



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 62, Enero-Junio, 2011: 9 - 22

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Árboles enfermos en la narrativa de Roberto Bolaño

Patricia Poblete Alday

Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC)

E-mail: ppoblete@gmail.com

Resumen

Sirviéndonos de elementos analíticos provenientes de la Historia de las religiones, la mitocrítica, la psicología y los estudios sobre lo imaginario, en el presente artículo analizamos uno de los elementos más recurrentes y llamativos en la obra del escritor chileno Roberto Bolaño: los árboles enfermos. La noción de lo monstruoso que subyace a este elemento simbólico lo conecta con dos figuras de la otredad también caras al autor: la mujer y el engendro.

Palabras clave: Roberto Bolaño, árboles, lo imaginario, monstruosidad, mujer.

Diseased Trees in the Narrative of Roberto Bolaño

Abstract

Using analytic tools from the history of religions, myth criticism, psychology and studies of the imaginary, this article analyzes one of the most recurrent and attractive elements in Roberto Bolaño's work: diseased trees. The notion of monstrosity, which underlies this symbolic element, connects the trees with two otherness figures also facing the author: women and the freak.

Key words: Roberto Bolaño, trees, imaginary, monstrosity, women.

Recibido: 10-05-11 • Aceptado: 20-07-11

«Entre estos árboles que he inventado
y que no son árboles
estoy yo.»

LA UNIVERSIDAD DESCONOCIDA

En otro lugar he estudiado el patrón de verticalidad que se establece sobre la imagen del abismo, y que resulta tan crucial en la obra de Roberto Bolaño (Poblete Alday, 2010). Notaba allí que la dialéctica implícita entre un ‘arriba’ y un ‘abajo’ —categorías que son tanto espaciales como morales— se manifiesta en esta narrativa en dos imágenes interconectadas: el colgado y los árboles. Mientras el primero se identificaba con el motivo de Erígone, rastreable en obras como *Amuleto*, *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, *Monsieur Pain* y *2666*,¹ el segundo aparece en la forma de árboles enfermos, débiles o simplemente muertos. Sobre esa base, y en la misma línea analítica, quiero detenerme aquí en este último elemento, y pro-

poner una ampliación de sus resonancias semánticas.

Desde el *Manifiesto Infrarrealista* (1976), los árboles constituyen un elemento relevante en este universo narrativo. Más que simple decorado, son símbolos poderosos que funcionan como metáfora o metonimia, ya sea del estado emocional de los personajes, de las condiciones en que viven o de la atmósfera que los envuelve. En el citado manifiesto, aparecen como entes “gigantescos y obscenos”, rojos, prendidos en fuego, muy acorde con el explícito afán de subvertir la cotidianidad para hacer aparecer las nuevas sensaciones; el nuevo lirismo. Casi tres décadas más tarde, en su última novela, Bolaño utilizaría esta misma imagen para ilustrar la angustia de uno de

1 Este motivo se anuncia en *Amuleto*, en el pasaje donde el hijo de Lilian Serpas, Carlos Coffeen, le relata a Auxilio Lacouture aquel mito griego en el que Orestes, contrariando al destino y a las Erinias que le impulsan a vengar el asesinato de su padre, se enamora de Erígone, la bella hija de Egisto y Clitemnestra, a la sazón su media hermana y amante, quien termina cogándose de un árbol. En los textos de nuestro autor, sin embargo, los ahorcados siempre son varones: en *Amuleto* es el profesor López Azcárate, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, quien se ahorca porque su mujer lo engaña; en “Días de 1978” el personaje U se cuelga con su cinturón en medio de un bosque, mientras que Enrique Martín, del cuento homónimo, lo hará desde las vigas de su dormitorio; en *Monsieur Pain* el científico Terzeff se cuelga desde un puente, y en *2666*, Gustav, compañero de batallón de Reiter, termina colgándose de un árbol, enloquecido por sus alucinaciones auditivas.

sus personajes, el crítico Piero Morini: “[quien] se iba diluyendo de forma gradual e incontenible, como un río que deja de ser río o *como un árbol que se quema en el horizonte sin saber que se está quemando*” (2004a:145, las cursivas son mías).

A diferencia del colgado, que manifiesta en sí mismo, y de forma palmaria, nuestra imposibilidad ascensorial, el árbol se constituye como una entidad que se orienta hacia el sol, hacia la luz y hacia la vida. “Así el árbol tiene siempre un destino de grandeza. Difunde ese destino. El árbol engrandece lo que le rodea” (Bachelard, 2005:239). De ahí que resulte tan pertinente asociarlo al arquetipo del *axis mundi* o dimensión vertical del cosmos, tal y como lo estudia Frye (1990) desde la Biblia, y que tiene su símil en todas las mitologías como el ‘árbol del mundo’ (p.e. el Yggdrasil escandinavo, o el relato de las habichuelas mágicas). Ya al inicio del libro del Génesis se establece que Dios crea “toda clase de árboles agradables a la vista y apetitosos para comer, el árbol de la vida, en medio del jardín, y el árbol de la ciencia del bien y del mal” (Gen. 2: 9), los que metafóricamente serían un solo árbol: aquél que posibilita el tránsito de la inocencia a la conciencia y arrojará al hombre del paraíso. De ahí en adelante abundan las parábolas vegetales —como la de la maldición a la higuera o los

sueños premonitorios de Nabucodonosor—, e incluso en el Salmo 1:3 se compara textualmente al árbol con el hombre, ya que un hombre recto, leemos, es “como un árbol plantado junto a corrientes de agua”. Esto es: “Que da su fruto en su tiempo, y su hoja no cae”.

Coincidencia, simetría, o punto para Jung, la adecuación a las circunstancias, y la templanza del carácter que de esta cita se abstraen, podrían ser desveladas —junto a otros factores de la personalidad— a través de un test proyectivo conocido en psicología como Test del Árbol. Introducido por el neurólogo suizo Karl Koch en 1957, este estudio se basa en la hipótesis de que nuestro ser (su esencia, sus matices, sus traumas, sus heridas, etc.) se revela en las particularidades del árbol que dibujamos, sobre una hoja en blanco. Generalizando y reduciendo muchísimo las complejidades que supone un análisis de este tipo, las raíces corresponderían al Ello; el tronco, al Yo; y la copa, al Súper-Yo; mientras que el suelo sería nuestro contacto con la realidad. Así, por ejemplo, los troncos estrechos, irregulares, bajos o deformes revelarían un carácter débil, influenciable, que afronta con temor un mundo externo que es asumido como hostil. Las raíces gruesas hablarían de un apego positivo a la familia, en general, y a la figura ma-

terna, en particular. Las ramas abiertas serían índice de extroversión, y las cerradas, de timidez; una copa ondulada descubriría adaptabilidad, mientras que una copa angulosa nos mostraría terquedad e impulsividad, etc. Un árbol completo y proporcionado debiera dar cuenta de una personalidad sana y equilibrada, lo que —para volver a las comparaciones bíblicas— resulta tan improbable como lograr que un camello pase por el ojo de una aguja. Lo ‘normal’ es la omisión de algún elemento (como el suelo o las raíces), cierta desarmonía o desunión entre las partes, la existencia de agujeros, manchas, heridas, tumores, deformaciones. Ello, que nos habla de carencias afectivas, sufrimientos, angustia o incluso abuso,² nos ubica ya propiamente en el imaginario de nuestro autor, donde los árboles siempre tienen la particularidad de ser, o estar, enfermos o muertos.

En *Los detectives salvajes*, esta figura aparece tres veces, todas en la segunda parte. La primera se sitúa en el relato del fotógrafo Jacobo Urenda, quien recuerda de su travesía por África “una zona sin árboles, sólo maleza, arbustos como enfermos” (1998:536), y que precede a la balacera en la que muere su amigo

Luigi. La segunda está en el testimonio de Angélica Font, quien sueña mientras operan a Ernesto San Epifanio, meses antes de su muerte, con un bosque de eucaliptus: “Los troncos de todos los árboles, sin excepción, estaban podridos y su hedor era insoportable” (1998:280). Finalmente, Clara Cabeza, secretaria de Octavio Paz, evoca los árboles del DF como árboles grandes, frondosos y *enfermos* (1998:508), a propósito de la caminata en círculos en la que se cruzan su jefe y Ulises Lima, en el Parque Hundido, antes de la desaparición de este último. Exactamente el mismo término se utiliza en el cuento “Putas asesinas”: “Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo” (2001:122). La debilidad como característica esencial de éstos reaparece en el relato “Dentista”, cuyo narrador evoca “[...] un paisaje irreal, como en blanco y negro, compuesto de árboles raquíuticos, malezas, una senda de carretas, un híbrido entre el basurero y la estampa bucólica típicamente mexicana” (2001:183).

Fate, en la tercera parte de *2666*, imagina las “ramas de un árbol enfermo que vanamente intentan ten-

2 Para una profundización en la lógica, metodología y alcances de este test, véase p.e. Stora (1980).

derse hacia la nada” (2004a:406). De desolada, la imagen pasa a ser amenazante cuando la observa entre penumbras Pierre Pain, tendido en una cama de la hostil clínica Arago (1999:145). En tanto, en *Nocturno de Chile* la imagen del árbol podrido o contaminado adquiere reminiscencias que son a la vez políticas y bíblicas:

Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra donde los gusanos miden cuarenta centímetros (2000:138).

En esta misma novela, en medio de su delirio febril, al recordar su ‘bautismo literario’ en el fundo de Farewell, el cura Urrutia Lacroix confunde a Neruda con un árbol, y desde allí amplía el campo semántico: “veo un árbol, la silueta múltiple y *monstruosa* de la hojarasca” (2000:65, las cursivas son mías). Más allá del eco freudiano en la asociación entre el árbol y la figura paterna, es el carácter amenazante y deforme de aquél lo que me interesa destacar, y que nos conecta con la otredad por dos caminos paralelos: la mujer y el engendro. En ambos casos, a través de la imagen del árbol, emergerá lo monstruoso, comprendido como aquello que se yergue contra el orden, sea natural o social, y que se manifiesta de múlti-

ples maneras, que van desde las anomalías físicas a la aberración moral.

La mujer

En su notable trabajo sobre la representación femenina en el arte del siglo XIX, Bram Dijkstra (1994) dedica un apartado a analizar el tema de ‘la mujer encima del árbol’. En la pintura, se detiene en “Las malas madres” (Giovanni Segantini, 1894), donde las mujeres, asociadas a hojas secas y marchitas, aparecen retorcidas y dando vueltas en el viento, atrapadas en las ramas estériles de árboles yermos, como si fueran cáscaras vacías de lo que podrían haber sido si no hubieran repudiado los sagrados deberes de la maternidad para buscar los placeres privados lascivos. En literatura, enfoca sobre todo la figura virginal de Albine, el personaje de *El pecado del abate Mouret* (1875), de Zola, para preguntarse por la causa de la afinidad de la mujer con los árboles. Pudorosamente, sostiene que estos últimos, al surgir de la tierra “en un estado que simboliza esa tumescencia crónica” (1994:94) vienen a representar la fertilidad y la excitación sexual primitiva en su forma más arquetípica; de ahí la fascinación que ejercerían sobre la mujer. En *Là-bas* (1891), referencia explícita en nuestro autor, Huysmans escenificó esta connotación desde el ima-

ginario de su protagonista, el escritor Durtal:

[...] el árbol le parece un ser vivo, erguido, cabeza abajo, con la cabeza hundida en la cabellera de las raíces, levantando las piernas en el aire, separándolas, subdividiéndose luego en otras pantorrillas que se abren, a su vez, se hacen más y más pequeñas, a medida que se alejan del tronco; allí, entre esas piernas, se clava otra rama, en una fornicación inmóvil que se repite y disminuye, de rama en rama, hasta la cima; más lejos, el tronco es un falo que sube y desaparece bajo una falda de hojas, o sale al contrario de un vello verde y se sume en el vientre aterciopelado del suelo (2002:197).

Enraizado en tierra y esencialmente pasivo, el árbol simbolizaría además la energía estática o la mentalidad femenina. “Por eso el deseo de las mujeres de saltar a los árboles no simbolizaba simplemente su anhelo de ser «fertilizadas» o su ansia de placer físico, sino también sus cualidades «estáticas», su autonomía física y erótica” (Dijkstra, 1994:96), lo que hace eco del espíritu de una de las obras más polémicas de comienzos de siglo XX, *Sexo y carácter* (1903), publicada por el vienés Otto Weininger cuando tenía apenas 23 años, y donde se remarca la ausencia de ‘inteligencia espiritual’ en la mujer: “La auténtica batalla entre hombre y mujer, la auténtica batalla de los sexos, era la que se dirimía

entre el espíritu evolutivo del hombre y la necesidad femenina de satisfacción bestial de sus pasiones degenerativas y materiales.”, resume Dijkstra (224). Desde esta perspectiva, el hombre era el tronco en el cual se injerta la rama débil para ‘salvar’ y mejorar esta última, corrigiendo así el futuro de la especie humana, siempre y cuando dicho varón demostrara su entereza y su capacidad de no ser dominado por la voluntad femenina. En su *Historia de la sexualidad*, Foucault señala que para Plutarco la imagen de la planta que se injerta y que es necesario rajar para que forme con el injerto un árbol capaz de dar los frutos que se desean, es la metáfora más pertinente para el matrimonio: cierto sufrimiento, agitación y desorden son inevitables al principio de las relaciones conyugales, pero es la condición para que se forme una unidad nueva y estable. No podemos dejar de notar que en todos los casos está operando la misma lógica que cimenta la idea del Dios cristiano-jardinero. Tal como apunta Diana Segarra (2005) se puede decir que la cultura cristiana nació precisamente de un injerto divino que permitiría a los creyentes que no eran de origen judío adquirir y compartir con los de ese origen, una filiación en la estirpe de Abraham para construir, así, un único y nuevo pueblo de Dios. Según escribía san Pablo a los roma-

nos, para llevar a cabo el plan salvífico, Dios habría podado el olivo de Israel cortando las ramas de los incrédulos y habría injertado en su lugar las púas de acebuche, es decir, los gentiles convertidos a la fe en Cristo (I Rom. 11, 16-25).

Del Romanticismo también proviene la imagen de la cabellera flotante, y que se actualiza en complejos diferentes, aunque herederos del mismo arquetipo, como las sirenas, Ofelia o las Górgonas. Vistas como raíces de un árbol demoníaco, los cabellos de víboras de estas últimas prefiguran un árbol invertido, tal como el que proyecta Durtal. Esta imagen tiene la cualidad de reconciliar dos elementos antagónicos: según el mismo Dijkstra, las serpientes aquí insinúan una feminidad varonil, y en adelante y en conjunto, las Górgonas —particularmente la Medusa— serán la personificación de la pesadilla de la mujer en tanto ser sexual depredador. Se creía que las mujeres destructoras de almas habían encontrado un arma formidable en la flexibilidad serpentina de su cabello ondulado. En la obra de Bolaño, esta imagen aparece prístina en la Parte de los Críticos, donde Liz Norton sueña con un árbol que “a veces carecía de raíces y otras veces arrastraba unas raíces largas como serpientes o como la cabellera de la Górgona” (2004a:173). La misma Norton adquiere connotacio-

nes meduseas, cuando se involucra paralela y simultáneamente con Pelletier y Espinoza, y quizás también con un joven inglés apellidado Pritchard, quien previene al español en contra de Liz: “guárdate de la Medusa” (2004a:97), advierte al abandonar el departamento de aquella. Ello da pie a una breve discusión entre los archimboldianos acerca de la figura de la Górgona y su significado profundo; discusión que se zanja con la certeza de que ninguno de los dos encontrará el amor verdadero sino tras la muerte (simbólica, se entiende), de Liz Norton. De hecho, durante los meses en que se extiende este *ménage à trois-sui géneris*, “Sus trabajos en la universidad, sus colaboraciones periódicas con revistas de distintos departamentos de germánicas del mundo, sus clases e incluso los congresos a los que asistían como sonámbulos o como detectives drogados, se resintieron” (98). El carácter caótico y contradictorio de la inglesa no puede estar más reñido con la rutina ascética y disciplinada de sus colegas; y su carácter esencialmente *femenino* que resalta en esta descripción la emparenta con aquellos ídolos de perversidad arriba citados:

Estaba exenta de los atributos de la voluntad. Cuando sufría el dolor fácilmente se traslucía y cuando era feliz la felicidad que experimentaba se volvía contagiosa. Era incapaz de trazar con claridad una

meta determinada y de mantener una continuidad en la acción que la llevara a coronar esa meta (21).

Las historias de Bolaño presentan una galería de personajes, igual de inaprehensibles y desconcertantes que Norton, con los que se insiste en esta dimensión peligrosa de la otredad, no sólo porque se trata de la subjetividad femenina abordada desde un Yo masculino, sino también y sobre todo, porque dichos personajes se desvían de múltiples maneras respecto de la norma. La tercera parte de *Llamadas telefónicas* (1997)³ reúne cuatro botones de muestra: Sofía, del relato “Compañeros de celda”, quien se alimenta únicamente de copos de puré instantáneo, y es descrita como “un fantasma” (142), como “una estatua” (146), y como “una muerta” (147). “[T]engo el alma en otra parte” (141), se excusa

ante uno de sus amantes: el narrador quien, suponemos, no es otro sino Arturo Belano. En el relato siguiente, Clara es una desesperada que sufre de depresiones cíclicas, delirios auditivos, personalidades múltiples, hasta que finalmente desaparece sin dejar huella. Luego está Joanna Silvestri, la *porno star* que, postrada en una clínica, añora a su colega y amante Jack Holmes en el relato que hilvana para “un detective chileno”.⁴ “[T]odos somos fantasmas, [...] todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de los fantasmas” (174), es su triste y resignada conclusión. Cierra este apartado “Vida de Anne Moore”,⁵ donde se narra la caótica vida de una joven norteamericana, entre cuyas peculiaridades se encuentra la obsesión por dibujar planos: “[...] planos de casas ideales, planos de ciudades ima-

3 Cito por la edición Compactos de Anagrama (2002).

4 Aunque no se lo nombra, el detective es, por supuesto, Abel Romero, quien anda a la caza de Carlos Wieder/Ramírez Hoffman. El episodio de la entrevista con Joanna Silvestri no aparece en *La literatura nazi en América*; sí en *Estrella distante*.

5 El nombre de Anne Moore, creo, remite a la poeta imaginista norteamericana Marianne Moore (1887-1972, llamada por Sylvia Plath el ‘hada madrina de lo incógnito’), cuyo proyecto poético guarda grandes similitudes con el de nuestro autor, en particular con su etapa infrarrealista. Con Moore, Bolaño coincide en la ambición de renovar globalmente el arte, en el quiebre con los esquemas métricos canónicos, en el uso del collage y, sobre todo, en la interpenetración de la poesía con la vida cotidiana. Marianne Moore es una de las poetas admiradas por María Font, en *Los detectives salvajes*. Otra homofonía de interés puede hallarse en la novela de Peter Straub, *Fantasmas*, publicada en 1981, y por cuya trama se mueve una misteriosa actriz que se llama Ann-Verónica Moore, quien —como las mujeres bolañianas— ejerce sobre los varones una poderosa, inexplicable y nefasta atracción.

ginarias o de barrios imaginarios, planos de los caminos que debía seguir una mujer y que ella no había seguido [...]” (200). Anne se presenta como un amor platónico para el narrador, una oportunidad nunca concretada, y que termina desvaneciéndose con la postrera desaparición de la chica. En 2666, llama la atención el personaje de Elvira Campos, directora del psiquiátrico de Santa Teresa, en cuya más temprana descripción física se percibe su carácter amenazante: “tenía dientes pequeños y regulares, muy blancos y afilados, lo que daba a su sonrisa un aire carnívoro” (2004a:459). Mujer fría y distante, la relación que establece con el judicial Juan de Dios Martínez no puede sino ser aséptica e impersonal —tanto más que la que mantiene Norton con sus colegas en la primera parte— Es apenas una gimnástica, el remedo de la compañía, la repetición sin sentido de un rito vacío:

Los encuentros estaban cortados por un mismo patrón. El judicial dejaba su coche estacionado en la acera, subía en ascensor, (...) y luego daba un timbrazo corto en la puerta de la directora. Ésta le abría, se saludaban con un apretón de manos o sin tocarse, y acto seguido se tomaban una copa sentados en la sala (...) Después, sin preámbulos, se iban al dormitorio y se dedicaban a hacer el amor durante tres horas. Cuando acababan la directora se ponía una bata de seda, de

color negro, y se encerraba en la ducha. Al salir Juan de Dios Martínez ya estaba vestido, sentado en la sala, observando no las montañas sino las estrellas que se veían desde la terraza. El silencio era total (480).

En este breve repaso, no se puede ignorar a la delirante narradora de “Putas asesinas” (2001), quien aparece como una inversión, o corrupción, del arquetipo de las princesas de cuentos. Lejos de la pasividad de estas últimas, toma la iniciativa en una declaración de amor que consiste en raptar a su príncipe y amenazarlo, navaja en mano. Algunas *per-litas* ilustrativas: “Imagina por un instante que yo soy una princesa que espera. Una princesa impaciente. Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado (no a ti sino al príncipe que también tú eres, y lo que representa el príncipe).” (113-114); “Despójate del miedo y del arrepentimiento, Max, pues ya estás dentro del castillo y aquí sólo existe el movimiento que ineluctablemente te llevará a mis brazos” (127) O: “Sólo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente” (128).

El engendro

Ya desde el imaginario religioso, cuando la desviación se enfoca desde un prisma moral, deviene pecado.

En la mitología cristiana, el árbol de la vida se corrompe en el momento en que Adán y Eva comen la manzana prohibida y, al hacerse conscientes del mal, lo internalizan. La contrapartida vegetal del alma así pervertida es el tronco seco o corroído; en Ezequiel 31 encontramos una nítida visión de ello con el cedro abatido y los árboles muertos por la sequía. En la *Divina Comedia*, otro texto canónico y de claras resonancias bíblicas, el castigo de los suicidas es transformarse en árboles, pero ya no hermosos ni vitales:

No era verde su fronda, sino oscura;
ni sus ramas derechas, mas torcidas;
sin frutas, mas con púas venenosas.
(*Infierno*, Canto XIII, 4-6)

De aquí se deslindan dos asociaciones de importancia. Primero, visto como féretro, el árbol establece una relación de sinécdoque con la muerte; de ahí sus implicancias siniestras y amenazantes. Citando a Saintine (*La mythologie du Rhin et les contes de la mère grand*, 1863), Bachelard (1942) recuerda que algunas culturas, como la celta, ahuecaban sus troncos para hacer las veces de ataúd. De esta forma, el árbol se vuelve un doble vegetal, un sarcófago viviente en el cual el muerto se entregaba a las aguas: el *Todtenbaum* no sería sino el árbol de la muerte. Segundo, y visto como cárcel, el árbol purga la trasgresión, al

exhibirla y someterla al escrutinio de la moral social, a la vez que intenta corregir la desviación respecto a esta última. En su clásico *Vigilar y castigar*, Foucault (1975) analiza el desarrollo histórico de todas las nociones que esto implica (control, represión, castigo, disciplina), y las ilustra de manera notable en una de sus láminas: “La ortopedia o el arte de prevenir y de corregir en los niños las deformaciones corporales”. La imagen, introducida por el médico francés Nicolás Andry en 1741, y que desde entonces se utiliza como emblema de esta disciplina, no es sino un árbol atado a un tutor.

Si la mujer encarnaba la desviación moral respecto a un deber-ser, el engendro exhibe en su propia fisonomía esa anormalidad. Para los antiguos romanos, *monstrum*, *portentos*, *ostentum*, *prodigio* y *miraculum* fueron síntoma de una alteración en el cosmos; signos oscuros de la ira de los dioses, pero que también referían cosas novedosas y/o extraordinarias. Mantenido en el tiempo, esta fascinación se habría de plasmar en las *mirabilias* de la Edad Media y en una serie de obras enciclopédicas dedicadas a exponer, catalogar y explicar su naturaleza. La manifestación vegetal de la monstruosidad puede evidenciarse tanto en el injerto —híbrido o metamorfosis de especies distintas— como en la persistencia en la verticalidad de

un árbol agonizante. En el primer caso, como indica Segarra (2005, 2010) en el contexto de la antigua Roma, el injerto no es sino la alteración por parte del hombre de un orden dado (divinamente). Aunque esta práctica suponía el riesgo de crear un monstruo —un ser mixto formado por una serie de partes vegetales incompatibles o degenerado por exceso de mezclas— también propiciaba, y lo hace hasta el día de hoy, una reflexión sobre los límites entre lo existente, lo posible y lo imaginable.⁶ En el segundo caso, cuando se agota la savia que lo mantiene vivo, un árbol no ‘desaparece’: hace falta la acción de un agente externo para eclipsarlo del paisaje; de otra manera, su ‘cadáver’ permanecerá enraizado. Sin embargo, su orientación ascendente no es entonces más que una apariencia, ya que el derrotero de un árbol enfermo no es otro que volver a fundirse con la tierra de donde surgió. La hibridez, en este punto, es entre vida y muerte; esta última infecta la primera, y de ahí surge la condición *abyecta* (Kristeva, 1980) del árbol.

El personaje del Quemado, en *El tercer Reich* (2010), servirá para ilustrar este punto. Su otredad comienza por el hecho de ser sudamericano, se remarca con su empecinado retraimiento, y se agiganta con la evidencia de su piel quemada por el fuego. El Quemado despierta en el narrador la curiosidad y el interés “propio de los *monstruos* y de los mutilados” (35, las cursivas son mías). El adjetivo no es antojadizo ya que, como reflexiona Udo Berger a continuación, “Perder un brazo o una pierna es perder una parte de sí mismo, pero sufrir tales quemaduras es transformarse, convertirse en otro.” (35) Su carne, “rugosa, llena de pliegues chamuscados, [que] por momentos adquiriría tonalidades azules de cocina de gas o negro amarillentas, a punto de reventar” (82) es un espectáculo que repele y fascina al observador, más aún cuando nota que en algunas zonas de su piel se asienta una lámina de musgo verde, muy tenue, como si se tratara de una floración o de un árbol podrido (286). Al volverse diestro en el *wargame*, el Quemado se torna espejo

6 Citando a Plinio, Segarra ilustra estos aspectos con el árbol de Tívoli, injertado con todas las técnicas y cargado de frutos de todo género (“y así de una rama pendían nueces, de otra bayas, y de las demás uvas, peras, higos, granadas y diversas variedades de manzanas”, 2005:215) Sin embargo, este árbol estaba condenado a tener una vida breve: la ciencia fulgural establecía una relación directa entre el número de especies injertadas en un árbol y el número de rayos que se abatirían sobre aquel que ostentaba así un exceso de asociaciones.

deformante de su mentor, Udo Berger, quien reflexiona: “Aquí, junto al mapa y los *force pool* no es un monstruo sino una cabeza que piensa, que se articula en cientos de fichas... Es un dictador y un creador...” (266). En otras palabras, la monstruosidad física del Quemado se anula, pasa a segundo plano, o se equipara, a su monstruosidad moral (en tanto dictador, en la ficción histórica del juego), y en tanto vencedor absoluto del tercer Reich (en la ficción de la novela).⁷ El resultado es rotundo, a ojos del marido de Frau Else, para quien el Quemado es “un muchacho peligroso como una pitón” (320), y para Conrad, el mejor amigo de Udo:

— ¿No será el Demonio?

— ¿Estás hablando en serio?

— Sí. El Demonio, Satanás, el Diablo, Luzbel, Belcebú, Lucifer, el Maligno... (200)

El tercer Reich nos provee de otra imagen vegetal que —más allá de las connotaciones ya revisadas— tiene la facultad de condensar el carácter y el destino de todos los personajes de Bolaño. Situado en una colina desde

la cual se observa todo el balneario en el que vacaciona, Udo Berger fija su mirada en un árbol suspendido sobre un precipicio. “Sus raíces, como enloquecidas, se enroscaban entre las piedras y el aire.” (2010:109), dice. Se trata de un árbol precario y sobreexpuesto; de un heroísmo anodino y desesperado, tal como Belano y Lima, luchando por derrocar a las vacas sagradas del canon literario; tal como Lalo Cura, producto terminal de un árbol genealógico signado por la violencia y el sufrimiento; como el Quemado, quien había sido en su juventud “una especie de soldado luchando a la desesperada” (2010: 230-231) y, en fin, como el mismo Bolaño, quien en vida no se cansaba de repetir que la escritura, oficio peligroso entre todos, no era sino un salto al vacío, la épica sórdida del vivir sin temor ni esperanza; la proeza —humilde y hercúlea a la vez— de abrir los ojos en la oscuridad (2004b).

Y es aquí, en el umbral de la metaliteratura, donde quiero detener esta somera mirada al potencial semántico del árbol, tal como se nos

7 Las connotaciones aberrantes del árbol se leen también en el final de otro monstruo moral, el general Eugenio Entrescu (2004a), personificación del conde Drácula, quien acaba siendo crucificado por sus propios hombres. A propósito del pasaje en el cual Jehová y Moisés echan un árbol a las aguas del Mara (Ex. 15:25) Scofield establece la identidad entre el árbol y la cruz: “Nosotros también echamos el ‘árbol’ en las aguas cuando sobrellevamos nuestras Maras (aflicciones) así como Cristo llevó la cruz.” (1977:84).

presenta en la narrativa de este autor. Retomando la perspectiva mitocrítica que ha enhebrado esta reflexión, con Robert Graves (1983) recordamos que para los antiguos celtas los árboles formaban un alfabeto, compuesto por cinco vocales y trece consonantes, y también que los druidas tenían el poder de transformarlos en guerreros para enviarlos a una batalla que, en última instancia, no era física, sino intelectual. No es difícil hallar la simetría entre este mito arcaico y este otro más reciente, el de Bolaño; el de las múltiples y mediáticas polémicas que sostuvo con personajes de nuestro campo cultural, pero también y sobre todo, con el Bolaño que entendía la literatura como una ética áspera y estoica, y se definía a sí mismo —textualmente— como un *guerrero* (2004b: 321-323); un guerrero que siempre estaba luchando, aunque sabía que al final, hiciera lo que hiciera, sería derrotado. Y sin embargo, a pesar de esa certeza feroz, recorría una y otra vez su cocina literaria, tomaba aire, y se enfrentaba a su oponente sin dar ni pedir cuartel.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (2006). *Divina comedia*. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra.
- BACHELARD, Gastón (2005). *La poética del espacio*. México, FCE.
- _____ (1978). *El agua y los sueños*. México, FCE.
- BOLAÑO, Roberto (2010). *El tercer Reich*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2004a). 2666. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2004b). *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2001). *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1999). *Monsieur Pain*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2002). *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- _____ *Manifiesto Infrarrealista*. En www.infrarrealismo.com. Consulta 10/11/2008.
- SCOFIELD, C.I. (1977). *Biblia anotada*. Georgia, Publicaciones Españolas.
- DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate/Círculo de lectores.
- FOUCAULT, Michel (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- _____ (2003). *Historia de la sexualidad*. 3 vols. Buenos Aires, Siglo XXI.
- FRYE, Northrop (1996). *Poderosas palabras*. Barcelona, Muchnik.
- GRAVES, Robert (1983). *La diosa blanca*. 2 vols. Madrid, Alianza.
- HUYSMANS, J.K. (2002). *Allá lejos*. Barcelona, Valdemar.
- KRISTEVA, Julia (2006). *Los poderes de la perversión*. México, Siglo XXI.
- POBLETE ALDAY, Patricia (2010). *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Santiago, UAHC.
- SEGARRA, Diana (2005a). “La arboricultura y el orden del mundo: de Vertumnus al Dios que planta e injerta”, en Olmos, R., Cabrera, P. y Montero, S. (coords.) *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*. Madrid, pp. 209-232.
- _____ (2005b). “Arúspices e injertos. La necesidad del control sacral de la arboricultura en la antigua Roma”, en M.L. Sánchez León (ed.), *Mediadores con lo divino en el mundo Mediterráneo antiguo*. Palma de Mallorca. 2010, pp. 397-412.
- STORA, Renée (comp) (1980). *El test del árbol*. Barcelona, Paidós.