

University of Iowa

From the Selected Works of Luis Martín-Estudillo

2008

Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea

Luis Martín-Estudillo, *University of Iowa*



Available at: https://works.bepress.com/luis_martin-estudillo/9/

HACIA LA LITERATURA HÍBRIDA:
ROBERTO BOLAÑO Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA

Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez

Las huellas de un desencuentro: la narrativa híbrida y la novela fusión

Uno de los fenómenos literarios más llamativos que los lectores han podido apreciar durante las dos últimas décadas es la proliferación sin precedentes cercanos de un tipo de artefacto narrativo que se caracteriza por la dificultad que entraña su misma categorización en términos genéricos. La convergencia textual de ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción e historiografía, entre otros discursos, refleja la voluntad por parte de ciertos autores de conducir su escritura más allá de los marcos de la tradición novelística predominante. Al mismo tiempo, este proceso supone, en muchos casos, el cuestionamiento de las funciones asociadas a dichos discursos en sus orígenes. El concepto de *literatura híbrida* se ha aplicado en los últimos años a los textos de ficción definidos por su "impureza" o "mestizaje", por su emplazamiento en un lugar en el que se dan cita varios géneros que contribuyen a ensanchar el territorio de la novela. La imprecisa acotación de tal concepto ha alentado la presencia de otros marbetes aledaños, como los de ficción ensayística, narrativa ensayística, literatura autorreferencial, o metaerudición narrativa. En cualquier caso, pare-

ce evidente que todas estas acuñaciones reposan en la visión de la narrativa como lugar de confluencia de distintos géneros literarios, que resultan útiles aunque sólo sea para pervertirlos o desmitificarlos.

Esta opción creativa ha conocido recientemente hitos como las obras del italiano Claudio Magris (*Danubio, Microcosmos*) y del alemán W. G. Sebald (*Austerlitz, Los anillos de Saturno*), dos germanistas que desde finales de la década del ochenta del pasado siglo han ofrecido espacios narrativos que muestran una estrecha conexión entre la trama del relato, la historiografía de la modernidad europea y la propia biografía del escritor, en ocasiones presentada a través de un *alter ego* novelesco¹. Ambos autores, celosos guardianes de una memoria cultural enciclopédica, se alejan en sus proyectos literarios de prácticas posmodernas en las que la hibridación se ha manifestado con una intención principalmente lúdica o paródica. Al contrario, en sus escritos se observa una honda preocupación por las implicaciones éticas que tiene el hecho de *contar* la historia dentro del contexto de la actual civilización europea. Este planteamiento se resuelve a menudo en un ejercicio autorreflexivo donde la propia forma artística metaforiza los mecanismos de representación que la constituyen y que son parte sustancial de los entramados que fundan nuestro conocimiento histórico. Al enmarcar el discurso historiográfico en el ámbito novelístico, los autores destacan la condición *narrativa* de las explicaciones tradicionales de la historia, sujetas a la dependencia de un punto de vista concreto y, por tanto, dotadas de un alto grado de subjetividad². En ese sentido, la pluralidad de perspectivas genéricas y la consiguiente tensión entre subjetividad/objetividad y

ficción/no ficción suelen quedar sometidas al yo del narrador, que disequilibra la balanza de la percepción a favor de la subjetividad y la ficción. Sin embargo, la polifonía de géneros que exhiben estos textos se opone a la monodía de los discursos ideológicos. Las combinaciones de violencia y retórica que engendraron los trágicos acontecimientos de la historia europea que centran la atención de los citados autores sólo pueden cuestionarse a partir del desvelamiento de la narrativa con la que esos hechos fueron legitimados. La presencia casi obsesiva de la figura del autor, o de un *alter ego* del mismo, alerta a los lectores acerca de la necesidad de relacionar el texto con el sujeto de la enunciación. Dentro de estas narrativas híbridas, incluso los discursos que se presentan más *naturalizados*, o cuya autoría parece más difusa, no son ideológicamente neutros, puesto que se adscriben finalmente a un determinado personaje, el cual actúa siempre desde ciertas coordenadas políticas. La configuración de un sujeto plural, descentrado o inestable, que caracteriza buena parte de la producción literaria contemporánea, favorece la desnaturalización de la voz que sustenta el texto³. Al poner en duda la propia autoridad discursiva, el desenmascaramiento retórico desemboca en un desenmascaramiento ideológico.

La disolución de los límites entre géneros no es algo nuevo ni que se pueda vincular exclusivamente a la tradición centroeuropea de la que beben Magris y Sebald, pero cabe notar que estos dos escritores han ejercido una importante labor de exploración en unos senderos que diversos autores clásicos —Cervantes entre los de mayor resonancia, pero también Sterne o un narrador sin novela como Borges— ya habían apuntado⁴. Tanto es así que en *El mal de Montano* (2002),

novela híbrida del español Enrique Vila-Matas, encontramos unas reflexiones sobre Sebald y "sus contactos con una estmulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como *Danubio* de Claudio Magris, por ejemplo, o como *El arte de la fuga* de Sergio Pitol" (189).

Junto a la tendencia reflexiva de Magris y Sebald, que suele cristalizar en novelas estéticamente ambiciosas y de hondo calado intelectual, cabe destacar una vertiente de literatura mestiza donde prima sobre todo el componente lúdico. Se trataría de un tipo de ficción que busca a un tiempo la revisitación irónica de la tradición literaria y la renovación de los códigos narrativos establecidos. Esta corriente ha sido bautizada con los nombres de *roman fusion*, *slipstream* y, recientemente, con el neologismo de *novelbrida* (Juan Penalva 90-91). Aunque el inventario de los autores actuales que militan en las filas de la novela fusión aún está por establecer, sí se percibe en la novísima narrativa española una explícita reivindicación de la literatura como juego por parte de algunos escritores aglutinados alrededor de la editorial madrileña Lengua de Trapo —Rafael Reig y Elia Barceló serían dos nombres incontestables a este respecto⁵—. Con todo, estos autores se inscriben en una genealogía bien arraigada en las letras españolas contemporáneas. Entre sus antecedentes inmediatos, cabría mencionar al Vázquez Montalbán de la serie detectivesca protagonizada por Carvalho o al Muñoz Molina en clave cinéfila de *Invierno en Lisboa* (1987) y *Belenebros* (1989). No obstante, el principal antecedente del *roman fusion* contemporáneo es sin duda Eduardo Mendoza,

tanto por el juego perspectivista de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), texto pionero en esta técnica posmoderna, como por el desmontaje paródico de las convenciones de la novela negra a lo largo de la trilogía que componen *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001). De acuerdo con estos precedentes, la novela fusión agrega nuevos matices a la definición de la novela híbrida. El primero, de tipo cualitativo, afecta a la procedencia de los materiales novelísticos empleados. Junto a la combinación de novela y ensayo, los autores afines a la narrativa fusión integran en sus obras lenguajes estéticos que beben de géneros poco prestigiosos dentro de la tradición literaria, como la novela negra desmitificadora —que, a su vez, debe tanto al periodismo de sesgo sensacionalista⁶— o la ciencia-ficción distópica. El segundo rasgo, de índole cuantitativa, tiene que ver con la proporción en que se produce la mezcla de ingredientes en esta clase de textos. En los libros cercanos al *roman fusion* asistimos a menudo a un cóctel (mezclado, no agitado) de referencias estéticas y yuxtaposiciones genéricas que funciona por acumulación. La radicalización de la hiperreferencialidad propia de la novela híbrida desemboca en una suerte de neovanguardia más subversiva en su apariencia que en su trasfondo.

Las huellas de la novela híbrida en sentido estricto y de lo que hemos designado con el marbete de *roman fusion* pueden rastreadse en la obra torrential de Roberto Bolaño. En el caso de Bolaño, la voluntad de devolver a la novela su cualidad barojiana de "saco donde cabe todo" es patente en su interés por componer narraciones a partir de materiales heterogéneos, produciendo así textos que desafían tanto a las formas

clásicas de entender el género como —de una manera menos directa— a los discursos que quieren alzarse con la hegemonía de una verdad única que sirva a sus intereses. Filtrados por el tamiz de una cultura *pop*, las novelas y relatos de Bolaño ofrecen una peculiar cartografía donde conviven los perdedores natos (letraheridos sin causa, héroes del *lumpen*, prostitutas proclives al sentimentalismo), los giros argumentales imprevistos (que con frecuencia se generan partiendo de lo *unheimlich* o *uncanny*), y a veces rayan en lo fantástico) y la mezcla de códigos lingüísticos y literarios (desde la tonalidad culta hasta la expresividad del habla coloquial o del *argot* acanallado).

Entre la historia personal y la historia colectiva: *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas

La novela de Bolaño *La literatura nazi en América* es una colección de entradas biográficas ficticias de autores simpatizantes con el nazismo o vinculados a la ideología de la ultraderecha. En la última de esas reseñas aparece en escena el propio Bolaño, quien, para ayudar a un ex policía chileno (Abel Romero), hace las veces de detective literario con el objetivo de intentar localizar a Carlos Ramírez Hoffman, cómplice del golpe de estado fascista de 1973 y asesino múltiple. El diccionario de escritores infames se trenza así con la novela negra para volver a caer al final de la obra en el enciclopedismo apócrifo, con el “Epílogo para monstruos”⁷. El libro puede leerse como una mirada a las formas de articulación de las ideologías, que no pertenecen únicamente al orden simbólico, sino que adquieren relevancia en la vida cotidiana,

desde la actividad literaria y artística hasta la política. En ciertas ocasiones, como se puede apreciar en la última entrada del “diccionario” biográfico, ese magma de ideas está en el origen de actos específicos de violencia, tanto reaccionaria como contrarreaccionaria. La justicia poética que conlleva el asesinato del asesino no es bien recibida por el personaje narrador Bolaño, desencantado de sus propios compañeros de viaje izquierdistas desde hace años. Su impresión tras volver a ver al asesino pasados los años es la de que “ese hombre ya no le puede hacer mal a nadie” (218)⁸. De ahí que la eliminación de Ramírez sea presentada como una suerte de cainismo invertido: la muerte de Caín a manos de Abel (Romero). Los hijos de la patria que eliminaron a sus hermanos son condenados a vagar y esperar por siempre la venganza de los justos, como teme el Caín bíblico al ser castigado por Yahvé: “He aquí me echas hoy de la Tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la Tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará” (*Génesis* 4:14). Pero Yahvé no aprueba que se sume más sangre a la del primer fratricidio, y sentencia: “Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara” (*Génesis* 4:15).

La poesía no habita inocentemente en la esfera celestial en la cual la ubica el piloto Ramírez Hoffman con sus versos escritos a propulsión desde un avión, ni su mensaje se desvanece con tanta facilidad; la red de significaciones que el desarrollo de la literatura fascista va tramando desde el trabajo de los pioneros alimenta una ideología que se cobra víctimas reales. Ante la existencia de tales víctimas no cabe una moral

relativista de corte posmoderno, sino una ética que a fin de cuentas hallará su sustrato último en la corporeidad: un cuerpo torturado no admite lecturas que nieguen la realidad o la entiendan sólo como texto. En ningún caso, además, ni la poesía ni ninguna otra manifestación artística elevan moralmente a nadie. Como ha expuesto George Steiner en *Grammars of Creation*, el icono de nuestra época es la conservación de un bosquecillo amado por Goethe en medio de un campo de concentración nazi. Los agentes de muchos de los mayores horrores del siglo XX, para nuestro desasosiego, admiraban a Bach y a Pushkin.

La alargada sombra del fascismo también está presente en *Soldados de Salamina*, la obra más significativa de Javier Cercas hasta el momento. El texto plantea una narración en la que una búsqueda de índole periodística se enmarca en un apunte autobiográfico del narrador, un novelista de poco éxito y redactor de un periódico de provincias llamado Javier Cercas, cuyos problemas para componer una historia —una novela— muestran los ecos de la escritura de la Historia y de los complejos entramados de poder que están en juego en tal proceso. El libro de Cercas ilustra cómo ciertas historias prevalecen sobre otras. Frente a la historia oficial, aquella que *escriben* los vencedores y que depende del poder del que gozan sus protagonistas y sus cronistas a la hora de estipular la verdad de lo pasado, Cercas reivindica una historia que reconoce el valor de los relatos orales para recuperar el testimonio de los derrotados. De este modo, la segunda parte de las tres que componen el libro (y que da título al mismo) es un “relato real” que narra la vida del escritor Rafael Sánchez Mazas, personaje que ocupó puestos principales en la falange y que tuvo una

importante presencia en la vida cultural del franquismo. El argumento de esta parte se centra en la recreación de las propias vivencias de Sánchez Mazas durante la guerra civil española. La naturaleza híbrida del texto se subraya en varias ocasiones. La difuminación de los límites entre lo histórico y lo ficticio, por ejemplo, se reconoce en las siguientes palabras: “lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables” (89). El relato de Sánchez Mazas, o la versión de los mismos hechos establecida por Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de éste y también escritor (a quien Cercas entrevista), están rodeados por la aureola de prestigio que acompaña a la figura del intelectual. En el caso de Rafael Sánchez Mazas, esta condición aparece subrayada además por su significación política. Se repite aquí el juego de poder que señalábamos antes: el fascismo se radica en la historia con una violencia que es también retórica, porque impone su propia versión de los hechos y consigue silenciar las que la pongan en entredicho o la contradigan. El narrador Cercas, por su parte, ofrece al lector una historia abierta, inconclusa, con abundantes vaguedades e inexactitudes, y que además expone claramente el proceso de su elaboración y cómo éste depende irremediablemente de fuentes cargadas de subjetividad y (des)memoria. Sería una *historia débil*, por decirlo jugando con términos de Gianni Vattimo, opuesta a los relatos *sólidos* —hasta cierto punto *absolutistas*— que las ideologías requieren para sus teleologías y los héroes para su consagración como tales por sus comunidades.

A lo largo de su investigación, Cercas solicita información repetidamente a *un tal* Roberto Bolaño (145-67). Desde den-

tro del propio artefacto narrativo, éste insiste en que, independientemente del grado de correspondencia entre lo acontecido en la realidad y el relato, el resultado final de una buena narración es siempre la veracidad:

—¡Chucha, Javier! —exclamó Bolaño—. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo.

—No estoy escribiendo. —Contradictoriamente añadió—. Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

—Da lo mismo —replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta (166).

No obstante, podría argumentarse, desde una postura que se saliera de lo meramente literario para entrar en lo ético, que sí habría una diferencia entre relatos reales y ficticios, especialmente cuando sobre la mesa se ponen las cartas de la Historia y en ellas no aparecen representados todos sus protagonistas.

Entre la literatura y la crítica literaria: *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, y *El mal de Montano* (2002), de Enrique Vila-Matas

En su artículo "Bolaño en la distancia" (*Desde la ciudad perdida*, 2000), Vila-Matas afirmaba que *Los detectives salvajes* se inscribía en la senda de la *Rapanela* de Cortázar, de la que constituía al mismo tiempo una parodia y un epílogo trágico. Al final de su breve ensayo, el novelista catalán aplicaba el desafío estético de la escritura de Bolaño al que él mismo había tratado de llevar a cabo a lo largo de su trayec-

toria: "*Los detectives salvajes* es, por otra parte, mi propia brecha: es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa. Y es también una novela que me ha infundido ánimos para continuar escribiendo, incluso para rescatar lo mejor que había en mí cuando empecé a escribir" (282-283)¹⁰. El principal rasgo que determina que buena parte de la labor novelística de Bolaño y Vila-Matas pueda considerarse narrativa híbrida reside en la técnica literaria empleada por ambos autores. Más allá de puntuales coincidencias temáticas, la producción de estos escritores se caracteriza por el original armazón constructivo sobre el que se sustentan sus ficciones. Si bien el engranaje literario aparece a menudo oculto tras las peripecias de la narración, en ocasiones el artificio artístico deja entrever los pilares de la estructura que organiza el discurso. Así ocurre en dos de las obras de estos autores, galardonadas con el premio Herralde: *Los detectives salvajes*, en que se encuentra esbozado todo el universo personal de Bolaño, y *El mal de Montano*, donde el género de novela-ensayo cultivado por Vila-Matas alcanza quizá su mayor grado de armonía y complejidad.

Los detectives salvajes relata la peculiar indagación del chileno Arturo Belano (*alter ego* habitual del propio Bolaño) y del peruano Ulises Lima (máscara de su amigo Mario Santiago) en los orígenes del movimiento poético conocido como realismo visceral. Ambos escritores son miembros activos de un núcleo de jóvenes poetas radicados en México DF que se reivindican como sucesores espirituales de esta corriente literaria. El viaje de Belano y Lima, que se prolonga durante más de veinte años, tiene como eje la búsqueda de Cesárea

Tinajero, la fundadora del realismo visceral a comienzos del siglo XX. Para ilustrar las razones de esa búsqueda, así como sus imprevistas consecuencias, Bolaño divide su novela en tres partes: "Mexicanos perdidos en México (1975)", "Los detectives salvajes (1976-1996)" y "Los desiertos de Sonora (1976)"¹¹. La primera y la tercera adoptan la forma del diario, mediante las anotaciones fragmentarias de un testigo privilegiado de la acción: el joven poeta mexicano Juan García Madero, que acompaña a Belano y Lima al comienzo de su itinerario existencial y literario. La segunda sección, que da título al libro y que ocupa la mayoría de sus páginas, ensaya una novedosa y arriesgada técnica narrativa, pues constituye un crisol de voces donde los diversos personajes de la ficción se expresan en primera persona y dan noticia sobre el fracaso generacional que articula la novela¹². Se configura así una amplia galería de monólogos que combinan el estilo indirecto libre y el *stream of consciousness* incorporado por Joyce a la narrativa moderna. Dicho mecanismo se enriquece con una pluralidad de registros que abarca desde el lenguaje literario hasta las modulaciones jergales de un *lumpen* destartado y bohemio. Esta segunda parte toma como hilo conductor las reflexiones del poeta Amadeo Salvatierra ante unos jóvenes Belano y Lima, en enero de 1976. El nombre de Cesárea Tinajero, que sale a relucir en un momento de la charla de Salvatierra, galvaniza las restantes páginas de la novela. Las aventuras de Belano y Lima, que conocemos siempre por persona interpuesta, funcionan como extensa nota al pie o como corolario moral de las vacilaciones ideológicas, las victorias pírricas y el rosario de derrotas de los escritores nacidos en la década del cincuenta¹³.

La multiplicidad de voces narrativas de *Los detectives salvajes* se corresponde también con la amplitud cronológica y con la densidad geográfica que despliega Bolaño en su novela. Desde 1975 a 1996, las huellas de los detectives literarios Belano y Lima pueden rastrearse en México DF y los desiertos de Sonora, pero también en varios puntos de la costa catalana, Madrid, París, Tel-Aviv, Viena, San Diego, Managua, Luanda, Kigali o Monrovia. Este proyecto de narración itinerante presenta ecos de la novela bizantina, el relato de iniciación, la literatura detectivesca o la crónica periodística, que difuminan la adscripción genérica del volumen y contribuyen a ubicarlo en el terreno fronterizo de la literatura híbrida. A esta proliferación de fuentes narrativas habría que sumar también el trasvase de discursos cinematográficos que se produce frecuentemente en la novela, desde la irrupción del *thriller* al final de la primera sección hasta la *road movie* desencantada que hallamos en la última parte del libro. Finalmente, cabría anotar la importancia que adquieren en la obra los materiales visuales, como pone de relieve la reproducción de los pictogramas de Cesárea Tinajero o de los chistes gráficos que García Madero registra en su cuaderno¹⁴.

No obstante, *Los detectives salvajes* es ante todo una novela sobre la literatura, un texto metarreferencial que se pregunta sobre el sentido último de la creación literaria tras los fuegos fatuos del sesentayochismo y las neurosis milenaristas de final de siglo. De este modo, el periplo de los detectives protagonistas tiene mucho de *regreso a la semilla*, de viaje que desemboca en el comienzo. Así lo sugiere el nombre de los propios personajes: Arturo Belano, cuyo rastro se pierde en

África igual que el del poeta francés Arthur Rimbaud, y Ulises Lima, que representa a un tiempo la esencia inequívoca de todo viaje (el de Ulises en *La Odisea*) y la pertenencia a la tierra natal (Lima, la capital peruana de donde procede el personaje)¹⁵. En este sentido, el libro que nos ocupa supone además una pesquisa en la poesía del siglo XX y una obra en clave para cuya comprensión es imprescindible despejar algunas de las incógnitas biográficas acerca del escritor. Por una parte, la narración se cierra con la muerte irónica de los padres literarios; en este caso, con el asesinato accidental de Cesárea Tinajero en una escaramuza donde participan Belano, Lima, García Madero, la prostituta Lupe, su chulo Alberto y un siniestro policía que acompaña al anterior. La definitiva desaparición de Tinajero implica el olvido del realismo visceral, concebido como bifurcación novelesca del estridentismo mexicano, y el acta de defunción de la labor poética de los protagonistas, que habían bautizado a su grupo con el mismo nombre que el del movimiento literario de Tinajero¹⁶. La posibilidad de una lectura estética de la poesía del siglo XX impregna otras páginas de la novela, como las que recogen la clasificación de los poetas españoles y mexicanos en ninfos, mariquitas, maricas y bujarrones, siguiendo en cierto modo la catalogación propuesta por García Lorca en su "Oda a Walt Whitman" (*Poeta en Nueva York*). Subyace aquí, apuntado como al desgairre, un canon literario bien definido:

Cernuda, el querido Cernuda, era un ninfo y en ocasiones de gran amargura un poeta maricón, mientras que Guillén, Alexandre y Alberti podían ser considerados mariquita, bujarrón y matica, respectivamente. Los poetas tipo Carlos

Pellicer eran, por regla general, bujarrones, mientras que poetas como Tablada, Novo, Renato Leduc eran mariquitas. De hecho, la poesía mexicana carecía de poetas maricones, aunque algún optimista pudiera pensar que allí estaban López Velarde o Efraín Huerta [...]. Deberíamos remontarnos a Amado Nervo (sílbidos) para hallar a un poeta de verdad, es decir a un poeta maricón (83).

Por otra parte, *Los detectives salvajes* puede interpretarse como un *roman à clef* que abunda en referencias verídicas, espejismos y trampantojos autobiográficos, a manera de un juego de muñecas rusas. Desde esta perspectiva, son evidentes las concomitancias entre el realismo visceral y el infrarrealismo en cuyas filas militó, durante su juventud, el mismo Bolaño. Al igual que ocurre en la novela con el realismo visceral, el movimiento infrarrealista funcionó como una suerte de *Dada a la mexicana* que se resumía en sus propios gestos provocadores y en su voluntad de sabotear los mitos culturales establecidos¹⁷. En consonancia con este trasfondo biográfico, parece legítimo identificar a algunos personajes de la novela con sus modelos reales. Además de las semejanzas entre Belano y el narrador, y entre Lima y el poeta Mario Santiago, los personajes de Felipe Müller y Catalina O'Hara están libremente inspirados en Bruno Montané y Carla Rippey, respectivamente. Por último, es difícil no ver al crítico literario Iñaki Echavarne con las facciones de Ignacio Echevarría, amigo de Bolaño a quien éste confió la edición póstuma del manuscrito de *2666*.

En "El último libro de Vila-Matas", uno de los artículos recopilados en el volumen *Entre paréntesis*, Bolaño consideraba al escritor catalán como uno de los principales exponen-

tes de la tendencia que en este artículo hemos denominado literatura híbrida o mestiza, "una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida" (287). Estos elementos aparecen en la novela de Vila-Matas *El mal de Montano*, que se concibe como el capítulo intermedio de una trilogía de la que formaría parte junto con *Bartleby y compañía* (2000) y *Doctor Pasavento* (2005). Mientras que *Bartleby y compañía* se aventura por los laberintos de los autores que han renunciado a la escritura y *Doctor Pasavento* se erige en un tratado acerca del arte de la desaparición, *El mal de Montano* se presenta bajo el disfraz de un estudio sobre la enfermedad de la literatura, cuyos primeros síntomas serían acaso la parálisis creativa y la ultraconciencia crítica.

Como sucedía con *Los detectives salvajes*, el principal reto que afronta *El mal de Montano* tiene que ver con la artificiosa construcción de la novela, prolija en digresiones metateóricas y reflexiones al margen del discurso central. El libro de Vila-Matas se divide en seis capítulos, cada uno de los cuales se relaciona de distinta manera con los que le rodean. El primero de ellos, "El mal de Montano", es una novela corta (o *novelle*) que posee cierta autonomía debido a su sustrato argumental. La anécdota de esta sección se centra en el viaje a Nantes que realiza el narrador, un crítico literario, para visitar a su hijo, el novelista Montano, que atraviesa una grave crisis que le impide escribir. Tras el desencuentro entre ambos, que finaliza con una discusión sobre el síndrome de Hamlet, el narrador se desplaza a Valparaíso y a las Azores con la finalidad de conjurar el miedo a la producción literaria que también le acecha. El segundo capítulo del libro, "Diccionario del tmi-

do amor a la vida", actúa como una deconstrucción en clave realista del anterior. En este apartado, tras desvelar las falacias autobiográficas que presidían "El mal de Montano" y que lo convertían en un texto de ficción, Vila-Matas ofrece un inventario de autores dedicados al género del diario íntimo, según la técnica enciclopédica que ya había utilizado en *Bartleby y compañía*. A su vez, el diccionario de autores aquejados del mal de Montano se imbrica en esta parte con los fragmentos de un relato supuestamente escrito por la madre del narrador, Rosario Gironde, y con las anotaciones en forma de diario de dicho narrador. El tercer capítulo de la novela, "Teoría de Budapest", se presenta como la transcripción de una conferencia que ofrece el narrador en la capital de Hungría sobre el género del diario como forma narrativa. A lo largo de esta conferencia se mezclan los ingredientes ficcionales del libro y la interpelación al público. También se desvela aquí la supuesta traición de la mujer del narrador (la documentalista Rosa) con un amigo común (el chileno Felipe Tongoy, que guarda un fiel parecido con Nosferatu)¹⁸. El cuarto capítulo, "Diario de un hombre engañado", adopta de nuevo la apariencia de un diario en que la experiencia individual ha sido suplantada por la experiencia estética. Este diario muestra la progresiva recuperación de la enfermedad literaria que sufría el narrador. Finalmente, el capítulo V, "La salvación del espíritu", funciona como remedo paródico del libro de viajes. En esta coda burlesca, el narrador relata un viaje a las montañas de Suiza donde el afán de aventura ha sido sustituido por la monotonía y la mediocridad.

Las técnicas de distanciamiento que emplea Vila-Matas en *El mal de Montano* tienen la finalidad de exhibir el artificio de

un discurso en construcción, que pone al descubierto las costuras de los distintos materiales ensamblados en el texto. Así, la saturación de géneros literarios y procedimientos críticos que hallamos en esta obra —el diario, la conferencia, el diccionario de autores o el libro de viajes— insiste en la idea de que la historia y la propia experiencia son sólo convenciones que cobran relieve, paradójicamente, en la medida en que pueden ser ficcionalizadas y convertidas en fábula. Todo ello redundará en la certeza de que la única realidad existente es la literatura:

No hay nada a veces más alejado de la realidad que la literatura, que nos está recordando todo momento que la vida es así y el mundo ha sido organizado así, pero que podría ser de otra forma. No hay nada más subversivo que ella, que se ocupa de devolvernos a la verdadera vida al exponer lo que la vida real y la Historia sofocan (302).

De acuerdo con la poética de la novela, Vila-Matas se propugna por explorar todos los medios y posibilidades de la ficción. En el lapso de tiempo en que transcurre la narración, desde el 15 de noviembre de 2000 al 7 de junio de 2002, el escritor alterna las referencias a la actualidad (representada en la mención a los atentados del 11 de septiembre de 2001) con un itinerario geográfico que obedece a los designios de la fabulación novelística. Como *Los detectives salvajes*, *El mal de Montano* es una novela nómada que lleva a su narrador a Nantes, Valparaíso, el archipiélago de las Azores, Budapest, Granada, Cuenca o Nanterre en busca de la esencia de la literatura. Sin embargo, el narrador de *El mal de Montano* ignora algo que sí sabe el enigmático doctor Pasavento de la última

novela de Vila-Matas: “que la literatura, como el nacimiento a la vida, contenía en sí misma su propia esencia, que no era otra que la desaparición” (36)¹⁹.

Conclusiones

En los últimos años, el auge de la literatura híbrida o mestiza puede verse como síntoma de los cambios ocurridos en el horizonte de expectativas de la (pos)modernidad. En estas coordenadas, Bolaño coincide con los escritores españoles contemporáneos al menos en dos aspectos. Por un lado, la preocupación por las ficciones que oscilan entre la relectura de la historia oficial y la reescritura de la historia privada desemboca en un tipo de literatura que, sin renunciar a su sustento argumental, admite una interpretación en clave ideológica. Como hemos observado a propósito de *La literatura nazi en América*, de Bolaño, y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, la narrativa actual no se halla desprovista de implicaciones éticas. La novela, como género esencialmente fundado sobre la heteroglosia (Bajtin), tiene la función de contrarrestar los efectos de los discursos sustentados en la univocidad excluyente. Según afirma Milan Kundera, “el mundo basado sobre una única Verdad y el mundo ambiguo y relativo de la novela están modelados con una materia totalmente distinta. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el *espíritu de la novela*” (24). Por otro lado, el interés por integrar a universo de la literatura en las propias obras fructifica a menudo en ensayos novelísticos que ensanchan el panorama de la narrativa tradicional. Así sucede en *Los detectives salvajes*, de Bolaño, y *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas, donde

se funden el experimentalismo formal, la crítica literaria y la originalidad de unas tramas sorprendentes, repletas de giros inesperados y digresiones al margen del núcleo discursivo. Fuera de los límites de este trabajo se encuentran otros rasgos de la novela híbrida que Bolaño también comparte con los escritores españoles de las últimas promociones, como el constante juego entre los elementos autobiográficos y librescos o los tenues límites que separan en ocasiones la ficción y la ciencia-ficción. De lo primero daría prueba buena parte de la obra de Javier Marías, quien desveló algunos de los mecanismos de su mundo literario en la autobiografía novelada *Negra espalda del tiempo* (1998). De lo segundo ha ofrecido muestras Rafael Reig desde su irrupción en la escena literaria española, gracias sobre todo al éxito de su artefacto distópico *Sangre a borbotones* (2002).

En definitiva, con la novela híbrida se alcanza un alto grado de libertad creativa, que favorece la germinación de ficciones que se alimentan de fuentes estéticas muy diversas. Esta polifonía genérica, unida a la multiplicidad de voces narrativas, acentúa el papel renovador de los textos mestizos y subraya su genealogía cervantina. A ese noble linaje literario podría adscribirse sin duda alguna Roberto Bolaño, quien supo concertar en una obra atractiva y desafiante los principales discursos literarios de nuestros días.

Notas

¹ En el caso de Sebald, dicho proyecto narrativo quedó definitivamente truncado por su temprana muerte en 2001.

² Este planteamiento entronca con una cierta línea del pensamiento

posmoderno, que vincula el nacimiento de la sociedad postindustrial a la destrucción de las grandes historias o *metarrelatos* filosóficos que habían servido en el pasado para legitimar el conocimiento y los sistemas políticos modernos. Esta tendencia de genealogía nietzscheana, puesta en primer plano por Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), se desarrollará más tarde en otros textos del autor: "Los 'metarrelatos' a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta el cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato cristico del amor mártir" (Lyotard 1995: 29).

³ Cf. Claudio Magris, "Biografía y novela" y Luis Martín-Estudillo, "El sujeto (alírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco".

⁴ En su última novela, *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas indaga en los orígenes de la novela híbrida, "un género literario que mucha gente creía que era una innovación fundamental de nuestros días cuando en realidad la novela-ensayo, con su peculiar tratamiento de las relaciones entre realidad y ficción, ya existía desde que Sterne, buen lector de Cervantes y de Montaigne, la había reinventado" (44).

⁵ Por lo que respecta a Rafael Reig, la plasmación más nítida de las anárquicas normas del *roman fusion* se produce en las novelas *La fórmula Omega*. Una de pensar (1998), *Sangre a borbotones* (2002) y *Guepa de cara* (2004). Más atendida a las reglas de lo fantástico, la obra de Elia Barceló también participa de la mezcla de géneros. Así se advierte, además de en sus novelas destinadas a un público juvenil, en *El vuelo del Hipogrifo* (2002), *El secreto del orfebre* (2003) y *Disfraces terribles* (2004).

6 Sería interesante analizar la influencia del discurso periodístico en la narrativa mestiza. En la obra de Bolaño, este influjo se observa especialmente en "La parte de los crímenes" de 2004. La novela se nutre en este capítulo tanto de la morbosa crónica de sucesos, que se centra en los casos de violencia sexual, como de la investigación que lleva a cabo el reportero Sergio González Rodríguez, personaje de ficción en el texto de Bolaño y autor en la realidad de un importante testimonio sobre los crímenes de Ciudad Juárez: *Huevos en el desierto* (2002).

7 En este sentido, cabe subrayar el juego intertextual de *La literatura nazi en América* con la célebre *Historia universal de la infancia* (1935), de Jorge Luis Borges, otra extensa galería de vidas improbables. No es casual, pues, que la última entrada de *La literatura nazi en América* aparezca bajo el rótulo de "Ramírez Hoffmann, el infame". La voluntad de mixtificación estética del libro enlaza también con *Josep Torres Campalans* (1958), de Max Aub, falsa monografía sobre un olvidado pintor cubista supuestamente amigo de Picasso y de Braque.

8 En su novela *Estrella distante* (1996), ampliación y reescritura *menardianna* de la historia de Ramírez Hoffmann (ahora llamado Alberto Ruiz-Tagle), el personaje interpretado por Bolaño se pronuncia más extensamente en contra del asesinato de Ruiz-Tagle: "Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie" (154-155).

9 Cf. la séptima de las formulaciones que componen las *Tesis sobre la filosofía de la Historia* de Walter Benjamin (en *Iluminaciones*).

10 Vila-Matas ya había destacado la escritura nómada, desesperada y mestiza de Bolaño en "Me parece haberle visto" (90-92), otra de las semblanzas reunidas en *Desde la ciudad nerviosa*.

11 La segunda parte de la novela se iba a titular en un principio "Esquema de Polifemo", tal como se observa en el proyecto de solicitud de una beca Guggenheim para la redacción de *Los detecti-*

ves salvajes. Esta solicitud, finalmente denegada, se incluye como anexo del libro-homenaje *Para Roberto Bolaño* (Herralde 2005: 75-84).

12 Un boceto primitivo de esta técnica puede advertirse en el juego perspectivista de *La pista de hielo* (1993), que toma una investigación criminal como pretexto para que escuchemos tres versiones de un mismo hecho contadas por los personajes implicados en él o por sus testigos directos. No obstante, la exaltación del placer narrativo y cierta propensión al collage *pop* acercan *Los detectives salvajes* a algunos ejemplos fundacionales de novela posmoderna, como la ya mencionada *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza.

13 En un texto publicado con motivo de la obtención del premio Rómulo Gallegos, en 1999, y recogido en *Entre paréntesis* (2004), Bolaño afirmaba que *Los detectives salvajes* "intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego" (327).

14 Véase, a este respecto, el artículo de Ricardo Martínez "Más allá de la última ventana. Los 'marcos' de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva" (en Espinosa H. 2003: 187-200).

15 El relato "Fotos" (*Putas asesinas*, 2001) sugiere el trágico destino de un Belano perdido en África con la única compañía de una antología de poesía francesa: "Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea" (205).

16 Con todo, no creemos que Cesárea Tinajero pueda contemplarse como trasunto femenino de Octavio Paz, según ha propuesto Grínor Rojo: "La muerte de Cesárea Tinajero, primera vanguardista de México, es, esencialmente, en la novela que nos ha proporcionado Roberto Bolaño, la muerte de una cierta manera de concebirse el escritor a sí mismo y de concebir su creación. Es, en buenas cuentas, la muerte de un arte y una literatura de los que Octavio Paz [...] es el más celebrado de sus representantes" (en Espinosa H. 2003: 72-73). El paralelismo se nos antoja demasiado voluntarista si tenemos en cuenta las discrepancias estéticas entre los autores del realismo visceral y el propio Paz, que se desarrollan en las entradas de la novela correspondientes a Clara Cabeza, abnegada secretaria de este último.

17 En la antología que reúne buena parte de la obra de los poetas infrarrealistas (*Machachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*), publicada por Bolaño en 1979, se destacan como rasgos esenciales de esta corriente el ritmo acelerado, las imágenes confusas, la tendencia a la narratividad o la preeminencia temática del amor y el crimen (en Espinosa H. 2003: 53).

18 La estructura de la conferencia académica también proporciona el envoltorio formal de la autobiografía novelada de Vila-Matas: *París no se acaba nunca* (2003). Por su parte, Bolaño recurre al artificio macrotextual de la conferencia en dos de los textos más polémicos de *El gancho invisible* (2003): "Literatura + enfermedad = enfermedad", que explica la fascinación por el mal de la literatura contemporánea a partir de dos poemas de Mallarmé y Baudelaire, respectivamente, y "Los mitos de Chulhu", que oculta tras su título lovecraftiano una soflama literaria de enorme oportunidad e interés. En este discurso, como en "Sevilla me mata", Bolaño arremete contra la literatura *light* de los hijos literarios de los novelistas del *boom*, frente a un canon narrativo *fuerte* en que tendrían cabida, entre otros, Sergio Pitlor, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Juan Villoro, Carmen Boullosa, Daniel Sada, Jorge Volpi, Javier Marías o el propio Enrique Vila-Matas.

19 *Doctor Pasavento* radicaliza algunas de las estrategias discursivas presentes ya en *El mal de Montano*. En la novela más reciente del autor se multiplican tanto las referencias a la realidad inmediata (los atentados en Atocha el 11 de marzo de 2004, las noticias sobre la guerra de Irak, los vaivenes de la actualidad literaria) como el cariz itinerante de la narración, localizada en Madrid, Sevilla, Nápoles, París, Basilea, Herisan, Zurich y los fantásticos confines de Lokunowo.