

## **“El Ojo Silva” de Roberto Bolaño, o la ética arraigada de un cosmopolita\***

Roberto Bolaño's 'Mauricio ("The Eye") Silva', or the Rooted Ethics of a Cosmopolitan

**María Luisa Fischer**

Hunter College of the City University of New York

maria.fischer@hunter.cuny.edu

El artículo ofrece una lectura detallada de “El Ojo Silva”, uno de los cuentos más conmovedores de Roberto Bolaño, a partir de las nociones de errancia y arraigo que lo estructuran. Se examina la pertinencia y alcances de la idea de extraterritorialidad, la particularidad del cosmopolitanismo de sus personajes, así como las metáforas de país y las formas de pertenencia y acción que se sugieren en el relato.

**Palabras clave:** “El Ojo Silva”, Bolaño, cosmopolitanismo, extraterritorialidad, arraigo, errancia, metáforas de país.

The article offers a detailed close reading of “The Eye Silva”, one of Roberto Bolaño's most moving short stories, through notions of wandering and rootedness. It examines the relevance and scope of its idea of extraterritoriality, its characters' particular form of cosmopolitanism, as well as metaphors of country and ways of belonging and action proposed in the narrative.

**Keywords:** “The Eye Silva”, Bolaño, Cosmopolitanism, Extraterritoriality, Rootedness, Wandering, Metaphors of Country.

Recibido: 25 de julio de 2012

Aceptado: 20 de agosto de 2012

---

\* Una primera versión de este ensayo fue leída en la Modern Languages Association (MLA) Convention, en Filadelfia, el 29 de diciembre del 2009.

En muy diversos contextos, en una larga historia de incomprensiones ideológicas y polémicas confusas, basadas en variaciones de la idea de que la literatura del continente debía abocarse a representar lo distintivo americano, a Cortázar, a Borges, como antes a Darío, se los hubo de tildar con lástima y reprobación de escritores sin arraigo nacional, afrancesados o anglófilos, europeizantes, universalistas. En contraste, al explicar la centralidad de Roberto Bolaño en el mapa de la literatura actual en español, el crítico y editor Ignacio Echevarría destaca la cualidad de "extraterritorial" de su obra, la que se considera como eminentemente positiva porque implicaría la consecución de una nueva adultez para la literatura hispanoamericana reciente. Para Echevarría, que ha puesto a circular la categoría en el ámbito de la crítica en español, la extraterritorialidad "le conviene muy bien a la literatura de Bolaño, que refunda a través de ella una nueva forma de comprenderse a sí mismo y de comprender en general al escritor latinoamericano" (439). El concepto proviene de George Steiner, quien en los años setenta lo aplicaba a la obra de autores universalistas, políglotas y nómades lingüísticos como Borges, Beckett y Nabokov. Echevarría lo adapta y expande al tiempo presente marcado por un "internacionalismo cultural, bajo los efectos *globalizadores* de la cultura de masas", donde la noción "subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que esta se perfila [...] 'como una estrategia de exilio permanente'" (cursivas en el original, 438). Aun cuando el editor de *2666* apunta al hecho evidente de que se han sucedido en Hispanoamérica por lo menos dos promociones de escritores desde los años del *boom* narrativo de los sesenta y setenta, la refundación que pone en práctica la obra de Bolaño mantiene, según su perspectiva, como marco de referencia la narrativa fundacional de García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar y Carlos Fuentes. La novedad del autor de *Los detectives salvajes*, como la de sus contemporáneos Juan Villoro, Rodrigo Rey Rosa, Carmen Boullosa o César Aira, consiste en "la determinación de apartarse de clichés a que, a partir del *boom*, quedó asociada la producción literaria de todo el continente" (439). Finalmente se habrían superado formas más o menos elaboradas del exotismo diseñado para satisfacer una mirada ajena como "condición de la propia identidad". Resulta de interés, por dos razones principales, que la oposición al *boom* continúe siendo un aspecto tan definitorio de la condición presente del escritor. En primer término, y descontando el hecho de que las promociones de escritores que surgen entre ese periodo y el actual no se consideran en forma plena, resuena en la definición el eco de argumentos que se vertieron en su momento para definir al propio *boom*, entre cuyas virtudes se incluía la superación de la novela regionalista asociada al color local. En segundo término, el contraste apunta más a clichés forjados por el mercadeo editorial, la difusión cultural estereotipada o las malas lecturas que a la densidad y riqueza de los textos de los novelistas fundamentales de los años sesenta y setenta. Retornan en la réplica, asimismo, diversos tropos constitutivos de la producción literaria del continente: la idea de lo nuevo y la refundación permanentes, la mayoría de edad como una meta móvil a perseguir, la tensa oposición entre representación de lo propio y auténtico versus la consecución de un proyecto estético autónomo.

En otro sentido, la extraterritorialidad de Bolaño se plantea como una estrategia que supera y desbanca un modelo de cosmopolitismo "anticuado"

que se asocia a las complacencias y privilegios de una elite que hizo de los viajes geográficos y culturales su mejor moneda de cambio. Se puede argüir sobre lo pertinente de un término u otro, o intentar integrar a la reflexión la larga y compleja historia de valoración crítica del cosmopolitanismo en Hispanoamérica<sup>1</sup> (baste mencionar con posterioridad al siglo XIX, las reflexiones de Mariátegui, Alfonso Reyes, Carpentier, Borges y Cortázar, entre muchos otros), o las contribuciones más recientes que surgen en el campo de la filosofía y los estudios culturales (K. A. Appiah o Bruce Robbins<sup>2</sup>). Pero la categoría de la extraterritorialidad, según la entiende Echevarría, representa un concepto valioso que habla de la manera en que la narrativa de Bolaño critica y actualiza tanto la idea de pertenencia a una tradición literaria nacional y continental como la identificación exclusiva con un país o nación, lo que en conjunto aseguraría su traducibilidad y circulación<sup>3</sup>. Como corresponde a la transcripción de una presentación oral realizada en Barcelona el 2002, hay imprecisiones en la exposición, pero tratándose de un lector inteligente se percibe que, a la resistencia al exotismo, se contraponen el peligro de "un nuevo internacionalismo" que diluiría toda señal de identidad. De esta forma, "no habría modo de distinguir, ni en el nivel del idioma ni en el del estilo ni en el del marco de referencias empleado, una novela escrita por un ecuatoriano de la de un uruguayo, y ninguna de estas dos de la de un español, y ninguna de estas tres de la de cualquier escritor urbano de Milán o Londres" (440). Aunque el humor irónico de la descripción modaliza la afirmación, la identidad se percibe en riesgo cuando las narraciones se mimetizan y desparticularizan en el intento de borrar toda huella de una diferencia que se predica en función de miradas ajenas o "globalizadas". Sin duda, la experiencia de la vida urbana constituye el sustrato común que en los mejores escritores de hoy se vuelca en escrituras y lenguajes particularizados y diversos. Pero me parece que el intento analítico de Echevarría falla cuando después de identificar con justeza los impulsos de arraigo y errancia que alimentan la narrativa de Bolaño, los opone, en el sentido de plantear que esta última se construye como pérdida de un centro, definido en términos de nación. Por eso, pienso que acudir al discurso del exilio aunque se conciba con Steiner como figurado o simbólico, no es lo que conviene a Bolaño, debido a que implica el deseo de retorno a una patria o lugar de origen, lo que está por completo ausente en el diseño y sentido de sus relatos. Echevarría no lo establece como una dicotomía férrea, pero me parece que subyace en un concepto de extraterritorialidad concebida como pérdida (simbólica, metafórica) del centro<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Para esa historia se consultará con provecho la síntesis de Noël Salomon (1979).

<sup>2</sup> Ver Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers* (2006); y Bruce Robbins y Pheng Cheah eds., *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (1998).

<sup>3</sup> Aunque la traducibilidad de los mundos de Bolaño se puede poner en duda en, por ejemplo, novelas escritas en clave insondablemente nacional como son *Estrella distante* o *Nocturno de Chile*, la notoriedad del narrador, circulando con fluidez en traducciones a diversas lenguas, comprobaría una condición que aseguraría su legibilidad para públicos literarios diversos.

<sup>4</sup> Echevarría habla de la condición paradójica de Bolaño de ser y no querer ser escritor latinoamericano; y "escribir y no querer escribir sobre un país -Chile- y sobre una región -Latinoamérica-" (440-41), al tiempo que se convierte en "el bardo de Latinoamérica. El cantor de sucesivas generaciones de jóvenes poetas latinoamericanos que sucumbieron en el abismo de un continente perdido en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad" (441). Escribe "la epopeya del fracaso y la derrota de un continente fantasma

“El Ojo Silva”, uno de los relatos más antologados y conmovedores de Bolaño, que se incluye en *Putas asesinas* publicado el 2001, se ofrece como material excepcional para examinar estas cuestiones. Como en otras obras del autor, tenemos escenarios móviles y personajes que, a pesar de que han traspasado las fronteras nacionales y transitan por el mundo, erigen o conservan un arraigo que tiene que ver con las experiencias, los principios, la memoria, y, también, con el lugar de origen. En el cuento se narran tres historias enlazadas: la de una amistad, la del personaje del título con un narrador espejo del autor; la de una forma de respuesta ética que no conoce fronteras, pero que se forjó en el territorio largo y delgado de un país; y la historia del aprender a *mirar* a personas, tanto en contextos particulares y precisos como en una frágil condición humana común. El curioso apodo de Silva, cuya procedencia nunca se explora ni explica, refrenda metonímicamente la última temática, ilustrando además la apelación a formas de nominación que se reconocen como arraigadas en la cultura popular y el lenguaje coloquial juvenil chilenos. Todo en el relato se ordena para que se pueda llegar a contar en un banco de plaza de Berlín las peripecias en la India de Mauricio Silva, quien se forma durante el Chile de Allende y de los primeros meses de la dictadura, y más tarde en el exilio que es sobre todo vida cotidiana en el DF, donde surge la amistad con el narrador. Ambos personajes se marchan de México hacia fines de los setenta y se reencuentran veinticinco años más tarde en Alemania, donde reside el Ojo y adonde el narrador, convertido en un escritor asentado en España, llega para presentar un libro. El cuento es una síntesis emotiva e implacable de las luces y cegueras de la historia latinoamericana reciente en cuanto marcó a la generación de los amigos, y que solo puede ser observada y entendida a cabalidad *después y desde* las errancias de unos personajes *cosmopolitas* en un sentido muy particular que buscaré dilucidar en lo que sigue.

El relato retrospectivo busca explicar una vida o un caso, el del Ojo, que se presenta como “paradigmático y ejemplar”, antes que se desdibuje y olvide<sup>5</sup>. Con un “lo que son las cosas”, el relato se enmarca desde la primera línea en un lenguaje oral compartido en el DF, la ciudad donde se forjó la amistad, y en la historia de violencia inescapable que definió a la generación a la que pertenecen los dos amigos, la de los que rondaban “los veinte años cuando murió Salvador Allende” (11). El Ojo se ha marchado de su país unos meses después del golpe militar de 1973, pasa primero por Buenos Aires y llega a México, donde permanece durante los años que comparte con el narrador. Como se trata de atrapar una historia volátil que se despliega a través del tiempo, la memoria y los países, se anotan nombres y detalles de colonias, casas, cafés y periódicos que podrían borrarse y que anclan la errancia a

---

[... ] [cuyos sueños] sobreviven únicamente en las formas residuales de la emigración y la bancarrota” (441). Mi ensayo, al explorar los sentidos de la derrota y el fracaso como motores del actuar ético de los personajes en el presente, difiere respecto de Echevarría en la consideración del matiz del mensaje desolado de Bolaño.

<sup>5</sup> El impulso de rescatar una historia particular del olvido conecta el relato a las temáticas de la memoria, una preocupación fundamental de la literatura chilena y latinoamericana recientes.

circunstancias precisas<sup>6</sup>. El narrador alterna movimientos de síntesis y condensación<sup>7</sup> –el Ojo se hace reportero gráfico, se estabiliza económicamente, le hace fotos a la familia del narrador que se ha encariñado con él– con el relato pormenorizado de ciertos diálogos capitales: el cuento se puede entender simplemente como la historia de *dos* conversaciones separadas por veinticinco años.

En la primera, que ocurre en el café La Habana de la capital mexicana, el Ojo le confiesa a su amigo que, como se rumorea en los círculos de chilenos exiliados, es homosexual y se marcha a París para trabajar en una agencia fotográfica. La palabra *confesión* para caracterizar la revelación de Silva es apropiada en el contexto del relato, ya que alude a la cultura de los exiliados de izquierda que pensaban, "al menos de la cintura para abajo, exactamente igual que la gente de derecha que en aquel tiempo se enseñoreaba de Chile" (12). Contra esa izquierda, a la que los personajes, sin embargo, sienten pertenecer, terminan despotricando los amigos que brindan por los *luchadores chilenos errantes*, fracción de los *luchadores latinoamericanos errantes*, cuya vocación de violencia, aunque definitiva, el Ojo asegura no compartir. Las dos fracciones de luchadores, cuyos nombres se destacan con cursivas en el cuento, representan denominaciones que los amigos inventan, así como discuten los apelativos que designan a los homosexuales: el término en desuso "invertido" y el chilenismo coloquial despectivo "colisa", sobre cuya ortografía están en desacuerdo (para uno se escribe con ese, para el otro con zeta)<sup>8</sup>. El nombre con que se designa el mundo no solo se justifica al interior del relato porque tenemos un narrador con sensibilidad de escritor, sino también porque a través de la discusión acerca de esos lenguajes específicos se sitúan y se van evaluando con sutileza las posiciones, la acción, y la distancia que media entre palabras y realidad. De este modo, por ejemplo, se enhebran cuidadosamente lugar, personas y lenguaje en la descripción del café La Habana. El narrador observa la cara de Mauricio que le parece traslúcida, tal como las ventanas y el vidrio de los inconfundibles vasos de café del local. Objetos y personas parecen intercambiar señales, como si fueran "dos fenómenos incomprensibles en el vasto universo y trataran con más voluntad que esperanza de hallar un lenguaje común" (13). Esta matriz reflexiva se ofrece al lector como un modelo para entender el intercambio de señales y las reverberaciones que se producen entre hechos disímiles y aparentemente muy distantes, que son narrados mano a mano en el cuento.

También a partir de un hecho de lenguaje se enhebra la historia de los amigos en el DF con el episodio de la India que se anticipa prolépticamente en México. Cuando el Ojo va a hacerle un retrato a la familia del narrador, comenta que a todo el mundo le complace ser fotografiado, con excepción

<sup>6</sup> El Ojo trabajaba en "*El Sol*, si alguna vez existió en México un periódico de ese nombre, tal vez *El Universal*, yo hubiera preferido que fuera *El Nacional*..." (12).

<sup>7</sup> Por ejemplo, para medir el tiempo transcurrido entre el DF y el reencuentro berlinés se entregan las siguientes líneas: "Pasaron los años. Muchos años. Algunos amigos murieron. Yo me casé, tuve un hijo, publiqué algunos libros" (14).

<sup>8</sup> El apelativo despectivo *colisa* proviene del juego paronomásico con el término *cola*, del lunfardo vérrico de "loca", voz del español peninsular, también *colipato*, que se usa para designar al hombre homosexual. Ver Radomiro Spotorno, *Glosario chileno del amor* (119-120).

de “algunos indios [a quienes] no les gustan las fotos” (12). La madre del narrador cree que se refiere a los mapuches, habitantes originarios de Chile, y no a los del subcontinente. La confusión proviene, como es obvio, de la de Colón, y subsiste en el español de América. A la India, enmarcada por la confusión de una historia colonial que podría determinar la mirada exotizante del viajero, llega el Ojo con dos encargos fotográficos de sus editores franceses. De manera similar a lo que ocurría al mostrar en paralelo el vocabulario del compromiso político y de las exclusiones sexuales de una generación, en los trabajos fotográficos que le han asignado al Ojo hay dos caras aparentemente contrapuestas que, en la narración, se exploran en sus vasos comunicantes. El primero, ocasión para un elaborado *mise-en-abîme*, consiste en hacer las fotos para ilustrar un “típico reportaje urbano” que el Ojo le describe a su amigo en Berlín como una mezcla en la que se vislumbra una India a medio camino de *India Song* de Marguerite Duras y *Sidharta* de Herman Hesse<sup>9</sup>. Al encargo que refrenda la construcción por la mirada occidental de una India exótica *light*, le sigue ilustrar la otra cara del exotismo, la oscura de los submundos prostibulares, y hacer las fotografías que corresponden a ese país para un libro sobre barrios de tolerancia del mundo que prepara un cronista francés. En vez de sumarse a la mirada uniformadora sobre las miserias del planeta que seguramente ofrecerá aquel libro universal de los prostíbulos, el Ojo decide, en realidad porque no puede sino hacerlo, ver y actuar frente a la miseria de la que es testigo. “Aquí empieza la verdadera historia del Ojo”, asegura el narrador (17).

La segunda conversación en que consiste el cuento tiene como centro este episodio. El reencuentro en Berlín ocurre la última noche de la estadía del narrador en la ciudad, cuando este decide caminar después de una comida social y al cruzar una plaza cercana al hotel donde se hospeda, alguien que está sentado en un banco entre sombras lo saluda por su nombre. El reconocimiento asoma después de unos momentos cuando, usando el revelador nombre completo de nuestro personaje, pregunta quién está allí: “¿El Ojo Silva de Chile?” (15). El tropo de la mirada y de la adscripción nacional se entretrejen en la escena de la conversación berlinesa. Los ojos de Mauricio miran al narrador y observan el alrededor de la plaza, sus árboles enormes, su espacio entre sombras, los senderos que la entrecruzan. Al mirarlo, al narrador su amigo le parece “una especie de chileno ideal, estoico y amable, un ejemplar que nunca había abundado mucho en Chile, pero que solo allí se podía encontrar” (15)<sup>10</sup>. En la misma plaza vacía a la que vuelven

<sup>9</sup> La enumeración con la que el Ojo describe esa India exótica no tiene desperdicio: las fotos “vislumbraban casas coloniales, jardines derruidos, restaurantes de todo tipo, con predominio más bien del restaurante canalla o del restaurante de familias que parecían canallas y solo eran indias, y también fotos del extrarradio, las zonas verdaderamente pobres, y luego el campo y las vías de comunicación, carreteras, empalmes ferroviarios, autobuses y trenes que entraban y salían de la ciudad, sin olvidar la naturaleza como en estado latente, 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” (17).

<sup>10</sup> Tal como el narrador del relato refleja aspectos de la biografía del autor extratextual, el comentario sobre Mauricio Silva como ejemplo del chileno ideal envía al paratexto del cuento, dedicado a Rodrigo Pinto y María y Andrés Braithwaite. El primero es un crítico literario y amigo personal de Bolaño, a quien describe en una crónica como “el chileno mítico, aquel

después de conversar en el último bar que queda abierto en Berlín, antes que amanezca, el Ojo le cuenta lo que nunca le había dicho a nadie antes. El lenguaje de la escena subraya el carácter paradójicamente móvil y situado de la experiencia en el relato. Como corresponde a una peripecia que tiene tanto una dimensión social como una faceta personal, el episodio crucial se ubica en un espacio público que los amigos atraviesan de nuevo y que se presenta, a su vez, cruzado de marcas de desplazamientos: se encuentra desplazado tanto respecto del lugar de origen como del sitio donde tiene lugar el hecho. Además, la plaza está cruzada por senderos que serpentean y, en ella, Mauricio introduce su historia, inenarrable hasta entonces, como un viaje. Sin embargo, en el momento mismo en que la define de este modo, el narrador describe a su amigo deteniéndose y profundamente anclado en el aquí y ahora donde tiene lugar el diálogo capital. Tal como ocurría con el espacio del bar La Habana del DF, personaje y entorno se hacen señales de reconocimiento: "el Ojo se detuvo y durante unos instantes pareció existir solo para contemplar las copas de los altos árboles alemanes y los fragmentos de cielo y nubes que bullían silenciosamente por encima de estos" (16). El enmarque enfatiza los polos de arraigo y errancia que constituyen la armadura básica del texto<sup>11</sup>.

Fotografiar prostíbulos conduce al Ojo al peor de todos. Su descenso paulatino por espacios de explotación y miseria se narra como un camino laberíntico por pasillos y corredores, guiado por un chulo con quien se ha amistado y que le ofrece jóvenes, y luego niños, y finalmente a un niño castrado, y a otro que espera la inmolación dirigida a encarnar a una deidad de un panteón que permanece innombrado<sup>12</sup>. La narración alterna entre el presente del diálogo y el pasado rememorado, que para el Ojo constituyó una instancia de conversión. La noción del cambio de identidad se elabora de manera explícita en el cuento. Un primer momento de transformación ocurre cuando el Ojo se encuentra en el burdel o templo, justo después de haber fotografiado al niño. Entonces, su propia cara, según percibe, "ya no me pertenecía, [...] y se estaba alejando de mí como una hoja arrastrada por el viento" (21). A continuación, cuando preparan al niño para la ceremonia, "el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él emplea no fue

---

que lo ha leído todo o que está dispuesto a leerlo todo. Y además, por encima de todo, es buena persona" ("Fragmentos de un regreso al país natal" 67).

<sup>11</sup> En un cuento que invita a la lectura sobredeterminada en la que nombres y alusiones se vuelven significativos, La Habana y Berlín, los sitios donde ocurren las conversaciones de los amigos, encaminan la peripecia hacia la historia: la revolución cubana con la guerrilla como motor del cambio, y la ciudad donde cae el muro que marca el fin de los socialismos reales. A otro nivel, el diálogo de Berlín ocurre en un tiempo de postrimerías, lo que alude a la idea de hacerse cargo de las consecuencias de unos hechos particulares y de un periodo histórico en general: es la última noche que el narrador pasa en la ciudad, han cerrado ya el último bar, va amaneciendo.

<sup>12</sup> La castración ceremonial la explica prolijamente un médico o barbero o sacerdote en términos de "la tradición, las fiestas populares, el privilegio, la comunión, la embriaguez y la santidad" (21). Asimismo, la fiesta tiene "la apariencia de un romería latinoamericana, solo que tal vez más alegre, más bulliciosa..." (19). En las descripciones se despliega una instancia más de la óptica del cuento, que narra el enfrentamiento con un aspecto ajeno de la cultura de la India desde una perspectiva estrictamente situada en la experiencia latinoamericana y, más precisamente, mexicana. La enumeración de la segunda cita evoca las reflexiones del clásico *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz sobre el carácter mexicano y la fiesta.

'otra cosa' sino 'madre'" (énfasis en el original, 22). El cambio se vincula, además, al tropo de la mirada y la visión insistentemente tematizadas en el cuento. Porque él ha visto y decide tomar una foto de otro rostro, la de la cara aterrorizada y burlona del niño castrado, tal como ocurre con el narrador de "Las babas del diablo" de Cortázar, ya no puede ignorar ni tolerar la situación. En lo que sigue, libera o rapta a los niños y huye con ellos. Tras un enrevesado viaje con tintes de irrealidad, el Ojo y sus hijos se asientan en una pequeña aldea, allí están bien, él se hace agricultor, sobrevive, les enseña inglés y matemáticas a los pequeños. Su amigo parisino con quien convivía le manda dinero y después de un tiempo le avisa que la policía india ya no lo persigue. Los niños no lo llaman madre, ni padre como él sugería para no atraer la curiosidad de los aldeanos, sino Ojo, "tal como lo llamábamos nosotros", dice el narrador (23). En el apodo compartido se guarda la identidad particularísima del amigo en la memoria del narrador. El relato no se detiene a comentar el hecho de haberse transformado el Ojo en madre. Por el contrario, esa identidad recién adquirida se ofrece sin más, con el peso de algo evidente e indiscutible. En el gesto se expresa una manera de hablar de la identidad de género del personaje, según la cual se acepta, sin cuestionar pero tampoco sin destacar, la autoadscripción.

Pero el Ojo sigue acechado por pesadillas en las que ahora son los esbirros de la secta quienes lo persiguen. Vive por un año y medio aislado en la aldea rural, pero conserva, sin embargo, la ayuda y fidelidad de su amigo parisino, aunque él se pone a convivir, en un cuento en que las nacionalidades son presentadas al mismo tiempo como definitivas y volátiles, con un búlgaro levantador de pesas y luego con un mecánico de la Renault argelino<sup>13</sup>. Esta etapa del cuento se narra aceleradamente y es menos una historia o un argumento que un itinerario, según comenta el narrador (22). La enfermedad llega a la aldea y los niños mueren. El Ojo también quiere morir pero no tiene esa suerte (24). Vuelve a la ciudad india sin nombre y regresa también a los pasillos del burdel, que recordaba fúnebres y solitarios pero que ahora se han transformado en casas de familias algo maltrechas, pero familias al fin y al cabo.

El episodio completo de la India, en el cual Mauricio decide actuar y protege a los que se convierten en sus hijos, se ofrece y funciona como un evento sorprendente pero fundamentalmente verosímil, al tiempo que guarda las marcas de un mal sueño. Por ejemplo, los pasillos del burdel y el viaje laberíntico de la huida recuerdan los recorridos de alucinación de un Juan Dahlman o de Emma Zunz en los cuentos de Borges. Del mismo modo, el viaje de retorno a la ciudad del burdel es presentado como una imagen en espejo que resulta más breve, ya que, como descubre el Ojo, el escape había dibujado un espiral. De manera sutil, el cuento invita a una lectura alegórica que integre el sentido del viaje en espiral que va avanzando y ampliando su radio, mientras permanece fiel a un eje que se mantiene fijo en un punto de anclaje. ¿En qué consiste el punto fijo de un personaje errante?

---

<sup>13</sup> Del mismo modo, hay un taxista asiático que escucha a Beethoven en Berlín, que transporta al chileno que vive en España desde la casa de su traductor alemán a las inmediaciones del hotel donde se encontrará con su compatriota perdido y vuelto a encontrar en el mundo.

Podemos identificar diversos fundamentos a los que se alude y retorna con insistencia. La violencia "de la que no podemos escapar [y es el] destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta" (22) se presenta como una constante a la que obligatoriamente se debe responder; la amistad y el lazo profundo que une a una generación, es otra; la sincronía de las subjetividades y la complicidad del lenguaje privado y "chileno" de los amigos, es aun otro punto de arraigo.

Pero acaso sea aquel pasillo porque el que se pierde y en el que se encuentra el Ojo, el que define el punto fijo y central sobre el cual se va construyendo la ética de los personajes y de la historia. Se puede postular que este pasillo alude a través de un juego paronomásico a una metáfora extendida que ha empleado Bolaño en diversos textos. Aparece en una crónica del regreso a Chile después de veinticinco años, que se titula "El pasillo sin salida aparente", donde se hace referencia a "una historia verídica" anotada al final del ensayo<sup>14</sup>. En ella se da cuenta de las actividades de un taller literario que se reunía durante los primeros años de la dictadura en una gran casona, en cuyos pisos inferiores funcionaba un cuartel clandestino de la policía secreta del régimen. Una noche, un invitado que busca un baño se pierde al bajar a unas dependencias y, al abrir erradamente "una puerta que está al final de un largo pasillo semejante a Chile" (78), da con un prisionero convertido en "un bulto amarrado y doliente" (*ídem*), luego de la tortura<sup>15</sup>. Se trata de la imaginación y el reconocimiento del país como un pasillo/pasillo que linda

<sup>14</sup> También en "Los pasos de Parra" de *Los perros románticos*, un poema que recoge literalmente el título de la crónica, se lee "Chile es un pasillo largo y estrecho/sin salida aparente [...] el interminable pasillo de nuestro descontento" (80). El texto entrega la imagen de un país insustancial, arrasado y en riesgo de perderse en la nada por una historia de enfrentamientos y violencia cuyo origen se remonta a las guerras coloniales del entonces llamado "Flandes indiano". Allí, "solo se oyen las pisadas/De Parra/Y los sueños de generaciones/Sacrificadas bajo la rueda/Y no historiadas" (82). La deuda con Nicanor Parra, "el tipo más lúcido de la isla-pasillo" ("Apuntes de un regreso" 69), la señala Bolaño en más de una ocasión. En particular, el legado se percibe en "El Ojo Silva" en el interés por apresar las significaciones del lenguaje hablado. Al bucear en los giros coloquiales, las costumbres de nominación y las entonaciones del habla se descubren claves que permiten entender las identidades y el presente. Al historiar, lo que en el cuento equivale a contar, y, analógicamente, a una forma de ponerse en movimiento y caminar, se le da forma a los sueños de esas generaciones sacrificadas bajo la rueda cuyo epíteto resuena al no nombrarse.

<sup>15</sup> El ensayo se publicó en la revista barcelonesa *Ajoblanco* en 1999. Puede consultarse en la compilación *Entre paréntesis. Ensayos, crónica, discursos 1998-2003*. El episodio se refiere a las reuniones que tenían lugar en la casa de Lo Curro de la escritora y agente de la dictadura Mariana Callejas y su esposo Michael Townley. Townley, con la colaboración de Callejas, fue el responsable entre otros crímenes, de los asesinatos del excomandante del ejército Carlos Prats y su esposa, ocurrido en Buenos Aires en septiembre de 1974, y de Orlando Letelier, el exministro del gobierno de Salvador Allende junto a su asistente Ronnie Moffitt, en la capital norteamericana en septiembre de 1976. En marzo de 1978 se hace pública la identidad de Townley y Callejas, producto de una investigación del FBI. Esta fecha corresponde a la disolución del taller literario. Bolaño recrea el episodio en *Nocturno de Chile* (2000); Pedro Lemebel escribe la crónica "Orquídeas negras de Mariana Callejas" (1988); Carlos Iturra, uno de los participantes en el taller, el cuento largo "Caída en desgracia" (2008). La persistencia de un episodio que ubica a escritores de la época en el centro de los escenarios de algunos de los crímenes dictatoriales más abyectos se ratifica con el estreno en abril de 2012 de la obra teatral *El taller* de Nona Fernández. Para la documentación del caso, ver la investigación periodística de Cristóbal Peña "Mariana Callejas, cómplice del crimen de Carlos Prats..." y de Carolina Rojas "Conoció usted a Mariana Callejas".

con las alucinaciones y horrores de la historia y que no tiene salida aparente. Una variación del tropo paisillo/pasillo la encontramos en "Carnet de baile", incluido en *Putas asesinas*, en el que se elabora la relación problemática de la voz narrativa con Neruda, la figura del poeta nacional por excelencia. En el clímax de un cuento que revisa la historia personal de un lector con el vate (y a través de esta, el lugar del poeta en la historia a secas), el fantasma de Neruda se le aparece a un Bolaño alucinado en el pasillo de su casa. La metáfora del pasillo alude a la historia del siglo y a la más reciente y, de acuerdo con el diseño del cuento, debería comunicar con recintos en los que se pudiera descansar de su ajetreo, a los que arribar después de un tránsito continuo, uno de los deseos de la generación de la diáspora a la que Bolaño perteneció, marcada por las determinaciones históricas<sup>16</sup>. Como sucede en otras obras del autor, podemos postular que se persigue abrir un escape o salida a ese pasillo/pasillo encerrado y pesadillesco. La apertura, imaginada, vivida y *relatada*, incluye un rechazo feroz a cualquier mitologización exaltadora de "lo chileno", pero también la defensa férrea a una forma de pertenencia que se reconoce en la amistad, la entonación del lenguaje común, las historias y la memoria compartidas<sup>17</sup>.

"El Ojo Silva" concluye abruptamente con dos párrafos paralelos que narran una escena de llanto interminable que ocurre en un hotel de la ciudad, inmediatamente después del retorno al pasillo de burdel donde castraban a niños. Las razones del llanto también dibujan un espiral, que parte de los hijos muertos, para ampliarse hasta alcanzar a los que perdieron la vida luchando por el cambio social en Latinoamérica<sup>18</sup>. El primer párrafo es el siguiente:

Aquella noche, cuando volví 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... (25).

Desde el presente al pasado, ya sea inmediato o lejano, factual o que pudo haber sido, perdido y recuperado, de entrega o temor, los niños castrados muertos se conectan en el duelo con la historia personal y la historia a secas que incluye a los jóvenes de otro tiempo. Establecido el nexo con la variedad no siempre exultante de esas historias, el último párrafo expone el llanto

---

<sup>16</sup> Para un análisis completo de "Carnet de baile" consultar María Luisa Fischer, "El padre frustrado de Roberto Bolaño".

<sup>17</sup> En una visión más desolada y brutal del país natal, "Chile" es el nombre del basural adonde van a dar los cadáveres de "La parte de los crímenes" en 2666; mientras en el poema "La pelirroja" (1991), que se recoge en *La universidad desconocida* (247-48), se juega con el sentido de chile-pene en el argot juvenil mexicano.

<sup>18</sup> En la entrevista con Mónica Maristain, Bolaño explica de manera sucinta la dimensión de duelo generacional que tiene del cuento:

[...] "¿"El ojo Silva" [sic] es un homenaje a Julio Cortázar? -De ninguna manera. Cuando terminó de escribir "El ojo Silva", ¿no sintió que había escrito un cuento capaz de estar a la altura, por ejemplo, de "Casa tomada"? -Cuando terminé de escribir "El ojo Silva" dejé de llorar o algo parecido".

como un acto de comunicación en el presente, que se lleva a cabo a través de continentes y nacionalidades –representadas en la llamada telefónica– pidiendo socorro a su fiel amigo en París. Por eso, se reitera en esta parte una y otra vez la palabra "dijo":

Y su amigo francés le *dijo* que sí, que por supuesto, que lo haría de inmediato, y también le *dijo* ¿qué es ese ruido?, ¿estás llorando?, y el Ojo *dijo* que sí, que no podía dejar de llorar, que no sabía qué le pasaba, que llevaba horas llorando. Y su amigo francés le *dijo* que se calmara. Y el Ojo se rió sin dejar de llorar y *dijo* que eso haría y colgó el teléfono. Y luego siguió llorando sin parar (énfasis agregado, 25).

Se trata de un diálogo paralelo a lo que, según establecimos, constituye la médula del cuento: la comunicación entre amigos que comparten a través del tiempo experiencias y origen. En "El Ojo Silva" se va elaborando una mirada desde dentro y particular, que no diluye identidades, sino que va complejizándolas, sumando capas que se van agregando no solo en el vagabundear o la errancia, sino en el *actuar* por el mundo. Contar el cuento de la propia vida en el acto de comunicación e intercambio que constituye de manera fundamental el relato, responde a la pregunta que formula James Clifford, en el sentido de qué puede significar la pertenencia para los personajes desarraigados (44). Podríamos afirmar que en el diálogo nocturno en una plaza ciudadana vacía se revisan los actos y las formas de ciudadanía en el mundo, para unos personajes que se describirían como cosmopolitas en el sentido estricto de serlo porque han visto a los otros, han actuado y los han evocado en la imaginación narrativa. El llanto se ofrece como una forma de comunicación y un duelo diferido que ocurre en el presente, y se ofrece al lector, en un relato de personajes errantes que se presentan situaciones dolorosa y críticamente<sup>19</sup>. En ese llanto se juega una noción de arraigo y errancia que redefine las formas de la adscripción nacional y la comunicación, entendiéndolas como apelación inclusiva y pertenencia móvil.

## Obras citadas

- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers* (2006). Impreso.
- Bolaño, Roberto. "La pelirroja". *La universidad desconocida* [poemas 1979-1994]. Barcelona: Anagrama, 2007. p. 247-48.
- . "Fragmentos de un regreso al país natal". "El pasillo sin salida aparente". *Entre paréntesis. Ensayos, crónica, discursos 1998-2003*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004. pp. 59-70; 71-78.

<sup>19</sup> Como bien explica Leonidas Morales en un ensayo que se consultará con provecho, el llanto es la expresión "del dolor asociado a una renuncia, a un no poder ser, a un fracaso, a una mutilación", pero que, al ofrecerse a un lector que entiende "la lógica que rige el presente" de los personajes, "no puede ser solo un lugar terminal [sino] [...] un signo de protesta por la situación que las provoca. [...] En otras palabras: las lágrimas son, en la narrativa de Bolaño, el lugar de la esperanza. O mejor: son el lugar simbólico desde donde habría que construir la esperanza" (76).

- \_\_\_\_\_. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. "El Ojo Silva". "Carnet de baile". *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. pp. 11-25. 207-17.
- \_\_\_\_\_. "Los pasos de Parra". *Los perros románticos*. Presentación de Pere Gimferrer. Barcelona: Tusquets, 2000, pp. 80-82.
- \_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Clifford, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial". *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau Eds. Barcelona: Candaya, 2008. pp. 431-445.
- Fischer, María Luisa. "El padre frustrado de Roberto Bolaño". *Neruda: construcción y legados de una figura cultural*. Santiago: Editorial Universitaria, 2008, pp. 80-87.
- Maristain, Mónica. "La última entrevista de Roberto Bolaño. Estrella distante". *Página 12*. 23 de julio, 2003 <<http://www.sololiteratura.com/bol/bolanolautima.htm>>. Internet.
- Morales, Leonidas. "Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza". *Atenea* 497 (2008): 51-77. <scielo.cl>. Internet.
- Peña, Cristóbal. "Mariana Callejas, cómplice del crimen de Carlos Prats..." Ciper. Centro de Investigación Periodística. 8 julio 2010. 6 julio 2012. <ciperchile.cl>. Internet.
- Robbins, Bruce y Pheng Cheah Eds. *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation* (1998). Impreso.
- Rojas, Carolina. "Conoció usted a Mariana Callejas". *Revista de Cultura Eñe. El Clarín de Buenos Aires*. 20 enero 2011. 7 de julio 2012. <<http://tinyurl.com/cmjljdk>>. Internet.
- Salomon, Noël. "Cosmopolitanism and Internationalism in the History of Ideas in Latin America". *Cultures* 6.1 (1979), pp. 83-108.
- Spotorno, Radomiro. *Glosario chileno del amor*. Santiago: Planeta, 1995.