

# Bolaño en sus cuentos

Paula Aguilar  
Teresa Basile (eds.)

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	Jasper Vervaeke

© los autores, 2015

© de esta edición: Almenara, 2015

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

ISBN 978-90-822404-6-7

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty & Jacques Fabien,  
1748 (detalle). Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## EPIFANÍAS E INMINENCIA EN LOS CUENTOS DE ROBERTO BOLAÑO

Chris Andrews  
*University of Western Sydney*

Entre 1900 y 1903, el joven James Joyce escribió una serie de textos cortos que llamó «epifanías» (Ellman 1983: 83). No los publicó, pero los mostraba a algunos amigos y los valoraba mucho. Dijo a su hermano Stanislaus que en el caso de su muerte prematura, habría que enviarlas, junto con sus versos, a todas las grandes bibliotecas del mundo, incluso la del Vaticano (109). En *Stephen el héroe*, la novela autobiográfica inacabada que sirvió de borrador para *Retrato del artista adolescente*, el protagonista define la epifanía como «una manifestación espiritual repentina, ya sea en la vulgaridad del habla, de un gesto o en una fase memorable de la propia mente. [Stephen] creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, puesto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes» (Joyce 1978: 211). Las epifanías de Joyce han proporcionado materiales a la crítica genética, y David Hayman ha rastreado sus apariciones ulteriores en el *Retrato...* y en *Ulises*, sosteniendo que son los componentes básicos (*original building blocks*) de su sistema creativo (Hayman 1998: 635). No obstante, algunos especialistas aminoran el papel de la epifanía, relegándola a una etapa inmadura de la escritura de Joyce, dominada por la influencia de Walter Pater (Riquelme 1993: 103); para Franco Moretti y Liesl Olson, lo verdaderamente moderno en Joyce es precisamente la atención al cotidiano *no transfigurado* (Moretti 1996: 153; Olson 2009: 45).

Más allá de los debates internos de la crítica joyceana, el término de epifanía, que Joyce tomó prestado del vocabulario litúrgico, ha cobrado una importancia duradera en los estudios literarios —no sólo en el mundo anglófono—, particularmente en el análisis de los cuentos (véase, por ejemplo, Aguilera 2001 y

Zavala 2006). Como muchos términos manejados por la crítica, éste no tiene un sentido estrictamente delimitado sobre el cual todos estén de acuerdo. En sus usos más generales quiere decir simplemente una revelación súbita. Buscando una precisión mayor, Morris Beja agregó una condición de «insignificancia» a la frase de Joyce citada más arriba: la manifestación debe ser «desproporcionada en relación a la significancia o relevancia estrictamente lógica de lo que la produce» (Beja 1971: 18). Para Ashton Nichols, la epifanía moderna, a diferencia de los momentos de inspiración divina que se registran en la literatura anterior, no tiene un sentido definido o limitado; aun así, es una ruptura en el tiempo cronológico que permite vislumbrar la eternidad (Nichols 1987: 4, 21, 28-29).

Siguiendo a Nichols y a Beja, Wim Tigges y Günter Leypoldt han propuesto tipologías de la epifanía basadas en lo que les sirve de disparador —un lugar, una persona, un objeto, unas palabras, o la inminencia de la muerte (Tigges 1999: 28-34)— o en sus efectos retóricos: epifanía realista, «interrumpida», irónica, o cómica (Leypoldt 2001: 532-542). Volveré más adelante sobre algunos de estos tipos para describir las epifanías en los cuentos de Bolaño, pero entraré en su obra por la puerta de un texto juguetón y sin embargo muy sugerente: sus «Consejos sobre el arte de escribir cuentos».

El último consejo reza así: «Lean estos libros y lean también a Chéjov y a Raymond Carver, uno de los dos es el mejor cuentista que ha dado este siglo» (Bolaño 2004: 325). Chéjov murió en 1904, así que Carver parece ganar el título por eliminación, a menos que Bolaño haya querido sugerir, con alguna malicia, que los dos últimos cuentos de Chéjov, escritos en Yalta —«El obispo» y «La esposa» (Pritchett 1990: 106)— pesan más que toda la ficción de su epígono estadounidense. En cualquier caso, ambos son cuentistas «epifánicos». En «Sobre la escritura», Raymond Carver señala su deuda para con el autor ruso, contando que al lado de su escritorio hay una ficha pegada al muro en la cual ha copiado el fragmento siguiente de una frase de Chéjov: «... y súbitamente todo se aclaró para él». «Estas palabras me parecen llenas de asombro y de posibilidades», comenta Carver. «Me encantan su simple claridad y la señal de una revelación que implican» (Carver 1986: 23).

En los cuentos de Bolaño también hay algunos personajes para quienes todo se aclara súbitamente, o que creen estar al borde de una revelación. No todos sus cuentos contienen epifanías, por supuesto, y las que hay no siempre juegan un papel primordial. Bolaño sabía que la epifanía es un recurso narrativo que puede desgastarse, pero sabía también que es el reflejo de una realidad psíquica: hay saltos en el entendimiento, y —más frecuentes, quizá— momentos que no pasan de ser la inminencia de un salto. Veremos que este sentimiento de

inminencia puede ser la proyección intelectual de un estado emocional, pero no por eso deja de ser «una fase memorable de la mente», en palabras de Joyce.

Algunas de las epifanías en los cuentos de Bolaño tienen que ver con la identidad profunda de un personaje, pero son epifanías negativas: revelan lo que el personaje *no* es. Aquí Bolaño se distingue claramente de Jorge Luis Borges, en cuya narrativa se multiplican las epifanías que descubren y afirman una identidad. Según propone Ricardo Piglia en sus «Tesis sobre el cuento», «un cuento siempre cuenta dos historias» (2000: 105), y en Borges la segunda historia, la secreta, siempre es la misma: «la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino» (110). En muchos casos, la escena definitoria es una pelea o un duelo. Borges da la formulación más clara y explícita de su concepción de la pelea como epifanía en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»: «Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre [...] Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe quién es» (Borges 1996a: 562).

Pese a la gran influencia de Borges en la obra de Bolaño, las peleas narradas por este último no cumplen, en general, una función epifánica (Andrews 2014: 135). La excepción más notable se encuentra en *Estrella distante*, cuando el poeta y universitario Diego Soto se enfrenta a unos jóvenes neonazis para proteger a una vagabunda: «Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino. Entre Tel Quel et OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos» (Bolaño 1996: 80). Lo que su muerte inminente le revela es, tal vez, que a pesar de su exilio holgado no ha escapado de la «maldición» (78), y que sigue sometido a la ley enunciada al comienzo de «El Ojo Silva» (*Putas asesinas*), a pesar de pertenecer a una generación anterior a la del protagonista del cuento: «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, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende» (Bolaño 2001: 11).

Esta epifanía borgeana, presentada de manera provisional («Tal vez...»), contrasta con la que experimenta otro escritor ejemplar, el héroe de «Henri Simon Leprince» (*Llamadas telefónicas*), que a pesar de ocupar una posición que parece predisponerlo a colaborar con los nazis escoge la resistencia:

escribe un poema de más de 600 versos en donde se sumerge en el misterio y el martirio de los poetas menores. Terminado el poema (que le ha costado dolor

e ímprobos esfuerzos) comprende con estupor que él no es un poeta menor. Otro hubiera seguido investigando, pero Leprince carece de curiosidad sobre sí mismo y quema el poema. (Bolaño 1997: 34)

En tanto lector ¿cómo no querer seguir investigando? Si Leprince no es un poeta menor debe ser algo más o algo menos. ¿Es un poeta mayor y verdaderamente maldito o un falso poeta? Al final del cuento, el narrador nos dice que «Leprince ha aceptado su condición de mal escritor» (35), pero ¿es una condición social u ontológica? El mal escritor desempeña un papel social indispensable —«los buenos escritores necesitan a los malos escritores aunque sólo sea como lectores o como escuderos» (35)— pero el reparto, la división del trabajo literario, no refleja necesariamente la calidad de lo que escriben los unos y los otros. La epifanía de Leprince pertenece a una categoría propuesta por Günter Leypoldt: la de las «epifanías interrumpidas» (Leypoldt 2001: 535-537). El movimiento hacia la revelación se detiene, en este caso porque el protagonista lo decide: ya sabe lo que no es —un arribista, un colaborador, un poeta menor (Bolaño 1997: 31, 34)— pero no le interesa indagar en lo que es. La ambigüedad se mantiene hasta el final: «Leprince, modesto y repugnante, sobrevive a la guerra y en 1946 se retira a un pequeño pueblo de la Picardía en donde ejerce de maestro» (35). Sigue escribiendo y publicando sus textos de manera casi confidencial. De vez en cuando ve a los escritores de París y «su presencia, su fragilidad, su espantosa soberanía, a algunos les sirve de acicate o de recordatorio» (36). Se diría que para algunos Leprince representa un destino posible: la casi inexistencia literaria en la que podrían caer algún día o de la que hubieran podido no salir nunca. Si fuera un escritor sin ningún talento ¿cómo suscitaría esas identificaciones? Pero si tuviera un gran talento (ya sabemos que no es un poeta menor) ¿cómo es posible que haya permanecido tan ignoto, que sus textos se publiquen en «dos, tal vez tres» revistas (36), como los de un poeta menor, sin encontrar siquiera un eco discreto entre los literatos? Henri Simon Leprince es un fracasado social, de eso no queda la menor duda, pero en cuanto a su ser, Bolaño no nos ha dejado las llaves para cerrar el relato.

Una epifanía negativa y la idea de un destino posible se asocian también en el cuento «Detectives» (*Llamadas telefónicas*). Cuando Arturo Belano, que ha caído preso después del golpe de estado en Chile, se mira en el espejo, no se reconoce y cree que está mirando a otra persona (Bolaño 1997: 109). No es sólo que las condiciones del encarcelamiento han transformado su apariencia hasta dificultar el reconocimiento; sinceramente cree que la imagen no es suya. Va al espejo con el detective Contreras, que había sido su compañero de

liceo, para comprobar el fenómeno, y otra vez la cara que ve es la de otro (109), pero esta vez pregunta a Contreras si hay una habitación detrás de la pared. «No, le dije, que yo sepa detrás sólo está el patio», dice Contreras contando el episodio a su compañero Arancibia. «¿El patio donde están los calabozos?, me preguntó. Sí, le dije, donde están los presos comunes. Y entonces el muy hijo de puta dijo: ya lo entiendo» (132). Contreras le pregunta qué entiende, pero tan bajo que el preso no lo oye. Aquí se interrumpe la epifanía de Belano. No obstante, podemos proponer una respuesta a la pregunta de Contreras: Belano entiende que ha visto la imagen del hombre en que se hubiera convertido de no haber encontrado en la comisaría a los detectives Contreras y Arancibia, sus compañeros de liceo, que lo van a sacar de allí. Se ha visto a sí mismo en otro mundo posible, como diría el filósofo David Lewis, salvo que Lewis agregaría que no es, precisamente hablando, él mismo, sino otro individuo, cuya historia anterior, en el otro mundo, coincidió con la de Belano en éste (Lewis 1986: 210-220). La convicción de Belano concuerda con la argumentación de Lewis: «es otro, compadre, no hay remedio» (Bolaño 1997: 131).

Bolaño revisita este destino posible en «No sé leer» (*El secreto del mal*), que contiene una epifanía onírica que da la clave del texto. Un sueño revela al narrador el sentido de una escena protagonizada por su hijo Lautaro, a la que no asistió y que inicialmente lo dejó perplejo: durante una visita a Chile, su mujer Carolina había llevado a Lautaro a una piscina en las faldas de la cordillera; al llegar, Lautaro le preguntó si podía orinar, y cuando Carolina le respondió que sí, se acercó al borde de la piscina y meó en su interior (Bolaño 2007: 114). Después de escuchar el relato de esta escena, el narrador la reconstruye en un sueño, y así comprende «algo» de la «actitud» de su hijo y de la carga simbólica de su acto:

Si a mí me hubieran matado en Chile, a finales de 1973 o a principios de 1974, él no habría nacido, me dije, y orinar desde el borde de la piscina, como si estuviera dormido o como si de pronto se hubiera puesto a soñar, era como reconocer gestualmente el hecho y su sombra: haber nacido y la posibilidad de no haber nacido, estar en el mundo y la posibilidad de no estar. Comprendí en el sueño que Lautaro, al mearse en la piscina, también estaba soñando, y comprendí que yo jamás podría acercarme a su sueño pero que siempre iba a estar a su lado. (Bolaño 2007: 116-117)

La comprensión que va de un sueño a otro ilumina también otras partes del texto y las relaciona, consolidando el conjunto. A pesar de estar «con

toda seguridad inacabado» y de tener un contenido «estrictamente autobiográfico», según las palabras de Ignacio Echevarría en el prólogo a *El secreto del mal* (10), «No sé leer» es una composición literaria y no un puñado de recuerdos hilvanados al azar. El texto funciona en dos planos, como dice el primer párrafo: «Este cuento trata sobre cuatro personas. [...] También trata de Chile y de alguna manera de Latinoamérica» (113). En el primer plano, es una historia de encuentros y de amistades: el escritor y su familia pasan unas semanas agradables en Chile, calurosamente acogidos por sus nuevos amigos. Pero hay un trasfondo de sombra: la represión y las desapariciones. Este segundo plano aflora cuando el narrador comprende el acto de su hijo Lautaro, e influye en la lectura que podemos hacer de dos episodios contados posteriormente. En primer lugar, las hazañas de Lautaro, que ha desarrollado un sistema para burlar los sensores de las puertas automáticas. Al leer la explicación de cómo juega a ser «un niño invisible» (118), afantasmándose no para pasar a través de los muros sino para no abrir puertas, podemos tener la impresión de que se está haciendo acompañar y ayudar por un Lautaro inexistente, venido del mundo posible en que hubieran matado a su padre en 1973 o 1974. Luego, cuando el narrador ve un halcón desde el balcón de su apart hotel en Providencia —el barrio elegante de Santiago en el que Carlos Wieder hace su horrorosa exposición en *Estrella distante* (Bolaño 1996: 92)—, y el ave se le acerca y lo mira hasta que el narrador no puede más y vuelve adentro (Bolaño 2007: 120), una lectura alegórica del episodio casi se impone, como en el «capítulo de los halcones» de *Nocturno de Chile* (Bolaño 2000: 83-94), donde la campaña de los curas halconeros en contra de las palomas prefigura claramente la represión militar en Chile.

A pesar del título del cuento, el narrador lee el sueño de su hijo en su propio sueño. Su epifanía onírica tiene un sentido explícito y bastante claro, y por eso pertenece a la categoría de lo que Leyboldt llama las epifanías realistas, que tienen algo de la anagnórisis clásica: un personaje «supera a su ignorancia inicial y llega al punto en que puede vislumbrar la realidad debajo de la superficie de su existencia», como al final de «La muerte de Ivan Ilich» de Tolstoy (Leyboldt 2001: 534). También es realista en este sentido la epifanía experimentada por Contreras en «Detectives» (*Llamadas telefónicas*). Cuando Belano le cuenta lo que le pasó frente al espejo, el detective tiene un primer amago de comprensión: «de repente me di cuenta que todo era verdad, él, yo, nuestra conversación» (Bolaño 1997: 130). Pero la revelación de verdad se produce cuando él también se mira en el espejo:

Así que volví a mirar el espejo y vi a dos antiguos condiscípulos, uno con el nudo de la corbata aflojado, un tira de veinte años, y el otro sucio, con el pelo largo, barbudo, en los huesos, y me dije: joder, ya la hemos cagado, Contreras, ya la hemos cagado. (133)

Al ver el abismo que se ha abierto entre él y su antiguo condiscípulo, se da cuenta de que el Chile donde crecieron ya se ha fracturado irremediadamente, y que a pesar de haber dicho a Belano que él no tiene nada que ver con «toda la mierda» que está pasando (129), está colaborando con un régimen asesino, que terminará por matar a «los gallos de verdad de la patria», según sus propias palabras (121). Hasta hablar con Belano y mirarse en el espejo parece no haber tomado la medida de lo que está sucediendo a su alrededor. Para Contreras, como para Urrutia Lacroix al final de *Nocturno de Chile*, el reconocimiento tardío de su complicidad desata una «tormenta de mierda» (Bolaño 2000: 150). Estas epifanías llevan a la formulación, en términos escatológicos, de la autoconciencia de los personajes (Leypoldt 2001: 535). Pero la epifanía de Urrutia es terminal, provocada por la inminencia de la muerte (véase Tigges 1999: 30), mientras que Contreras ha tenido que vivir con las secuelas de la suya durante años. No sólo es el más pesimista y amargo de los dos detectives; las reiteradas advertencias de Arancibia —«mejor no aceleres tanto» (Bolaño 1997: 121), «cuidado con esa curva» (126), «conduzca con calma» (132), etcétera— indican que está conduciendo de manera temeraria, quizá llevado por un impulso autodestructivo.

El sueño en «No sé leer» y el espejo en «Detectives» revelan, al narrador y a Contreras respectivamente, unas verdades decibles. Si ellos experimentan epifanías que Leypoldt llamaría «realistas», para Henri Simon Leprince, y para Belano en «Detectives», llega un momento en que saben quiénes *no* son. Estas revelaciones son negativas, y tal vez no del todo seguras, pero tienen lo que los filósofos analíticos llaman un contenido proposicional. Son epifanías interrumpidas según la tipología de Leypoldt. Yendo hacia la indefinición del contenido, en «Dentista» (*Putas asesinas*) encontramos una epifanía inasible, provocada, como en «Henri Simon Leprince», por la lectura de textos literarios.

El dentista amigo del narrador lo lleva a la casa de su joven amigo José Ramírez y le da a leer unos cuentos de éste. El narrador, suponiendo que los cuentos son malos, trata de eludir la obligación de comentarlos de manera educada en presencia del autor: «Le dije que me parecía más indicado llevarnos los textos y leerlos en el confort de su casa» (Bolaño 2001: 193). Su suposición es razonable: Ramírez tiene diecisiete años, vive muy pobremente en las afueras de Irapuato,

tiene que trabajar duro para apoyar a su familia campesina, y toda su formación literaria consiste en haber participado en un taller de poesía, para el cual no escribió ni un solo poema (190). No es imposible que sea un buen escritor, pero es altamente improbable: su situación difícilmente podría ser más desventajosa. Además, los elogios del dentista son sospechosamente encendidos: «Superior a todos, dijo. Los narradores mexicanos parecían niños de pecho comparados con este adolescente más bien gordo e inexpresivo» (191). Por la cabeza del narrador ya ha pasado la posibilidad de que su amigo sea homosexual (180), y aunque el dentista lo ha negado (188), a este punto del relato la explicación más verosímil de su entusiasmo por los cuentos de Ramírez pareciera ser que el amor le haya cegado. Sin embargo, cuando el narrador obedece a la orden del dentista y lee un cuento, el argumento da un giro:

Bajé los ojos avergonzado y escogí un cuento y me puse a leer. El cuento tenía cuatro páginas, tal vez lo escogí por eso, por su brevedad, pero cuando lo acabé tenía la impresión de haber leído una novela. [...] Yo también había sentido ramalazos de sueño, pero ahora me sentía completamente despierto, completamente sobrio. (194)

Debe de haber algo muy potente en esta escritura para disolver de manera tan rápida y completa el escepticismo y el cansancio del narrador ¿Pero qué? Cuando el narrador y el dentista se van de la casa de Ramírez al amanecer, saben que lo que les ha pasado es importante, y se sienten felices, pero la experiencia les parece estrictamente inefable: «supimos sin asomo de duda –y sin necesidad de decírnoslo– que no éramos capaces de reflexionar o de discernir sobre la naturaleza de lo que habíamos vivido» (195). Vuelve a la casa del dentista y se van a dormir. A partir de un sueño el narrador logra tocar lo que la reflexión y el discernimiento no habían podido alcanzar: «comprendí durante un segundo escaso el misterio del arte, su naturaleza secreta» (195). Pero esta epifanía onírica se interrumpe cuando aparece en el sueño el cadáver de una vieja india que había acudido a la cooperativa médica en la que trabaja el dentista (196). Lo único que queda es la convicción de haber comprendido fugazmente el misterio; el contenido de la comprensión se esfuma totalmente.

Quizá «el misterio del arte» es lo que le permite a un adolescente campesino sin estudios ser un gran escritor, mientras que un letrado que se formó en un ambiente culto y refinado y lo tuvo todo a su favor, como Salvador Elizondo, no es para el narrador más que el síntoma de las aspiraciones eurocéntricas de una clase social: «Los jóvenes mexicanos de clase media alta estamos condenados

a imitar a Salvador Elizondo que a su vez imita a un inimitable Klossowski [...] Entre Elizondo, cuya obra ya no releía, y el pintor Cavernas, se consumía nuestra hambre inagotable, y con cada bocado que dábamos éramos más pobres, más flacos, más feos, más ridículos» (187). Pero si, por el misterio del arte, Ramírez había recibido lo que le fue negado a Elizondo ¿cómo entender la primera frase del cuento: «No era Rimbaud, sólo era un niño indio»? ¿Qué representa Rimbaud aquí? ¿El niño prodigio? ¿El rebelde? ¿El vagabundo? José Ramírez no da señas de rebeldía, ni parece tener deseos de viajar. En esos sentidos no es Rimbaud. Pero no está claro, una vez leído el cuento, que la frase inicial deba entenderse también como una negación del talento de Ramírez. El joven no deslumbra por su brillantez o su presencia —aunque tiene ojos «potentes» y una mano «que surge de un lugar desconocido, como el tentáculo de una tormenta» (180-181)—, pero es posible que la relativa normalidad de su persona sea precisamente lo que hace más extraordinario aún el fenómeno de su talento. Las frases que siguen —«Lo conocí en 1986. En aquel año...»— sugieren que el encuentro con el escritor fue un acontecimiento memorable para el narrador e interesante para los destinatarios de su discurso, que habrán quizá oído hablar de Ramírez o leído sus textos. La primera frase pone en duda la epifanía que marca el punto culminante del cuento, pero no muestra su vaciedad de manera concluyente y, si leemos entre líneas, deja subsistir la posibilidad de su plenitud inefable.

En «Gómez Palacio» (*Putas asesinas*) hay una epifanía que supera un escepticismo previo, como en «Dentista», pero sus efectos son más evanescentes y lo que revela es aún más impalpable. La directora del taller de Bellas Artes en Gómez Palacio lleva al narrador a ver «un sitio muy especial» en el desierto (Bolaño 2001: 34). «Quería que vieras eso», dice la directora, «a mi es lo que más me gusta de mi tierra» (34). Van a un espacio para estacionar camiones desde donde se puede ver un tramo de carretera a unos cinco kilómetros. Al comienzo, el narrador sólo ve unas formas verdes y los haces de luz de algunos automóviles. Hasta aquí, tiene buenas razones para dudar de la fiabilidad de su anfitriona. Ella ya le ha gastado una broma, diciendo que el hombre en el coche que frenó unos metros más adelante del suyo en la carretera, y esperó allí de manera inquietante, era su marido. Quizá la visita al «sitio muy especial» sea otra broma. Pero el narrador sigue mirando y entonces ve o cree ver algo realmente extraordinario:

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 lettero, el techo de un galpón abandonado, unos plásticos 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. (35)

Hasta la explicación del fenómeno («que algo en aquella curva [...]»), el lirismo de la descripción apunta a algo maravilloso, y aunque la luz verde parece respirar sólo por una fracción de segundo, el halo portentoso creado por el lenguaje no se desvanece de inmediato, en parte porque la explicación es conjetural (si se trata de una ilusión óptica, no sabemos cuál es su causa) y en parte porque la ecuación final relativiza la importancia de los hechos físicos: si los sueños son milagros, ¿por qué no las alucinaciones e ilusiones también? Sin embargo, el portentoso no lleva a ninguna parte, y el narrador rompe el vuelo lírico con unas frases secas y pedestres: «Después la directora puso el motor en marcha, dio la vuelta y volvimos al motel. Al día siguiente yo debía marcharme al DF» (35).

La visión en el desierto permanece ambigua. Si a la directora lo que más le gusta de su tierra es una ilusión óptica producida por unos plásticos, ella y el lugar salen empequeñecidos, y el efecto de la escena es cómico o patético. Pero una lectura tal es reductora, y no tiene en cuenta la elaboración estilística de la frase citada más arriba. Además, la evocación del fenómeno luminoso viene después de dos pasajes en los que los efectos de la luz en el desierto parecen estar cargados de sentido:

¿De qué color es el desierto de noche?, me había preguntado días atrás en el motel. Era una pregunta retórica y estúpida en la que cifraba mi futuro, o tal vez no mi futuro sino mi capacidad para aguantar el dolor que sentía [...]

Las tierras a mi alrededor, los montes en los que se perdía la carretera, eran de un color amarillo oscuro tan intenso como no he visto nunca. Como si esa luz (pero no era luz, sólo era un color) estuviera grávida de algo que no sabía qué era pero que muy bien hubiera podido ser la eternidad. Me dio vergüenza pensar algo semejante. (30-32)

La grandilocuencia de la que se avergüenza en ambos casos no es hueca o gratuita. Es una tentativa burda para responder a algo que el desierto, de noche o al anochecer, parece estar diciéndole, algo que desborda el tiempo presente para abarcar el futuro o incluso la eternidad. La ondulación verde vista en

compañía de la directora intensifica esa impresión sin entregar un significado. Según Ashton Nichols, resistir así a la interpretación es típico de las epifanías modernas que arrancan con la poesía romántica: se localizan en el tiempo y el espacio de manera absoluta y precisa, pero lo que significan es relativo e indeterminado (Nichols 1987: 4, 21).

En «Gómez Palacio», como en «Detectives» y «Dentista», la epifanía tiene una función estructural: marca el punto culminante de la trama; lo que viene después tiene el carácter de un epílogo. Pero sería un error tratar de comprender estos momentos de manera puramente formal, o suponer que la epifanía «interrumpida» o enigmática es un truco del oficio que permite construir un arco argumental a bajo costo. Las epifanías se producen también en la experiencia, y muchas veces no ceden su significado. Además, esta manera de hablar, como sí el significado de una epifanía fuera algo preexistente en el mundo, es sin duda engañosa, porque las epifanías dependen en gran medida del estado emocional del sujeto que las experimenta y son por lo tanto profundamente subjetivas.

Para Joyce, en *Stephen el héroe*, la epifanía paradigmática es la manifestación del alma de un objeto exterior:

Primero reconocemos que el objeto es una cosa integral, luego reconocemos que es una estructura compuesta, organizada; finalmente, cuando la relación de sus partes es exquisita, cuando las partes se ajustan al punto especial, reconocemos *qué es esa cosa que es*. Su alma, su quididad, salta hasta nosotros desde la vestidura de su apariencia. (Joyce 1978: 212)

Pero al leer las epifanías sueltas que recogió en los años 1900-1903, no podemos evitar preguntarnos: ¿por qué *este* diálogo u objeto en particular? (véase Olson 2009: 39). Si tuvieron ese carácter tiene que ser porque el escritor estaba en un estado de receptividad excepcional. Como dice Wim Tigges: «lo que provoca una epifanía en un individuo permanece “ordinario” o incluso pasa desapercibido para otros» (Tigges 1999: 32). Sin embargo, la subjetividad del fenómeno no quiere decir que sea solipsista o limitado a un individuo único. De hecho, en «Detectives», «Dentista» y «Gómez Palacio» las epifanías están, en alguna medida, compartidas (de manera similar, la mayoría de las peleas en la ficción de Bolaño no oponen dos individuos, sino dos pequeños grupos de contrincantes). Mirando en el espejo, Arturo Belano y el detective Contreras ven la verdad de la situación que los ha juntado: uno comprende que se ha salvado de la desaparición por los pelos; el otro, que ha colaborado con la represión. En «Dentista» el narrador y su amigo comparten un viaje al final

de la noche que les permite vislumbrar «el misterio del arte». Y en «Gómez Palacio» el narrador y la directora visitan un «lugar muy especial» y miran juntos algo que parece ser un milagro o un sueño.

La subjetividad de la epifanía tiene que ver no con una sensibilidad única y estable, sino con los flujos y reflujos emocionales que pueden sintonizarse en dos o más individuos, como se ve al final de «Sensini» (*Llamadas telefónicas*) cuando el narrador recibe la visita de Miranda, la hija del escritor epónimo. Mirando la ciudad de Gerona iluminada por la luna, el anfitrión y la huésped experimentan un apaciguamiento paradójico:

De pronto me di cuenta que ya estábamos en paz, que por alguna razón misteriosa habíamos llegado juntos a estar en paz y que de ahí en adelante las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar. Como si el mundo, de verdad, se moviera. (Bolaño 1997: 29)

Desde un punto de vista puramente objetivo, no hay nada en la situación para fundamentar este sentimiento de paz: Sensini no llegó a saber a ciencia cierta cómo desapareció su hijo y murió sin el reconocimiento público que merecía. Si hay consuelo para el narrador y Miranda, éste debe provenir del futuro, de los cambios imperceptibles que se harán «de ahí en adelante». Pero el sentimiento no es el efecto de un saber; del futuro, el narrador no sabe nada con certeza. Al contrario, su convicción de que las cosas comenzarán a cambiar parece ser el efecto de un estado emocional, provocado quizá por la presencia de Miranda, objeto de sus fantasías anteriores y representante de una nueva generación que se enfrenta a la vida con sus esperanzas intactas, con «ganas de comerse el mundo» (20), como dijo Sensini hablando de su hija.

Respondiendo a una pregunta del narrador, Miranda confirma que su hermano desaparecido tuvo un nombre literario: «Díme una cosa, le dije, ¿por qué le puso tu padre Gregorio a Gregorio? Por Kafka, claro, dijo Miranda. ¿Por Gregorio Samsa? Claro, dijo Miranda» (27). No habla, en cambio, de su propio nombre, que podría tener resonancias literarias también y remitir a *La Tempestad* de Shakespeare. Cuando la Miranda de Shakespeare ve a Alonso, el rey de Nápoles, y a su hermano Sebastián (así se llama, quizá no por coincidencia, el compañero de Miranda en «Sensini»), lanza unas exclamaciones célebres:

¡Qué maravilla! ¡Cuántas criaturas hermosas!  
¡Qué bella es la humanidad! ¡Magnífico mundo nuevo  
que tiene tales habitantes! (Shakespeare 2000: 134; V.1: 203-206)

La Miranda de Bolaño es sin duda menos ingenua, pero la promesa de felicidad y de paz que encarna, en vísperas de salir a explorar, con Sebastián, el «magnífico mundo nuevo» —que para ellos es el viejo mundo: «Iban de viaje a Italia, y luego pensaban cruzar el Adriático rumbo a Grecia» (Bolaño 1997: 26)— asemeja el final del cuento al último acto de *La Tempestad*, en que las bodas de la joven princesa sellan la paz recobrada.

La vaguedad del componente «cognitivo» en la epifanía que clausura «Sensini» —«las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar. Como si el mundo, de verdad, se moviera»— parece indicar que el componente emocional tiene una prioridad causal. Lo que el narrador sabe, realmente, es que está en paz, y este sentimiento le infunde esperanzas y confianza. Muchas epifanías vividas son tal vez de este tipo: no tanto una reacción a algo que ya se ha manifestado en el mundo como un cambio de estado emocional que sensibiliza al individuo ante ciertos aspectos de su entorno y parece prometer una revelación.

La no llegada de la revelación o su eventual inefabilidad no tienen que invalidar la epifanía. Al contrario, si seguimos a Borges, la «inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges 1996b: 13). Esta conocida frase se ha prestado a diversas utilizaciones, por ejemplo en las reflexiones recientes de Néstor García Canclini sobre las potencias políticas del arte (2013: 13), o en la vindicación de la belleza elaborada por Alexander Nehamas, apoyada en una afirmación del carácter siempre inacabado de la relación estética (2010: 205). Pero me gustaría reponer la cita en su contexto original, al final de «La muralla y los libros», porque todo el texto puede iluminar las epifanías de Bolaño. La revelación que no se produce en la «inquisición» de Borges es la de una relación lógica entre dos actos del emperador chino, Shih Huang Ti: ordenar la edificación de la gran muralla y la quema de todos los libros anteriores a él. Aprender que esas operaciones procedieron de la misma persona le produjo a Borges satisfacción e inquietud. «Indagar las razones de esa emoción», escribe, «es el fin de esta nota» (Borges 1996b: 11).

La indagación consiste en proponer varias conjeturas que se suceden en una serie que se acelera, puntuada por la palabra *acaso*. Borges no desecha explícitamente sus proposiciones, pero la multiplicación deja entender que ninguna le satisface. Finalmente, admite que la «virtud» de la propuesta puede residir en algo mucho más simple que las ideas que ha venido barajando: una simple simetría, «la oposición de construir y destruir, en enorme escala» (12). Sin embargo, esta explicación formal, que Borges asocia con las ideas de Benedetto Croce y Walter Pater, también es conjetural. Lo único cierto es que algunos elementos de nuestro entorno están dotados de una elocuencia especial aunque

siempre diferida: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo» (13). Una idea similar, aunque menos restrictiva en cuanto a nuestro entendimiento de lo dicho, se expresa al final del cuento «El Fin»: «Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música» (Borges 1996a: 520).

En vez de establecer las razones de la emoción provocada por la historia de Shih Huang Ti, la indagación de Borges termina por saltar a un nivel de abstracción más alto y sacar una hipótesis general de este fracaso particular: una emoción que promete revelar sus razones y no cumple la promesa es una emoción estética. Si admitimos esta hipótesis, no todas las epifanías que he examinado aquí son hechos estéticos: como ya dije, las epifanías «realistas» (la de Contreras en «Detectives» y del narrador en «No sé leer») y las «interrumpidas» (la de Belano en «Detectives» y de Henri Simon Leprince) dicen algo que no se pierde y por lo tanto no quedan en la inminencia. Las epifanías en «Gómez Palacio» y «Dentista» se ajustan más a la frase de Borges, porque lo que dicen los cuentos de Ramírez y la luz verde en el desierto, si no permanece totalmente «intraducible como una música», puede traducirse solamente en parte y mediante una intensificación súbita de la musicalidad de las palabras.

Que el hecho estético sea la inminencia de una revelación que no se produce no implica que la estética sea ajena a las revelaciones en general. La sensibilidad a la inminencia es, quizá, la condición previa de las pequeñas y grandes revelaciones que sí se producen, a menudo sin dejarse anticipar, en la medida en que tal sensibilidad sostiene el esfuerzo de buscar. Según una teoría propuesta por D. T. Campbell y defendida recientemente por Dean Simonton (Simonton 2010), la creatividad funciona mediante la variación ciega y la retención selectiva de las ideas. Dado que la variación se hace secuencialmente (y no simultáneamente, como la variación biológica en la evolución), la secuencia debe prolongarse para maximizar las probabilidades de dar con una nueva combinación que «funcione». ¿Cómo seguir generando variaciones, como Borges en «La muralla y los libros», si no se siente, tal vez candorosamente, que *la* solución está a punto de revelarse? Y más allá de la especulación intelectual, acaso no haya manera de contribuir al imperceptible cambio de las cosas que evoca el narrador al final de «Sensini» sin confiar, con algún grado de ingenuidad, en su comienzo inminente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA GARRAMUÑO, Marco Tulio (2001): «Poética del cuento. El pájaro que cruza por el cielo del cuento». En *Texto crítico* 8: 15-23.
- ANDREWS, Chris (2014): *Roberto Bolaño's fiction: an expanding universe*. New York: Columbia University Press.
- BEJA, Morris (1971): *Epiphany in the Modern Novel*. London: Peter Owen.
- BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- (1997): *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- (2001): *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1996a): *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- (1996b): *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- CARVER, Raymond (1986): *Fires*. London: Picador.
- ELLMANN, Richard (1983): *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2013): «¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?» En *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica* 2 (3): 1-23.
- HAYMAN, David (1998): «The purpose and permanence of the Joycean epiphany». En *James Joyce Quarterly* 35 (4): 633-656.
- JOYCE, James (1978): *Stephen el héroe*. Barcelona: Lumen.
- LEWIS, David (1986): *On the plurality of worlds*. Oxford: Blackwell.
- LEYPOLDT, Günter (2001): «Raymond Carver's "epiphanic moments"». En *Style* 35 (3): 531-547.
- MORETTI, Franco (1996): *Modern epic: the world system from Goethe to García Márquez*. London: Verso.
- NEHAMAS, Alexander (2010): «Reply to Korsmeyer and Gaut». En *British Journal of Aesthetics* 50 (2): 205-207.
- NICHOLS, Ashton (1987): *The poetics of epiphany: nineteenth century origins of the modern literary moment*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- OLSON, Liesl (2009): *Modernism and the ordinary*. Oxford: Oxford University Press.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- PRITCHETT, Victor Sawdon (1990): *Chekhov: a biography*. London: Penguin.
- RIQUELME, John Paul (1993): «Stephen hero, Dubliners, and A portrait of the artist as a young man: styles of realism and fantasy». En *The Cambridge companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 103-130.
- SHAKESPEARE, William (2000): *La tempestad*. Buenos Aires: Norma.
- SIMONTON, Dean (2010): «Creative thought as blind-variation and selective-retention: combinatorial models of exceptional creativity». En *Physics of Life Reviews* 7: 156-179.

- TIGGES, Wim (1999): «Towards a typology of literary epiphanies». En *Moments of moment: aspects of the literary epiphany*. Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, 11-35.
- ZAVALA, Lauro (2006): «Un modelo para el estudio del cuento». En *Revista Casa del Tiempo* 90-91: 26-31.