



Horror y colección en Roberto Bolaño

Carlos Walker

CONICET ARGENTINA · Carloswalker8@gmail.com

En la actualidad está pronto a finalizar sus estudios doctorales con una tesis titulada *El horror como forma. Juan José Saer / Roberto Bolaño*. Esta investigación se desarrolla en el marco de una cotutela entre la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de París VIII, y es financiada gracias a una beca doctoral otorgada por CONICET. Entre sus últimas publicaciones en medios especializados, cabe destacar: “Figuras del horror: hacia *Glosa* de Juan José Saer” en Revista Iberoamericana de Pittsburg, n° 241; “El despertar de la imagen en Juan José Saer” en Revista Badebec de Rosario, n° 2 (www.badebec.org); “El tono del horror: *2666* de Roberto Bolaño” en Revista Taller de Letras de Santiago de Chile, n° 46.

RECIBIDO: 31 DE ENERO DE 2013

ACEPTADO: 12 DE FEBRERO DE 2013

Resumen: El presente artículo propone una lectura retrospectiva de algunos textos de la obra de Roberto Bolaño. Para ello desarrolla una propuesta que considera a *La literatura nazi en América* (1996) como la prefiguración de la forma que continua y reformula la galería de cadáveres femeninos incluida en *2666* (2004). Este ejercicio crítico se hace con el objetivo de caracterizar la forma del horror que atraviesa esta literatura.

Abstract: This article develops a retrospective reading of some works of Roberto Bolaño *oeuvre*. In that sense I suggested that consider *La literatura nazi en América* (1996) as the prefiguration of the shape that will be repeated and reformulated upon the gallery of dead women included in *2666* (2004). The critical exercise it is make with aim of describing the kind of horror that goes through this literature.

Palabras Clave: Roberto Bolaño, horror, colección, bibliografía, biografía ficticia

Key Words: Roberto Bolaño, horror, collection, bibliography, fiction biography

DOI: 10.7203/KAM.1.2237

Vidas imaginarias

La literatura de Roberto Bolaño permite afirmar que el ejercicio de leer mirando hacia atrás es sugerido por el modo en que los distintos textos van tramando sus relaciones entre sí. Decir que los libros publicados luego de la muerte del autor alteran el conjunto que lo precede es, en primera instancia, un mero dato cuantitativo. Dar cuenta, por el contrario, de la repetición y la diferencia de las formas que se desenvuelven en esos movimientos, es un trabajo que excede el repaso numérico y conduce a detenerse en momentos que, vistos retrospectivamente, se revelan como fundantes de los núcleos formales que atraviesan esta literatura.

La narrativa de Bolaño insta a una lectura en movimiento permanente: ir hacia atrás, Freud lo vislumbró hace ya tiempo, es una estrategia de lectura para aproximarse a lo que vino después. Sin embargo, si se lleva a cabo esta reversión es menos por la inclinación freudiana que por las características propias de la literatura del autor de *Estrella distante*. Y es en este entramado que *2666* sobresale como un texto en el que confluyen diversas líneas temáticas y formales que suscitan una relectura bajo el prisma de lo que allí se devela. De hecho, el carácter retrospectivo de la lectura es un fenómeno importante en la arquitectura de *2666*. Así por ejemplo, el detalle de los asesinatos de mujeres que se desarrolla en la cuarta parte del libro abre un primer frente que conduce a una relectura de las partes precedentes que considere la potencia y la aridez que da forma al relato de los crímenes. En términos generales, se puede decir que en “La parte de los crímenes” se presenta una galería de más de cien cadáveres femeninos, donde los cuerpos sólo enseñan datos posibles de las circunstancias violentas que dieron fin a sus vidas. La incertidumbre sobre el autor de los delitos sólo hace posible la enumeración forense de las lesiones y posibles causas de muerte. Se asiste a la escena del crimen sólo a través de los signos ofrecidos por los cuerpos a los investigadores. La temporalidad retrospectiva es así el único modo de aproximación al acto de dar muerte.

Si se considera el ciclo constituido por el hallazgo repetido de cuerpos femeninos en el norte mexicano y el destacado lugar que allí tiene el recuento de datos suscitado por los cadáveres (la edad, el color del pelo, la vestimenta, las heridas, etc.), es posible concebir esta acumulación como una antología de asesinadas. Esta singularidad retrotrae a la antología de escritores nazis que, también hecha a partir de muertos, prefigura este modo de narrar. Dicho de otra manera, el presente trabajo toma su punto de partida de una hipótesis que

sitúa a *La literatura nazi en América* (1996)¹ como la prefiguración del modo narrativo que se extiende y se reformula en la galería de cadáveres femeninos presente en *2666*.

Dado lo anterior, el presente artículo señala una serie de construcciones literarias que se hacen visibles en la enciclopedia nazi, con el objetivo de dar cuenta de las particularidades de este momento inaugural en el trabajo de las formas que transita la obra de Bolaño. Para ello me detendré primero y sobre todo en las particularidades de la biblioteca nazi a la que da origen el mencionado libro, y en segundo momento dirigiré la atención a los caminos que allí se abren para los libros que le siguen.

Este recorrido de lectura también se formula a partir de un interrogante que está a su vez latente en los dos libros mencionados, y por cierto, en gran parte de la obra en cuestión: ¿cómo narrar el horror de la historia sin que ello implique una abyección estetizante?

De esta forma, el lazo que es dable establecer entre los escritores y las muertas, no sólo depende de su puesta en serie como forma de presentación, sino que también se destaca una preocupación por los desastres históricos y los modos en que una forma literaria reflexiona. Quizá la separación entre la articulación por la vía de la antología, y la que se puede establecer por la vía del horror sea un contrasentido, pues de lo que se trata a fin de cuentas es de la fuerte dependencia que existe entre ambas. Quizá la antología sea un modo en el que Bolaño presenta *el horror como forma*. Son estas afirmaciones dubitativas las que dan origen a lo que sigue.

*

El inventario de autores nazis está compuesto por treinta nombres, presentados como si de fichas bio-bibliográficas se tratara². El libro se divide en trece partes que agrupan entre uno y cuatro autores según diversos criterios. A partir de esta división explícita se puede proponer otra parcelación, tentativa y abierta, en cinco subgrupos. En primer lugar, cabe mencionar dos secciones que corresponden a lazos familiares, Edelmira de Mendiluce y dos de sus hijos dan forma a “Los Mendiluce”, todos reconocidos personajes de la aristocracia porteña en busca de esquivos reconocimientos en el mundo de las letras. “Los fabulosos hermanos Schiaffino”, también argentinos, de origen humilde, pertenecen a las altas esferas de la hinchada de Boca Juniors, donde combinan su pasión

¹ Las citas y referencias a esta novela llevarán sólo el número de páginas entre paréntesis. Todas ellas corresponden a Bolaño (1999).

² La composición general del libro puede a su vez ser concebida de distintas maneras, tal y como al respecto se expresa en lo siguiente: “Si nos atenemos a la composición fragmentada del libro, *La literatura nazi en América* es un texto polifónico y profundamente híbrido: a la vez diccionario de autores, recopilación de crónicas literarias, arbitrario de escritores, bitácora de viajes y lecturas, libro de posibles prólogos, compendio de notas necrológicas que podrían haberse publicado en algún periódico, galería de retratos (...), o incluso álbum de familia, algo así como la extraña y conmovedora familia nazi.” (Benmiloud, 2011: 120-121).

por el fútbol con sus creaciones poéticas. En segundo orden, hay autores reunidos bajo criterios vinculados con tradiciones literarias, entre los que destacan “Precursores y antiilustrados”, “Los poetas malditos”, “Visión, ciencia-ficción”. En tercer lugar, hay títulos que mezclan núcleos temáticos de las obras reseñadas con oficios y actividades llevadas a cabo por los creadores. Tal es el caso de “Letradas y viajeras”, “Magos, mercenarios y miserables”, o el ejemplar “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”. Este último retrata las vidas de dos escritores colombianos que a fines de la década del '20 emprenden juntos un viaje a Europa, donde formarán parte voluntaria del ejército franquista. Su paso por Europa también será provechoso para participar de los cenáculos literarios en distintas ciudades, hasta que hacia 1941 conducidos por ese incierto heroísmo móvil, combinaran sus labores en la División Española de Voluntarios del ejército alemán con la traducción de la poesía de Schiller. Los años europeos darán frutos dispares, mientras uno de ellos, Fernández-Gómez, escribirá un poema de tres mil versos que concluye con uno de sus personajes cegado por el brillo de un espejo; el otro, Zubieta, del que sus compatriotas esperan las primeras señales de una obra maestra que nunca llegará, será el único colombiano en ser condecorado con la Cruz de Hierro por su bravura en las batallas en el frente soviético.

Un cuarto modo en el que es posible dividir las secciones de *La literatura nazi en América* responde a criterios relativos a la identidad o pertenencia, sea de proveniencia geográfica como “Dos alemanes perdidos en el fin del mundo” y “Poetas norteamericanos”, o bien por formar parte de una misma comunidad, tal es el caso de “La hermandad aria”, una colectividad que vio la luz en diversas prisiones de Estados Unidos, y que tuvo entre sus filas a los dos escritores retratados aquí. Quedan por mencionar las dos secciones que están integradas por un solo autor, y que dadas las características singulares de uno y otro, recuerdan la arbitraria y conjetural clasificación del *Emporio celestial de conocimientos benévolos* y se ofrecen a la división tentativa, pues cada una representa a un autor que es al mismo tiempo varios autores, o lo que es lo mismo, varios nombres³. Se trata de “Las mil caras de Max Mirebalais”, un haitiano conocido como “el Pessoa bizarro del Caribe” (127) quien contaba entre sus ambiciones más recónditas formar el sólo, al amparo de la proliferación de sus heterónimos, la poesía haitiana contemporánea; y de “Ramírez Hoffman, el infame”, teniente de la Fuerza Aérea chilena que quiso dar forma a un nuevo arte que evidenciara las avenencias entre la dictadura de Pinochet y el arte de vanguardia⁴. Cierra el libro el denominado “Epílogo para monstruos”, donde a modo de indicación sobre las fuentes se incluyen listas de “1. Algunos personajes” (recuento de características

³ Borges (1989: 86).

⁴ Su importancia en la continuación de la obra de Bolaño, y el contraste con el resto de las semblanzas lo harán objeto de una atención especial en lo que sigue.

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

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

La composición y el valor fundamental que adquiere la biografía como forma ficcional de condensación de vida y obra, inscribe a *La literatura nazi en América* dentro de una extensa tradición literaria que ha sido denominada “ficciones biográficas”⁵. A modo de rápido compendio cabe hacer referencia aquí a *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob y a *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges. Ambos toman el valor de lo biográfico y lo descentran, pues ponen su atención en detalles insignificantes que no logran entregar un sentido de la vida retratada. Es lo que propone Schwob en el prefacio de sus célebres *Vidas imaginarias* cuando opone la historia al arte a través de la puesta en relieve del detalle anómalo, es decir de la desviación de aquello que podría ofrecer una síntesis del sentido de una vida:

Que tal hombre tenga la nariz torcida, un ojo más alto que el otro, la articulación del brazo anudada; que tenga la costumbre de comer a tal hora una pechuga de pollo, que prefiera un vino generoso al *château-margaux*, eso es lo que no tiene parangón en el mundo. (...) Las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad; lo único que cada de ellos posee son sus extravagancias. El libro que describa a un hombre con todas sus anomalías será una obra de arte, como esas estampas japonesas en que se ve eternamente la imagen de una pequeña oruga captada alguna vez a una hora determinada del día. (2005: 25-26).

Las operaciones que hacen de Schwob un momento fundador de las ficciones biográficas quedan aquí en evidencia: se rompe el pacto con un positivismo que haría posible la generación de un conocimiento a través de la literatura; por otro lado, se renuncia al tratamiento de vidas ejemplares y heroicas, y con ello se hace a un lado la pretensión de

⁵ Se trata, según la propuesta de Premat de un fenómeno literario que en sus diversas versiones se ha ido afirmando como un género o subgénero, en esta misma línea propone que *La literatura nazi en América* sería un claro ejemplo de la proliferación del género en los últimos veinte años. Premat (2010); Monluçon y Salha (2006).

dotar a una vida de un sentido acabado; y en otro nivel, se anticipa a una concepción posterior del relato biográfico, que señala a la biografía como una construcción inestable. Se abre así las puertas a una concepción de lo biográfico al amparo de lo imaginario y con ello de la literatura⁶.

El valor que ya en Schwob toma el interés por las ficciones biográficas, “mediocres y criminales” (2005: 43), es el que a su vez estará a la base del movimiento que tiene lugar en Borges entre la publicación de *Evaristo Carriego* (1930) y la de *Historia universal de la infamia* (1935). En el primero de ellos se asiste a lo que Sylvia Molloy denominó “la primera proficción de Borges” (1979: 28), efecto de un narrador que desde un comienzo se propone como el hacedor de un texto biográfico y que paradójicamente se declara “menos documental que imaginativo” (1974: 101)⁷. En *Historia universal de la infamia* se da un paso más: la simpatía declarada de Borges por Carriego, fruto del afecto que tenía hacia su persona y hacia ese Palermo mítico que se recorre en el libro, ya no está en los retratos infames, lo que determina un desplazamiento decisivo en el andamiaje borgeano: “...el codicioso de almas se transforma, literalmente, en codicioso de relatos.” (Molloy, 1979: 30).

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

⁶ Estas operaciones, entre otras, son analizadas detenidamente en Premat (2010). Allí también se aclara que el carácter de fundador del género atribuido comúnmente a Schwob, ha sido matizado por la crítica, proponiendo en su lugar a dos libros ingleses en la génesis de las *Vidas imaginarias*: las *Vidas auténticas de pintores imaginarios*, de William Beckford (1780) o los *Retratos imaginarios* de Walter Pater (1887).

⁷ Para análisis específicos del giro que marca *Evaristo Carriego* en la obra de Borges, y el contraste que allí se establece con su producción de los años '20, véase el ya referido libro de Molloy, y, entre otros: Sarlo (1981, 1995, 2007); Gramuglio (1986); Montaldo (2006); Walker (2011).

alguna página lateral.”(1989: 59). La atención dirigida a la forma breve y marginal domina la estrategia de lectura impulsada por Borges.

Y ya que hice referencia al ensayo sobre Hawthorne, es pertinente destacar que allí se pone en evidencia una concepción de la creación literaria que domina las biografías infames referidas. En él, Borges pondera que el punto de partida de Hawthorne sean las situaciones por sobre los personajes, pues esta concepción permite concebir “...admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas...” (1989: 53). En resumen, las situaciones se valoran por sobre los personajes, la marginalidad de los sucesos y de los retratados conduce a una ausencia de hechos centrales en el relato⁸. La biografía se presenta así como un campo sobre el que es posible hacer operar los dispositivos de la ficción. Schwob y Borges hacen de esta posibilidad un ejercicio de extensión y reflexión de la literatura, este movimiento se detiene en su relación a las fuentes, pues éstas aparecen en uno y otro como aquellas que dan autoridad a la invención, proponiéndose a fin de cuentas como deslices menores de algo ya escrito.⁹

Dentro de esta tradición se inscribe la enciclopedia de literatura nazi de Bolaño, haciendo operar sobre ella dos movimientos novedosos con respecto a los antecedentes referidos. En primer lugar, y de forma evidente desde el título, el cariz ideológico, es decir, el pro-nazismo que hace las veces de criterio de selección de los autores retratados. En segundo lugar, y esto tendrá consecuencias más radicales en la concepción de la forma del horror en el resto de la obra, la creación de un *corpus* bibliográfico que tiene lugar en el “Epílogo para monstruos”. Así vistas las cosas se trata de una operación que contiene un costado político y otro formal. Una y otra serán analizadas y caracterizadas a continuación.

⁸ “La carencia de “genuinas efigies”, los nombres falsos, el disimulo, son recursos de *Historia universal de la infamia*. No hay lugar -es decir, no hay centro narrativo- para estos simulacros personificados que operan como *shifters*, a lo largo de los relatos.” (Molloy, 1979: 40-41).

⁹ En Schwob se trata de personajes históricos de diversa índole e importancia, donde sus vidas importan más por la forma del relato que por su apego a la verdad: “El arte del biógrafo consiste justamente en elegir. No se debe preocupar por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos. (...) el biógrafo prefiere aquello con lo que ha de componer una forma que no se parezca a ninguna otra.” (2005: 40-41). Mientras que en Borges el peso de lo ya escrito entrevisto en el “Índice de las fuentes”, y la declaración en el Prólogo a la edición de 1954 -“...el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.” (1998: 10)- redundan sobre el espacio reducido que allí ocuparía la invención. Sobre este asunto ahonda a su vez una reflexión sugerida por Premat: “Sea como fuere, las biografías narradas por Borges son, como las de Schwob, biografías de personajes históricos, pero también de personajes legendarios, vagamente inspiradas por fuentes documentales citadas al final del libro (y por lo tanto algo apócrifas), dándole autoridad aparente a la invención.” (2010).

Si bien ambos movimientos no son independientes entre sí, ellos serán abordados en un principio de forma independiente para luego señalar los efectos de su acción en conjunto.

El factor nazi que incide en la confección del libro da un paso más en la amoralidad que es propia, por ejemplo, de los integrantes de la infamia borgeana. La referencia al nazismo pareciera teñir las situaciones narradas de una violencia que en muchos casos parece ajena a las tristes vidas de los escritores nazis en búsqueda del esquivo reconocimiento. La cercanía con los postulados del nazismo -epítome del horror histórico- es a su vez una forma en que los escritores llevan adelante proyectos que se quieren a la vanguardia de las letras. Quizá la novedad de la enciclopedia nazi en este aspecto, sea mantener en suspenso un juicio crítico sobre el ideal estético-nazis de los retratados, o tal y como destaca Benmiloud, se trataría en este gesto de una “transgresión ideológica”, en la medida que se le da la palabra a los monstruos y se finge creer que su exigencia literaria puede restarle importancia a los crímenes del nazismo que los reúne (2011: 128).¹⁰

La ausencia de juicio sobre los personajes encuentra renovados ecos borgeanos¹¹, y es en Bolaño una manera de reseñar las vidas nazis. El tono neutro, fiel representante de la distancia con que se presenta el saber, prefigura una manera de darle forma al horror¹². A pesar del horror, la voz que describe, cual enciclopedista, los vaivenes de las carreras literarias, es también la que exhibe su propia desestabilización por la vía del humor¹³. Cito dos ejemplos para luego avanzar a este respecto:

¹⁰ A modo de apéndice copio dos citas que hacen visible la particularidad del nazismo, sin por ello devenir el eje de lectura aquí propuesto, pero también con el afán de no dejarlo librado al sobreentendido: “Pour juger de l’Holocauste, pour en rendre compte, nulle loi ordinaire et déjà existante n’est adéquate, on doit recourir, à un concept métapsycho-juridique entièrement nouveau : celui de « Crime contre l’Humanité ».” (Lanzmann, 1979: 1898); “Lo que hace de la *solución final* un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX.” (Friedlander, 2007: 23).

¹¹ Cito de “El primer Wells”: “...el autor que muestra aversión a un personaje parece no acabar de entenderlo, parece confesar que éste no es inevitable para él.” (Borges, 1989: 76). En el mismo sentido se pueden leer estas declaraciones de Bolaño: “Cuando estuve hace poco en Alemania, presentando el libro *La literatura nazi en América*, y cuando les dije a los alemanes que yo tenía una gran simpatía por mis escritores nazis, casi me matan, y con toda la razón del mundo, porque para ellos los escritores nazis son abominables. Sin embargo yo, como autor, como creador de estos personajes, yo siento mucha simpatía por ellos.” (Warnken, 1999).

¹² Esta neutralidad del tono se extiende y reformula en la narración de los crímenes de *2666*. Para un análisis detallado véase Walker (2010).

¹³ Una cita de una novela anterior entrega algunos índices sobre este procedimiento que habilita el lugar equívoco del tono narrativo: “Me hubiera gustado tenerlo conmigo en la guerra, concluyó con los ojos cerrados, sin especificar si eso era una observación sarcástica, un insulto o un elogio, o las tres juntas.” (Bolaño, 2004a: 78).

1. En cierta ocasión, preguntado por qué sus historias tenían ese componente germánico tan extraño en un autor centroamericano, contestó: *Me han hecho tantas perrerías, me han escupido tanto, me han engañado tantas veces que la única manera de seguir viviendo era trasladarme en espíritu a un sitio ideal.. A mi manera soy como una mujer en un cuerpo de hombre...* (110)¹⁴

2. Escribió, por ejemplo, un poema en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Jünger. Un centenario y una nonagenaria. Un entrechocar de huesos y de tejidos muertos. Santo cielo, decía Rory en su gran biblioteca que apeataba, el viejo Ernst la monta sin piedad y la puta alemana pide más, más, más. Un buen poema: los ojos de la anciana pareja se encienden con una luminosidad envidiable, se chupan hasta hacer crujir sus viejas mandíbulas, y miran de reojo al lector mientras dan imperceptiblemente la lección. Una lección tan clara como el agua. Hay que acabar con la democracia. ¿Por qué viven tanto los nazis? Fíjate en Hess, que si no se suicida hubiera llegado a los cien. ¿Qué los hace vivir tanto? ¿Qué los hace casi inmortales? ¿La sangre vertida, el vuelo del Libro, la conciencia que ha dado el salto? La Iglesia Carismática de California bajó a los subterráneos. Un laberinto en donde Ernst y Leni follaban y follaban, sin poderse desayuntar, como dos perros de fuego en un valle de ovejas. ¿En un valle de ovejas ciegas? ¿En un valle de ovejas hipnotizadas? Mi voz las hipnotiza, pensó Rory Long. Pero cuál es el secreto de la longevidad. La Pureza. Investigar, trabajar, crear el milenio desde diferentes planos. Y algunas noches creyó tocar con la punta de los dedos el cuerpo del Hombre Nuevo. Adelgazó 20 kilos. Ernst y Leni follaban en el cielo para él. Y comprendió que aquello no era una vulgar, aunque candente, terapia hipnótica sino la verdadera Hostia de Fuego. (142-143).

La presencia de lo absurdo expresada en estas líneas conduce al pro-nazismo hacia una vertiente en que sobresale la invención de características dispares y de situaciones inconexas como estrategia de presentación de las biografías. Es de esta forma como la voz anónima que enumera y comenta las características de vidas y obras, exhibe una reflexión sobre los modos de enunciación de la crítica literaria. La puesta en relieve del discurso crítico, conduce a una interrogación sobre las maneras en que se construyen las tradiciones en el campo de las letras¹⁵. El modo a través del cual se lleva a cabo dicha operación en *La*

¹⁴ Cursivas en el original:

¹⁵ A esta puesta en forma del humor que tiene lugar en este libro de Bolaño, leída como ironía, se refiere lo siguiente: “Ironiza sobre el tono culterano de la crítica y sobre las posibilidades de representación social de la misma en tanto objeto de circulación, en el contexto de la intervención que la teoría haga respecto de la realidad social y la historia. (...) estableciendo una realidad falsa,

literatura nazi en América es haciendo del “escándalo lógico” -crítica literaria sin literatura- la vía privilegiada para dar forma a la ficción¹⁶.

Creación de un *corpus*

La reflexión sobre la crítica y, claro está, sobre la literatura, es una vertiente que tiene diversas expansiones en la obra de Bolaño, siendo una de las más notorias una interrogación dirigida hacia las particularidades de las manifestaciones vanguardistas en el seno de la creación literaria¹⁷.

La vanguardia como objeto de reflexión conduce a variadas prolongaciones en los libros que siguen a la antología nazi, dentro de los que cabe mencionar, la extensión de la juntura entre vanguardia política y estética que tiene lugar en *Estrella distante* (1996); la importancia del grupo vanguardista, el realismo visceral, en el entramado de historias de *Los detectives salvajes* (1998); la peregrinación incesante de los críticos que en *2666* (2004) buscan a un autor alemán para hacerle saber que representa la renovación más radical de las letras alemanas de la segunda mitad del siglo XX. Sin la intención de querer agotar el tratamiento del tema en estos textos, cabe señalar al menos que allí, de una u otra manera, el asunto de las vanguardias insiste. Esto refuerza el lugar inaugural de *La literatura nazi en América*, en tanto esta temática recorrerá la obra, mostrando, tal y como sugirió su autor, que el factor nazi es también una manera de desarrollar un pensamiento sobre la literatura¹⁸.

una historiografía postiza cuyo valor es justamente el simulacro que establece respecto al patrimonio legitimado por la memoria americana.” (Bisama, 2003: 84).

¹⁶ Tomo la expresión de un artículo donde Nicolás Rosa propone una reflexión sobre el ejercicio crítico: “La crítica es siempre advenediza, en cierto sentido, puesto que se alimenta de las obras, pero no puede reemplazarlas ni reescribirlas. Una crítica sin literatura es incomprensible: un escándalo lógico. Proveer este escándalo puede ser beneficioso pero es una aventura riesgosa.” (2012: 63).

¹⁷ “On comprend dès lors que se joue entre la bibliographie et l’œuvre même de Bolaño une construction qui dépasse la simple collection pour toucher à la constitution d’un cycle : un cycle étrange car les valeurs fondamentales, et notamment les valeurs politiques, y sont inversées, mais tout de même un cycle romanesque brisé, troublé, dont le sujet central serait les avant-gardes littéraires et politiques en Amérique latine.” (Ruffel, 2008: 311).

¹⁸ “Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas veces más canalla, de la literatura en general.” (Braithwaite, 2006: 111-112). Es en este sentido que se puede comprender el epígrafe de Artaud que Bolaño selecciona para un libro posterior: “Toda escritura es una marranada. / Las personas que salen de la nada intentando precisar cualquier cosa que pasa por su cabeza, son unos cerdos. / Todos los escritores son unos cerdos. Especialmente los de ahora.” Bolaño, Roberto (2002). *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori :11.

Si se toma en cuenta esta última observación, es posible volver sobre las particularidades de los nazis americanos y dirigirse al segundo elemento en el que introduce una novedad con respecto no sólo al género o subgénero de las biografías ficticias, sino también en relación a la obra donde se inscribe, pues es en este libro donde se lleva a cabo un movimiento que irá cobrando importancia en las diversas inflexiones a las que van dando lugar los libros por venir. Me refiero con esto al gesto de inventar un *corpus* bibliográfico que tiene lugar en el “Epílogo para monstruos”. La radicalidad de este núcleo formal de la escritura de Bolaño ha conducido a Lionel Ruffel a proponer que la relación que establece esta invención bibliográfica con los retratos que la anteceden permite concebir a este libro como una “ficción teórica” (2008: 310). El denominado escándalo lógico deviene, por la vía de la ficción, reflexión crítica. Me detendré brevemente en la propuesta de Ruffel, pues ella permite avanzar en el desarrollo de la articulación entre antología y horror que orienta este trabajo.

El texto de Ruffel comienza señalando a las bibliografías como una suerte de pariente pobre de los estudios paratextuales, siendo ellas sin embargo las que abren el universo referencial sobre el que circula el libro, sin por ello ser, en ocasiones, engañosas. Las bibliografías de los libros de crítica designan una biblioteca potencial que es al mismo tiempo una memoria, una dinámica y una arquitectura del texto que integran. Son también, y a veces se quedan sólo en eso, una promesa o una declaración de principios. Crean, de esta manera, un mundo regido por un principio de colección (Ruffel, 2008: 305-306).

En primer lugar, se destaca la existencia de una bibliografía en un tipo de escritura - la de ficción- en el que no es habitual, para luego hacer especial hincapié en la tercera parte del epílogo (“Algunos libros”). A partir de la lista de más de doscientos títulos que cierra el libro, Ruffel propone que esta invención de un *corpus* da lugar en la obra de Bolaño a la formación de un *ciclo*. La bibliografía es así punto de convergencia de las páginas que la anteceden y es también punto de fuga que se desplaza hacia el resto de la obra de Bolaño. Las novelas, los libros de poesías, los cuentos que hacen parte de las sagas literarias presentes en *La literatura nazi en América*, se transforman en biblioteca, y este gesto lleva a dirigir la mirada a las prolongaciones que este nuevo anaquel ejerce sobre la obra en construcción. La constitución de un ciclo como el que tiene lugar en la literatura de Bolaño, construye un mundo otro, paralelo y en relación de oposición al nuestro. El ciclo, concluye Ruffel, circunscrito en la permanente puesta en tensión de las potencialidades del proyecto vanguardista (“cambiar la vida-cambiar el mundo”), es metafóricamente una forma total. Y con esto se refiere particularmente a que el ciclo “Puede ser así emblemático de la función modélica de la literatura. Puede ser emblemático de toda función modélica y de los riesgos

que ella comporta. ¿Podemos, después del siglo de catástrofes histórico-políticas, ignorarlo?” (Ruffel, 2008: 313).¹⁹

La lectura de Ruffel transita por un camino similar al sugerido por Bolaño, esto porque opera bajo una lógica de inversión, es decir, hace del atractivo de los escritores nazis un modo de poner en cuestión los alcances y potencialidades de todo proyecto vanguardista, incluido el nazismo, y subraya así al carácter alegórico contenido en el libro, interrogando de este modo la historia del siglo XX y su modo de establecer colecciones, en este caso de eximios hombres de letras²⁰.

El gesto bibliográfico ya estaba presente en el “Índice de las fuentes” que cierra *Historia universal de la infamia*, donde a excepción de una el resto son referencias verificables. Y operaba más bien como la justificación de la *timidez* borgeana, a la vez marco de contención de la actividad creadora. En la sección “Algunos libros” incluida en el epílogo de *La literatura nazi en América*, en cambio, la lista de títulos se desplaza hacia un mundo que exhibe, a través de una escritura clasificatoria, sus posibilidades de expansión y de desestabilización de la lógica de colección que la rige²¹. Ruffel limita su lectura del epílogo a la lista de libros con la que concluye; sin embargo, es posible ampliar sus alcances hacia las dos primeras secciones del mismo, “Algunos personajes” y “Algunas editoriales, revistas, lugares...”, pues su consideración permitirá poner en evidencia la función de expansión o punto de fuga que este libro cumple en la obra de Bolaño.

Dentro de este listado, profuso en invención de títulos, editoriales y obras completas, se pueden encontrar dos tipos de expansiones o puntos de fuga. En primer lugar, hay variados títulos y nombres que reaparecerán en distintos libros de Bolaño; y en segundo lugar, y de modo más periférico, hay dentro de la lista de libros una sola inclusión que escapa a la invención de un *corpus*, y que introduce en el canon de la literatura nazi dos

¹⁹ La traducción es mía. “Il peut être emblématique de la fonction modélisante de la littérature. Il peut être emblématique de toute fonction modélisante et des risques qu'elle comporte. Peut-on, après le siècle des catastrophes historico-politiques, ignorer cela ?” (Ruffel, 2008: 313).

²⁰ La reiterada presencia de personajes escritores en Bolaño ha llevado a subrayar el lugar que esta insistencia ocuparía en las construcciones de sentido a las que da lugar esta literatura: “No es abusivo afirmar que el escritor poeta es una clave de sentido que define esta escritura”. (Castillo de Berchenko, 2005: 45-46).

²¹ Esta relación con el texto de Borges ya ha sido comentada en otro sentido. Cito y luego comento: “El “Índice de las fuentes” permitiría relevar la actividad de invención y reescritura en Borges, mientras que el “Epílogo para monstruos” en Bolaño, porque esconde más de lo que muestra, volvería demencial un intento de catálogo que podría incluir desde quizás la *Autobiografía* de Victoria Ocampo o la biografía de Haushofer, hasta las crónicas deportivas de la prensa sensacionalista pasando por el cine *gore*...”. (Manzoni, 2002: 26). A propósito de esta lectura es dable señalar que es precisamente el gesto clasificatorio el que está en el centro del epílogo, eso sí, menos para alentar búsquedas demenciales de textos fuentes que para dar forma a una nueva tradición, de ahí la “ficción teórica” que toma aquí la forma de una biblioteca.

autores ligados por la traducción: “*Filosofía del moblaje*, de Edgar Allan Poe, en *Ensayos y críticas*, traducción de Julio Cortázar” (221). Se trata, como queda aquí en evidencia, de una prolongación de la tradición nazi americana que explicita nuevamente el carácter alegórico ya señalado. A propósito de esta inclusión anómala cabe mencionar que los libros listados en este apartado están compuestos básicamente por los textos de los autores reseñados, y si bien la inclusión de la *Filosofía del moblaje* se justifica a primera vista porque una de las escritoras incluidas en la antología, Edelmira de Mendiluce, construyó una copia de la habitación de Poe, esto no implica que los precursores reales, citados profusamente a lo largo del libro, pasen por ello a integrar la lista bibliográfica del epílogo. Subrayar este ligero cambio de lógica en la construcción de la bibliografía sirve tanto para evidenciar la alteración del conjunto que una mera desviación hace operar sobre él, como para señalar el enigma que representan en ese lugar los nombres de Poe y Cortázar.²²

De cualquier manera, las relaciones que el epílogo permite establecer con el resto de los libros del escritor chileno entregan un material de análisis que permite dirigir la mirada hacia otros de sus textos. A continuación citaré algunos fragmentos del epílogo, para luego dar cuenta sucintamente de las relaciones que ellos establecen con otros momentos de la obra:

1.Eugenio Entrescu Bacau, Rumania, 1905-Kishinev, Ucrania, 1944. General rumano. Durante la Segunda Guerra Mundial se distinguió en la toma de Odesa, el sitio de Sebastopol, la batalla de Stalingrado. Su miembro viril erecto, medía exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine. Fue jefe de la 20 subdivisión, de la 14 División y del 3 Cuerpo de Infantería. Sus soldados lo crucificaron en una aldea cercana a Kishinev. (205).

Este general es mencionado al pasar en *La literatura nazi en América*, fue frecuentado por una de las escritoras del catálogo, la mexicana Irma Carrasco, y también es aludido en la biografía de Daniela de Montecristo, quien se habría enamorado de Entrescu en sus años en Europa (79, 86). El mismo personaje reaparece largamente en la parte final de *2666*, dentro de otra biografía ficticia de un escritor alemán. Hans Reiter, soldado del ejército alemán quien luego de desertar se convertirá en el escritor Benno von Archimboldi, coincide con Entrescu en la Segunda Guerra Mundial. Primero, en un castillo donde llegan

²² Si bien la relación de la obra de Bolaño que se puede establecer con uno u otro escritor a partir de esta inclusión quedará sólo mencionada como uno de los problemas sin respuesta que plantea el texto, aprovecho la ocasión que brinda la mención de Cortázar para referir un estudio crítico que concibe a Bolaño bajo un doble linaje asaz singular: “«Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad», escribe Bolaño a propósito de *Los detectives salvajes*, una obviedad singularísima, si se piensa que ningún otro escritor latinoamericano, y ni siquiera ningún escritor argentino, ha conseguido afiliarse a ese doble linaje y amalgamarlo con igual soltura que en sus relatos.” (Speranza, 2012: 151)

a descansar un grupo de oficiales del ejército del Reich. Allí, junto a un compañero, Reiter se interna en los pasadizos del castillo hasta llegar a una pequeña abertura que permitía mirar, sin ser vistos, los pormenores de lo que sucedía en una habitación en la que Entrescu mantenía relaciones sexuales con la Baronesa Von Zumpe. El compañero de Reiter en esta internada por los pasadizos de un castillo, calcula, sin equivocarse aclara el narrador, que el miembro viril en erección del general debía medir unos treinta centímetros (Bolaño, 2004b: 864). Pocos años después, cuando el ejército alemán estaba en retirada y la guerra llegaba a su fin, Reiter y su división encontraron a Entrescu crucificado en un castillo rumano, luego supieron que fueron sus propios soldados, los del Tercer cuerpo, quienes luego de golpearlo hasta la muerte lo habían puesto sobre la cruz (2004b: 929-933).

2. Alfredo de María, México D.F., 1962-Villaviciosa, 2022. Escritor de ciencia-ficción. Durante dos interminables años, vecino de Gustavo Borda en Los Ángeles. Desapareció en Villaviciosa, un pueblo de asesinos del Estado de Sonora. (208).

Aquí sobresale el nombre del lugar en el que este escritor desapareció, pues Villaviciosa, vuelve a aparecer, primero en *Llamados telefónicas* (1997), luego en *Los detectives salvajes* y en *2666*. En todas las referencias se trata de un pueblo que queda en las cercanías de Santa Teresa, en el norte mexicano. El cuento “El Gusano” relata la amistad de Belano con el Gusano, oriundo de Villaviciosa, quien reacio a hablar de su pueblo, comienza a describirlo en un acceso de fiebre en el que es asistido por Belano. Un pueblo pequeño a orillas del Río Negro, donde sus naturales se ganan la vida como asesinos o como vigilantes (Bolaño, 2004c: 81)²³. La vocación por el homicidio que caracteriza a sus habitantes vuelve a ser foco de atención en *Los detectives salvajes*: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima.” (Bolaño, 2004d: 601). Es a este pueblo donde los judiciales van a buscar un nuevo candidato para ponerlo a trabajar en los asesinatos de mujeres sin resolver que se acumulan en “La parte de los crímenes”. Como anticipaba el Gusano, su lugar natal no sólo es cuna de asesinos, también lo es de vigilantes. Olegario

²³ El cuento en cuestión es significativo en el entramado de la obra de Bolaño, pues representa la primera mención de Santa Teresa, el espacio en el que confluirán luego las dos grandes sagas narrativas del autor, y que aquí se presenta como el lugar de origen del abuelo del narrador. El cuento es narrado en una primera persona que se identifica como Arturo Belano, esta es la primera mención completa de este nombre (Arturo B en *Estrella distante*), éste se volverá luego un personaje habitual en esta narrativa. Hacia el final del cuento el Gusano a modo de agradecimiento por la ayuda que le prestó Belano cuando tuvo fiebre, le regala un cuchillo que tiene inscrito en el mango la palabra “Caborca”, que en *Los detectives salvajes* es el nombre de un pueblo en el norte mexicano, y el nombre de la revista que en 1921 había dirigido Cesárea Tinajero y que constituyó una suerte de órgano oficial del real visceralismo.

Cura Expósito, más conocido como Lalo Cura, oriundo de Villaviciosa, será el nuevo integrante de los oficiales encargados de darle solución a los femicidios. De cualquier manera, las particularidades del pueblo se mantienen en esta nueva aparición del lugar: “...su mirada tenía ese aire que los forasteros percibían en la mirada de los habitantes de Villaviciosa: una mirada opaca e intensa de asesinos.” (Bolaño, 2004b: 695).

3. Varios títulos incluidos en “Algunos libros”, y caracterizaciones de los proyectos literarios de los autores se relacionan con buena parte de los libros posteriores de Bolaño. Menciono algunos a modo de ejemplo. Dos libros del poeta de la Hermandad Aria, John Lee Brook, *Karma-Explosión: Estrella errante* y *Sobre la Estrella Perdida*, se asemejan al título del siguiente libro de Bolaño; otro anuncia la existencia de un personaje que tendrá reiteradas apariciones en la cuentística del autor: *Nuestro amigo B*, o como señalará Benmiloud sobre un título de Gustavo Borda, *Crímenes sin resolver en Ciudad-Fuerza*, que se extiende hasta la serie de asesinatos de mujeres en *2666*, y es reforzado por el juego anagramático entre Fuerza y Juárez que a excepción de sus letras iniciales reenvía a Ciudad Juárez, el trasunto de la ficcional Santa Teresa donde se cometen los crímenes (Benmiloud, 2011: 126).

Las referencias y juegos cruzados que se pueden establecer a partir del “Epílogo para monstruos” con el resto de la obra de Bolaño sugiere una lógica de expansión que allí toma forma. Los ejemplos sirven no sólo para señalar coincidencias o curiosidades entre las distintas obras, antes bien establecen puntos de fuga en los que la obra posterior se despliega y exhibe así su modo de construcción. Se trata de un trabajo de las formas que a medida que se expande, reflexiona sobre sus condiciones de posibilidad. Reaparecen personajes y lugares, pero sobre todo insiste una forma que permite ir integrando sus variaciones. Dar cuenta de las particularidades de ese movimiento formal es el principal objetivo de estos desarrollos. De ahí entonces que tome sentido la concepción del libro sobre los escritores nazis como un germen de la obra por venir. Al respecto propone Karim Benmiloud: “Así que si *La literatura nazi en América* no es una novela, es tal vez una *novela de novelas*, un sistema signifiante en constante expansión y con vocación totalizadora, que contiene literalmente todas las novelas posteriores del autor.” (2011: 126).

La propuesta crítica es digna de atención por el lugar central que adjudica a la galería de escritores nazis presentada; sin embargo, Benmiloud no desarrolla en extenso este lugar de *novela de novelas* adjudicado al libro en cuestión. Los ejemplos que ofrece se orientan en el sentido de expansiones temáticas -la amistad entre dos poetas nazis como antecedente de la que tiene lugar entre Lima y Belano en *Los detectives salvajes*, el mencionado juego con Ciudad Juárez que permite el nombre *Crímenes sin resolver en Ciudad-Fuerza*, la permanencia del Mal, etc.- y no aluden a la retórica con que se los presenta. Así por ejemplo, el remedo de la crítica literaria de corte enciclopédico que explora la voz narrativa

de los primeros veintinueve retratos, y el contraste que es posible establecer con la forma en que está narrada la historia del teniente Carlos Ramírez Hoffman, no son considerados por este crítico como elementos que darían cuenta de ese sistema significante en expansión al que se refiere.

Leer el libro sobre los nazis como condensación significante de gran parte de la obra de Bolaño, demanda dirigir la mirada no sólo hacia las insistencias temáticas que allí surgen, trabajo importante y sobre el que también insistiré, sino que también hacia los procedimientos narrativos con que los núcleos temáticos se desenvuelven. Se trata, con ello, de avanzar sobre la articulación entre el dispositivo ficcional, el artefacto lingüístico y la forma que así adquiere el horror. Y es en ese horizonte que el contraste de tonos narrativos presentes en *La literatura nazi en América* se vuelve fundamental para la lectura que aquí se desarrolla.

De forma esquemática se puede observar allí la convivencia de tres modalidades enunciativas. La primera, y la más extendida, es un procedimiento clásico de la ficción, se toma un discurso legitimado y más o menos estable, aquí el de las biografías de artistas, y se introducen variaciones -el carácter apócrifo, la filiación nazi, la presentación del libro como una novela- que hacen de este nuevo orden del discurso un dispositivo ficcional. La segunda, va en el mismo sentido, pero por su carácter inédito merece una mención especial. Me refiero a los elementos destacados a propósito del “Epílogo para monstruos”: el devenir *corpus* bibliográfico de la tradición nazi americana, objeto de clasificación y, cual biblioteca, sugerir la existencia de un mundo otro. Y en tercer lugar, y esto será a continuación objeto de análisis, las particularidades de la última biografía ficticia alteran el libro entero. La voz narrativa se altera, la distancia y neutralidad con que se retrató al resto de los escritores se invierte, la voz se identifica en la narración como la de un tal “Bolaño”. La narración heterodiegética del ciclo nazi se transforma en su última entrega en una voz homodiegética, más aun autodiegética (Jennerjahn, 2002: 70). La violencia, antes apenas sugerida, se lleva a cabo como parte de la propuesta estética²⁴. El contraste hace sobresalir al último antologado por sobre los demás, como si todo el libro fuera la antesala y el reverso de esta historia.

²⁴ Si bien hay otros integrantes del catálogo nazi que incurren en hechos criminales, notablemente los miembros de la Hermandad Aria, comunidad carcelaria, Ramírez Hoffman es el único en hacer de la muerte y la desaparición un objeto con aspiraciones estéticas. Para prolongar este contraste se puede citar una descripción de otro de los autores antologados: “No cabe duda que desde el primer momento quiso formar parte de ese mundo. Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta, que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al que repugnaba hasta la vista de la sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes es uno de los disfraces de la escala social.” (125).

La lectura en conjunto de estas tres variantes del artefacto lingüístico en el que se desenvuelve la ficción da como resultado una convivencia de registros que habilitan a la consideración de formas literarias del horror. El diccionario que colecciona escritores pro-nazis demuestra su capacidad de devenir biblioteca, de ser un ciclo total y modélico. Establece así una primera reflexión sobre su forma: la catalogación de una voz neutra es un modo en que la literatura busca su *tipo*, una manera en que la enciclopedia literaria remedada, busca sus vidas ejemplares, se trata en fin de una estrategia de clasificación. Sin embargo, la persecución de ese elemento modélico encuentra en “Ramírez Hoffman, el infame” su propia desestabilización, de la que es posible extraer una segunda reflexión: la búsqueda del caso modelo se enuncia en esta literatura con una alteración sensible de la lógica con la que se lo busca; los modos de narración y el contraste entre ellos reflejan este fenómeno. La biografía final, el punto culmine del libro, hace visible estos movimientos intratextuales y dadas las particularidades que imprime a *La literatura nazi en América* permite concebirlo en términos de una reflexión sobre las formas literarias del horror.

Ramírez Hoffman: en busca del *tipo*

El contraste que marca la inclusión de Ramírez Hoffman en la antología nazi, no sólo se establece por la inflexión en el tono narrativo en el que ésta se presenta, sino que también se destaca el paso al acto que este lleva a cabo en el despliegue de su propuesta estética: “A diferencia de sus colegas poetas, los planes de Ramírez Hoffman no se quedan en la teoría, sino que resuelve llevar a la práctica sus proyectos monstruosos: en la biografía de esta figura se amalgaman la *vita* artística y política de manera funesta.” (Jennerjahn, 2002: 70).

Ramírez Hoffman, conocido del narrador bajo el nombre de Emilio Stevens, cuando participó en talleres de poesía durante los años previos al golpe de Estado de Pinochet. Miembro de la Fuerza Aérea de Chile (FACH) cuya primera presentación en el aire la realiza en uno de los aviones de la institución, escribe poesía en los cielos de la recién instalada dictadura, mientras es contemplado por un grupo de prisioneros políticos que miran atónitos desde el patio del campo de detención en el que se encuentran. En el relato de su carrera artística es poco lo que se dice sobre su participación en los grupos de tareas encargados de torturar, asesinar y desaparecer a los opositores del régimen, su participación está sugerida, pero la ejecución de los crímenes no está narrada, a excepción del caso de dos poetisas que eran hermanas. El relato entrega elementos para concluir que él estaba al mando de la muerte y desaparición de las hermanas Venegas y de su tía. Dado que el teniente conocía a las hermanas de la época en que frecuentaba los talleres de poesía no tuvo problema en que le franquearían la puerta sin recurrir a la violencia; por su parte, ellas

se enteraron tarde de las nuevas labores de su antiguo compañero de taller²⁵. Con la vuelta de la democracia su nombre es mencionado en una investigación judicial sobre torturas y desapariciones, se lo sindicó como culpable en otros juicios, se lo cita a declarar, pero no hay rastros de su persona. En una de sus exhibiciones de escritura aérea habla en sus versos de mujeres, nadie sabía muy bien a qué se refería, el narrador entrega una solución posible:

Los generales que lo observaban soltar el humo y formar las letras pensaron que se trataba de sus novias, sus amigas, o el nombre de algunas putas de Talcahuano. Algunos amigos supieron, por el contrario, que Ramírez Hoffman estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. (183).

Sin embargo, la voz narrativa es dubitativa e insiste repetidas veces en su falta de certeza sobre los hechos que cuenta. La exposición fotográfica marca una inflexión en el relato y hace tambalear los sucesos que la anteceden. “Tal vez lo anterior ocurrió así. Tal vez no. (...) Tal vez todo sucedió de otra manera. La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica.” (187).

Tal y como sugiere esta aclaración del narrador, la exhibición de cientos de fotografías que el teniente dispone en las paredes y el techo de una habitación, tiene un lugar central en el relato. Esto se ve reforzado por el enigma que se cierne alrededor de las fotos, pues de su contenido no se dice nada, sólo se comentan los efectos que las variadas instantáneas provocaron en los asistentes: un revuelo generalizado que concluye con la entrada en escena de miembros de inteligencia militar, quienes se llevan las fotografías de la habitación. A partir de esa noche las noticias de Ramírez Hoffman vuelven a ser confusas y contradictorias. Hará falta otro libro para enterarse de los destinos que enmarcan las fotos, otro movimiento de retorno, alteración y reflexión de lo escrito (Bolaño, 2012: 96-98).

La biografía de Ramírez Hoffman modifica el conjunto de la antología nazi en la que se incluye, al tiempo que es luego perturbada por la prolongación de esta historia en la siguiente novela del autor. Hay aquí otro indicador del linaje borgeano de este libro, pues tal y como *Historia universal de la infamia*, y esto dista de ser una mera casualidad, la última biografía ficticia de *La literatura nazi en América* posibilita no sólo una relectura de las páginas que la preceden, sino que también comprende un gesto importante con respecto a la tradición que el libro presenta. Borges incluye “Hombre de la esquina rosada” en su historia de la infamia, haciendo parte no sólo a los cuchilleros argentinos de una historia de la infamia, sino que sobre todo haciendo parte a su obra de una tradición universal²⁶.

²⁵ “Y no hay cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Magdalena Venegas, pero únicamente ése, como para probar que Ramírez Hoffman es un hombre y no un dios”. (179). *Cursivas en el original.*

²⁶ “En ese sentido, el hecho de que leamos el más conocido cuento de cuchilleros y orilleros, “Hombre de la esquina rosada” luego de esas biografías universales, completa el dispositivo: la

Bolaño, por su parte, no sólo hace parte de la tradición nazi a la dictadura chilena, sino que más importante aún, hace recaer la prolongación inmediata de su literatura en una de las vidas imaginarias que contiene su enciclopedia. La literatura de Bolaño, podría esgrimirse en este punto, construye una lógica de expansión y retorno que tiene como antecedente primero una antología nazi continental. Esta lógica de construcción incluye el nombre del autor como uno de sus personajes²⁷, e insiste así sobre la pertenencia de su obra a la tradición nazi de la que *La literatura nazi en América* es su primer fascículo.

Lo nazi como tradición literaria es presentado bajo la forma de una antología crítica que reseña la obra de algunos de sus representantes. La puesta en serie y consecuente instauración de los escritores nazis como una tradición posible de las letras americanas es llevada a cabo a través del modo canónico y canonizante de la selección y constitución de un *corpus* delimitado. Una de las particularidades de este canon ficticio es que todos sus integrantes son presentados detallando sus años de nacimiento y de muerte, esto se repite a su vez en los personajes secundarios que son reunidos en la sección “Algunos personajes” del epílogo. Así, independiente de que los años que inscriben la muerte de algunos actores sobrepasen cronológicamente al año de publicación del libro, cada uno de ellos está muerto para el texto.²⁸ Para integrar esta antología nazi la muerte se instala como una condición previa. Y por otro lado, la semblanza que cierra el libro redobla su lazo con la muerte, ahora violenta, a través de la participación de su protagonista en la gesta de progreso, vanguardia y violencia alentada por la dictadura, y también por medio del destino que su encuentro con el detective Romero parece haber sellado.

Llegados a este punto es necesario recapitular estas últimas observaciones. La presencia de la muerte se articula con la forma antológica, esta conjunción hace las veces de núcleo poético sobre el que girará gran parte de la obra por venir. Es en este entramado que sobresalen las fotos elididas de la exposición de Ramírez Hoffman. El siguiente libro, *Estrella distante*, reescritura, variación y expansión del último retrato de la enciclopedia nazi revela el contenido de las imágenes expuestas bajo el epíteto de “poesía visual”. Para

literatura de bajos fondos de Borges se integra, así, en un marco mundial de la infamia. El criollismo de los veinte entra en una enciclopedia paralela, marginal, escrita desde Argentina por un ex vanguardista.” (Premat, 2010).

²⁷ Tal y como hacia el final de “Hombre de la esquina rosada” aparece el nombre Borges como personaje al que Rosendo le narra la historia de cómo dio muerte a Francisco Real, Bolaño, vuelto personaje en “Ramírez Hoffman, el infame”, le ayuda al detective Abel Romero a dar con el paradero de Ramírez Hoffman.

²⁸ Sobre las fechas de nacimiento y muerte que presenta a los personajes en la antología nazi se ha propuesto lo siguiente: “esa incisiones funcionan metafóricamente como las inscripciones de una lápida.” (Manzoni, 2002: 20).

concluir comentaré brevemente algunas características que aparecen en la nueva versión de esta historia, en especial las que se refieren a la mencionada exposición.

Se trata de fotos de mujeres que, cual empapelado, llenan la habitación de un departamento. “Las mujeres parecen maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento en de hacerles la instantánea.” (Bolaño, 2012: 99). La poesía visual está compuesta de una serie de cuerpos que se dan a ver como habiendo sido objetos de una intervención. Son detenidas desaparecidas apesadas por un lente fotográfico. La disposición de las fotos parece responder a una lógica difícil de dilucidar:

El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). (2012: 99-100).

El gesto clasificatorio está puesto de relieve en la agrupación con que las distintas fotos fueron montadas. No es posible saber qué lógica persiguen; sin embargo, los grupos de imágenes parecen aspirar a un sentido que los reúne, entre sí y con todo el conjunto. El autor busca evidenciar el cariz estético de dar muerte a los opositores al régimen²⁹, para ello presenta una, otra, antología de cadáveres femeninos gobernada por principios de ordenamientos que permanecen desconocidos. Sin embargo, basta con la indicación de esa tendencia al orden, para considerar este grupo de fotos como una nueva versión del principio de colección que rige las semblanzas de los escritores nazis. De hecho, esto permite volver sobre lo dicho en un principio y ampliarlo, pues si la serie de cadáveres femeninos de *2666* ya permitió entrever su vínculo formal con la antología nazi, la muestra fotográfica se integra en esta serie y complejiza los valores que hace de esta novela póstuma un lugar que siendo punto de llegada de una literatura no deja de impulsar la relectura de la obra bajo las formas y tiempos que allí se presentan.

El principio de colección se muestra en este punto como una de las maneras en la que la literatura de Bolaño desarrolla una de sus estrategias de composición del horror. La exposición fotográfica saca a los cuerpos del contexto en el que fueron asesinados, forma con ellos una serie. Contar cuerpos muertos es una de las premisas que guía la exposición. Contar autores muertos es la condición de acceso al *corpus* que se constituye en el

²⁹ “Las exhibiciones, aérea y fotográfica, suplantando la obra (el poema o la foto) por una intervención en la realidad cuyas huellas, percederas y crueles, remiten al soberano deseo del artista de dar muerte.” (Manzi, 2004: 136).

“Epílogo para monstruos”. La bibliografía nazi deviene fotografía mortuoria en *Estrella distante*. El recuento de escritores nazi deviene también galería de cuerpos femeninos asesinados en el norte mexicano. La literatura nazi provee una forma que va sufriendo diversas intervenciones³⁰. El principio de colección construye galerías de diversa índole, busca formar una enciclopedia completa, una organización del mundo que detenga la dispersión con que se presentan los objetos³¹. Detener esa dispersión, o intentarlo, por medio de muertes que hacen serie, es uno de los modos en que el horror se da a ver en esta literatura.

³⁰ La más notoria intervención sobre este modo antológico es la apertura que se ejerce sobre los cuerpos femeninos en *2666*. Si bien la presencia repetida del crimen predomina en la literatura de Bolaño desde su primera novela escrita en colaboración, no hay en toda su extensión, una exposición de cuerpos en proceso de descomposición como la que tiene lugar en “La parte de los crímenes”. Por otro lado, si bien el principio de colección, como se ha intentado argumentar aquí, tiene su origen en *La literatura nazi en América* y su prolongación inmediata presenta fotos de cuerpos femeninos desmembrados, faltan allí el detalle del estado del cuerpo, el modo de informe forense que predomina en las muertes de Santa Teresa. Finalmente, cabe decir que esta consideración de la antología como forma del horror, necesitaría ampliar sus desarrollos al ingreso del componente visual que la exposición de fotos sugiere, y que encuentra en la narrativa de Bolaño varias entradas posibles.

³¹ “...tout se rassemble pour le vrai collectionneur en une encyclopédie magique dont la totalité forme le destin de son objet.” Benjamin, Walter: “Je déballe ma bibliothèque”, en Benjamin (2011: 161).

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter (2011). *Images de pensée*. París: Christian Bourgois.
- Benmiloud, Karim (2011). “Transgresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América*”. Moreno, Fernando (coord.) *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Lastarria: 119-131.
- Bisama, Álvaro (2003). “Todos somos monstruos”. Espinosa, Patricia (ed.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Ed. Frasis: 79-93.
- Bolaño, Roberto (1999). *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Bolaño, Roberto (2002). *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori.
- Bolaño, Roberto (2004a). *La pista de hielo*. Santiago de Chile: Seix-Barral.
- Bolaño, Roberto (2004b). *2666*. Buenos Aires: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004c). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004d). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2012). *Estrella distante*. Buenos Aires: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Otras inquisiciones. Obras completas II*. Barcelona: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1998). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Alianza.
- Braithwaite, Andres (ed.) (2006). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Castillo de Berchenko, Adriana (2005). “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”. Moreno, Fernando (ed.) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos: 41-52.
- Friedlander, Saul (ed.) (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Jennerjahn, Ina. “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 56 (2002): 69-86
- Gramuglio, María Teresa (1986). “Jorge Luis Borges”. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 337-384
- Lanzmann, Claude. (1979) “De l’Holocauste à *Holocauste* ou comment s’en débarrasser”. *Les Temps Modernes* 395 (1979): 1897-1909.
- Manzi, Joaquín. “Mirando caer otra *Estrella distante*”. *Caravelle* 82 (2004): 125-141.

- Manzoni, Celina (2002). "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". Manzoni, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor: 38-52.
- Molloy, Sylvia (1979). *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Monluçon, Anne-Marie y Salha, Agathe (2006). *Fictions biographiques XIXe-XXI siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Montaldo, Graciela (2006). "Borges: una vanguardia criolla". Viñas, David (ed.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt 1916-1930*. Buenos Aires: Paradiso: 176-190.
- Premat, Julio (2010). *Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad*. Universidad de Antioquia. Lecciones Doctorales n° 7, julio-diciembre 2010: 40 páginas (mimeo).
- Rivette, Jacques (2005). "De la abyección". Antoine de Baecque (ed.) *Teoría y crítica de cine. Avatares de una cinefilia*. Buenos Aires: Paidós: 36-38.
- Rosa, Nicolás (2011). "La crítica como metáfora". *Los Libros*, 1969: 4-5. Edición facsimilar, tomo I (1969-1970). Buenos Aires: Biblioteca Nacional: 63-64.
- Ruffel, Lionel. "L'invention d'un corpus: Roberto Bolaño, Antoine Volodine". *Itinéraires de cultures* 41 (2008): 305-314.
- Sarlo, Beatriz (1981). "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". Barrenechea, Ana María. (eda.) *La crítica literaria contemporánea. Antología*. Vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 73-85.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2007). "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI: 160-165.
- Schwob, Marcel (2005). *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Longseller.
- Speranza, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.
- Walker, Carlos (2010). "El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño". *Taller de Letras* 46: 99-112.
- Walker, Carlos (2011). "Jorge Luis Borges: de *Martín Fierro* a *Sur* (1924-1935)". *Revista Iberoamericana* 41. Vervuert: Madrid: 25-43.
- Warnken, Cristián. "[Entrevista a Roberto Bolaño en *La belleza del pensar*](#)". (1999).