

Todo lo que realmente pasa me pasa a mí

La maravilla de la experiencia lectora

ANDREA PEZZÈ

Introducción

Una de las maravillas que acontecieron en mi vida lectora fue el encuentro con *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges. La sensación de que ese *imago mundi* fuera paulatinamente imponiéndose sobre lo real chato, el regocijo al celebrar la falacia de toda pretensión de simetría lingüística, la comprensión de la herramienta meramente conceptual y especulativa del mundo serían las razones por las que hoy sigo imaginando la lectura desde esa fabulación. En las primeras páginas de “El jardín de senderos que se bifurcan”, Jorge Luis Borges escribe “que solo en el presente ocurren los hechos” y que por vasto que sea el universo e inmensa la envergadura de la historia, solo podemos conocer lo que nos acontece: “innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí” (2004: 102). Una celebración de la fenomenología, de la posibilidad de vivir lo desconocido, de la elaboración de una posición en el mundo a raíz de la experiencia individual. Estas páginas arrancan desde esa singularidad: la lectura es un acto solipista que entra en sistemas que la definen, la reglamentan o hasta la disciplinan.

Me acuerdo del día como un suceso notable, no recuerdo los detalles, dónde estaba, con quién ni en cuál de los pisos de estudiantes en los que viví en mis años de carrera universitaria, cuando abrí por primera vez una novela de Roberto Bolaño. ¿O fue en un parque? ¿O en un sillón de terciopelo verde, de espaldas a la puerta sin esa irritante idea de una intrusión? Solo recuerdo que era una edición italiana, de Sellerio. Tampoco sé si era *La literatura nazi en América* o *Estrella distante*, obras que saben barajarse como parques en continuidad entre ellos.

Recuerdo que, años después, divisé otra vez el estupor frente a estas líneas: “La primera vez que Jean-Claude Peltier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años” (Bolaño, 2005: 15). Así arrancaba el reto de tragarse las mil y pico de páginas que componen 2666. Empezaba con el momento en que un sujeto, que luego será profesor de literatura alemana y “archimboldiano entusiasta”, estaba a punto de ilusionarse frente a unas páginas impresas. Yo también, en esa primavera de 2005, sin saber que un día remoto sería profesor, iba a quedar fascinado. Ese acto de lectura, igual a otros de muchas personas —igual al joven que un día, en una feria del libro, frente a mi interés ante la adquisición de Bolaño por la editorial Adelphi, de la que recién me enteraba, quiso exhortarme con hondo entusiasmo a que leyera a Bolaño—, era en cambio solo mío, me pasaba solo a mí.

Al terminar el grado universitario, quise participar en las oposiciones de algunas universidades para un doctorado. Mi idea era la de estudiar la obra de Roberto Bolaño. Un amigo, que ya estaba cursando su doctorado, me sugirió que mejor propusiera, en la postulación, un aspecto de la producción de Bolaño. Decidí, entonces, con moderado interés, investigar los cambios ocurridos en el género policial a lo largo de su recepción en el Cono Sur de América Latina, fijándome en la narración de la violencia y del crimen de Estado. Lo que al comienzo parecía un pretexto para

terminar obsesivamente en Roberto se convirtió pronto en mi campo de investigación principal. El último capítulo de mi tesis se centraba en cuatro autores que proponían “una superación de las convenciones del género” (en la expresión de cierta crítica encorsetada): Roberto Bolaño (obvio), Rodolfo J. Walsh, Juan José Saer y Ricardo Piglia. Anclado en un debate ya pasado y rancio, mi objetivo era demostrar que la serie negra puede considerarse Literatura (con mayúscula, en el respeto de las disposiciones del canon) por la sencilla razón de que, más allá de la historia de la investigación que Todorov reconoce en la gramática del género, acarrea significados añadidos de orden trascendental: las elucubraciones ingeniosas del sabueso franquearían el paso a hondas discusiones sobre la sociedad, el crimen, la injusticia, la violencia en términos más o menos elaborados. Pero, al relacionarme con estos autores, me surgió una sospecha que luego procuré sistematizar en una monografía y que recita más o menos así: ¿en las obras de los autores del cuarto capítulo —*Operación masacre*, *La pesquisa*, “Nombre falso”, 2666— el entramado policial sigue siendo un pretexto o es un elemento esencial? ¿Las invariantes del género constituyen los dispositivos de construcción de una historia que quiere ser otra (o más allá) con respecto a la investigación, o articulan una relación fehaciente, epistémica, con lo real? ¿Suponen la determinación de *la* verdad o no hacen más que enseñar las dinámicas de determinación de *una* verdad, racional desde su construcción lingüística? La idea era volcar las certezas del género en las relatividades de lo que entonces, con mermado entusiasmo, se definía como “posmoderno”. Desde un arrebató personal, ese era un gesto que, tal vez por mi provincialismo, me acercaba a una hipotética relación de Bolaño con la serie negra. En mi planteamiento crítico, decidía valorar la gramática propia del género, sacándolo de ese afán *progre* por el mensaje propositivo, utilitarista y didáctico que lo ahogaba. Pero, al final de esta nota biobibliográfica, queda el problema de la fascinación, la idea de que entre estos autores, mis primeras,

firmes referencias en el campo literario, solo Bolaño fue tan entrañable, tan mío. Si se fijan, mi frenesí general se debía a una especulación sobre las formas literarias, el fervor de las estructuras policiales, mientras que solo Bolaño intervenía en mi intimidad.

En un invierno frío de finales de 2016 o comienzos de 2017, me tiré en otro sillón y abrí (dicho así parece muy triste) el Kindle para leer cierta colección de cuentos cuyo título pasó en ese momento medio desapercibido. En la primera página quedé pasmado frente a un artículo, un sustantivo y un adjetivo de lo más simples: “El chico sucio”. Era, por supuesto, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enriquez y mi mundo tenía otro disparador de fascinaciones. ¿Era posible que tres palabras fueran tan ciertas, tan perfectas en su total sencillez? Ese sintagma nominal políticamente incorrecto e imposible de juzgar moralmente pedía que leyera el cuento con los ojos bien abiertos, pausando la lectura, husmeando entre líneas: “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución, la casa de mis abuelos paternos, una mole de piedra y puertas de hierro pintadas de verde sobre la calle Virreyes, con detalles *art déco* y antiguos mosaicos en el suelo [...]” (2016: 9). El mundo de una joven hechizada por algo inseguro y arcaizante, la mansión que un día fue aristocrática y ahora se recorta aislada en un barrio singular de la capital, insinúa la huella de lo gótico en las páginas.

El cruce que muy a menudo las historias criminales entablan con el fantástico o la ciencia ficción hizo que mi trabajo de investigador fuera relacionándose con otros géneros, como el gótico. Después de algunos años, llegaron las ficciones ominosas de Mariana Enriquez o, más bien, irrumpieron en la escena literaria hispanoamericana unas cuantas escritoras insumisas con sus versiones terribles y encantadoras del gótico. Una literatura social de notable cualidad que se interroga sobre las relaciones de poder que afectan a las mujeres y al mismo tiempo a todo sujeto falto de derechos y de garantías sociales. Samanta Schweblin,

Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero, en parte Fernanda Melchor, muchos cuentos de Solange Rodríguez Pappe, el *weird* de Liliana Colanzi, etc., desarrollan los *tropos* históricos del gótico o del fantástico insertándolos en proyectos narrativos diferentes. La abyección, el chivo expiatorio, el abismo del cuerpo adolescente, la culpa, el *revenant* se convierten en dispositivos siniestros que pretenden ser, junto a las posibles especulaciones, portadores de un mensaje social. Pero, tal y como para la literatura policial, el encanto no está tan solo en el fondo, sino en el manejo de las categorías literarias. A esta altura, la duda se repite y otra vez tiene que ver con el porqué, de estas autoras, solo Mariana Enriquez se incluye en el mundo de lo hondamente fascinante, de lo, citando a Retamar, “extralógico en el lenguaje” (1963: 13), místicamente entrañable, tan hondamente mío.

Después de unos años, y ya trabajando de profesor en una universidad, acudí a una jornada de estudios sobre y con Mariana Enriquez. En un momento ella mencionó —de paso pero con cierta convicción— a Roberto Bolaño y de ahí me entraron las ganas de pensar en las analogías y las divergencias entre ella y él. Por cierto, no soy el primero en batir dicha pista, entre otras cosas porque por lo menos en una entrevista en YouTube (“Guía para leer a Bolaño”, por Mariana Enriquez y Juan Mattio) la autora ya había expresado su interés por Roberto. Entre otros, uno de los coordinadores del presente volumen, ya se había fijado en la mirada cómplice entre los dos. Desde una perspectiva retadoramente crítica, Bizzarri consideraba la mirada hacia los escombros —mejor, los basurales— del mundo periférico que ambos comparten. “Lo que vincula ambas obras” —escribe Gabriele refiriéndose a *2666*, en particular, a “La parte de los crímenes”, y a *Nuestra parte de noche*, en particular, a la falsa crónica “El pozo de Zañartú”— “es el tratamiento de América Latina como *locus tenebrosus* dedicado a la peligrosa, libidinosa emergencia de lo ‘real’, la representación del continente como una maligna *terra guasta*” (Bizzarri, 2022: 17).

En cambio, el reto que lleva a la escritura de este artículo —que me obliga también a “¡Buscar! Perder[me] en tierras desconocidas” (Bolaño, 2004: 202), exponer mi experiencia vivencial en la escritura académica— es la idea de encontrar las razones literarias de esa fascinación que brota en mi corazón (cursilería) y se expande a la conciencia de muchas lectoras y muchos lectores más que constituyen un régimen de la sociabilidad, una manera de ser, una inquietud compartida.

Para tratar de enfocar el problema desde un orden teórico, se empieza con la teoría (o estética) de la recepción, particularmente con los estudios clásicos de Wolfgang Iser. Luego, la comparación entre Bolaño y Enriquez se origina de la evaluación de la tipología de sujeto social que ambos ponen en escena y que protagoniza sus obras, para luego tratar de demostrar que la maravilla depende de la densidad mítica del lenguaje. Evidentemente, no optamos por un enfoque filológico o intertextual porque no hay tal cosa¹: la idea es la de buscar adherencias entre una autora y un autor que dejan entrever la cercanía argumental destacada por Gabriele: ambos “desfamiliarizan los panoramas del sistema mundo” (2022: 17). Lo que interesa aquí es convertir una(s) experiencia(s) lectora(s) en un instrumento de la crítica. Una idea otra vez borgiana, la de la impredecibilidad del precursor que el argentino expresa en “Kafka y sus precursores” (en *Otras inquisiciones*, 1954), se vuelve aquí atajo para sacar la literatura de la circulación económica. Lejos de quedar atrapado en el posestructuralismo de Iser, entonces, trataré de conjugar dos posibles expansiones de la relación entre estructura y lector, o sea, la circulación de la literatura en

¹ Intertextualidad que sí aparece en la crónica sobre Bob Dylan “Estrella distante”, publicada por Mariana Enriquez en el suplemento “Radar” del *Página/12* el 6 de mayo de 2012. La misma referencia a la novela de Bolaño titula la entrevista que la revista argentina *Los inRockuptibles* dedica a Enriquez en 2017 (Amaro, 2019: 795).

un medio social y la construcción de corporalidades que se proyectan cognitivamente en “el mundo real”.

Como bien explica Horst Nietschack en “La estética de la recepción” (1991), el gran dilema de una teoría unitaria de la recepción reside en la necesidad de reconocer la centralidad de la experiencia lectora en la producción de sentido sin ignorar que este último se genera por la simple y llana razón de que existe un texto por interpretar. ¿Puede existir recepción sin texto? Se dirá que no y es evidente, pero la tarea lectora articula este sentido en una serie de prácticas. Para procurar una salida del laberinto me fijo en el concepto de “desapropiación” del acto de lectura y de su circulación por una comunidad (Rivera Garza, 2019). Estos tres elementos (estructuración lingüística, experiencia lectora y desapropiación comunitaria) acompañarán la escritura de este artículo.

Escribir desde la fascinación

Antes que nada, Bolaño y Enriquez facilitan el enfoque “repcionista” porque, de hecho, ellos mismos explotan el potencial narrativo de la recepción, a través de la exploración del fanatismo (literario, musical o en todo caso pop). Ya se estableció que mi fascinación coincidió con la admiración de cuatro críticos por un alemán que escribe solapando su identidad detrás del efecto de un pseudónimo. Mariana Enriquez publica cuentos como, entre otros, “Los años intoxicados” (en *Las cosas que perdimos en el fuego*) o “Carne” (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009) o la novela breve *Éste es el mar* (2017a), donde la pasión lindante con la histeria fantástica se vuelve motor narrativo. Hay más, la colección de crónicas desde los cementerios que la argentina reúne en *Alguien camina sobre tu tumba* (2013) es otro paseo por una obsesión (el cementerio leído desde su proliferación simbólica) que incluye diferentes fascinaciones. Finalmente, el

volumen *El otro lado* (2022) confirma las huellas y las referencias que Enriquez disemina por sus textos: la *new wave* inglesa de finales de los ochenta o principio de los noventa (Suede, Manic Street Preachers), el mundo pop en general, Taylor Swift, etc. El mundo de Mariana Enriquez es, entre otras cosas, la indagación de entusiasmos desaforados que emergen de lo que se suele tachar como “bajo” —la música pop, ciertos márgenes literarios— y que ella trabaja con devoción arqueológica, sin reverencias jerárquicas.

¿Existe esta misma fascinación en Bolaño? Tal vez el ejemplo de Benno von Archimboldi es el menos adecuado. Al fin y al cabo es un gran escritor, misterioso, desvinculado de toda idea utilitarista, que tiene por otro lado su reconocimiento académico y que hasta les permite a los cuatro críticos construir una archimboldiana carrera de prestigio (y de poder) en sus universidades. Archimboldi describe la misma trayectoria que hace vacilar mi planteamiento crítico: a la hora de evaluar la dimensión social de la experiencia lectora, el reto será percibir una tipología de sociabilidad literaria vinculada con la academia. Sin embargo, en Bolaño la fascinación es mucho más generalizada. El título de la primera obra que publica siendo un migrante en España es *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984). Escrita junto a Antoni García Porta, la novela no es sobre una genealogía literaria, sino sobre violencia. Pero ya en el título alude a una estética de la recepción que une en el acto creativo registros muy dispares entre sí. Son muchos más los ejemplos, me fijo tan solo en otra obra juvenil de Bolaño que se publica póstuma, *El espíritu de la ciencia ficción* (2016). Aquí, la idea del fanatismo y del *fandom* es central. Jan Schrella es un joven chileno que reside en Ciudad de México obsesionado con la ciencia ficción. Schrella escribe cartas a autores y autoras del género para alabar su obra literaria, pero con cierto tono de desviación, algo medio opaco. Escribe a Ursula Le Guin cerrando la carta con un “mil besos” que huele por lo menos a alteración de las convenciones comunicativas. En Mariana Enriquez y en Roberto

Bolaño la fascinación supone la ruptura de un código de conducta social (en *Este es el mar* o “Carne”, de Mariana Enriquez, por ejemplo) de formalidad lingüística (en *El espíritu de la ciencia ficción*) o de prioridades sociales. Las obsesiones son maneras de apropiarse de una estética, introducir en una ficción rasgos totalmente propios que se restituyen a la comunidad. Desde una estética de la recepción, Bolaño y Enriquez no solo convierten la fascinación en un tema central de sus relatos, sino que proclaman —desde el *new wave* inglés hasta el porno cutre, del afrofuturismo al cine-B— que toda expresión artística encierra una genealogía de las pulsiones estéticas y del deseo, instigan a la libertad de nuestras pasiones vergonzosas y ocultas (según el canon).

Límites y privilegios de la recepción

Insertar una dinámica subjetiva en el marco de una teoría cultural y literaria implica apelar a los factores de conjunción entre interioridad y exterioridad, apuntando al lenguaje en términos de fenómeno social. En sus estudios sobre el ensayo, Liliana Weinberg teoriza un *más allá* y un *más acá* de la expresión argumentativa (2007: 103-104). El *más acá*, la elaboración de una hipótesis y la construcción textual coherente que permite demostrar una tesis, es el fenómeno de elaboración interior de significantes y de significados. La matriz hjelmsleviana (1991) del plano de la expresión y del plano del contenido tendría así un lugar de elaboración mental y la necesidad de traducirlo a una forma común de la recepción, el plano del *más allá*: “[e]l ensayo es la escritura de una lectura y la lectura de una escritura [...] representación del mundo y representación de la representación” (2007: 108). Siguiendo con Weinberg, el ensayo sería el género más íntimo y personal ya que, paradójicamente, el autor escribe lo que piensa de manera manifiesta, sin la mediación de un narrador. El ensayo puede “pensarse como el cuarto género

coordinado con los otros miembros de la familia literaria, pero a la vez [...] prometicamente a las otras formas del discurso social" (2007: 15-16, énfasis mío).

Si Weinberg apunta a una coordinación entre miembros de la familia literaria, mi intención ahora es reorganizar la doble expresión, íntima y pública de la escritura —implícita en el ensayo—, según la teoría de la recepción de Iser. Necesito intimidad, exposición del cuerpo en la ficción literaria, presencia de las autoras y de los autores en el texto como cuerpos reales y sé que las ficciones a las que me refiero hacen justamente esto, gracias a, por ejemplo, Arturo B., Belano y más narradores de Bolaño o las diferentes protagonistas de Enriquez, tan autobiográficas y autoficcionales.

Básicamente, Iser investiga la paradoja entre forma literaria y hermenéutica de la lectura, el acto de producción de sentido depositado tan solo en la interpretación. Influenciado por el estructuralismo, el alemán identifica dos planos (él los llama polos) de articulación del texto literario. Por un lado, tenemos el "polo artístico" y, por otro, el "polo estético". Este último sería el plano en que el polo artístico cobra su plena afirmación (1987: 48). Como se puede ver, al igual que en la teoría del ensayo de Weinberg, el arte se concretiza en la fruición.

Esa provocación de Borges del "todo lo que pasa me pasa a mí" es una invocación fenomenológica que considera justamente la sorpresa, el miedo, la indignación frente a un acontecimiento leído. Pero esa fascinación, ese miedo o indignación son fenómenos sociales compartidos. Por esta razón, Iser señala la necesidad de investigar los juicios históricos de los lectores, la vertiente social de la fascinación. En este punto del planteamiento metodológico, puedo elegir entre dos caminos: el primero me llevaría por los senderos del cognitivismo y la lingüística, el segundo por los estudios culturales y la capacidad de moldear un "sujeto literario" conforme a las exigencias sociales. Pienso en *Il superuomo di massa* (1976), de Umberto Eco, y la fruición de la figura detective como "superhombre" entre los lectores

de la modernidad finisecular del siglo XIX. Sin descartar la relevancia lingüística, sobre la que se volverá, privilegio la idea del reconocimiento de una inquietud social en los dos autores y la construcción de personajes (dotados de cuerpos) que me permitan enfocar plenamente una perspectiva literaria.

En el caso de Roberto Bolaño, la respuesta tiene que buscarse en la exigencia de que alguien contara *mi* contemporaneidad con el lenguaje adecuado. Liz Norton es una profesora inglesa que participa en las —parafraseando el cuento “Sensini”, de *Llamadas telefónicas* (1997)— terribles, además de ridículas, tertulias universitarias. Protagoniza “La parte de los críticos” junto a Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza y Piero Morini. Todos ellos son archimboldianos empedernidos. Los cuatro llegan a ser muy amigos y Norton mantiene relaciones sexuales, por separado, con Espinoza y Pelletier. Hay que aclarar que la conducta de los dos críticos deja entrever constantemente una potencial violencia de género o epistémica por su posición socioeconómica. Esta deja de ser una hipótesis cuando responden, en Londres, con violencia brutal a un insulto de un chofer pakistaní hacia Liz Norton, “hasta dejarlo inconsciente y sangrando” (Bolaño, 2005: 103).

A pesar de la relevancia de esta parte, busco explicar mi experiencia lectora a través de una escena que indica un sistema de símbolos del bienestar capitalista y el consumo de los cuerpos:

Es aquella noche, [...] Norton subió a su habitación, se peinó, se lavó los dientes, se puso crema hidratante en la cara, se quedó un rato sentada en la cama, con los pies en el suelo, pensando, y luego salió al pasillo y llamó a la puerta de Pelletier y luego a la puerta de Espinoza y sin decir palabra los guio hasta su habitación, en donde hizo el amor con ambos hasta las cinco de la mañana, hora en que los críticos, por indicación de Norton, volvieron a sus respectivas habitaciones, en donde pronto cayeron en un sueño profundo, sueño que no alcanzó

a Norton, quien arregló un poco las sábanas de su cama y apagó las luces del cuarto, pero no pudo pegar ojo (2005: 165).

Aquí los críticos (menos Morini) están en Santa Teresa pisando las huellas de Archimboldi. Esta es la primera vez en la que los tres tienen relaciones sexuales juntos. Estamos a punto de dirigir la mirada hacia el horror de los cuerpos de las mujeres en el dilatado cementerio de Santa Teresa. Sin considerar el matiz emancipatorio en relación con el deseo, sobre el que se volverá, en esta parte se representa una, podríamos decir, estética de la vulnerabilidad. Una mujer, perteneciente a una institución burguesa (la universidad europea construida a raíz de una hegemonía cultural) investiga, desde el primer mundo, la representación de la violencia que caracteriza la obra de Benno von Archimboldi. Acercándose al cementerio en el desierto de Sonora, la percepción de la muerte se hace más presente y se expresa metafóricamente a través de la erotización de la escena. Esa sexualidad expresa subrepticamente la tensión que el mundo masculino ejerce, desde una potencialidad constante, sobre el cuerpo de la mujer. Una poética de los personajes a la intemperie que andan en el borde del abismo con los ojos bien abiertos (como amaba decir Bolaño). Ese narrador constantemente débil que cede su omnisciencia al desconocimiento o a la falta de referencia, es el dispositivo que dirige esa misma mirada.

Iser determina el mundo creado por el autor y relatado por un narrador a través de tres elementos coordinados (1987: 75): lenguaje, perspectiva de la ficción y fruición. El papel del lector se vería así construido por las diferentes perspectivas que se presentan en el texto. En 2666 son muchísimas, pero fatalmente terminan todas en los cuerpos de mujeres asesinadas en el desierto de Sonora. En el caso de “La parte de los críticos”, esas perspectivas se proyectan a través de tres enfoques: las certezas de Espinoza y Peltier —burgueses, blancos y masculinos—; la precariedad de Norton desde una perspectiva de género; la discapacidad de

Morini. Está claro que la intimidad de Norton se vuelve vulnerable por la relación con los gladiadores de los simposios archiboldianos, por la atmósfera de acecho constante del mal neocolonial y patriarcal. Pero ¿por qué me apasiona a mí, más que los innumerables cuerpos de las mujeres matadas en los basurales de los alrededores de Santa Teresa? Es la misma razón por la que me fijo en la intimidad, por esa sensación de *precarious life* que tiene que ver con el dominio sobre el cuerpo. En palabras de Cristina Rivera Garza,

[c]uando nos dolemos por la muerte del otro aceptamos, argumentaba Judith Butler en *Precairous Life* [...], que la pérdida nos cambiará con suerte para siempre. [...] El duelo [...] es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana (2019: 134).

Frente a esa extraña condición de precariedad que el capitalismo tardío entabla a raíz de la deconstrucción de las condiciones laborales en el fin del fordismo, David Harvey (1989) detecta las condiciones generales de la posmodernidad, la fragmentación de las narraciones, la desarticulación de las ideologías, etc. Ese fragmento de intimidad, que no es la mía porque no soy mujer, representa cabalmente una idea de docilidad y desamparo a la orilla del mal, de todo tipo de mal: patriarcal, neocolonial, neoliberal. Esa cercanía con la figura de la persona a la intemperie que se arrima al mal, tiene la capacidad de guiarme hasta los huesos en el desierto de Santa Teresa. Hay más, esa crema hidratante, tan impactante en su momento, significó la aparición de una poética de la corporalidad en la escritura literaria. Liz Norton me permite entrar en la noción de personaje/cuerpo, cuyo papel actancial implica mucho más que una mera representación; es carne vivida que en cualquier momento puede sufrir las consecuencias del mal. Esta latencia me franqueó luego el paso por los *readymades* de Amalfitano, la negritud y el testimonio de una fractura histórica insana-ble, la esclavitud, hasta llegar a la significación mayor del

cuerpo, el cadáver que busca volverse significado desde la muerte.

En la cuarta parte, “de los crímenes”, el archivo de las muertas se convierte en una repetición abismal de partes policiales, descripciones frías atravesadas por vehementes dramatismos. Aquí aparece un cuerpo rotundamente martirizado por un ideal estético, el de la directora del Instituto de Salud Mental de Santa Teresa, Elvira Campos, cuerpo moldeado por la cirugía que aleja de sí cualquier fragmento de un discurso amoroso. Los cuerpos de Norton y Campos que observan (o solo husmean) la materialización del holocausto en el altar de las maquilladoras, templos posfordistas de la consumición de las multinacionales, participan de esa vulnerabilidad, rozando las máximas consecuencias de la explotación de géneros. Se da, entonces, en estos dos cuerpos, una cercanía conceptual a la violencia de género que vehiculizó mi “presencia” en la ficción de Bolaño y el horror que se despliega.

En esta circunstancia se abre otro tipo de problema, que tiene que ver con la comprensión, con la inteligibilidad de un texto. En “Los mitos de Cthulhu”, conferencia que dio en el Encuentro de Sevilla pocos días antes de morir, Bolaño escribe:

Hay una pregunta retórica [...]: ¿Por qué Pérez-Reverte o Vázquez Figueroa o cualquier otro autor de éxito [...] venden tanto? ¿Solo porque son amenos y claros? [...]. No venden solo por eso. Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas y cuentos (VV. AA., 2004: 24).

Frente al teorema de la comprensibilidad de 2666 que se afirma en la dimensión social de su recepción (la maravilla fue mía pero al mismo tiempo de muchísimos/as lectores/as), se plantea el problema de la saturación del sentido frente al éxito comercial. Cristina Rivera Garza escribe que “la

escritura como una comunidad negativa [...] mantiene su distancia tanto de la obra (la academia) o de la circulación (el mercado) para dirigirse exclusivamente ‘al lenguaje’” (2019: 68). La distancia contestataria de la academia y del mercado (pese a haberse convertido tal vez en el último *best seller* procedente de América Latina) vuelve una y otra vez en las reflexiones de Bolaño sobre el rol del escritor, tanto en los ensayos como en la ficción. En cierto sentido, Bolaño adhiere a lo escrito por Cristina Rivera Garza, abogando por la valoración del lenguaje y la construcción de la historia: solo cierta poética puede salvarnos del mercado y del consumo, crear una comunidad. La dimensión lírica de las intimidaciones de Liz Norton o de Elvira Campos produjeron en mí la necesaria cercanía para sumarme a esa genealogía del mal de Occidente, de la reproducción constante del necropoder desde la esclavitud que circula aún por las venas de Fate hasta el estado de excepción nazi en la Segunda Guerra Mundial —cuyo testimonio procede directamente de Hans Reiter (el cuerpo de Benno von Archimboldi)—. Un paradigma del mal incumbe sobre toda tipología de cuerpo subalterno y converge en la última manifestación del campo de exterminio, el del capital transnacional en la frontera entre (dicho) primer mundo y (dicho) tercer mundo. Esta es la perspectiva de *2666* y la capacidad de Bolaño es justamente la de activar —conforme a los estudios de Iser y de Rivera Garza— la poética que yo necesitaba para “entenderlo”, así como otros lectores y otras lectoras entienden a Pérez Reverte. Liz Norton y Elvira Campos son cuerpos líricos, bisagras entre mi posición y la novela-mundo de Bolaño.

Un cambio de paradigma: escribir desde el cuerpo de la mujer

Entre los primeros estudios que se publican sobre Bolaño figuran *La escritura como tauromaquía* (2002), a cargo de

Celina Manzoni, y *Territorios en fuga* (2003), recopilado por Patricia Espinosa H. Los dos volúmenes destacan los rasgos centrales en la prosa de Bolaño, la honda relación entre cuerpo, escritura y sufrimiento, la falta de territorialidad, la decisión propia y no impuesta de cuál es la comunidad para la que se escribe, el público lector. Dicho esto, una anécdota: estaba en una terraza con otros y otras *scholars*, creo que en Turín, comiendo pizza. Olivia Vásquez-Medina, investigadora mexicana que trabaja en Oxford, sostuvo que fatalmente la literatura de Roberto Bolaño le habla a los hombres. No sé si objeté o solo pensé que las dos primeras recopilaciones son a cargo de mujeres. Además, *2666* es una larga genealogía de expresiones del poder de dar muerte por parte del Estado, del colonialismo o del patriarcado que termina en los feminicidios de Santa Teresa². También es cierto que un cuento como “Vida de Anne More” (*Llamadas telefónicas*) reconstruye la biografía de una joven a través de fragmentos de conversaciones entre él y ella e interpela el horizonte, también del deseo, que las mujeres expresan en la literatura. Pero algo me decía que Olivia tenía sus razones y que, al fin y al cabo, la perspectiva siempre es masculina y la materialización del deseo también. Por ejemplo, el interés hacia el mundo íntimo de Liz Norton, a pesar de situar la vulnerabilidad bajo el dominio masculino, sabe a voyerismo; las consideraciones sobre las habilidades de la directora del Instituto de Salud Mental (“el judicial Juan de Dios Martínez se sorprendía de lo bien que sabía coger Elvira Campos”, p. 533) siguen proponiendo un plan axiológico con matices falológicos.

En Roberto Bolaño tenemos tal vez un límite de la representación de la mujer y este patrón es el que más hace que la presencia de Bolaño en el debate contemporáneo haya disminuido frente al renovado interés por las obras de

² Recordarán esas líneas terribles sobre algunos policías contando chistes violentos y machistas (689).

escritoras de punta hispanoamericanas. Pero en mí, siempre con la mirada en la teoría de la recepción, “Roberto y Mariana” me insertan en líneas tropológicas de la creación literaria que pueden superponerse, mezclarse, combinarse. ¿Qué función tiene la vivencia de las páginas de Bolaño a la hora de descubrir *Las cosas que perdimos en el fuego*? Si la instancia concluyente para la fascinación hacia Bolaño estriba en el lenguaje con el que introducía una intimidad vulnerable, ¿esta misma propuesta se presenta también en la argentina?

En el caso de Mariana Enriquez, el sentimiento de cercanía y coincidencia se dio, como escribí, con la lectura de “El chico sucio”. Ese cuento se convirtió pronto en un parámetro central para medir la distancia que existe entre mi interpretación del mundo y la de una otredad cercana, poblada de narraciones ajenas. Probablemente no solo el punto de vista masculino ya era simplificador, también esa identificación tan clara con las vidas precarias podía ser insuficiente. El chico sucio sería el ser literalmente a la intemperie (vive en la calle) sobre el que la narradora hace oscilar ternura y alucinaciones macabras. La pretensión de claridad de Bolaño se esfumaría frente al miedo a la monstruosidad social y sus consecuencias sobre la infancia que, en “El chico sucio”, producen una fisura en la interpretación del presente. Otra vez nos encontramos frente a una vulnerabilidad, leída desde otra precariedad, la de la narradora, burguesa insertada en un medio supuestamente hostil:

Me gusta el barrio, nadie entiende por qué. Yo sí: me hace sentir precisa y audaz, despierta. No quedan muchos lugares como Constitución en la ciudad que [...] está más rica, más amable, intensa y enorme pero fácil para vivir (2016: 11).

En ese medio diferente, con sus códigos de conductas y sus estrategias, la narradora puede satisfacer, a través de una realidad alternativa, sus inquietudes interiores, cierta lejanía ideológica de la familia y del medio burgués en el

que se crio. Nada más parecido a los anhelos de mi juventud que en cierta medida me definen como adulto. Pero yo sé que mi educación (pequeño) burguesa, católica y provinciana arrastra hasta hoy secuelas de un moralismo mojigato. Es muy difícil sacarse de encima años de discursos razonables que explican, con la ternura de lo obvio, la persistencia de jerarquías de género, raciales o de clases y esta terrible duda es propiamente la que encontré en “El chico sucio”.

Antes que nada, leído desde una perspectiva de género, ese niño vulnerable conmina a cierta inclinación al cuidado maternal que la joven narradora había descartado de su biografía. Es central en el cuento la escena en la que ella acude a un pedido de ayuda del niño que, desconociendo el paradero de la madre, llama a la puerta de su casa. La narradora le da algo de comer y luego salen a comprar un helado. De regreso del paseo, encuentran a la madre sentada en sus colchones mugrientos:

Ella estaba furiosa. Se me acercó rugiendo, no hay otra forma de describir el sonido, me recordó a mi perra cuando se rompió la cadera y estaba enloquecida de dolor pero había dejado de quejarse y solamente gruñía. [...] Estaba tan cerca que le veía cada uno de los dientes, cómo le sangraban las encías, los labios quemados por la pipa, el olor a alquitrán en el aliento. [...] El chico sucio miraba al suelo, como si no estuviera pasando nada, como si no nos conociera, ni a su madre ni a mí. Me enojé con él. Qué desgraciado el pendejo, pensé, y salí corriendo (2016: 20).

Alineada en cierta aporofobia, en el desecho urbano consumido por las drogas y sin recursos, la mirada se desvía a menudo hacia la monstrificación. Esa condición, insertada en escenas de verosímil cotidianidad, la idea de que el relato pudiera llevarme a un territorio de lo conocido a medias de la experiencia cotidiana, me pareció, allá por 2017, llamativo, personal. En *El entenado*, el mozo Francisco del Puerto, narrador de la historia, escribe (el acto de la escritura es declaradamente suyo): “lo desconocido es una abstracción;

lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” (1988: 12). Y me da lo mismo que sean fabulaciones del *ego conquirio* del siglo XVI o teratologías del mundo globalizado en las urbes del XXI: el chico sucio es el gatillo que hace detonar las pesadillas góticas, en la ficción. El planteamiento de una incomunicabilidad urbana terminó situándome en una perspectiva de límite de la hermenéutica. ¿La desaparición del chico sucio dependía de esas fuerzas oscuras que murmuran en el trasfondo del relato y que pronto pueden aparecer en la escena, o es una proyección de cierto estereotipo siniestro? La observación bolañana del necropoder sobre los cuerpos que confluyen en el estado de excepción contemporáneo (las migrantes convertidas en desechos de la producción posfordista) se problematizan en Enriquez. Ver a la otredad desde otra posición observacional ya no es garantía de comprensión; dolerse de los muertos no es en sí una redención: por mucho que la narradora quiera vivir en Constitución, siempre será otra cosa; por mucho que Bolaño pueda hacerme entender la desprotección, siempre seré otra cosa. La idea de una incomunicabilidad definitiva entre actores sociales me parece contundente en Mariana Enriquez. Puede que dependa apenas de una elección ficcional, el narrador en primera y homodiegético (en contraste con el narrador –débil pero omnisciente– de 2666), o puede que se deba a una posición entre realismo y gótico, sin lugar a duda, “El chico sucio” impide optar por una postura definitiva. El esmero con el que Bolaño presentó la intemperie como condición, la posibilidad que me dio en su momento de entender la función del poder soberano masculino, narco, estatal, etc., se ensanchó en Mariana Enriquez, situando la excepción en la experiencia cotidiana, trivial.

Otro elemento que reconozco también en Bolaño es el lenguaje capaz de insinuar el deseo en mí. Mariana Enriquez me permitió además entender un aspecto ulterior que me cautivó también en Bolaño. La narración exquisita y

labrada con paciencia de la argentina me aparecía fascinante en su informalidad, como si fuera una amiga que, alrededor de una hoguera por la noche, contara, a mí o a una comunidad (arcaica, moderna, de todo tipo), un relato. Sería la tipología de narradora a la que apela Walter Benjamin cuando reflexiona sobre la obra de Nikolái Leskov (1995)³, capaz de reproducir en una narración moderna el tamaño épico de lo narrado, central en la construcción de un referente en una identidad compartida. Me gustan los virtuosismos solo cuando son festines barrocos, si no, me parecen la manifestación de una centralidad romántica frente a la creación: Enriquez —como Bolaño— actúa en el centro de un compromiso con la comprensibilidad, con su ser *posrock* o *new wave*; desconoce la pose ególatra del escritor afectado por sus tecnicismos. Esta fue una manera de explicarme, en un principio, el lenguaje literario de Mariana Enriquez que en cierta manera apela a una comprensión, como en Bolaño: una prosa informal, clara, “rápida y audaz” que pretende ser clara.

Luego divisé otro matiz que tiene que ver con la tradición. En la cita que acabo de referir sobre la pelea entre la narradora y la madre del chico sucio, en un momento la drogadicta dice: “—¡Rajá o te corto, hija de puta!” (20). El “rajá” entra en la literatura argentina con *Los siete locos*, de Roberto Arlt (otra obsesión mía), con ese rechazo contundente del farmacéutico casado con una prostituta y que lee la Biblia, Ergueta, al pedido de préstamo de Erdosain: “—Rajá, turrito, rajá” (2003: 97). Alguien, ahora no me acuerdo si Oscar Masotta (1982 [1965]) o Ricardo Piglia en una de las muchas publicaciones sobre Arlt, escribía que con esa expresión empezaba otra literatura argentina. Si el *Martín Fierro* formaliza un artefacto lingüístico presentándolo como informal, Roberto Arlt convierte un argot coloquial,

³ Me refiero a “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov”, traducción italiana de “Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, publicado en 1936.

el lunfardo, en materia labrada desde la densidad mítica del lenguaje sin desvirtuar la lejanía que existe entre el centro de la ciudad letrada y los agresores y las agresoras del estilo. Mariana Enriquez, en mi experiencia lectora, hace lo mismo: asalta, roba, afana la biblioteca gracias a otra biblioteca (o fonoteca o mediateca). Una apropiación que es un reto a la circulación de la literatura en el capital: “[...] cuestionar el dominio que hace aparecer como individual una serie de trabajos comunales —y todo trabajo con el lenguaje es, de entrada, un trabajo de la comunidad— que carecen de propiedad” (Rivera Garza, 2019: 62). En el caso específico de Argentina, el asalto arltiano al padre-biblioteca es una manera de pensar lo literario también en Ricardo Piglia⁴. Una apropiación que se ostenta y que circula por un ambiente clasemediero constantemente en la frontera entre las ambiciones del bienestar y el miedo a hundirse en la marginalidad de la pobreza; que se balancea entre el canon y su transgresión. Esa frontera que en Arlt es una amenaza o un complot, en Mariana Enriquez urde un entramado de terror. En ningún caso, la fricción entre ciudad letrada y “letras abusivas” se concretiza con “un español dócil y venturoso que se llevara bien con [...] la infinita dulzura de nuestros barrios” (Borges, 2002: 160).

La lírica de Mariana Enriquez es un reto a la tradición, al género y a las normas de conducta que lo regulan. Supone la práctica de una literatura infravalorada por la crítica que no conforma una reproducción de las invariantes del gótico sino la declinación de los recursos literarios del terror a la crítica social. Desde ese punto de vista, Bolaño es parecido: contestatario de los “varones ilustres del *boom*”, de la pretensión de compromiso de la generación anterior de autores reconocidos (empezando con Neruda), organiza sus ficciones desde el asalto al padre (biblioteca), fantaseando

⁴ Un ejemplo es el cuento “Nombre falso”, de la colección epónima (1975); en cambio, desde el punto de vista de la crítica, las referencias serían múltiples, empezando con “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (1973).

alrededor de las racionalidades de los géneros masivos como la ciencia ficción y el policial. Ambos, al fijarse en el cuerpo biológico gastado en una frontera (real o hipotética) intervienen en la lírica para afianzar el concepto.

Conclusión

Este artículo, tan informal en algunos pasajes, cuenta también la historia de una relación profesional: la mía con la cátedra de Literaturas Hispanoamericanas de la Universidad de Padua, particularmente con Gabriele Bizzarri y Francesco Fasano. A principio de 2017 o a finales de 2016 me llegó un mail de Gabriele, que yo conocía siendo su lector, en el que me proponía participar en un congreso sobre *2666*. No encuentro el CFP de entonces, o el cartel u otra información, pero recuerdo que el congreso pretendía incluir la obra maestra de Bolaño entre los clásicos de la literatura en español. Yo sabía que Bolaño había logrado atrapar en sus páginas las perplejidades y los anhelos de mi generación, pero el reto del congreso era más ambicioso: a partir de la pasión común buscábamos insertar la novela en un marco definido y reglamentado. La industria literaria ya había consagrado a Bolaño y su obra en el edén de los libros que tenemos que comprar, pero la academia actúa según lógicas diferentes. Ese simposio se sumaba a una serie de proyectos de investigación que buscaban definir a Bolaño en su tiempo histórico y su literatura en el gran panorama de las letras hispanoamericanas⁵.

⁵ Considero solo dos hitos: el volumen al cuidado de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje* (2008) y la recopilación de ensayos (no todos inéditos) a cargo de Roberto Rodríguez Reyes, *Roberto Bolaño* (2019). El primero es un ejemplo relevante de la construcción de un precursor en la figura de Bolaño. Los dos editores son también escritores (en particular Paz Soldán presenta una trayectoria más sólida) y ven en Bolaño el nombre tutelar para su propuesta artística; el segundo es un volumen publicado en la colección “Valoración múltiple” de Casa de las Américas, lo

Años más tarde, llegó otra atractiva invitación de la cátedra de literaturas hispanoamericanas de Padua. Tengo todavía el cartel y recuerdo cómo se llamaba el congreso: *Astronaves en la Cordillera, tentáculos en la selva. Fantástico y globalización en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Este encuentro se celebró en diciembre de 2022 y buscaba investigar las expresiones de los géneros no-miméticos en América Latina. En esa circunstancia, el nombre de Mariana Enriquez se asomaba también en las ponencias que no trataban directamente sobre la autora argentina.

Finalmente, en 2024 llegó la invitación que citaba al comienzo de este artículo; ahí la alusión a la obra de Bolaño que motiva este trabajo.

La referencia a la historicidad sobre la que insiste Iser —la definición de un sentido desde la experiencia “histórica” del lector— y la contemporánea cercanía de las obras de Mariana Enriquez y Roberto Bolaño podrían despertar una paradoja que el lector atento ya habrá ponderado: esas escrituras le deben el éxito o la importancia en el campo literario a su actualidad. Importan porque sus lectores se reconocen, desde un punto de vista generacional, en ellas. Esa fascinación que me habita y que me define como estudioso parece situarse en una urgencia del presente. En realidad, la predilección por la representación del estado de excepción tanto en Roberto como en Mariana me franquearon sí una posible mirada sobre el presente de las literaturas hispanoamericanas, pero más aún moldean una razón de relectura de otras etapas de la producción cultural. En fin, como se habrá entendido, no es tan solo cosquilleo intelectual, mero deseo especulativo; la literatura de Roberto y Mariana es un soplo, un empuje, que vuelve a menudo para renovar milagrosamente el estupor.

cual sitúa al autor en el campo cultural latinoamericano que gravita alrededor del proyecto cultural de la Revolución y de su principal institución cultural.

Frente a estas conclusiones, queda entonces una duda: la comunidad académica, enriquecida por el valor de la amistad que se fue construyendo alrededor de pasiones comunes, ¿se parece en algo a la contradictoria comunidad de los archiboldistas, anclados en una subrepticia violencia epistémica? Tengo algunos reparos en negar esa posibilidad, pero, en fin, los ecos de Cristina Rivera Garza llegan hasta aquí: es posible pensar en una desapropiación de lo literario también en la academia y este acto depende de una modalidad de recepción del mensaje. Si algo se reveló en esas tardes apacibles en las que deglutía como un caníbal las páginas de Roberto y Mariana, si son entrañables y míos, esto tiene que corresponderse a un agenciamiento de mi quehacer literario que espero haber asimilado; en la figuración de la comunidad lectora a la que pertenezco —y que es académica (como es académica Cristina Rivera Garza)— a través de la conciencia que me permitieron construir esas dos queridas presencias.

Referencias

- Amaro, Lorena (2019), “La importancia de llamarse ‘autora’: Mariana Enriquez o la escritora weird”. *Revista iberoamericana*, 268, pp. 795-812.
- Benjamin, Walter (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Bizzarri, Gabriele (2022), “El sello del (2)666: orden global y revenants periféricos en *Nuestra parte de noche* de Mariana Enriquez”. *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 11, pp. 11-27.
- Bolaño, Roberto (2003), *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004), *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2005), *2666*. Barcelona: Anagrama.

- Bolaño, Roberto (2005a), *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016a), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016b), *El espíritu de la ciencia ficción*. Barcelona: Alfaguara.
- Borges, Jorge Luis (2002), *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2004), *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis (2004a), *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Del Castillo Reyes, Hugo Enrique (2018), “El análisis del estilo literario: un acercamiento desde la recepción”. *Lingüística y literatura*, 74, pp. 21-36.
- Enriquez, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2017), *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2017a), *Éste es el mar*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2022), *El otro lado. Retratos, fetichismos y confesiones*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2023), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*. Barcelona: Anagrama.
- Enriquez, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Espinosa H., Patricia (ed.) (2003), *Territorios en fuga: estudios críticos de la obra de Roberto Bolaño*. Providencia: Frasis.
- Fernández Retamar, Roberto (1963), *Idea de la estilística*. La Habana: Universidad de La Habana.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. London: Sage Books.
- Hjelmslev, Louis (1991), *Saggi Linguistici*, 2 vols. Milano: Unicopli.
- Iser, Wolfgang (1987), *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*. Bologna: il Mulino.

- Lorey, Isabell (2016), *Estados de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficante de sueños [2012].
- Manzoni, Celina (ed.) (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Masotta, Oscar (1982), *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina [1965].
- Nietschack, Horst (1991), "La estética de la recepción (Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser)". *Areté. Revista de Filosofía*, 3, 2, pp. 283-295.
- Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.) (2008), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Piglia, Ricardo (1973), "Una crítica de la economía literaria". *Los libros*, 29, pp. 22-26.
- Piglia, Ricardo (2002), *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama [1975].
- Rivera Garza, Cristina (2019), *Los muertos indóciles. Necroescritura y apropiación*. Ciudad de México: Random House [2013].
- Rodríguez Reyes, Roberto (ed.) (2019), *Roberto Bolaño*. La Habana: Casa de las Américas.
- Saer, Juan José (1988), *El entonado*. Editorial Destino.
- Todorov, Tzvetan (2003), "Tipología del relato policial", en Daniel Link (ed.), *El juego de los cautos*. Buenos Aires: Norma, pp. 63-71.
- VV. AA. (2004), *Palabras de América*. Barcelona: Seix Barral.
- Weinberg, Liliana (2007), *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.