



Volumen 2 Nº 3 (Tercer Trimestre, 2011): pp. 205-220.

OTRA LATINOAMÉRICA: LA CRÍTICA DE LA UTOPIA EN ROBERTO BOLAÑO

OTHER LATIN-AMERICAN: THE UTOPIA CRITICISM IN ROBERTO BOLAÑO

Mag. Mario Molina Olivares

Universidad Santo Tomás

Viña del Mar – Chile

mmolinaolivares2000@gmail.com

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

HUMI 05-0304

“Diccionario de Autores de la Literatura Chilena del siglo XIX al XX”

FECHA DE RECEPCIÓN: 01 mayo 2011 – **FECHA DE ACEPTACIÓN:** 04 junio 2011

RESUMEN

Los cuentos de *Putas asesinas* (2001) de Roberto Bolaño -como su narrativa en general- explícitamente discurren problematizando sujetos, tiempos y espacios latinoamericanos. Personajes que, aun exiliados, se vinculan con Chile pero a la vez se insertan en un espacio simbólico mayor. Este cronotopo latinoamericano está signado por la violencia. Pero también por la vaguedad con que se manifiestan en la escritura estos espacios entre lo real, imaginario y simbólico, a través, por ejemplo, del sueño. Se construye una proyección, una imagen que tiene en la contrautopía un referente constante. Queda la destrucción de un referente utópico, la crítica a lo que la generó y no le permitió avanzar. El contexto actual entonces está marcado por fuerzas ominosas que son observadas en los cuentos, abordadas sobre todo desde lo urbano.

PALABRAS CLAVES

Latinoamérica – Bolaño – Utopía – Pensamiento Crítico – Imagen

ABSTRACT

The stories of *puas asesinas* (2001) by Roberto Bolaño –as well as his narrative in general- flows openly around Latinamerican people, time and spaces. Characters who, even exiled, are linked with Chile but at the same time are inserted in a bigger symbolic space. This Latinamerican crhonotope is marked not only by violence, but also by the vagueness through which these real, imaginary and symbolic spaces are expressed in writing, for example, through dreams. A projection is built, an image whose counterutopia is a constant reference. The destruction of an utopian reference, the criticism that originated it and didn't let it move forward is left. The current context is then marked by ominous forces that are seen in the stories, specially tackled from the urban perspective.

KEY WORDS

Latin America – Bolaño – Utopia – Critical Thinking – Image

I. PRELIMINARES

La problemática que plantea la conceptualización de lo latinoamericano o hispanoamericano ha encontrado numerosas respuestas. Lamentablemente no se ha cubierto críticamente de manera sistemática el cómo autores más contemporáneos -sólo para tomar un ejemplo significativo a Roberto Bolaño- tratan el tema en su literatura construyendo una imagen en relación a este tema.

¿Cómo se puede seguir construyendo una imagen de Latinoamericana bajo el prisma de esta nueva narrativa de fines del siglo en relación con el discurso crítico (Mariátegui, Cornejo Polar, entre otros)? El cómo Roberto Bolaño se acerca a lo latinoamericano es lo que en este trabajo se pretende explorar.

El corpus de análisis, en su fuente primaria de estudio, consiste en el libro *Putas asesinas*¹ publicado por primera vez el 2001 por Anagrama. De este libro se analizan con más detenimiento especialmente dos cuentos “El Ojo Silva” y “Encuentro con Enrique Lihn” para ponerlos en relación con otros cuentos del mismo libro. Y como fuentes secundarias para dialogar con el texto de Bolaño, están por un lado, textos tradicionales del pensamiento crítico dialéctico latinoamericano, como lo son los de Henríquez Ureña², Cornejo Polar, Fernández Retamar, Martín Barbero, De Toro, entre otros. Y por otro lado se pretende abordar operativamente el concepto de contrautopía, del trabajo de Cristián Montes acerca de este tema.

En relación con los objetivos, uno general y fundamental es la vinculación con el pensamiento crítico desde una proyección latinoamericana que encuentra a su vez particularidades bien específicas: la expresión de una utopía fracasada que rompe con la dialéctica tradicional que podemos ver en Henríquez Ureña. Una modernidad contradictoria que no es vista como totalidad. La revisión de una imagen como configuración no sólo visual, sino verbal y mental que contiene en sus discursos una ideología que se puede apropiarse desde la crítica como ejercicio de interpretación³. La crítica de una nacionalidad con fronteras difuminadas por el tratamiento de diferencias y semejanzas que abren un espacio mayor de trabajo denominado Latinoamérica signada por su marginalidad.

Dentro de los objetivos generales, entonces, se plantea: revisar el cómo se expresa la imagen de lo latinoamericano en la prosa narrativa de algunos cuentos de *Putas asesinas* de Roberto Bolaño. Analizar el cómo dialoga este nuevo tipo de narrativa con el pensamiento crítico de algunos autores desarrollado en Latinoamérica hasta la fecha.

Y dentro de los objetivos específicos: construir una interpretación de la narrativa de Roberto Bolaño, como ejemplo paradigmático de la nueva narrativa producida en Latinoamérica, específicamente el libro de cuentos *Putas asesinas*. Criticar algunas nociones como la vaguedad de la descripción de lo Latinoamericano en la narrativa de Bolaño al mencionar este espacio. Delimitar las posibles funciones que emplea la narrativa de Bolaño en la descripción de tiempos, espacios o personajes vinculados como lo periférico y latinoamericano, como el uso de los medios de creación de imágenes como la fotografía, el cine, la televisión; la proyección de esto hacia lo urbano y la relación entre lo central y periférico. Vincular las nociones de lo terrible, el horror explicitado en ocasiones y en otras no, donde la violencia es recurrente.

La hipótesis de lectura defendida en este trabajo consiste en visibilizar la crítica que realiza Roberto Bolaño del espacio latinoamericano como una especie de contrautopía. Donde el eje de la crisis se acentúa y los espacios de liberación son muy reducidos. Chile primero y Latinoamérica luego son espacios desde donde se enuncia y se vincula con el resto del mundo. Pero este locus de enunciación se ve signado por la violencia urbana, como un perverso ejercicio del poder. Poder que deja una cuota para los cruces de fuerza hacia la otredad.

El trabajo de la literatura emerge, entonces, como un oficio necesario y que se enfrenta a problemáticas de orden social y existencial. La escritura se considera un acto de resistencia a un ambiente degradado fruto de la fuerza de la reificación. El reconocimiento como ejercicio tanto individual como colectivo se vuelve altamente complejo e improbable en un espacio arrasado. De ese espacio latinoamericano como un locus o espacio constante de enunciación es valorado negativamente por la escritura de Bolaño pero a la vez funciona como una plataforma de trabajo. Las relaciones contradictorias entre personajes con sus contextos en los cuentos analizados expresan relaciones dinámicas, la conformación de contradicciones nunca estáticas, constantemente reelaboradas, pero también condicionadas por la perspectiva del trabajo literario y de la materia narrable. La necesidad de la lucha por lo dinámico, de lo dialógico, contra lo estático o monológico en la definición de valores no sólo estéticos, sino también culturales. Más que una posición de resistencia se pasa a una visión más bien indiferente del sujeto y su contexto, ambos profundamente degradados. Por ejemplo, los momentos para la belleza en Bolaño son breves y caso inasibles como se analizará más adelante.

II. LA DIALÉCTICA CRÍTICA: EL PENSAMIENTO DESDE LATINOAMÉRICA Y BOLAÑO

Este trabajo se abre valorando algunos textos del pensamiento crítico latinoamericano para vincularlo con la obra de Bolaño.

Según Alfonso de Toro, la postcolonialidad como “contra-discurso”, más allá del esencialismo en la reconstrucción de una identidad fija, con un trabajo revisionista, crítica, la historia tradicional –y, por ende, de la memoria agregamos aquí. El pensamiento deconstruccionista, según este mismo autor como herramienta teórica, el diálogo entre el centro y la periferia son algunas de sus constantes que se incorporan en este trabajo⁴. El trabajo entre lo europeo y latinoamericano, o lo periférico, como lo degradado se ve en numerosos cuentos.

Pedro Henríquez Ureña, en “La utopía de América”, habla del desastre que provocaría la desunión en América, una de corte hispánico, donde tiene problemas para ubicar al Caribe. La desunión de los pueblos provocaría este desastre. El contexto es la experiencia de la Primera Guerra Mundial (la guerra total, de exterminio y ambiciones absolutas que busca la exterminación del enemigo). Un nuevo contexto solo surgiría si los americanos toman la siguiente actitud: “esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía” (1989: 6). Tal sitio ya es un imposible en la narrativa de Bolaño.

Nos es una utopía sólo de cuño económico (la crítica al marxismo tradicional es clara) puesto que Henríquez Ureña aboga más por la espiritualidad, la justicia social. Habla de un contexto donde esta utopía es “donde se vislumbra la única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos” (1989: 7). Infierno, aspecto económico, “crisis espiritual” que Bolaño habla en su obra pero en sentido contrautópico.

Más allá de las ideas de progreso de corte moderno, por la época, no se cierra Ureña a un esencialismo. Si bien su utopía mira a modelos clásicos, griegos, lo hace porque “Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías”. No ve a América como una unidad homogénea

sino “La unidad como armonía de las multánimes voces de los pueblos”, (casi resuenan las ideas de Bajtín). Sólo cabe recordar la postura dialéctica de “El descontento y la promesa” donde la constante reelaboración de las metas americanas que cambian sus circunstancias formulando un proyecto nunca esencialista⁵. De ahí el análisis de la vaguedad de lo latinoamericano en Bolaño.

Se participa en este trabajo de un propósito crítico de lo nacional, que va más allá de construcciones puramente hegemónicas⁶. De allí un enfoque dialéctico, antiesencialista, más bien entonces de una dialéctica crítica⁷ que plantee una discusión más allá de la síntesis. Una postura crítica que tiene sus líneas ideológicas trabajando en forma dialogante⁸ con los materiales que disponga, con una posición definida rehuyendo una objetividad ideal. Enfoque que escucha el llamado de Fernández Retamar para leer desde lo latinoamericano⁹ desde un locus de enunciación no geográfico sino más bien simbólico, *desde* lo latinoamericano.

Y desde este locus se recoge el concepto de Cornejo Polar¹⁰ acerca de la totalidad contradictoria, especificando las diferencias que este trabajo hace con la tesis de Cornejo Polar. Éste parte de la realidad peruana y le da mucho más énfasis teórico, por ejemplo, a la idea de heterogeneidad, que ha tenido mayor recubrimiento crítico. Sin embargo, el concepto de totalidad contradictoria tiene sus ventajas. Si bien parte de la teoría de diferentes sistemas como el culto, o el indígena, por ejemplo, que coexisten en la realidad peruana. Por otro lado, el concepto de totalidad contradictoria tiene visión más bien historicista, que en este trabajo se comparte (teniendo presente que Bolaño tiende a iniciar sus problemáticas en un orden configurado y marcado literalmente a fuego luego de la Segunda Guerra mundial, especialmente la dictadura chilena y la generación del 50). Se comparte en este trabajo la visión historicista pero más marcadamente la visión de cultura y sus contactos. Por ejemplo como recurrentemente Bolaño hace predominar la condición supranacional de la violencia.

Se puede afirmar entonces que esta totalidad contradictoria, tomando prestado el concepto de Cornejo Polar aporta apreciando culturas que son plasmadas en los textos a través de la imagen artística mediante la desmesura. Se ensanchan así los patrones estéticos recurriendo a lo grotesco. En la búsqueda de la creatividad, se reformulan las categorías estéticas y éticas. Ética que propone evitar la comodidad, la enajenación gracias a la reificación. Se propone, en definitiva, un tono crítico, apelativo, continuamente cuestionador hacia una realidad ominosa que es necesario transformar.

1. EL OJO SILVA: EL HORROR LATINOAMERICANO

En relación con el cuento que abre *Putas asesinas*, en “El Ojo Silva” se sostiene la intervención de la violencia en el sujeto protagonista, el tratamiento de la marginalidad, la tematización del horror.

El condicionamiento generacional, si se toma desde una perspectiva propiamente biográfica en el caso de Roberto Bolaño, se ha recubierto adecuadamente. En el caso de la violencia urbana, el personaje Mauricio, el Ojo Silva, huye de ésta pero lo atrapa de igual forma: [...] pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta [...] (2010: 11). Una violencia que persigue al sujeto,

más que determinada por el contexto, las acciones del sujeto transforman o intentan transformar esas circunstancias. La valora, enfrenta y se trabaja desde esas negatividades.

En el caso de Mauricio Silva y el narrador, exiliados por la dictadura chilena en los setenta¹¹, es una primera negatividad que marca el locus de enunciación, pero no la determina. El espacio y el tiempo dan nuevas oportunidades para el desarrollo de la violencia en espacios profundamente marginales, como la prostitución y el trabajo desde la India. Espacios configurados desde el delirio y la desmesura, en decisiones que Mauricio Silva toma y el narrador más bien testimonia. Una violencia que se da en un plano incluso desde la concepción del género o roles sociales, que se entremezcla con lo propiamente político al deconstruir el estereotipo de macho latino, del luchador de la trinchera, ideológicamente comprometido¹².

La problemática de la proyección de esta imagen relacionando Chile y Latinoamérica es muchas veces a través de la mediación de los medios de comunicación. La televisión, el cine, la fotografía, sirven para construir esta imagen. El mismo Mauricio Silva es fotógrafo¹³ y en el momento más importante de su historia lo registra con su cámara que testimonia el horror:

Le trajeron a un joven castrado que no debía de tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto. [...]

¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué mi cámara, dijo, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice. (2010: 20)

El hecho de concretar este horror, estatizarlo en la imagen fotográfica es el testimonio absoluto. Esa zona gris que se provoca es profundamente violenta para sus participantes.

La construcción de la memoria se vuelve un llamado de atención fundamental. Pero una memoria alternativa, del espacio privado¹⁴. Una memoria que mantenga su foco en temas más bien de la marginalidad, en este caso un acontecimiento ritual, que podría verse desde otra cultura: la India que no comprende el personaje y que pretende de forma degradada transformar escapando pero igualmente su destino funesto lo persigue¹⁵. Desde una visión de cronotopo¹⁶, tiempo y espacio surgen como dimensiones que merecen un análisis desde lo latinoamericano.

El sujeto que queda fruto de la influencia de este tiempo y espacio es uno que sufre un influjo negativo:

Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva, un Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había

adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud. (2010: 14)

Los restos de un sujeto que testimonia el narrador está signado por esas negatividades cronotópicas:

El Ojo seguía sentado en el banco y sus ojos me miraban y luego miraban el suelo o a los lados, los árboles enormes de la pequeña plaza berlinesa y las sombras que lo rodeaban a él con más intensidad (eso creí entonces) que a mí. (2010: 15).

Las sombras que envuelven al Ojo y al narrador son persistentes. El ambiente europeo donde conversan el personaje principal y el narrador se refiere a otro espacio y tiempo que se quiere recuperar a través de una historia sórdida vivida por el Ojo. La diferencia entre lo alemán o parisino o barcelonés se vuelve una constante frente a lo chileno o indio, donde se podía vivir

“[...] una hibernación ajena al concepto de hibernación occidental, árboles distintos de los árboles europeos, ríos y riachuelos, campos sembrados o secos, el territorio de los santos, dijo el Ojo. (2010: 17).

Más allá de si el cronotopo es del centro o de la periferia, el narrador critica también la relatividad de las conductas de los personajes en la India:

“El olor, que al principio más bien lo molestaba, terminó gustándole. Los chulos (no vio muchos) eran amables y trataban de comportarse como chulos occidentales o tal vez (pero esto lo soñó después, en su habitación de hotel con aire acondicionado) eran estos últimos quienes habían adoptado la gestualidad de los chulos hindúes. (2010: 18)

Este cronotopo degradado que se ubicaría en la India como marginalidad absoluta y puerta de entrada a una realidad horrorosa se podría visitar al criticar el concepto de realidad o lo denominado “real”:

El resultado final era aún más horroroso, me confesó el Ojo, pero yo ya me había acostumbrado a las pesadillas y de alguna forma siempre supe que estaba en el interior de un sueño, que eso no era la realidad. (2010: 18).

Lo real bajo la tesis lacaniana es inabordable directamente o de manera sencilla. Ese trauma está signado por el horror, lo siniestro. Así queda el análisis espectral de lo denominado real que se une a los conceptos de lo simbólico y lo imaginario. Esta noción fantasmática, encuentra en los sueños o la fantasía un espacio donde se puede rasguñar lo real¹⁷.

El cronotopo del horror traspasa al personaje que habla para liberar tal pesadilla:

Aquella noche, cuando volvió a su hotel, sin poder dejar de llorar por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende, [...] (2010: 25).

Una pesadilla que el cronotopo chileno ya le entregó. Se puede colegir que la violencia la carga el sujeto y las decisiones que toma testimonian una Latinoamérica o una periferia que entrega un escenario para el papel del sujeto latinoamericano profundamente degradado que lucha pero es derrotado al fin, de ahí su tristeza irremediable.

2. GÓMEZ PALACIO: LA POSIBILIDAD DE LA BELLEZA

Pero no todo está signado por el horror. Si bien la marginalidad es un constante en la que habita el latinoamericano, en el relato "Gómez Palacio" el narrador llega a la periferia poética:

No sé por qué acepté. Sabía que bajo ninguna circunstancia me iba a quedar a vivir en Gómez Palacio, sabía que no iba a dirigir un taller de literatura en ningún pueblo perdido del norte de México. (2010: 27).

Tanto el paisaje humano como el cósmico son, en ocasiones, espeluznantes¹⁸ pero se abren también a experiencias vitalizadoras que merecen la pena testimoniar:

Miré: vi faros de automóviles, por los giros de las luces aquello tal vez fuera una curva. Y luego vi el desierto y vi unas formas verdes. ¿Lo has visto?, dijo la directora. Sí, luces, respondí. La directora me miró: sus ojos saltones brillaban como seguramente brillan los ojos de los animales pequeños del estado de Durango, de los alrededores inhóspitos de Gómez Palacio. (2010: 34)

Estas luces crean una impresión única en el ánimo de los personajes, una unión en la posibilidad de lo bello que es muy rara en la vida y que se conecta con el concepto de lo real explicado anteriormente:

Y después vi cómo la luz, segundos después de que el coche o el camión de transporte hubiera pasado por aquel lugar, se volvía sobre sí misma y quedaba suspendida, una luz verde que parecía respirar, por una fracción de segundo viva y reflexiva en medio del desierto, sueltas todas las ataduras, una luz que se asemejaba al mar y que se movía como el mar, pero que conservaba toda la fragilidad de la tierra, una ondulación verde, portentosa, solitaria, que algo en aquella curva, un letrero, el techo de un galpón abandonado, unos plásticos gigantescos extendidos en la tierra, debían de producir, pero que ante nosotros, a una distancia considerable,

aparecía como un sueño o un milagro, que son, a fin de cuentas, la misma cosa. (2010: 35)

3. DÍAZ DE 1978: LA LOCURA Y LA MUERTE

En el cuento “Días de 1978” se retoma desde el exilio la línea ideológica de las discusiones intelectuales no para burlarse del pensamiento crítico dialéctico, sino burlarse de quienes lo enuncian (un latinoamericano que no conoce bien este discurso), en este caso U. al que le responde agresivamente B provocando un conflicto.

En determinado momento, posiblemente al amanecer, un joven se encara con B utilizando un pretexto cualquiera. La discusión es lamentable e inevitable. El joven, U, hace gala de una bibliografía demencial: confunde a Marx con Feuerbach, al Che con Franz Fanon, a Rodó con Mariátegui, a Mariátegui con Gramsci. La hora de la discusión, por lo demás, no es la más apropiada, las primeras luces de Barcelona suelen enloquecer a algunos traspasadores, a otros los dotan de una frialdad de ejecutores. Esto no lo digo yo, esto lo piensa B y consecuentemente sus respuestas son gélidas, sarcásticas, un *casus belli* más que suficiente para las ganas de pelear que tiene U. (2010: 65).

Pero U más allá de su ignorancia del cómo se conecta el pensamiento crítico latinoamericano con el occidental, tiene en su confusión demencial (se desequilibra cuando B le cuenta una película) involucrados a sus seres queridos, especialmente a su esposa objeto del interés de B. Este sujeto fracturado mentalmente termina finalmente en el suicidio.

El cronotopo particular que le asigna B a U es uno móvil, nunca totalmente cerrado:

Imagina a U corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latinoamericana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los lados los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque en ningún momento es posible discernir ni una sola llama (2010: 67).

El cronotopo es fluctuante, con una explícita vaguedad que no pretende determinar, sí condicionar. La imaginación, similar a un sueño, habla de un ambiente más bien negativo desde Chile y Latinoamérica que se confunden.

Esa vaguedad de la frontera nacional no es importante porque el cronotopo determinante sí lo es Latinoamérica, más allá de las fronteras nacionales aparece la dimensión supranacional. En el cuento “Lalo Cura” vuelve a aparecer cuando el personaje narra su historia: “Naturalmente, os contaré todo. Mi padre fue un cura renegado. No sé si era colombiano o de qué país. Latinoamericano era. Pobre [...] (2010: 97).

4. LALO CURA: EL CINE PORNO Y LA TELEVISIÓN O COMO LO GROTESCO SE VUELVE UN ESPACIO DE VITALIDAD DESMESURADA

En el cuento anteriormente analizado la aparición de lo grotesco¹⁹ aparece como una estrategia retórica explorada también en el cuento "Putas asesinas", por ejemplo. Para Bajtín, "El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y superabundancia". Y con ello encontramos la degradación "o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto." (1989: 24).

Se tiende a "degradar, corporizar y vulgarizar". Con la degradación de lo sublime, con lo "alto" y lo "bajo" topográfico. En lo corporal, relacionado con lo cósmico, lo alto está en la cabeza y lo bajo en la genitalidad, vientre, trasero. Degradar como "entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo. Ponerse en contacto con la muerte y la vida, el renacimiento, lo "inferior" como un comienzo (1989: 25-26).

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno de cambio y metamorfosis incompleta, en relación al tiempo y la evolución, en su ambivalencia entre dos polos, lo nuevo y antiguo, lo que muere y nace. En un contexto de "círculo bioscópico del ciclo vital" (1989: 28-29).

Una etapa del grotesco es la prerromántica y en los principios del romanticismo se da un giro al mundo subjetivo e individual alejado de lo popular y carnavalesco anterior. El grotesco subjetivo, el grotesco romántico aparece como reacción contra los cánones clásicos, del racionalismo monológico y conclusivo.

Para Bajtín es de importancia capital la participación del cuerpo a diferencia de Kayser: "la realidad total del individuo: pensamiento, sentimientos y cuerpo". El objetivo de esta categoría estética es "liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales." El verdadero grotesco expresa en sus imágenes lo dinámico. El cambio, la evolución (1989: 49-51).

Características fundamentales y generales son "La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso...", que encuentran resolución en la ambivalencia del grotesco. Destacando la exageración que "...es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad (1989: 273-275).

Pero en Lalo Cura más allá de la problemática existencial se trabaja también desde la problemática cronotópica de Latinoamérica:

Vergas de 25 y 30 centímetros, a veces tan grandes que no se podían levantar. Jóvenes mestizos, negros, blancos, indios, hijos de Latinoamérica cuya única riqueza era un par de huevos y un pene cuarteado por las intemperies o milagrosamente rosado quién sabe por qué extraños vericuetos de la naturaleza. La tristeza de las vergas Bittrich la entendió mejor que nadie. Quiero decir: la tristeza de esas pollas monumentales en la vastedad y desolación de este continente. Ahí tienen

a Óscar Guillermo Montes en la escena de una película que ya he olvidado: el actor está desnudo de cintura para abajo, el pene le cuelga flácido y goteante. El pene es oscuro y arrugado y las gotas son de leche brillante. Detrás del actor se abre el paisaje: montañas, cañadas, ríos, bosques, cordilleras, cúmulos de nubes, tal vez una ciudad y un volcán y un desierto. Óscar Guillermo Montes está subido en un promontorio y un vientecillo helado le acaricia un mechón de pelo. Eso es todo. Parece un poema de Tablada, ¿verdad?, pero ustedes nunca oyeron hablar de Tablada. Tampoco Bittrich, en realidad no importa, ahí está la película, debo de tener el vídeo por alguna parte, ahí está la soledad a la que me refería. El paisaje imposible y el cuerpo imposible. ¿Qué pretendió Bittrich al filmar esa secuencia? Justificar la amnesia, nuestra amnesia? ¿Hacer el retrato de los ojos cansados de Óscar Guillermo? ¿Enseñarnos simplemente un pene sin circuncidar goteando en la vastedad del continente? ¿Una sensación de grandeza inútil, de muchachos guapos y sin escrúpulos destinados al sacrificio: desaparecer en la vastedad del caos? Quién sabe. Sólo el aficionado Pajarito Gómez, cuyos atributos con mucho trabajo alcanzaban los 18 centímetros, era inaprehensible. El alemán flirteaba con la muerte, ¡no le importaba un carajo la muerte!, flirteaba con la soledad y con los agujeros negros, pero con el Pajarito nunca quiso ni pudo. (2010: 106-107)

Un espacio signado esta vez por la heterogeneidad latinoamericana étnica que se vincula con el porno. En un gesto crítico, absolutamente deconstruccionista, se vinculan la condición latinoamericana con la imagen pornográfica y la poesía. Toda vez que la tristeza, la muerte, la soledad y el sacrificio emergen como objeto de la literatura de Bolaño.

En esta rememoración de la vida personal del protagonista que reconstruye su historia²⁰ ligada al cine porno, la discriminación de la imagen del latinoamericano como un otro a través de los ojos de un alemán, Bittrich:

A veces, cuando recuerdo mi infancia, pienso en lo que Bittrich debió de sentir por sus protectores. A los narcotraficantes los respetaba, al fin y al cabo eran los del dinero y Bittrich, como buen europeo, respetaba el dinero, un punto de referencia en medio del caos. Pero los militares y policías corruptos, qué debió pensar de ellos, él, que era alemán y que leía libros de historia. Qué caricaturescos debieron de parecerle, cómo debió de reírse de ellos, por las noches, después de alguna reunión agitada. Monos con uniformes de las SS, ni más ni menos. Y Bittrich, solo en su casa, rodeado de sus vídeos y de sus sonidos tremendos, cuánto debió de reírse. Y eran esos monos, con su sexto sentido, los que querían sacar al Pajarito del negocio. (2010: 108).

Los monos nazis, esos latinoamericanos respetan la ley del dinero, entonces están absolutamente reificados²¹ puesto que es lo único que da un “orden al caos”.

Esta imagen de lo latinoamericano a través de los medios encuentra, como se decía más arriba, otro molde en “Putas asesinas”, por citar un breve ejemplo del cuento que le da un título al texto:

Te vi en la televisión, Max, [...] algo en ti me llamó la atención, tu cara, tus ojos que miraban hacia el lugar en donde estaba la cámara (probablemente sin saber que te estaban grabando y que en nuestras casas te veíamos), unos ojos sin profundidad, distintos de los ojos que tienes ahora, infinitamente distintos de los ojos que tendrás dentro de un rato, que miraban la gloria y la felicidad, los deseos saciados y la victoria, esas cosas que sólo existen en el reino del futuro y que más vale no esperar pues nunca llegan. (2010: 113)

En relación con el uso de los medios de comunicación²², desde los estudios culturales, la propuesta es no ver a estos medios sólo como un espacio no sólo que recibe discursos que la cultura le impone o variables sociales o económicas. Sino también como los medios aparte de vehicular estos lineamientos simbólicos que también participan en la creación de discursos que vuelven a la sociedad y a la cultura, en general, con importantes intervenciones. Por ejemplo, son numerosas las ocasiones que Roberto Bolaño pone en la voz de sus narradores o personajes comparaciones de situaciones o personajes con películas. De hecho, una parte central del cuento “Lalo Cura” es la industria cinematográfica; de El Ojo Silva, la fotografía; y de la puta asesina, la televisión.

5. ENCUENTRO CON ENRIQUE LIHN: ACERCA DE LA CONTRAUTOPÍA

El cierre del texto *Putas Asesinas* lo da el cuento “Encuentro con Enrique Lihn”. Es patente la vinculación que se puede establecer entre la escritura de Lihn y Bolaño. La desmesura, la exploración de negatividades, la preocupación por la muerte y la enfermedad son algunos puntos en común.

Este cuento en especial presenta la explicitación de algunas dimensiones ya exploradas en otros cuentos. De aquí en adelante cerraremos el análisis de las fuentes primarias, los cuentos de *Putas asesinas*, mediante la aplicación la matriz denominada contrautopía²³. Esta matriz tiene básicamente dos significantes crisis / liberación, pero este trabajo se concentra en el concepto de crisis puesto que es el más desarrollado en los cuentos de Bolaño.

Para comenzar, la función de lo fantástico-onírico reaparece en este cuento:

En 1999, después de volver de Venezuela, soñé que me llevaban a la casa en donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria,

permanecerá siempre. Por supuesto yo sabía que Lihn estaba muerto pero cuando me invitaron a conocerlo no opuse ningún reparo. Tal vez pensé en una broma de la gente que iba conmigo, todos chilenos, tal vez en la posibilidad de un milagro. Lo más probable es que no pensara en nada o que malentendiera la invitación. Lo cierto es que llegamos a un edificio de siete pisos, la fachada pintada con un amarillo desvaído, y en la primera planta un bar, un bar de dimensiones no desdeñables, con una larga barra y con algunos reservados, y mis amigos (aunque me resulta extraño llamarlos así, digamos mejor: los entusiastas que me habían invitado a conocer al poeta) me conducían a un reservado, y allí estaba Lihn. (2010: 217)

Las constantes de leer a Chile como un ambiente infernal se explicitan aquí y la vaguedad de determinar un espacio propiamente latinoamericano vuelve. Ahora leído desde la desacralización de la utopía y revelando los efectos negativos de esto²⁴.

La visión del escritor marginado de los centros irradiadores de poder vuelve también a aparecer:

Pero yo por entonces tenía veintiocho años y bajo ninguna circunstancia me podía considerar un escritor joven. Estaba en la inopia. No era el típico escritor latinoamericano que vivía en Europa gracias al mecenazgo (y al patronazgo) de un Estado. Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel. Entonces comencé a cartearme con Enrique Lihn. Por supuesto, yo le escribí primero. Su respuesta no tardó en llegarme. Una carta larga y de mal genio, en el sentido que damos en Chile al término mal genio, es decir hosca, irascible. (2010: 218- 219).

Ya muy luego se pueden ver las constantes críticas del cronotopo. Este último texto entrega claves fundamentales para entender cómo se relacionan personajes y cronotopo:

Recuerdo que cuando comprendí esto me sentí mejor. Quiero decir: comenzaba a encontrarle un sentido a la situación y comenzaba a reírme de la situación. No tenía nada que temer: estaba en casa, con amigos, y con un escritor al que siempre había admirado. No era una película de terror. O no era una película de terror a secas sino que había en ella grandes dosis de humor negro. Y precisamente cuando pensaba en el humor negro, Lihn extrajo de un bolsillo un frasquito con medicinas. Tengo que tomarme una cada tres horas, dijo. Los entusiastas se quedaron mudos otra vez. Un camarero trajo un vaso con agua. La tableta era grande. Eso me pareció cuando la vi caer en el vaso con agua. Pero en realidad no era grande. Era *densa*. Con una cuchara Lihn empezó a deshacerla y yo me di cuenta de que la tableta parecía una cebolla con innumerables capas. Acerqué mi cabeza al vaso y me dediqué a contemplarla. Por un instante tuve la certeza de que se trataba de una

tableta infinita. El cristal del vaso me servía de lente de aumento: en su interior, la tableta de color rosado pálido se desgajaba como propiciando el nacimiento de una galaxia o del universo. (2010: 220-221).

Ahora la crítica dirigida contra el mercado imperante se encarna en las farmacéuticas. Esta es la medicina que trajo de la muerte a Enrique Lihn. El humor se vuelve una herramienta deconstructiva.

El fin del cuento²⁵ que habla acerca de la casa del escritor se puede leer en clave simbólica. En general, el cronotopo de la casa dentro del cronotopo de Latinoamérica. El sitio del horror, de la desmesura, del delito, de la enfermedad y de la muerte.

III. A MODO DE CONCLUSIÓN

Para alcanzar los objetivos propuestos y revisar si la hipótesis de lectura es viable es necesario una metodología clara y bien definida que se acompañe de que conceptos teóricos también operativos en este breve análisis propuesto. La teoría poscolonial, el análisis de los cronotopos, de la teoría de la imagen y la crítica de la ideología fueron algunas constantes para el análisis.

No se pretendió trabajar sobre lo latinoamericano o su identidad en general, lo que es un tema inabarcable. La pretensión de este trabajo fue abordar algunas problemáticas de lo denominado como Latinoamérica expresadas en algunos cuentos de Bolaño que surgen como claves de lectura por su importancia y recurrencia en la narrativa de este autor.

La teoría de la imagen, por otra parte, involucró analizar aspectos ideológicos y valoraciones como lo bello. Se mezcla esto con lo feo o lo que no se puede visualizar o nombrar como imagen: lo horrible, lo monstruoso, el vacío y la muerte, que sólo se vislumbra. Algunas categorías estéticas que interesan son lo grotesco, de la belleza de la metamorfosis, del dolor, del exceso, de lo grotesco. Una problematización como una manera de resistencia estética, existencial y latinoamericana.

Todo como sustento a la interpretación de un corpus de cuentos en que lo visual y verbal se fusionan como indicios de un proyecto que tiene como tema importante lo ideológico en lo estético o sociocultural.

Finalmente la matriz contrautópica se sostiene en la narrativa de Bolaño al encargarse de la crisis en un contexto postmoderno. No se ven eso sí espacios de liberación sino más bien de profundización de esa crisis y su sintomatología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a. Fuente Primaria

Bolaño, Roberto. *Putas asesinas* (Barcelona: Ed. Anagrama, 2010).

b. Fuentes Secundarias

- Adorno, Theodor. *Dialéctica Negativa y la jerga de la autenticidad* (Madrid: Ed. Akal, 2005).
- Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores, 1999).
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Ed. Alianza, 1989).
- Cornejo, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982).
- De Toro, Alfonso. *Posmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica* (Vervuert: Ed. Iberoamericana, 1997).
- Fernández, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (Bogotá: Instituto Caro Cuervo, 1995).
- Henríquez, Pedro. *La Utopía de América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989).
- Lamo de Espinosa, E. *La teoría de la cosificación. De Marx a la Escuela de Francfort* (Madrid: Ed. Alianza, 1981).
- "Manifiesto Inaugural" Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. Disponible en La World Wide Web en: <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/manifiesto.htm>>. [Consulta el 16 de diciembre de 2010].
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Ed. G. Gili, 1991).
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (México: Ed. Era, 1979).
- Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, text, ideology* (Chicago: University Chicago Press, 1998).
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).
- Montes, Cristián. *Oswaldo Soriano. Una contrautopía posmoderna* (Santiago: RIL Editores, 2004).
- Zizek, Slavoj (Comp.). *Ideología: un mapa de la cuestión* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

¹ De aquí en adelante se citará la siguiente edición de este libro: Roberto Bolaño. *Putas asesinas* (Barcelona: Ed. Anagrama, 2010): p. 225.

² "La utopía de América", "El descontento y la promesa", "Camino de nuestra historia literaria" En: Pedro Henríquez. *La Utopía de América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989): 503 p.

³ En especial interesa revisar las relaciones entre las imágenes visuales con las verbales. Para ello sirven la teorización de Mitchell en sus textos *Iconology* y *Picture Theory*³. Ver especialmente en W. J. T. Mitchell, "What is an image" y "The rhetoric of iconoclasm": En: *Iconology. Image, text, ideology* (Chicago: University Chicago Press, 1998): pp. 7-46 y pp. 160-208 pp.; y del mismo autor *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

⁴ Alfonso de Toro. *Posmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica* (Vervuert: Ed. Iberoamericana, 1997): pp. 28-29.

⁵ Henríquez (1989): p. 33. "Haré grandes cosas: lo que son no lo sé". Las palabras del rey loco son el mote que inscribimos, desde hace cien años, en nuestras banderas de revolución espiritual. ¿Venceremos el descontento que provoca tantas revoluciones sucesivas? ¿Cumpliremos la ambiciosa promesa?"

⁶ "Manifiesto Inaugural" Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. Este Manifiesto fue publicado inicialmente por la *Revista Boundary 2* Vol. 20 nº 3 y reimpresso luego por J. Beverley, J. Oviedo y M. Aronna (Eds.). *The Posmodernism Debate in Latin America* (Duke University Press, 1995) con el título "Founding Statement". Agradecemos a *Boundary 2* y

a Duke University Press por autorizarnos para incluir ésta traducción en castellano (N.E.). Disponible en La World Wide Web en: <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/manifiesto.htm>>. [Consulta el 16 de diciembre de 2010].

⁷ La postura de este trabajo no se encuentra tan relacionada con la dialéctica tradicional, sino más vinculada la de Theodor Adorno en su *Dialéctica Negativa y la jerga de la autenticidad* (Madrid: Ed. Akal, 2005): p. 505.

⁸ Hacemos eco a las palabras de José Carlos Mariátegui: “[...] mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, [...]”. En: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (México: Ed. Era, 1979): p. 206.

⁹ Roberto Fernández. “Para una teoría de la literatura hispanoamericana” En: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (Bogotá: Instituto Caro Cuervo, 1995): pp. 74-87.

¹⁰ “Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar” En: Antonio Cornejo. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982): pp. 38-39.

¹¹ “No era como la mayoría de los chilenos que por entonces vivían en el DF: no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de exiliados.” (2010: 11).

¹² Desde la perspectiva del género “Por aquellos días se decía que el Ojo Silva era homosexual.” (2010: 12). Esta visión del personaje ocasionó una discriminación. El modelo del exiliado era deconstruido por el narrador, desde más bien lo supranacional. La crítica va entonces en una lógica cultural: “Recuerdo que terminamos despotricando contra la izquierda chilena y que en algún momento yo brindé por los *luchadores chilenos errantes*, una fracción numerosa de los *luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás, era el peor.” (2010: 13).

¹³ “A todo el mundo le gusta que lo fotografien, me dijo una vez. A mí me daba igual, o eso creía, pero cuando el Ojo dijo eso estuve pensando durante un rato en sus palabras y terminé por darle la razón. Sólo a algunos indios no les gustan las fotos, dijo. Mi madre creyó que el Ojo estaba hablando de los mapuches, pero en realidad hablaba de los indios de la India, de esa India que tan importante iba a ser para él en el futuro.” (2010: 12-13).

¹⁴ “Releo estas palabras y sé que peco de inexactitud. El Ojo jamás se hubiera permitido estas generalizaciones.” (2010: 16).

¹⁵ “Después llegó la enfermedad a la aldea y los niños murieron. Yo también quería morirme, dijo el Ojo, pero no tuve esa suerte.” (2010: 24).

¹⁶ El cronotopo visto desde la posición se señala específicamente en Mijail M. Bajtín. *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI Editores, 1999): p. 396.

¹⁷ Zizek, Slavoj (Comp.). *Ideología: un mapa de la cuestión* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008): p. 382.

¹⁸ Cuando se habla de un espacio académico se le proyecta desde la negatividad: “la sede social de Bellas Artes en Gómez Palacio, un edificio de dos plantas sin ningún atractivo salvo un patio de tierra donde sólo había tres árboles, un jardín deshecho o a medio rehacer por el que pululaban como zombis los adolescentes que estudiaban pintura, música, literatura. La primera vez casi no le presté atención al patio. La segunda vez me puse a temblar”. (2010: 28).

¹⁹ Mijail Bajtín. “Introducción: Planteamiento del problema y La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes”. En: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1989): pp. 7-58 y pp. 273-331.

²⁰ “Lalito Cura jugando con los gansos y los perros en el jardín de la casa del crimen, que para mí era la casa del aburrimiento y a veces del asombro y la felicidad. Ahora no hay tiempo para aburrirse, la felicidad desapareció en algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro. Un asombro constante, hecho de cadáveres y de personas comunes y corrientes como el Pajarito, que me daba las gracias. Nunca pensé en matarte, dije, conservo todas tus películas, no las veo muy a menudo, lo reconozco, sólo en momentos especiales, pero las guardo con cuidado. Soy un coleccionista de tu pasado cinematográfico, le dije.” (2010: 112).

²¹ E. Lamo de Espinosa. *La teoría de la cosificación. De Marx a la Escuela de Frankfurt* (Madrid: Ed. Alianza, 1981).

²² La postura crítica de Jesús Martín-Barbero resulta particularmente atractiva para el análisis de esta sección del trabajo: “investigar los procesos de constitución de lo masivo desde las transformaciones en las culturas subalternas [...] la comunicación se está convirtiendo en un espacio estratégico desde el que pensar los noqueos y contradicciones que dinamizan estas sociedades encrucijada, a camino entre un subdesarrollo acelerado y una modernización compulsiva.”. “Los métodos: de los medios a las mediaciones” En: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Ed. G. Gili, 1991): p. 203.

²³ Se emula la visión que plantea Cristián Montes Capó. *Oswaldo Soriano. Una contrautopía posmoderna* (Santiago: RIL Editores, 2004): p. 177. En especial tomaremos la vinculación entre la utopía de Henríquez Ureña y la contrautopía de Montes.

²⁴ Montes (2004): p. 12.

²⁵ Vivía en el séptimo piso y tomábamos el ascensor, un ascensor muy grande en donde se hubiera podido amontonar a más de treinta personas. Su casa era más bien pequeña, sobre todo para la media de los escritores chilenos, cuyas casas suelen ser grandes, y no había libros. A una pregunta mía respondía que ya no necesitaba leer casi nada. Pero siempre hay libros, decía. Desde su casa se veía el bar. Como si el suelo fuera de cristal. Durante un rato, arrodillado, me dedicaba a contemplar a la gente allí abajo, buscaba a los entusiastas, a los tres gángsters, pero sólo veía desconocidos que comían o bebían y que, sobre todo, se movían de mesa en mesa, de reservado en reservado, o de una punta a otra de la barra, todos presa de una excitación febril, como se leía en las novelas de la primera mitad del siglo XX. Al cabo de un rato de estar mirando llegaba a la conclusión de que algo iba mal. Si el suelo de la casa de Lihn era de cristal y el techo del bar también lo era, ¿qué pasaba con los pisos del segundo al sexto? ¿También eran de cristal? Entonces volvía a mirar hacia abajo y comprendía que del segundo al sexto sólo había un vacío. Este descubrimiento me angustiaba. Joder, Lihn, adonde me has traído, pensaba, aunque después pensaba joder, Lihn, adonde te han traído. Con cuidado me ponía de pie, porque sabía que allí los objetos eran más frágiles que las personas, todo lo contrario de lo que suele ocurrir normalmente, y empezaba a buscar a Lihn -que ya no estaba a mi lado- por las diversas habitaciones de la vivienda, que entonces ya no me parecía pequeña, como la casa de un escritor europeo, sino grande, desmesurada, como la casa de un escritor chileno, un escritor del Tercer Mundo, con servicio barato, con objetos caros y frágiles, una casa llena de sombras móviles y habitaciones en penumbra en donde encontré dos libros, uno clásico, como una piedra lisa, y el otro moderno, intemporal, como la mierda, y a medida que lo buscaba yo también me iba quedando frío, y cada vez tenía más rabia y más frío, y me iba sintiendo enfermo, como si la casa se moviera sobre un eje imaginario, hasta que abría una puerta y veía una piscina, y allí estaba Lihn, nadando, y entonces, antes de que yo abriera la boca y dijera algo sobre la entropía, Lihn decía que lo malo de su medicina, de la medicina que tomaba para seguir vivo, era que de alguna manera ésta lo convertía en conejillo de Indias de la empresa farmacéutica, palabras que en cierta forma yo esperaba oír, como si todo fuera una obra de teatro y repentinamente hubiera recordado mis parlamentos y los parlamentos de aquellos a quienes debía dar la réplica, y luego Lihn salía de la piscina y bajábamos al primer piso, y nos abríamos paso por entre la gente del bar, y Lihn decía se acabaron los tigres, y: fue bonito mientras duró, y: aunque no te lo creas, Bolaño, presta atención, en este barrio sólo los muertos salen a pasear Y ya para entonces los dos habíamos atravesado el bar y estábamos asomados a una ventana, mirando las calles y las fachadas de ese barrio tan peculiar en donde sólo paseaban los muertos. Y mirábamos y mirábamos y las fachadas eran sin lugar a dudas las fachadas de otro tiempo, y también las aceras en donde había coches estacionados que pertenecían a otro tiempo, un tiempo silencioso y sin embargo móvil (Lihn lo veía moverse), un tiempo atroz que pervivía sin ninguna razón, sólo por inercia. (2010: 224-225).

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*.

La reproducción parcial de este artículo se encuentra autorizada y la reproducción total debe hacerse con permiso de *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*.