

# Elementos massmediáticos y cultura popular en dos textos de Roberto Bolaño

---

Cecilia López Badano\*

*Universidad Autónoma de Querétaro, México.*

## Resumen

El artículo se divide en dos partes, ambas centradas en aspectos de presencia massmediática o de cultura popular en dos textos de Roberto Bolaño. La primera se enfoca en la tensión entre elementos literarios ficcionalizadores versus presencia massmediática realista –productora de realidad– en la cuarta novela de 2006 titulada “La parte de los crímenes”; la segunda, en la “historietización” del canon nacional argentino gauchesco en la nouvelle “El gaucho insufrible” a través de la presentación del personaje basándose en elementos estéticos del cómic *Inodoro Pereyra, el renegáu*, de Roberto Fontanarrosa.

## Palabras clave

Bolaño - Massmediatización - pastiche - Inodoro Pereyra - producción de realidad.

## Abstract

The article is divided into two parts, both centered on aspects related to the presence of mass-media or popular culture in two texts of Roberto Bolaño. The first part is focalized on the tension between the fictional effect produced by the presence of literary elements vs. the realist effect produced by the presence of mass-media into the fourth romance of 2006, titled “The part of de crimes”. The second part is focalized on the story “El gaucho insufrible” and the “comic effect” produced by the author’s reading –and rewriting– of the Argentine national canon looking it from the comic *Inodoro Pereyra, el renegáu*, by Roberto Fontanarrosa

and its main “gaucho” character.

**Keywords**

Bolaño - mass media - Jameson - Inodoro Pereyra - reality production.

**Un ejemplo sombrío:  
La Santa Teresa de 2666: estética literaria + massmediatización.**

2666 es el ambicioso y soberbio testamento literario de Roberto Bolaño, multitexto póstumo que, centrado en Ciudad Juárez ficcionalizada como Santa Teresa, posiblemente sea, por incontables razones, la mejor novela que se ha escrito en el continente latinoamericano desde el giro hacia lo que podría definirse como una literatura de realismo postmoderno, diaspórico, postdictatorial.

Entre esas innumerables razones se cuenta tanto su estilo innovador –sin pretender ser vanguardista– y su estructura original, como su vocación de totalidad, virtudes que, concretadas en texto, se fijan como ambiciosa literatura. Lo ambicioso, lo sisifiano de retratar, con la obsesión memoriosa del ojo despierto –ojo opuesto al del cementerio mencionado en *Amuleto* (77)– se vuelve catarata casi inagotable de historias en la temática novelística omnicomprendiva: lo nodal del siglo XX y el preanuncio del inicio del XXI están allí con su violencia genocida –ya étnica, ya genérica– trazando una genealogía del mal contemporáneo.

Si se puede definir esta obra como “multitexto” es justamente porque en sus múltiples carillas se compaginan cinco novelas más o menos parejas en extensión cuyo principal punto de concatenación, liminal en algunas y capital en otras, es geográfico: Santa Teresa, una representación casi panóptica de la anómica Ciudad Juárez, aunque corrida algunos kilómetros para sumirla más en el desierto. El momento elegido para su descripción es durante los años 90, cuando se convierte en escenario siniestro de cientos de crímenes feminicidas y la sociopatía se vuelve allí prefiguradora del infierno.

Esta ciudad de incivilidad robotizada, de muerte se-

rial e intolerancia asesina –cuando, como Bolaño mismo dice: “sin tolerancia no hay civilización, sin tolerancia hay ciudades-represivas, ciudades-robots, ciudades que se parecerán a la naranja mecánica de nuestro llorado Kubrick y de nuestro llorado Burgess, pero que no serán en modo alguno ciudades donde podamos vivir” (2007: 232-233)– es la que representa: la de los monos que, como el *Moonwatcher de 2001 Odissea del espacio* –donde la fecha es importante alusión milenarista que no deja de incidir en 2666, como también lo hace la orwelliana *1984*– inspirados por el monolito, han aprendido a matar con éxtasis y a sobrevivir devorando la carne de aquellos a quienes matan, pero esto, en una novela fuertemente “cronotópica” –donde el protagonismo es de un espacio urbano actual (distopía-topía de milenarismo invertido)– no representa el pasado de la humanidad sino su presente y su tendencia futura, por consiguiente, no representa el momento aurático del evolucionismo darwinista, sino la involución kafkiana del género humano hacia un monstruoso antihumanismo cobijado en multiplicados ropajes de indiferencia.

De estas cinco novelas –cuatro de ellas casi absolutamente ficcionales, con personajes imaginarios– se ha elegido, para los fines de este trabajo, precisamente la cuarta –la más extensa, vertiginosa y aplastante– titulada “La parte de los crímenes”, texto que, en ocasión de la aparición de su traducción al inglés, le hace decir a William Skidelsky –crítico y editor literario, en nota para *The Observer*– “It is hard to think of a grislier sequence in literature”; su eje temático es los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, macabros sucesos que, fuera de la ficción, en “Sergio González Rodríguez bajo el huracán”, el propio Bolaño califica diciendo: “un caso único en los anales del crimen latinoamericano: más de trescientas mujeres violadas y asesinadas en un período de tiempo extremadamente corto, desde 1993 hasta 2002,

en una ciudad en la frontera con Estados Unidos, de apenas un millón de habitantes” (2004: 214-215).

En su trama, la intención central es documentar la aparición constante de cadáveres de jóvenes muchachas, en general, humildes trabajadoras de las maquilas fronterizas, con rasgos físicos más o menos comunes entre ellas, y hacerlo del modo más “objetivo” posible (si es que la “novelización” puede ser objetiva), luchando entre el informe judicial forense, el estilo periodístico y la estética literaria, sin desbordar ninguno de los tres, sino más bien colocando la prosa en su confluencia a través del estilo realista descarnado –de allí el efecto abrumador– y prescindiendo de la sinécdoque que haría que unos pocos crímenes representaran *los* crímenes.

Esta novela integra textualmente realidad y ficción basándose tanto en informes periodísticos y judiciales existentes, como en algunos personajes contemporáneos y, aunque en algún caso se alteren circunstancias como nombres, ciudadanías, etc., no se varían los hechos “históricos” generales. ¿A qué género pertenece entonces? Al respecto, dice Skidelsky:

Critics have talked for years about the blurring of fiction and reality, but it seems to me that Bolaño, in this sequence, is doing something genuinely novel. He is deploying a technique of non-fiction (the forensic report) to describe something imaginary, but which nonetheless mirrors almost exactly an actual sequence of events. This is neither fictionalised history (attributing imaginary thoughts and deeds to real people) nor fictional documentary (as in a film such as *Best in Show*). It is something else again –a kind of imaginative documentation of reality–. Here, as in the oral testimony sequence of *The Savage Detectives*, it is almost as if

Bolaño were attempting to carve out a new territory –a third space, if you like– between the real and the make-believe.

Ese “tercer espacio” en “La parte de los crímenes” puede caracterizarse siguiendo a Josefina Ludmer cuando, refiriéndose a otras novelas contemporáneas de temática social, dice: “se instalan en un régimen de significación ambivalente y ése es precisamente su sentido” (<http://www.loescrito.net/index.php?id=158>), es decir, la novela se inserta en lo que esta investigadora literaria denomina “escrituras o literaturas postautónomas” –aquellas que paralizan el juicio literario y dramatizan el proceso de cierre de la literatura autónoma abierto por Kant y la modernidad y de la lógica interna y las instituciones que la sostenían–, a las que ella misma caracteriza como:

Escrituras [que] pedirían, y a la vez suspenderían, el poder de juzgarlas como ‘literatura’ [...] son constituyentes de presente [...] reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes [...] salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc) [...] toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). [...] Ahora, en las literaturas posautónomas (‘ante’ la imagen como ley) todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista (la realidad se-

parada de la ficción), sino la *realidadficción* producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privado-público). Esa realidadficción tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación. (<http://www.loescrito.net/index.php?id=158>)

Obviamente, en “La parte de los crímenes”, las características apuntadas se manifiestan todavía de modo mucho más ambiguo, perentorio y violento que lo que señala Ludmer, cuando esa novela, integrada en el libro, no debería leerse aislada (como puede hacerse con otras de su “género”) y es sólo una, diversa, contrastiva, en el marco de las que sí componen ficciones aún autónomas, donde la categoría de literatura no se pone en discusión, y en algunas, incluso se metareferencializa, a modo de juego, el alcance de la crítica, de la escritura y del escritor. En este sentido de contraste dentro de un todo, la novela no sólo habla del límite, del sitio fronterizo, sino que se coloca en él, está escrita como límite estético entre la realidad y la ficción, y resalta esta condición en relación con las otras cuatro: ella misma, en su carácter testimonial, massmediático, es fronteriza con las que constituyen el texto como corpus literario.

Sobre la base de la definición que apunta Ludmer, pueden localizarse en ella varias características, por empezar, que uno de los personajes principales de su trama es, precisamente, el periodista Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*, uno de los libros de inves-

tigación periodística más serios que se ha escrito sobre los feminicidios en Ciudad Juárez, del que se toma gran parte de la información allí referida, sólo cambiando el nombre de las asesinadas, o mejor dicho, cambiando el nombre de las asesinadas que fueron identificadas, porque muchas de ellas ni siquiera accedieron a esa mínima forma reparadora de memoria, y sus cuerpos no reclamados terminaron engrosando el número de cadáveres de la morgue universitaria local.

Esta elección de un periodista “real” como personaje principal muestra la primera contradicción apuntada en la definición de Ludmer: al ser también Sergio González escritor, el texto pide ser leído como ficción, pero a través de los datos comprobables y de su carácter testimonial, al mismo tiempo suspende el juicio literario e instituye un nuevo presente y una nueva realidad en los que interviene con fuerza el mundo massmediático. Como uno de los ejemplos de esa indeclinable “massmediatización” —a veces periodística o televisiva, a veces cinematográfica (las referencias especulativas sobre la existencia de las *snuff movies*)— en la construcción del “mundo real” puede citarse, entre otros, la descripción que se hace de la diputada:

No podía ser más que Azucena Esquivel Plata, la María Félix de la política mexicana, la más-más, la Dolores del Río del PRI, la Tongolele<sup>a</sup> de la lascivia de algunos diputados y de casi todos los periodistas políticos mayores de cincuenta años, más bien cercanos a los sesenta [...] (729).

En ese mundo “massmediatizado”, se une lo primitivo a lo contemporáneo, como se ve, modélicamente, en el programa televisivo de actualidad conducido por Reinaldo, que sirve, a su vez como otro ejemplo de “producción de



realidad”, donde la anciana vidente Florita –a quien Sergio también entrevistará en la novela (713-715)– cae en trance en cámara y “ve” el secuestro y la muerte de algunas muchachas (545-547; 574, 575), en una escena –la primera en particular– planteada desde una estética literaria impecable –apelación a la lectura “poética” ficcionalizadora en contradicción con la apelación “realista” producida por el mundo massmediático–, ya que a Florita, en el programa, le tocará el metafórico turno posterior al del ventríloquo autodidacta (544), cuando ella misma se convertirá en muñeca de la fuerza incontrolable que, en trance, la hace ver la realidad de las asesinadas y decirla con una voz que no le pertenece.

Otro de los datos a través de los cuales el texto pide ser leído como ficción (al tiempo que suspende la petición en el elemento testimonial-verista, como la TV) es el ya mencionado hecho de estar la novela intercalada entre otras claramente ficcionales, y el de construir su parte no específicamente testimonial-comprobable con un deliberado aire estilístico rulfiano, que deja su impronta en lo que tiene que ver con la fantasmagorización de la ciudad, en frases como “Florita lo miró a los ojos. Abrió la puerta. Pudo sentir la noche de Sonora tocándole la espalda como un fantasma” (715); o en la culminación de la descripción que la diputada hace de Santa Teresa: “como si el aire, en el crepúsculo, marchara grávido de polvo del desierto” (773).

Retoma y juega con el aliento de Rulfo no sólo trabajando desde los datos apuntados y desde un narrador fantasmático, sino también aludiendo concretamente a la “Pedroparamización” de la palabra y del comportamiento en México: “Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera *Pedro Páramo*, dije. Es que tal vez lo sea, dijo Loya. No, no lo es, se lo puedo asegurar, dije yo” (779-780), como asimismo, presentando a

Santa Teresa en una forma que la coloca entre Comala y Luvina –una durante el día, la otra durante la noche–, una Comala o una Luvina heterogéneamente postmodernizada, tan apta como ellas para la devastación humana; ese efecto se reforzará en los renglones finales, donde la ciudad se vuelve un agujero negro, fantasmaticado desde el impersonal pronombre “se”; una Luvina devoradora en la que sólo las ebrias risas sin dueño marcan sendero (791). Como ambas ciudades pertenecientes al imaginario del canónico escritor mexicano, Santa Teresa es un lugar de llegada sin salida: en Santa Teresa los que están vivos también son como fantasmas.

El “efecto niebla” que, impreso por Rulfo, aqueja a Comala, se transforma en “efecto desierto” en los elementos diurnos de “La parte de los crímenes”; allí, entonces, la vida se convierte en espejismo a la luz de un sol terrible “notó un resplandor en el desierto que lo dejó cegado durante unos instantes” (499), que no revela sino en escasas ocasiones –el brillo de la hebilla del cinturón de una de las asesinadas– (500) y más bien, oculta en su cómplice luminosidad incandescente, cuyo efecto, además, dilata el calcinante desierto circundante y, al expandirlo, invade la ciudad con su polvorosa secuela de hostil desamparo, quitándole a su realidad urbana la materialidad que la hace real.

El modelo ficcional sobre el que se construye Santa Teresa no sólo es el rulfiano señalado, ni el baudelairiano de un oasis de horror en medio del desierto de aburrimiento (epígrafe de 2666)<sup>2</sup> sino también, la mortífera Adelma de Calvino:

Si Adelma es una ciudad que veo en sueños,  
donde no se encuentran más que muertos, el  
sueño me da miedo. Si Adelma es una ciudad  
verdadera, habitada por vivos, bastará  
seguir mirándola para que las semejanzas se

disuelvan y aparezcan caras extrañas, portadoras de angustia. Tanto en un caso como en el otro es mejor que no insista en mirarlos. (107).

Pero Santa Teresa –Ciudad Juárez– no es una ciudad soñada, sino una verdadera, habitada por vivos; en la construcción estética del texto, el efecto de mirarla a través de la lente deliberadamente polvorosa de la ficción literaria sirve para disolver las semejanzas entre los rostros sufrientes, resaltando la particularidad de las caras extrañas, portadoras de angustia. Cuando este efecto se estrella contra el periodístico-forense de la “non fiction” propio de la mass mediatización y su realismo verosimilizador –remarcado, a su vez, por una lectura “de zapping” que sigue la estructura fragmentaria, de montaje, del texto y es difícil abandonar, ya que, como la droga de los cárteles locales, produce adicción– estalla la homogeneidad incendiaria del horror, mostrando la senda del Mal futuro, cuando en las ciudades sin gobierno ni ley, todos vivamos como en Santa Teresa, a merced de la codicia de los narcotraficantes. El aire literario se evapora entonces y los lectores nos asfixiamos en la realidad massmediática, que nos recuerda que lo narrado no es ficción, sino la cotidianeidad con que los periódicos y los noticieros nacionales mexicanos pintan día a día a Ciudad Juárez, desde aquellos momentos hasta hoy.

Así, a través de todo lo apuntado en el trabajo, puede verse claramente como la cuarta novela obstaculiza la lectura realista-referencial, verosimilizante, estetizándola, ya que a través de cada ejemplo se acentúa la categoría de “realidadficción” construida por la presencia del periodista y la de los medios, como asimismo, por su propia vocación estética rulfiano-calvina-baudelaireana.

### Un ejemplo festivo. “El gaucho insufrible”: Borges desde la historieta o Pereda en el Inodoro.

Una posición marca la literatura de Roberto Bolaño: escribir desde una periferia que boicotea el centro; en su obra, la marginalidad es estéticamente proteica: puede ser geográfica, en consecuencia, transcultural-transnacional, entonces el mundo se mira desde la distópica extranjería del exilio o desde la ajenidad cultural; o mental, por lo tanto, de impenetrable lógica (¿racionalidad?), entonces es locura o aislamiento que nunca llega a ser misántropo; cuando los hechos se presentan desde estos dos puntos de vista, la literatura se sitúa en la disforia que esta locación habilita.

Hay todavía una tercera actitud, que se da cuando la marginalidad es respecto de concepciones estéticas y, en consecuencia, respecto de un canon nacional —ya bien el mexicano, marcado por Paz y Pitol, ya bien el argentino sarmientino-borgeano. En estos casos, la escritura se vuelve eufórica, gozosa y festivamente metaficcional, complacida en el juego intelectual irreverente, en el cruce y la violación de tradiciones culturales a través de la reedición deconstructiva, paródica —o más bien, siguiendo la terminología de Fredric Jameson, “pastichea”<sup>3</sup> de una tradición literaria ajena. El texto se “sobreliteraturiza” así a través del canon que desmonta corroyéndolo desde sus propias entrañas y no se accede a buena parte de su sentido cabal crítico-festivo-homenajeante si no se posee en la lectura la misma enciclopedia que despliega el autor en la escritura.

La actitud de burlar el canon nacional llega a su clímax en la *nouvelle* que da título a uno de sus libros póstumos: “El gaucho insufrible”, donde Pereda, el protagonista, impostado gaucho, parodia del borgeano y ciudadano Juan Dahlmann, es pasado por el parámetro no sólo del género gauchesco en sus variantes cómicas, sino también de la his-

torieta, pivotando así en Inodoro Pereyra, el personaje del caricaturista Roberto Fontanarrosa –nótese la similitud de los apellidos entre ambos “gauchos”, cuando en Bolaño los nombres rara vez son elecciones casuales. Con esta base, el texto construye una desopilante cabalgata de pastiche post-moderno y metatextual crítico sobre el canon gauchesco-rioplatense y pampeano argentino.

Esta otra faz que aparece en la escritura de Bolaño con las características mencionadas, materializa un gesto creativo que se traduce en una actitud con respecto a la apelación al canon y a su constitución histórica: si éste trabaja con la idea de lo representativo y lo típico, volviéndolo emblemático y “natural” a través de la selectividad, escribir por fuera de él, parodiándolo desde sus opuestos genéricos, es una forma de “culturizar” lo excluido que, a su vez, permitirá leer la *nouvelle* como deconstrucción de las representaciones tradicionales o hegemónicas del género y, por lo tanto, también de las de “lo nacional”.

Está de más, en Argentina, señalar las implicaciones que tienen tanto la figura gauchesca, como asimismo, el viaje y la antinomia civilización/barbarie; también detallar *in extenso* las referencias canónicas que esta *nouvelle* presenta –de Sarmiento, Hernández, Obligado, Del Campo y Güiraldes a Borges, Cortázar, Bianco, Di Benedetto, Wilcock y Fresán– por eso aquí quisiera centrarme sólo en las que no lo son, es decir, en las vinculadas con la cultura popular –de la comicidad popular de la historieta al invertido thriller hitchcockeano– puesto que son las que harán colapsar, desde lo burlesco, al gaucho arquetípico del género, convirtiéndolo en un fetiche estético; las mismas que no han sabido ver las intelectualizadas lecturas hechas hasta ahora (Faverón Patriau, Nitrihual Valdebenito).

Lo que intento demostrar es que el paso del texto de la parodia al pastiche será una operación realizada desde

la estética deconstructiva de lo gauchesco en el cómic de “El Negro” Fontanarrosa, más precisamente, desde la de su personaje “Inodoro Pereyra, el renegáu”, el cual nace no tanto de la parodia al gaucho o a la literatura gauchesca, sino como parodia de las historietas de gauchos matrones o valientes que poblaban los periódicos con sus hazañas, como por ejemplo Lindor Covas, cómics de dibujo realista-cinematográfico a cuya estética se opondrá Fontanarrosa con la mencionada tira, considerando obsesivo el culto que de “lo nacional” y “lo autóctono” hacían los medios de comunicación social en los primeros setenta, bajo el auge del populismo nacionalista.

Con esta lectura/escritura de mixturas –entre el canon gauchesco y la cultura popular– se cumple en la *nouvelle* el principio fundamental de la literatura “contraacnónica” de inicios del presente siglo –que Bolaño tan bien ejemplifica– es decir, el remarcar que “ya no hay más literatura “alta”, ya no hay más una alta cultura, o mejor, hay otros niveles y “otra” alta cultura” (Ludmer 1988 295).

Para poder apreciar cuál es la estética de “deconstructivismo culto desde el mundo popular” y de “catarata del pastiche” en la que se instala Bolaño al plantear la *nouvelle*, hace falta conocer un poco más la estética de Fontanarrosa y de su personaje más seguido en la argentina; para ello, conviene recordar una cita de Norberto García Canclini sobre él en *Culturas híbridas*:

*Inodoro Pereyra* retoma el lenguaje folklórico de canciones y leyendas gauchescas, del radioteatro y los programas televisivos sobre “la identidad nacional”. Cuando aparece en 1972, parodia la exuberancia kitsch de la temática folklórica de los medios de esa época.<sup>4</sup> ¿Cómo lo logra? Por un lado, acentuando los giros lingüísticos y los estereotipos visuales de “lo gaucho”. Por otro,

haciendo más evidente que esa exaltación te-lúrica era desmedida cuando aparecía junto a la difusión de la cultura moderna de élites y la masiva por los mismos medios electrónicos que promovían el folklor. En la historieta de Fontanarrosa, Inodoro se encuentra, entre otros, con Borges, el Zorro, Antonio das Mortes, ET, Superman, El Quijote, Darwin. Atraviesa las artes, los géneros y las épocas. Se ha señalado que la remisión asidua a fuentes literarias hace de estos relatos un espacio intertextual [...] Agregaría que sale al cruce de la literatura y de los medios. [...] (317-318).

Cabe aquí un comentario: la actitud de Inodoro desde las primeras apariciones, además de la preocupación por la innovación, muestra el juego de Fontanarrosa de utilización paródica y deconstructiva –como en la tira titulada “La pampa de los senderos que se bifurcan”; juego, sin duda, similar al que seguirá Bolaño para construir su personaje: nótese, por ejemplo, al respecto, el nombre de la “jovencita” a la que Pereda conoce antes de irse al campo, en su viaje por Francia e Italia: Rebeca, como aquella primera “mujer inolvidable” del film hitchcockeano de principios de los 40; ésta, sin embargo, no logra retener al personaje, que a pesar del romance, se embarca en su decisión de partir; el nombre funciona aquí a la inversa que en el film: Rebeca es la mujer encontrada y olvidada (18), no la que el viudo Pereda recuerda con ternura.

En cambio, el efecto burlesco, la utilización pastiche-sca y deconstructiva, surgen de otro modo cuando no se trata del texto en general, sino directamente del personaje: allí donde Inodoro da la voz de alto porque quiere ser diferente –de Martín Fierro–, Pereda recuerda y/o imita con regocijo

sus lecturas cultas y aún cierto cine: los trenes del film *El doctor Zhivago* –también historia de un hombre de ciudad que, ante la crisis urbana, huye al campo– (22); “El Sur” (24; 30); “Aballay” (30, 32), “El Evangelio según Marcos” (30).

Como en la novela cervantina, la comicidad surge del efecto extemporáneo y excéntrico de la imitación literaria que no se ajusta a la vida, pero el personaje no conserva la solidaria severidad “intervencionista” que volviera tragicómico a aquel, sino sólo su sentido metatextual crítico de estilos anteriores –en la superposición se concentra el pastiche–, y con el alcance festivo del personaje de la historieta –otra superposición– critica los lugares comunes de la cultura popular amparándose en su elitismo literario:

La noche era oscura como boca de lobo<sup>5</sup>. La expresión le pareció a Pereda una estupidez. Probablemente las noches europeas fueran oscuras como bocas de lobo, no las noches americanas, que más bien eran oscuras como el vacío, un sitio sin agarraderos, un lugar aéreo, pura intemperie, ya fuera por arriba o por abajo” (29).

Estos envoltorios “cebollescos” de incorporaciones literarias y populares configuran el efecto pastiche, ya que, a través del transitar de Pereda –como en las incorporaciones de personajes en Inodoro Pereyra (citadas también por García Canclini)– se representa, “desnivelada”, la producción socio-cultural nacional –fútbol, política, literatura– que antes se mostraba jerarquizada por niveles.

Ahora bien: el lector del presente artículo puede preguntarse: ¿hay pistas textuales que permitan asentar una lectura desde la historieta de Fontanarrosa? ¿qué autoriza al crítico a leer la historia como pastiche desde allí además



de desde el mundo de elitismo intelectual que configura el conocimiento del canon gauchesco? La respuesta es sí: hay pistas dentro y fuera del texto; las de afuera son las que permiten saber que Bolaño conocía la historieta y admiraba su sentido del humor: en su cuento “Sensini”, de *Llamadas telefónicas*, relato de homenaje a los escritores argentinos aniquilados física o espiritualmente por la dictadura (en particular, a Antonio di Benedetto) aparece la alusión a la mencionada historieta: “La casa es pobre, pero tampoco es limpia, decía Sensini imitando a un gaucho de tira cómica que fue muy famoso en el Cono Sur a principios de los setenta” (23).

En cuanto a las pistas del cómic dentro del texto, puede decirse que no aparecen citas, puesto que, como señala Jameson hablando de las características postmodernas de ciertos nuevos artistas:

[estos] ya no “citan” los materiales, fragmentos y motivos de una cultura de masas o popular [...]; de algún modo, los incorporan hasta tal punto que muchas de nuestras viejas categorías valorativas (fundadas precisamente en la diferenciación radical de la cultura moderna y de masas) ya no son funcionales” (2001: 94)

por lo tanto, no se pueden buscar citas, al modo antiguo, sino rastrear la propia incorporación de la historieta en el texto.

La inclusión en la *nouvelle* se da en el juego ya señalado del nombre del personaje y, además, se manifiesta como instrucción de lectura, es decir: si “El gaucho insufrible” está construido como un espejo deformante que caricaturiza o esperpentiza tanto “El Sur” como “El Evangelio según Marcos” entre otros relatos pampeanos típicos —como Inodoro Pereyra lo estaba respecto del cómic de temática

gauchesca— y los consolida en pastiche al ponerlos abarcadoramente juntos a todos, debe tenerse en cuenta que ambos textos borgeanos referidos encierran en sí otros que son los que dan la clave de su propia lectura y del final: *Las mil y una noches* para el primero; el mismo Evangelio para el segundo.

El primer referente —*Las mil y una noches* y Sherezade en particular, como modelo de narradora— además de desencadenar la historia —y la septicemia—, es leído en el tren en una parte del texto borgeano. Si bien Pereda no lee en el tren —sino que, hasta que se duerme y después de despertar mira el paisaje (y los conejos) sucediéndose recortado por el cuadro de la ventanilla (como si fuera un cómic en sí mismo)— sí lo hace su compañero de asiento: lee un cómic de Batman (22); cabe acá una pregunta y una digresión que quizás peque de sobreinterpretación, pero en todo caso, hay cómo fundamentar la respuesta, que por otra parte, sigue la lógica de incorporación señalada por Jameson: ¿por qué el cómic leído es *Batman*?

Buscando información sobre esta caricatura, di con la historia de las vinculaciones entre historietistas argentinos y la empresa norteamericana D. C. Comics (Detective Comics), desde su fundación, en 1937, hasta nuestros días; allí se dice: “En las relaciones más recientes y gracias a la tecnología, muchos dibujantes argentinos pueden entregar sus trabajos desde su casa [...], como [...] Enrique Breccia (*Alvar Mayor, Batman Gotham Knights, The Swamp Thing*) [...]”.<sup>6</sup> Así, la lectura del compañero de Pereda puede interpretarse como un homenaje a Breccia,<sup>7</sup> cuyos trabajos más conocidos por los intelectuales que se dedican a la literatura argentina es su versión ilustrada de algunos de los cuentos trabajados por Piglia en *La Argentina en pedazos*, como *El matadero*.

Retomando lo dicho, vemos que en este episodio con

el compañero de asiento es donde el narrador da cuenta de la instrucción de lectura acerca del cómic, que a su vez, funcionará como una instrucción de lectura sobre la propia *nouvelle*: “éste daba la impresión de leer las viñetas con extremo cuidado, sin perderse ningún detalle, como si pasara por un museo portátil” (23).

Dos breves referencias acerca del sentido actual del museo, una de Giorgio Agamben y otra de Fredric Jameson, ponen esta cita del texto bajo la luz que permite verla como instrucción de lectura de la propia *nouvelle*; dice el pensador italiano:

Museo no designa [hoy] aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más [...] este término nombra simplemente la de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (109-110).

El crítico norteamericano, hablando de las condiciones de aparición del pastiche, afirma:

en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o postmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo [...]” (2002: 22)

Es exactamente en ese primer sentido al que se refiere el pensador italiano en que el compañero de asiento del

protagonista lee la historieta de superhéroes (jamás podrá experimentar ser un superhéroe), y en el que nosotros debemos leer el texto: como un museo literario que no puede usarse como historia, por ello mismo, entra aquí a jugar el segundo sentido, al que se refiere el crítico norteamericano, ya que el texto es un metatexto que desmonta el canon a modo de exhibición gráfica, “historietística”, de patchwork o pastiche museístico de temáticas y estilos agotados, en su gesto de poner en abismo casi pictóricamente las referencias potenciándolas matemáticamente –como en las escenas de los insólitos conejos (carroll-cortazarianos, wilcock-dibenedetescos) vistos (y recortados) desde la ventanilla del tren, lagomorfos que, por otra parte, molestan a Pereda como los loros molestan a Inodoro, se comportan con el siniestro sentido y la multiplicación propia de los pájaros hitchcockeanos y resultan tan imprevisibles como el conejo carnívoro de Monty Python –lo que puede verse, por ejemplo, cuando uno de ellos ataca al editor (39).<sup>8</sup>

Además, ese museo es “portátil”, con lo cual el autor añade la alusión miniaturista que lo vincula a las instrucciones de lectura borgeanas, tal como las interpreta Ludmer (1999:293) pero ahora, en esta creación de Bolaño, la posición de lectura miniaturista la determina la estética del cómic, y las teorías que permitían leer situadamente –en su temporalidad– a Borges se vuelven obsoletas para ese juego textual, que grita su postmodernidad pastichesca, encontrando en ello su propia estética literaria, asimismo autónoma, pero esa autonomía abarca también los géneros “populares”, es decir: no es elitista y exclusivamente literaria.

Pereda –a pesar de la instrucción de lectura– ha hecho lo contrario con los textos que nosotros encontramos en el museo de la *nouvelle*: ha osado usarlos realizativamente –precisamente por eso es multiparódico–; como Don Quijote, pensó que bastaba el gesto imitativo para convertirse en

un personaje literario, y al no considerar los textos como el modélico museo estético que pasa a ser el canon, al usarlos –actividad prohibida en el museo– superpuestamente como referentes prácticos de vida, al volverlos “realviscerales” en un agro ya desnaturalizado por la sociedad moderna de la que él mismo reniega, sólo se vuelve un personaje ridículo, a caballo –justamente sobre José Bianco, como el proyecto de *Sur*– entre la literatura y la historieta, entre Dahlmann e Inodoro Pereyra, sin poder parecerse absolutamente a ninguno de los dos, sino sólo como esperpento o como el engendro de un nuevo cómic que se presenta como literatura culta –el propio pastiche– y en ello halla su genialidad innovadora.

Todo lo dicho demuestra que “El gaucho insufrible”, para llegar a la desjerarquización canónica, trabaja sobre parodia de parodia, superponiéndola en pastiche, agregándole un paso más a lo que ya había hecho Fontanarrosa desde lo popular de su historieta, pensada como inflexión festiva para los lectores del género (de la literatura gauchesca a la historieta cinematográfica imitativa de los lugares comunes de ésta, y de esa historieta, a la producción de un cómic paródico).

Ambos autores calzan así en el molde burlesco cervantino, aunque ya no con un significado ético, sino estético, pero en Bolaño el gesto escritural amplía su sentido y se politiza: al abarcar en la *nouvelle* ambos extremos del espectro cultural y leer y re-presentar en un personaje a uno de sus sectores desde la estética del opuesto genérico, el pastichesco producto resultante permite apreciar una perfecta puesta en abismo, una espiral intertextual, un cruce genérico que conduce a la potenciación de lo literario como mundo autónomo, como cuestionamiento metaficcional de la referencialidad y la política que ésta conlleva, como museo de la misma referencialidad en desuso al estar ya apar-

tada de la experiencia.

La historia narrada, por lo tanto, no puede interpretarse propiamente como historia argumental, sino como apelación metatextual dentro de un “régimen familiar”,<sup>9</sup> es decir, como lección de estética literaria, metareferencial, sobre el canon y sus implicancias históricas: lo que confirma la *nouvelle* –o la estética del autor– es lo que Jameson califica como la “desaparición de la vieja distinción entre la alta cultura o cultura de élite y la llamada cultura de masas” (2001:94) –que también, convalida Ludmer en la literatura de fin de siglo–; sin embargo, Pereda –o la estética multiparódica sobre la que se asienta el personaje– persiste en la búsqueda de

los viejos tipos de cultura *folk* y genuinamente “popular” que prosperaron cuando aún existían las viejas clases sociales de un campesinado y de un *artisanat* urbano, cultura que, desde mediados del siglo XIX, ha sido paulatinamente colonizada y extinguida por la mercantilización y el sistema de mercado” (Jameson, 94).

Esa búsqueda infructuosa, ese ridículo intento de reedición, en el uso, de lo modélico y anacrónico por parte del protagonista, es lo que lo constituye en un personaje cómico, contracanónico, de historieta, en un ámbito donde, como afirma Faverón Patriau “el espacio es rural, pero los personajes son siempre urbanitas en exilio” (384) y en una tierra donde toda la referencialidad decimonónica y posterior de la pampa está rota o corroída.

La singularidad de este texto –postmoderno en su desjerarquización genérica, como ya hemos visto– reside en esa mezcla pastichesca: en desautomatizar la cultura de élite leyéndola e interpretándola desde la cultura popular

que la vuelve pastiche y abarcándola desde allí para mostrar su agotamiento. Se puede concluir entonces que, en esa fusión u *overlapping*, la utopía nacional –en particular, la del ser nacional, asentada sobre la manipulación literaria de la tradición y del binarismo civilización / barbarie– también se “historietiza”, revelándonos así lo esperpéntico de la tradición local que busca en el gaucho una “esencia telúrica”.

\* La Dra. Cecilia López Badano se desempeña como docente-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro, es además miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT, Nivel I). Su trabajo de investigación versa actualmente sobre Roberto Bolaño y la literatura transcultural.

Ha participado en Congresos internacionales en USA y diversos países latinoamericanos y europeos; ha publicado artículos en libros y revistas especializados de Argentina, Chile, España, Israel, México, Venezuela y USA por algunos de los cuales ha recibido distinciones. Su tesis doctoral *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Un caso: Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon* ha sido aceptada para publicación por la Escuela de Estudios Hispano-Americanos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (Sevilla).

Recibió Diploma de Honor como profesora en Letras en Buenos Aires, donde se desempeñó como docente en universidades privadas y en la Universidad de Buenos Aires; en ésta inició sus estudios de postgrado, que completó con Ph.D en la University of Oregon. Como estudiante de postgrado ha obtenido becas en la Universidad Complutense de Madrid y en la University of Boston; como investigadora, una beca postdoctoral en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

## Notas

<sup>1</sup> Tongolele es el nombre artístico de Yolanda Ivonne Montes Farrington, nacida en Spokane, Washington, en 1932, bailarina-vedette de cuerpo escultural que ascendió a la fama trabajando en lugares nocturnos, y luego en filmes y TV en Ciudad de México. En la cita se puede apreciar el

modelo de belleza mexicano, marcado por la massmediatización.

<sup>2</sup> Bolaño interpreta esos versos de Baudelaire en “Enfermedad y callejón sin salida”, en su libro de cuentos y ensayos, póstumo también, *El gaucho insufrible*, y esa interpretación funciona como una perfecta exploración del clima que crea en su Santa Teresa.

<sup>3</sup> Es imposible detallar, en la extensión de este trabajo, la definición de pastiche y sus diferencias con la parodia, pero para ello puede consultarse el texto de Jameson (2002 18, 20 y 24).

<sup>4</sup> Nota de García Canclini: “Ésta, como otras afirmaciones que cito de Fontanarrosa, las obtuve en una entrevista personal realizada en Rosario, Argentina, el 18 de marzo de 1988”.

<sup>5</sup> La frase aparece en el tango *A la luz de un candil*, escrito en 1927 por Julio Navarrine, con música de Vicente Geroni Flores, que también cuenta la historia de un gaucho que va a la ciudad (a acusarse de ser el asesino del amante de su mujer y de ella misma, por traicionarlo).

<sup>6</sup> <http://www.taringa.net/posts/imagenes/850712/Descubrimiento:-Batman-toma-Yerba-Mate.html>. Agradezco aquí a uno de mis alumnos, Seth Naum Contreras que, interesado en la mención de *Batman*, encontró ciertas relaciones del personaje con Argentina, lo que me facilitó el camino para hallar el dato y el blog que consigno.

<sup>7</sup> Alberto Breccia “el viejo” (1919-1993) nació en Montevideo, pero vivió desde los 3 años en Buenos Aires, es el padre de Enrique (1945-); llama la atención notar que fue él quien adaptó, con estilo ya más expresionista que realista en 1973, junto al guionista Norberto Buscaglia, varios cuentos de H. P. Lovecraft en *Los mitos de Chtulhu* (Enrique sería después el autor de las ilustraciones para la novela gráfica *Lovecraft*, publicada por Marvel en el 2007); curiosamente, uno de los textos ensayísticos de *El gaucho insufrible* lleva ese título, por lo que no sería raro que Bolaño conociera la edición de Lovecraft ilustrada por Breccia padre, que también incursionó en temas históricos y literarios nacionales. Además de Enrique Breccia, han trabajado en *Batman* para DC los argentinos Eduardo Riso –como Enrique Breccia, desde el año 2000–, Gustavo Desimone y Manuel Gutiérrez.

<sup>8</sup> Viendo el tema con mis estudiantes en una clase, Miesha Bycura encontró la mencionada referencia: efectivamente el episodio no sólo puede leerse desde Hitchcock, sino desde el particular sentido del humor de Monty Python –nada ajeno al de Bolaño en esta historia– en un film también paródico como *The Holy Grail*, considerando la escena del enfrentamiento de los caballeros con el Conejo Asesino de Caerbannog, en que el pequeño animal a la entrada de cuya madriguera hay huesos, ataca al caballero que osa enfrentarlo saltando a su cuello del mismo modo que el conejo de la *nouvelle* lo hace con el editor.

<sup>9</sup> Josefina Ludmer define la parodia como “estética del hijo”, ya que “instala lo escrito en una familia” (1988:218)



## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bolaño, Roberto (1997). “Sensini”. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- . (2005) [2003]. *El gaucho insufrible*. Buenos Aires: Anagrama.
- . (2007) [1999]. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- (2008). *2666*. Barcelona: Anagrama, “Compactos”.
- (2008) [2004] *Entre paréntesis. Ensayos artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama. Ignacio Echevarría (ed.). “Compactos”.
- Calvino, Italo (2000) [1992]. *Las ciudades invisibles*. Trad. de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- Faverón Patriau, Gustavo (2008). “El rehacedor: “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”. Paz Soldán, Edmundo; Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya. 371-415.
- Fontanarrosa, Roberto. *Las aventuras de Inodoro Pereyra ¡el renegáu!*.  
<http://www.negrofontanarrosa.com/main.htm>
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- González Rodríguez, Sergio (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Jameson, Fredric (2002) [1998] “El postmodernismo y la sociedad de consumo”. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Trad. De Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial. 15-38.
- (2001) [1996]. “Teorías de lo postmoderno”. *Teoría de la postmodernidad*. Trad. de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta. 85-96.
- Ludmer, Josefina (2000) [1999]. “¿Cómo salir de Borges?”. Rowe, William, Claudio Canaparo y Annick Louis (comps.). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- (2000) [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, S. A.
- (2006). “Literaturas postautónomas”. <http://www.loescrito>.

[net/index.php?id=158](http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/civibarb.html)

- Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro (2008). “Bolaño: ¿civilización o barbarie? `El Gaucho Insufrible`: reescritura del tópico civilización-barbarie”. Universidad Complutense de Madrid. *Especulo. Revista de estudios literarios*. N° 38. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/civibarb.html>
- Skidelsky, William (2009). “Latin America’s literary outlaw”. *The Observer*. Sunday 11 January. <http://www.guardian.co.uk/books/2009/jan/11/roberto-bolano-2666>