “Nota preliminar a *El secreto del mal*”. En: BOLAÑO, 2007a, págs. 7-11.

_____. 2007b. “Un escritor solemne es lo menos solemne que hay”. En: HEREDIA, 2007, págs. 207-212.

_____. 2004. “Nota a la primera edición”. En: BOLAÑO, 2004a, págs. 1121-1125.

Espinosa, Patricia. 2003. *Territorios en fuga. Escritos sobre Roberto Bolaño*. Santiago de Chile, FRASIS.

Eusebio de, Carmen. 2012. “En el arrecife con Juan Villoro”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nro. 747, septiembre, 2012, págs. 131-138.

Fernández Mallo, Agustín. 2014. *Limbo*. Madrid, Alfaguara.

_____. 2011. *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid, Alfaguara.

_____. 2009. *Nocilla Lab*. Madrid, Alfaguara.

_____. 2008a. *Carne de píxel*. Barcelona, DVD.

_____. 2008b. *Nocilla Experience*. Madrid, Alfaguara.

_____. 2006. *Nocilla Dream*. Barcelona, Candaya.

_____. [2001]. *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*. Madrid, Alfaguara, 2012.

Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI. (Versión epub, 705 págs).

Fresán, Rodrigo. (2012, 3 de junio). “Playa tomada”. En: *Página 12* [en línea]. Recuperado el 31 de agosto de 2016, de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4688-2012-06-03.htm>

_____. (2004, 16 de noviembre). “El último caso del detective salvaje”. En: *Sólo Literatura* [en línea]. Recuperado el 15 de enero de 2006, de <http://www.sololiteratura.com/bol/bolelultimoviaje.html>

Freud, Sigmund. 2002. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza.

Gadamer, H. G. 2007. *El giro hermenéutico*. Madrid, Cátedra.

_____. 2004. *Hermenéutica de la modernidad*. Madrid, Trotta.

_____. [1960]. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1992.

González Rodríguez, Sergio. 2002. *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama.

Gras, Dunia. 2005. *Jornadas Homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona, ICCI.

Grondin, Jean. 2009. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder (Versión epub, 402 págs.).

_____. 2006. *Introducción a la metafísica*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 1886 págs.).

Grotto, Livia. 2012. “Bajo la materia de la verdad, un *Blanco nocturno*”. En: *Hispanista* – Vol XIII nº 49 – Abril – Mayo – Junio de 2012, s/p.

Han, Byung-Chul. 2016. *Topología de la violencia*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 461 págs.).

_____. 2015. *La salvación de lo bello*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 268 págs.).

_____. 2014a. *En el enjambre*. Barcelona, Herder (Versión epub, 221 págs.).

_____. 2014b. *La agonía del eros*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 190 págs.).

_____. 2014c. *Psicopolítica*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 246 págs.).

_____. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 221 págs.).

_____. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 146 págs.).

_____. 2009. *El aroma del tiempo*. Barcelona, Herder. (Versión epub, 1021 págs.).

Harris, Marvin. 2000. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona, Crítica. (Versión epub, 512 págs.).

Heidegger, Martin. [1927]. *Ser y tiempo*. Barcelona, Trotta, 2012.

Herralde, Jorge. 2005. *Para Roberto Bolaño*. Caracas, Alfadil.

_____. 1998. *Opiniones mohicanas*. Barcelona, El Acantilado.

Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. [1964]. Barcelona, Paidós, 1995.

Leyte, Arturo. 2015. *El fracaso del ser*. Obtenido de <http://epublibre.org>.

Lilla, Mark. 2004. *Pensadores temerarios*. Madrid, Debate. (Versión epub, 378 págs.).

Lipovetsky, Gilles. 1994. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 562 págs).

_____. 1983. *La era del vacío. Ensayos sobre individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 437 págs).

Macari, Enrique. 2012. “*Blanco nocturno*”. [en línea]. En: *Criticismo*. Recuperado el 17 de enero de 2017 de <http://www.criticismo.com/blanco-nocturno/>

Manrique Sabogal, Winston. (2014, 11 de febrero). “¿Usted es lo que cree que es? La identidad súbdita de la realidad” [en línea]. En: *El País*. Recuperado el 30 de agosto de 2016 de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/10/actualidad/1392065031_754451.html

_____. 2008. “El Yo asalta la literatura”. Madrid, *El País*, http://www.elpais.com/articulo/semana/asalta/literatura/elpepuculbab/20080913elpbabese_3/Tes/13/09/2008

Manzoni, Celina. 2002. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor.

Marks, Carlos. 2003. "Roberto Bolaño: esplendor narrativo finisecular". En: ESPINOSA, 2003, págs. 123-140.

Marco, Joaquín. (2012, 20 de abril). "Arrecife". En: *elcultural*. [en línea]. Recuperado el 31 de agosto de 2016, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Arrecife/30908>

Martínez Rubio, José. (2014, 17 de marzo). "Limbo. Fernández Mallo se acerca a la nada". En: *Epocal* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://epocal.valenciaplaza.com/ver/125268/-limbo---fernandez-mallo-se-asoma-a-la-nada-.html>

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. 2011. "Entre el abismo y la desdicha". En: BOLAÑO, 2011, págs. 7-13.

Matus, Álvaro. (2001, 22 de septiembre). "Dejo que me plagien con total tranquilidad". En: *letras.s5.com* [en línea]. Recuperado el 21 de octubre de 2009, de <http://www.letras.s5.com/bolano1811.htm>

Medicina de Tongoy, La. (2014, 24 de febrero). "Limbo de Agustín Fernández Mallo". En: *La medicina de Tongoy* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://lamedicinadetongoy.blogspot.com/2014/02/limbo-de-agustin-fernandez-mallo.html>

Mertehikian, Lucas. (2012, 24 de agosto). "Arrecife, de Juan Villoro". En: *Los Inrocks* [en línea]. Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://www.losinrocks.com/libros/arrecife-de-juan-villoro#.V8bJWPnhDIU>

Moro, Tomás. [1516]. *Utopía*. Obtenido de <http://epublibre.org>.

Osorno, Diego Enrique. 2013. "Juan Villoro: El escritor que no se volvió cobarde ni caníbal". En: *Gatopardo* [en línea]. Recuperado el 31 de agosto de 2016, de <http://www.gatopardo.com/revista/no-138-febrero-2013/juan-villoro-perfil/>

Pantoja Torres, Lenin. "Blanco nocturno. Percepciones distorsionadas" En: *El hablador* [en línea]. Recuperado el 17 de enero de 2017, de http://www.elhablador.com/resena19_pantoja.html

Pérez Vega, David. (2012, 10 de junio). “Arrecife, por Juan Villoro”. En: *Desde la ciudad sin cines* [en línea]. Recuperado el 31 de agosto de 2016, de <http://desdelaciudadesincines.blogspot.com/2012/06/arrecife-por-juan-villoro>.

Piglia, Ricardo. 2016. *Las tres vanguardias*. Saer, Puig y Walsh. Buenos Aires, Eterna Cadencia. (Versión epub, 438 págs.).

_____. 2015a. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 991 págs.).

_____. 2015b. *Antología personal*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 606 págs.).

_____. 2015c. *La forma inicial*. Buenos Aires, Eterna Cadencia. (Versión epub, 547 págs.).

_____. 2015d. *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 226 págs.).

_____. 2013. *El camino de Ida*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 368 págs.).

_____. 2010. *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 373 págs.).

_____. 2005. *El último lector*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1999. *Formas breves*. Buenos Aires, Tema Grupo Editorial. (Versión epub, 79 págs.).

_____. 1997. *Plata quemada*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 365 págs.).

_____. 1992. *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana. (Versión epub, 225 págs.).

_____. 1988. *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Sudamericana. (Versión epub, 222 págs.).

_____. 1986. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 2001. (Versión epub, 480 págs.).

_____. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire.

_____. 1975. *Nombre falso*. México, Siglo XXI. (Versión epub, 339 págs.).

_____. 1967. *La invasión*. Barcelona, Anagrama, 2007 (Versión epub, 13 págs.).

Promis, José. 2003. “Poética de Roberto Bolaño”. En: ESPINOSA, 2003, págs. 47-63.

Ressler, Robert K. y Tom Shachtman. 1998. *Dentro del monstruo*. Barcelona, Alba (Versión epub, 456 págs.).

Romero Frías, Esteban. 2014. “*Limbo*, de Agustín Fernández Mallo”. En *Diario de lecturas* [en línea]. Recuperado el 31 de agosto de 2016, de <http://estebanromero.com/2014/07/libro-limbo-de-agustin-fernandez-mallo/>

Sánchez, Gaspar. (2014, 7 de marzo). “La realidad y el arquetipo (vectorial). Entrevista con Agustín Fernández Mallo”. En: *Desayuno con fotones* [en línea]. Recuperado el 31 de agosto de 2016, de <https://desayunoconfotones.org/2014/03/07/entrevista-con-agustin-fernandez-mallo/>

Senabre, Ricardo. (2017, 16 de enero). “Blanco nocturno”. En: *El Cultural* [en línea]. Recuperado el 17 de enero de 2017, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Blanco-nocturno/27733>

Sennett, Richard. 1998. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 559 págs.).

Sibilia, Paula. 2008. *La intimidación como espectáculo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica. (Versión epub, 995 págs.).

Sontag, Susan. 2011. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona, Debolsillo. (Versión epub, 441 págs.).

Solotorevsky, Myrna. 2006. “Reseña de 2666 de Roberto Bolaño”. En: *Aisthesis*, N° 39, págs. 129-134.

Steiner, George. 2014. *Un largo sábado. Conversaciones con Laure Adler*. Madrid, Siruela. (Versión epub, 356 págs.).

_____. 2005. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid, Siruela. (Versión epub, 109 págs.).

_____. 1991. *Heidegger*. México, Fondo de Cultura Económica. (Versión epub, 1021 págs.).

_____. 1974. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid, Siruela. (Versión epub, 159 págs.).

Téllez, Jorge. (2010, 6 de diciembre). "Para leer *Blanco nocturno*". En: *Distintas Latitudes* [en línea]. Recuperado el 17 de enero de 2017, <http://distintaslatitudes.net/para-leer-blanco-nocturno-de-ricardo-piglia>

Torres Perdigón, Andrea. 2010. "*Blanco Nocturno* de Ricardo Piglia". En: *Lateral*, nro 5, págs. 134-136.

Ugalde, José Antonio. s/f. "Una bárbara y destructiva estela" [en línea]. Recuperado el 27 de mayo de 2009, de <http://sololiteratura.com/bol/bolaobrrresetrella.htm>

Vila-Matas. 2004a. *El viento ligero en Parma*. México, Sexto Piso. (Versión epub, 559 págs).

_____. 200

4b. "Bolaño en la distancia". En: *El viento ligero en Parma*. México, Sexto Piso, págs. 121-136. (Versión epub, 559 págs).

_____. 2004c "Escribir es dejar de ser escritor". En: *El viento ligero en Parma*. México, Sexto Piso, págs. 210-216. (Versión epub, 322 págs).

_____. 2004d. "Un plato fuerte de la China destruida". En: *El viento ligero en Parma*. México, Sexto Piso, págs. 258-267. (Versión epub, 559 págs).

Villoro, Juan. 2014a. *Balón dividido*. México, Planeta.

_____. 2014b. *¿Hay vida en la Tierra?* Barcelona, Anagrama.

_____. 2012. *Arrecife*. Anagrama, Barcelona.

_____. 2011. 8.8: *El miedo en el espejo*. Caracas, PuntoCero.

_____. 2009. "Leer para vivir". En *Revista Literaria Azul@rte* [en línea]. Recuperado el 14 de octubre de 2016, de <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2009/04/juan-villoroleer-para-vivir.html?m=1>

_____. 2007a. *Llamadas de Ámsterdam*. Buenos Aires, Interzona.

_____. 2007b. *Los culpables*, Oaxaca, Almadía.

_____. 2006. *Dios es redondo*. Barcelona, Anagrama.

_____. 2005. *Safari accidental*. México, Planeta.

- _____. 2004. *El testigo*. Barcelona, Anagrama.
- _____. 1999. *La casa pierde*. Madrid, Alfaguara.
- _____. 1997. *Materia dispuesta*. Madrid, Alfaguara.
- _____. 1995. *Los once de la tribu*. México, Aguilar.
- _____. 1991. *El disparo de argón*. Madrid, Alfaguara.
- _____. 1989. *Palmeras de la brisa rápida*. México, Alianza
- _____. 1986. *Tiempo transcurrido*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1985. *Albercas*. México, Joaquín Mortiz.
- _____. 1980. *La noche navegable*. México, Joaquín Mortiz.

Žižek, Slavoj. 2014. *Mis chistes, mi filosofía*. Barcelona, Anagrama. (Versión epub, 363 págs).

_____. 2013. *Pedir lo imposible*. (Edición de Yong-June Park). Madrid, Akal. (Versión epub, págs.).

_____. 2011a. *El acoso de las fantasías*. Obtenido de <http://epublibre.org>.

_____. 2011b. *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid, Akal. (Versión epub, 434 págs.).

_____. 2003. *Viviendo el final de los tiempos*. Obtenido de <http://epublibre.org>.

_____. 1993. *La permanencia en lo negativo*. Obtenido de <http://epublibre.org>.