

ARTÍCULOS

AÑO 10 NÚMERO 18, JULIO-DICIEMBRE 2026, PP. 88-108
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

GEOGRAFÍAS DEL MONSTRUO MARINO EN EL POLO SUR Y REPRESENTACIÓN DEL LÍMITE EN LA TRADICIÓN LITERARIA: DE POE A BOLAÑO

GEOGRAPHIES OF THE SEA MONSTER IN THE SOUTH POLE AND THE REPRESENTATION OF THE LIMIT IN LITERARY TRADITION: FROM POE TO BOLAÑO

Montserrat Pavez Zamora
UNIVERSITÉ DE POITIERS (FRANCIA)
CRLA – ARCHIVOS
<https://orcid.org/0009-0009-4972-6201>
montserrat.pavez.zamora@univ-poitiers.fr

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2026

Resumen:

En una revisión de la tradición literaria de aventuras y de viajes, se propone recoger aquellas pistas que configuran el imaginario de las criaturas marinas ubicadas en el Polo Sur. Este sistema de creencias de larga data, alcanza su punto máximo en la configuración del monstruo, que materializa el miedo a lo desconocido en un sentido alegórico. Dicho discurso reflexiona sobre el horror y las formas simbólicas que el monstruo marino inefable y su búsqueda encarnan. Revisaremos las reinterpretaciones de este mito que opera como mecanismo de desarticulación de la realidad aún en la literatura contemporánea, donde lo estético se sustenta en la amenaza de una criatura inexplicable.

Palabras clave: monstruos marinos, alegoría, sentido simbólico, horror.



Abstract:

This study revisits the literary tradition of adventure and travel in order to identify the traces that shape the imaginary of sea creatures located in the South Pole. This long-standing system of beliefs reaches its culmination in the configuration of the monster, which allegorically materializes the fear of the unknown. This discourse reflects on horror and on the symbolic forms embodied by the ineffable sea monster and its pursuit. It further examines the reinterpretations of this myth, which operates as a mechanism for the destabilization of reality even in contemporary literature, where the aesthetic is grounded in the threat of an inexplicable creature.

Keywords: sea monsters, allegory, symbolic meaning, horror.

En numerosas civilizaciones históricas ha persistido la creencia de que la tierra oculta un mundo subterráneo desconocido, concebido como un espacio misterioso y solitario inaccesible a los seres humanos.

Los antecedentes de esta teoría a nos llevan a relatos de tiempos antiguos: de episodios bíblicos a pensadores griegos, leyendas sobre ciudades secretas en la India, criaturas inimaginadas ocultas, pasando por mitos británicos que recrean una tierra anterior al diluvio, hasta un documentado esoterismo nazi que buscaba su dominio (Rubio). Ya en las primeras décadas del siglo XIX y gracias a los estudios de John Cleves Symmes J.r., la idea de que la tierra era hueca comenzó a convertirse en una teoría apseudocientífica que cada vez fue tomando más fuerza:

Comprobó que no era una idea descabellada a través de una lectura atenta de sir Edmund Halley (sí, el astrónomo que dio nombre al cometa), que escribió largo y tendido sobre la hipótesis de que existen cinco esferas concéntricas en el interior del planeta, cada una de ellas capaz de albergar vida y dotada de una atmósfera progresivamente más luminosa, causante de las auroras boreales. Los cálculos de Symmes redujeron esas cinco esferas internas a cuatro y estimaron las dimensiones del planeta: unos 1300 kilómetros de grosor para la capa externa, y dos aperturas polares de 2300 kilómetros de diámetro, bautizadas popularmente como agujeros de Symmes (Lapidario, 22).

Esta idea comenzó a divulgarse hasta convertirse en discusiones, negociaciones y polémicas, a partir de las cuales uno de los excéntricos implicados, el editor, escritor, periodista y viajero estadounidense Jeremiah Reynolds (1799-1858), inicia sus exploraciones. Su profunda creencia en esta teoría lo llevó a dar conferencias en universidades de Estados Unidos durante la segunda década de 1820 y a embarcarse en varias expediciones al Polo Sur, desde el puerto de Valparaíso hasta el extremo sur de Chile, en Tierra del Fuego.

Uno de los relatos clave que recrea este imaginario se titula *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantuket*, escrito por el conocido Edgar Allan Poe, publicado por entregas y luego en forma de libro en Nueva York en 1938. Las líneas finales inesperadas y reveladoras de este texto, suscitan una serie de réplicas que intentan reescribir el final de la historia: el destino del protagonista perdido tras una expedición a los Mares del Sur. Una de dichas réplicas, todavía en la segunda mitad del siglo XIX es *La esfinge de hielo* de Julio Verne en 1879, texto en el que el autor relata las peripecias del capitán Len Guy, quien encuentra un mensaje en una botella dejado por el personaje perdido del libro de Poe en las islas del sur. Al final, atraído por una esfinge magnética, el capitán y su acompañante son recibidos por un blanco y enigmático humanoide. Luego, es Howard Phillips Lovecraft quien en su magistral novela *En las montañas de la locura* (1936) relata una fallida expedición a la Antártida en donde una tripulación encuentra una civilización prehumana, organizada según una concepción del tiempo no convencional. A través de un relato de horror cósmico puro, nos revela en detalle el gran secreto: el calamar gigante.

La naturaleza fantástica del texto de Poe ha generado diversas críticas e interpretaciones que, aun inscribiéndose en la tradición aventurera, reorientan la lectura hacia su dimensión simbólica. Como dice Julio Cortázar en el prólogo a la edición en español:

... [en este relato, la crítica encuentra] el doble valor de un libro de aventuras lleno de episodios «vividos» y a la vez de una corriente subterránea evasiva y extraña, un trasfondo que cabría considerar alegórico o simbólico de no tener presente la tendencia contraria del

autor, y sus explícitas referencias en este sentido. Los surrealistas han exaltado siempre el valor de Pym, mostrando su especial eficacia evocativa de elementos inconscientes. El psicoanálisis ha buceado también en los mares que recorren el héroe y sus desventurados compañeros (Cortázar, 7).

Este recorrido despliega dos caminos de interés. El primero remite a las creencias y experiencias aventureras registradas, en un principio como documentos de navegación y textos periodísticos, y luego como relatos de viajes. Este eje conduce al Polo Sur y a la tradición de grandes relatos que sitúan su acción en las costas del sur de Chile. El segundo, en el que nos concentraremos, se orienta hacia la dimensión alegórica que este imaginario construye, especialmente en su vertiente misteriosa y desconocida, materializada en los monstruos marinos, a partir de dos autores de la segunda mitad del siglo XX: el francés Georges Perec y el chileno Roberto Bolaño, en cuyas obras estas referencias adquieren una centralidad significativa. Este trabajo parte de la hipótesis de que el interés por este lugar del mundo responde a la configuración de un imaginario mítico que, dentro de la tradición literaria de viajes y exploraciones, permite pensar la práctica literaria como alegoría de sus propios desafíos en un mundo convulsionado, donde la figura del monstruo emerge como una instancia que desestabiliza los sistemas de oposición y condensa tensiones culturales aún en proceso de definición. En conjunto, este análisis permite articular el sentido simbólico de los textos y reflexionar sobre el valor estético del género fantástico.

Valdría citar a Borges cuando afirma, a propósito de los relatos de este género, que: “no son invenciones arbitrarias, [...]son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida” (Borges, “La literatura fantástica”). La vacilación ante lo sobrenatural, de la que habla Todorov (1975), remite a aquello que no puede situarse fuera de la experiencia humana. En esta línea, los escritores y la tradición que se examinan en este trabajo articulan un mito que se reconfigura y desplaza sus códigos, pero que persiste en

la figura de una criatura inexplicable y en una concepción de la realidad como un espacio inaccesible que solo puede ser representado a través de la imaginación. En este caso, el escenario está en los mares entre la Patagonia y el continente Antártico, donde se sitúa la posibilidad de la existencia de monstruosas bestias. Así se configura el inicio de un mito: “En Tierra del Fuego, los antiguos dioses tenían tentáculos” (Ortega).

Del centro de la tierra al centro del mito

Los relatos de cacería de ballenas y viajes de marineros que forman parte de la tradición literaria chilena, contribuyen al desarrollo de este imaginario desde el siglo XIX. La caza de ballenas como ejercicio comercial era una importante actividad a pequeña y gran escala en las costas chilenas, lo que necesariamente permitía el encuentro con estos grandes animales y desemboca en los relatos de aventuras. Escritores como Francisco Coloane, Dublé Urrutia, Salvador Reyes e incluso Pablo Neruda ahondan en el fascinante mundo de los cetáceos, describiendo sobre todo un enfrentamiento del hombre con la vasta naturaleza (Guerrero Gabella).

Los abundantes relatos de navegaciones que comienzan a circular en esa época y los intentos por descubrir y cartografiar el mundo, lleva a los excéntricos y a los curiosos a materializarlos en expediciones de las que el ya mencionado Jeremiah Reynolds es protagonista. Su texto *Mocha Dick: Or The White Whale of the Pacific* (1870) inspira una de las novelas más importantes de la tradición norteamericana *Moby Dick o la ballena blanca* de Herman Melville (1851), tomada de la gran ballena albina ubicado en la isla Mocha, en la provincia de Arauco en las costas de Chile. Este gran cetáceo forma parte de la tradición mapuche de Trempulcahue: cuatro mujeres convertidas en ballenas que viven en las aguas frente a esta isla y que son las encargadas de conducir a las almas de los muertos al lugar de descanso (Montecinos). La reescritura de este mito en forma de aventuras, llega a las manos de Melville, quien inmortaliza al enorme cachalote blanco que ataca a los barcos en los mares del sur de Chile.

El texto ya mencionado de Poe reescribe otra historia de Reynolds, situada en una isla cercana al estrecho de Magallanes, cuyo desenlace inconcluso deja al navegante perdido en una isla misteriosa tras vivir hechos alucinantes y extraordinarios. Este relato está recogido en *Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and South Seas: Delivered in the Hall of Representatives on the Evening of April 3* (1836) e inspira a Poe, hasta el punto de llevarlo a reproducir numerosos pasajes en su propio relato de viajes y búsqueda del monstruo del sur.

La persistencia de este mito se mantiene: existe un espíritu aventurero que impulsa una búsqueda. Ésta, a través del viaje, se enfrenta a lo desconocido, que se manifiesta de manera sobrenatural. La forma de concebir esta exploración parece ser simbólica y se cristaliza en una criatura marina increíble, lo que Lévi-Strauss (1995) denominaría la “estructura del mito”, entendida como un modelo capaz de organizar y dar sentido a los acontecimientos de una época. Es decir, desde su perspectiva, el mito nace como producto de un discurso del inconsciente, como una asociación libre y colectiva que produce una verdad mítica. Resulta pertinente preguntarse entonces por el origen que inspira esta analogía: “¿Refleja la Tierra Hueca la idea de que todos tenemos un centro cálido y luminoso, que ilumina una rica vida interior de la que no somos plenamente conscientes? ¿Qué criaturas inimaginables se ocultan en las selvas de nuestro corazón?” (Lapidario, 32), ¿o ese centro es más bien oscuro y frío y alberga, entonces, criaturas que nos amenazan? La literatura fantástica, en este caso, recoge el guante y cumple su función a través de los relatos que continúan la historia de Poe y, a la vez, la de Reynolds, apropiándose del espíritu y de las inquietudes de una época.

Nos situamos así en un espacio transgresor de los márgenes del género y del imaginario, que apela a la ambigüedad de las fronteras para representar lo real: “Es evidente, por tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para po-

der calificarlo como fantástico” (Alazraki y Roas, 15). En lo fantástico se vislumbra una forma de comprensión del horror en la existencia humana, algo que H. P. Lovecraft concibe a través de su noción de “horror cósmico”, una visión marcadamente pesimista de un mundo hostil, en ocasiones asociada al nihilismo, que establece una conexión entre lo inconsciente y lo incomprensible de lo real –la “vacilación” de Todorov– y que permite pensar la literatura como un espacio de acceso a nuevas formas de sentido. Es él quien, en *Los mitos de Cthulhu* (1921-1935), nos enfrenta directamente al monstruo, esa criatura del inconsciente que condensa los miedos de una experiencia individual y también de una época, materializados en el calamar colosal:

[...] un monstruo de figura vagamente antropomórfica, con una cabeza pulposa cuyo rostro era una masa de tentáculos, un cuerpo escamoso y de aspecto elástico, prodigiosas garras, tanto en las extremidades superiores como en las inferiores, y unas alas largas y estrechas a la espalda. Este ser, que parecía rebosante de espantosa y antinatural malignidad, era de una hinchada corpulencia, y se asentaba siniestramente sobre un bloque rectangular, o pedestal, cubierto de caracteres indescifrables” (Lovecraft, 20).

La perplejidad que esta imagen suscita y su interpretación pueden vincularse con la personalidad del autor y su experiencia como escritor, en un momento histórico marcado por las crisis del siglo XX. En estas circunstancias particulares, surge un monstruo.

El monstruo como síntoma de una época

En su texto *El horror sobrenatural en la literatura* (1927), Lovecraft aclara: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (32). Situados en este lugar común y asumiendo que las referencias de los textos mencionados proceden de una tradición literaria compartida, la figura de Lovecraft permite el análisis de las motivaciones que llevan a los escritores a incorporar este imaginario en sus textos.

Quien ha estudiado en profundidad la personalidad y los enigmas de la obra de este autor es el escritor francés Michel Houellebecq, en su ensayo *H. P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie* (1991), en el que, para abordar las inquietudes y la fascinación por lo fantástico, considera las experiencias recientes de guerra y exterminio que el mundo acababa de atravesar. Junto a la indiferencia y la abulia que caracterizaban al autor, el mundo se presentaba como un espacio en decadencia:

La vida es dolorosa y decepcionante. Por lo tanto, es inútil escribir más novelas realistas. Ya sabemos a qué atenernos sobre la realidad en general; y pocas ganas nos quedan de saber algo más. La humanidad, tal cual es, ya sólo nos inspira una apagada curiosidad. Todas esas «observaciones» de una agudeza tan prodigiosa, esas «situaciones», esas anécdotas... Una vez cerrado el libro, no hacen más que confirmar una leve sensación de asco que ya alimenta bastante cualquier día de «vida real». Ahora escuchemos a Howard Phillips Lovecraft: «Estoy tan harto de la humanidad y del mundo que nada logra interesarme a no ser que incluya, por lo menos, dos crímenes por página, o que trate de horrores innominados procedentes de espacios exteriores» (Houellebecq, 9).

Tras un análisis somero de la vida y el carácter de Lovecraft, Houellebecq afirma que los escritores del género fantástico comparten una sensibilidad particular frente al mal, señalando que: “Los escritores de literatura fantástica son, por regla general, reaccionarios, por la sencilla razón de que son especial, podríamos decir profesionalmente conscientes de la existencia del Mal” (125). A ello añade, en clave más programática, la idea de una escritura entendida como oposición permanente a la vida, capaz de constituirse en refugio y alternativa existencial. Estas consideraciones dialogan con el pensamiento de Adorno y con el debate estético de los años cincuenta en torno a la representación del horror tras las violencias del siglo XX, especialmente el exterminio nazi durante la Segunda Guerra Mundial, que reconfiguró las condiciones de posibilidad de la escritura (Ibarlucía). En este marco se

inscribe también Henry Belevan, quien ha argumentado que lo fantástico, incluso cuando irrumpe en textos realistas, funciona como un síntoma que abre un campo de exploración libre e ilimitado, poniendo en cuestión los límites mismos del género.

Los monstruos marinos que la tradición literaria solía ubicar en los mares del sur, funcionan como metáfora del horror al que la literatura fantástica nos enfrenta. Ese horror, materializado en lo inexplicable y lo sobrenatural, puede conectarse con las posibilidades de la representación y, a la vez, los límites de la misma. Lo fantástico se basa en el “hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico culturales muy precisas” (Reisz de Rivarola, 216). El monstruo, que según Jeffrey Jerome Cohen (1996), emerge en el cruce de distintos ejes metafóricos, funciona como una personificación de tensiones culturales y discursivas. En momentos de crisis, aparece como un tercer término que desestabiliza los binarismos y pone en cuestión el pensamiento dicotómico, introduciendo una forma de crisis en los sistemas de clasificación. Su aparición se vincula así a determinados momentos culturales, en los que condensa miedos, deseos y fantasías colectivas, adquiriendo una materialidad que excede lo meramente representacional. Asimismo, su presencia se sitúa en los márgenes del mundo entendido no sólo en sentido geográfico, sino también conceptual, como una expansión problemática del espacio cultural que desafía las formas tradicionales de organización del conocimiento y de la experiencia. De esta manera, la geografía de este monstruo marino puede entenderse como una frontera inestable dentro del propio horizonte interpretativo. En relación a esto, todavía sobre el monstruo de Lovecraft, Houellebecq advierte:

Este flujo incesante aturde a la humanidad, de la que se apoderan los espasmos agónicos de su propia actividad. Sin embargo, en los lugares donde las mallas de la red están más flojas, aquel que busca ‘ávido de saber’ logra entrever extrañas entidades. En todos

aquellos espacios donde las actividades humanas se interrumpen, donde hay un hueco en blanco, se agazapan los antiguos dioses, dispuestos a recuperar su poder (31).

En este sentido, la conceptualización de Cohen permite precisar el estatuto de estas figuras: el monstruo no es un elemento marginal del relato, sino una forma de pensamiento que surge en el cruce de sistemas culturales en tensión. Su aparición coincide con momentos de crisis epistemológica, donde los binarismos dejan de ser operativos y la clasificación del mundo se vuelve inestable. El monstruo funciona así como un operador crítico que encarna conflictos históricos y simbólicos, condensando en su cuerpo aquello que una cultura expulsa pero no logra eliminar. En el marco de esta tradición, el monstruo marino no solo habita el borde del mapa, sino que produce ese borde como condición de legibilidad del mundo.

Horror y exterminio en los mares del sur

El monstruo como figura de frontera permite comprender su desplazamiento hacia los sistemas de representación del espacio. El mapa en blanco, la isla inubicable y los territorios extremos no son únicamente escenarios narrativos, sino formas de inscripción de lo monstruoso como estructura espacial del pensamiento. En ellos, el monstruo deja de ser solo una criatura para convertirse en una condición del espacio: aquello que emerge allí donde la cartografía falla y donde el conocimiento se interrumpe. Es en este punto donde la tradición analizada encuentra su prolongación en autores posteriores como Georges Perec (1936-1982) y Roberto Bolaño (1953-2003), en quienes el problema del monstruo se desplaza hacia la escritura, la memoria y la forma misma del relato. Perec lo hace de manera explícita en *W ou le souvenir d'enfance* (1975), mientras que Bolaño recupera la referencia a Lovecraft como metáfora del horror, en el marco de su reflexión sobre la práctica literaria como ejercicio estético.

Ya lo señalaba Ignacio Echevarría en el prólogo de *El secreto del mal* (2004): "La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida

sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa [...] la que parece regida por una poética de la inconclusión. En ella, la irrupción del horror determina, se diría, la interrupción del relato; o tal vez ocurre al contrario: es la interrupción del relato la que sugiere al lector la inminencia del horror” (8). No sorprende la proximidad que establece entre estos espacios, dada la ficcionalización recurrente en su obra que sitúa a México como uno de los lugares más extremos de Latinoamérica en términos de la presencia de la maldad. En esos territorios se inscribe lo que denomina la “literatura de huidas”, donde la escritura se desplaza hacia los márgenes y, como el desierto, se puebla de fantasmas.

El interés de Bolaño por estos autores responde a una preocupación por el espacio interior –la mente, la psique, los sueños y el inconsciente– y por la manera en que éste funciona como espejo de lo que ocurre en el exterior. El texto “Los mitos de Cthulhu”, incluido en *El gauchito insufrible* (2003), reinterpreta directamente la monstruosidad atribuida a H. P. Lovecraft a partir de la metáfora de la escritura. El riesgo que Bolaño identifica en la literatura hispanoamericana contemporánea –y que formula con ironía– es la búsqueda del éxito, el reconocimiento y el prestigio: “Permitidme que en esta época sombría empiece por una afirmación llena de esperanza. ¡El estado actual de la literatura en lengua española es muy bueno! ¡Inmejorable! ¡Óptimo! Si fuera mejor incluso me daría miedo” (Bolaño, *El gauchito insufrible*, 159). Frente a ello, sostiene que la verdadera literatura implica un riesgo que no abunda: “...somos malos para la intemperie” (Bolaño, *El gauchito insufrible*, 176), afirma con desdén. Lo monstruoso se desplaza así hacia una representación del universo de los escritores irresponsables y corrosivos, resemantizando las criaturas lovecraftianas. La desesperanza y el caos podrían leerse, en este marco, como un rasgo compartido del espacio latinoamericano según Bolaño, idea que desarrolla en “El último lugar del mapa”, en *Entre paréntesis*, cuando afirma:

Durante mucho tiempo, primero en el imaginario sudamericano y luego en el de algunos europeos y norteamericanos, en parte debido a los libros de ciertos viajeros meticulosos, sobre todo ingleses, sobre todo Chatwin, la Patagonia fue algo semejante a lo que ha sido y sigue siendo el vasto y movedizo territorio de la frontera mexicano-norteamericano. En vez de desierto, pampa; en lugar de pueblos dormidos al sol, caseríos batidos por el viento y por las lluvias australes; en vez de una masa de gente extraña que entona canciones extrañas, unos pocos habitantes y un silencio casi ininterrumpido (Bolaño, *Entre paréntesis*, 254).

La analogía entre las fronteras geográficas, sus conflictos políticos y los límites del género, ubican a esta referencia nuevamente al servicio de los relatos fantásticos, cuya tradición conecta y prolonga su sentido alegórico.

Perec, en *W ou le souvenir d'enfance*, establece de manera más explícita esta relación y vincula espacios, aunque lejanos, como parte de un mismo acontecimiento, como si uno funcionara como eco del otro: "Olvidé las razones que, a los doce años, me hicieron elegir la Tierra del Fuego para instalar allí W. Los fascistas de Pinochet se encargaron de dar a mi fantasma una última resonancia. Varios islotes de la Tierra del Fuego son actualmente campos de deportación" (Perec, *W o El recuerdo de infancia*, 165). El protagonismo de Tierra del Fuego en el desarrollo del texto se articula así mediante una construcción analógica del campo de concentración, proyectado en una sociedad sometida al deporte, lo que permite visibilizar un sistema de violencia y disciplinamiento. Esta enigmática isla llamada W, en la que la desaparición del protagonista adquiere un lugar central, se vincula además con el relato homónimo con el que Perec intenta reconstruir los vacíos de su infancia, marcada por las persecuciones nazis que terminaron con la vida de sus padres. A través de la mezcla de ficción y autobiografía, traza una línea imaginaria que une dos escenarios atravesados por el abuso, la tortura y el horror. Durante la dictadura de Pinochet, específicamente entre los años 1973 y 1974, una de las islas del archipiélago, la isla Dawson, conocida por sus paisajes in-

hóspitos, sus fuertes vientos y sus bajas temperaturas, funcionó como campo de concentración administrado por miembros de la Armada y del Ejército chileno. En ella se realizaron trabajos forzados a alrededor de 500 personas, detenidas y desprotegidas, obligadas a efectuar labores de mejora de infraestructura y limpieza del lugar, en un contexto de extrema precariedad y de constantes simulacros de fusilamiento. El centro fue desmantelado poco tiempo después y los detenidos fueron redistribuidos a otros centros de detención y tortura del país en octubre del año siguiente. Las muertes, las violaciones a los derechos humanos y el abuso de poder explican en parte el interés de Perek, no solo por comparar este espacio con los campos de concentración nazis, sino también por su atención a otros lugares de reclusión, como *Ellis Island*, en Norteamérica. En una entrevista realizada en 1979, Perek afirma: « Le fantasme de Terre de Feu vient, si je peux m'expliquer d'une relation entre le mot "feu" et le mot "mort": la "terre du feu", c'est la "terre du mort" » (Perek, *Entretiens...*, 418)¹.

Desde un punto de vista contextual, pretendemos situar a estos dos escritores como posteriores a la traducción aludida en dos escenarios, el europeo y el latinoamericano:

Se ha dicho que Moby Dick representa la lucha del hombre contra el mal o contra lo desconocido o contra sí mismo. La fascinación por el mal en Perek y Bolaño arranca de sendas dictaduras que sufrieron ambos, aunque de manera muy diferente: el nazismo y el pinochetismo, encarados como tragedia..." (Moíno Sánchez, 26).

Esta lectura resulta reveladora por su insistencia en establecer un parentesco que vincula a estos dos escritores como atravesados por una misma catástrofe y, por ello, llamados a hacerse cargo de la búsqueda de nuevas posibilidades del lenguaje, incluso en su dimensión de destrucción, que ambos sitúan en un lugar central de su escritura.

1 Nuestra traducción: "El fantasma de Tierra del Fuego proviene, si puedo explicarlo así, de una relación entre la palabra 'fuego' y la palabra 'muerte': la 'tierra del fuego' es la 'tierra de la muerte'".

Convendremos en que no se trata de meros datos históricos y que detrás de estos eventos opera una fuerza político-económica dominante que articula sus estrategias de poder para cumplir sus objetivos. No es posible equiparar la Segunda Guerra Mundial con las dictaduras latinoamericanas, pero sí resulta pertinente situarlas en una misma continuidad histórica y como parte de un mismo horizonte de referencias dentro de esta tradición literaria.

Los desdibujados límites de la realidad

Las referencias a misterios y monstruos marinos en Bolaño y Perek adquieren aquí un giro que ilumina el tránsito por senderos poco explorados en los estudios sobre sus obras desde la perspectiva de la literatura fantástica. Esto permite un análisis que va más allá de la mera predilección por un género determinado, incluso en lo que respecta a la inclusión de pistas y referencias en sus textos, que parecen ocultar un mensaje y construir un enigma.

Reparamos, de manera comparativa, en el ejemplo misterioso, al menos en la obra de Bolaño, que encuentra un correlato en la de Perek. Observemos entonces la página final de *Los detectives salvajes* (1998) y el inicio, casi a modo de epígrafe, de *Espèces d'espaces* (1974):

Figura 1

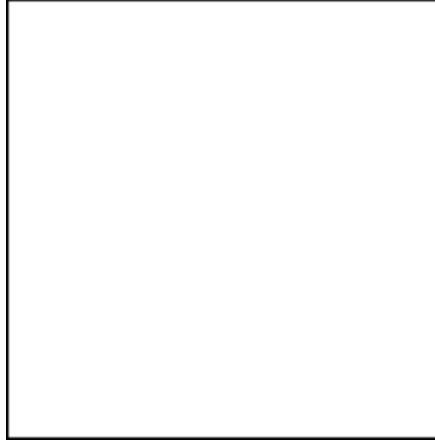
15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Fuente: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998, p. 609.

Figura 2



Fuente : Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, 1974, p. 10.

La referencia en el texto de Perec se encuentra en *The Hunting of the Snark* de Carroll, publicado por primera vez en 1876, un poema que relata el viaje de una tripulación y su capitán en busca de un monstruo marino. La imagen citada corresponde presumiblemente a la versión ilustrada por Henry Holiday del texto de Carroll y aparece justo después del siguiente fragmento, citado en su versión en español:

El bravo Capitán del mar había adquirido
un gran mapa sin nombre ni vestigio de tierra;
y la tripulación, viendo el mapa vacío,
en blanco, inteligible, se mostró satisfecha.
"Trópicos, Meridianos, Polo Norte, Ecuador
y Zonas de Mercator, ¿qué son, vamos,
decidme?"
Y la tripulación, unánime, admitió:
"¡Signos convencionales que para nada sirven!
¡Tanto mapa ilegible, con sus islas y cabos!
A nuestro Capitán invicto agradezcamos
(así exclamaban todos), por habernos comprado

el mejor, el perfecto, ¡el mapa inmaculado!”
(Carroll, 303).

De este breve fragmento pueden extraerse varias conclusiones: el mapa, entendido como representación del océano, satisface a la tripulación porque rechaza lo convencional, es decir, las coordenadas tradicionales de la navegación mediante las cuales se organiza el espacio terrestre y marítimo en nuestro planeta. Si bien en algunas versiones del texto de Carroll los bordes del mapa incluyen los puntos cardinales, lo que se mantiene invariable es que el espacio delimitado en su interior permanece en blanco. Se trata de un mapa ilegible por esta razón, pero celebrado como perfecto. Allí radica uno de los principales rasgos absurdos del poema: una búsqueda sin coordenadas ni pistas, en la que el mapa en blanco se convierte paradójicamente en un instrumento de navegación idóneo para encontrar una criatura inimaginable: el monstruo. La admiración de Perec por los textos de Carroll se aclara al profundizar en la tradición a la que éste pertenece y en su evidente interés por vincular la literatura con las matemáticas. Es, de hecho, Jacques Ribaud traductor de la versión francesa de este texto, quien advierte : « Qui mieux que ce grand poète, membre de l'Oulipo, professeur de mathématiques, adepte des contraintes textuelles et inventeur de formes poétiques nouvelles pourrait rendre à La chasse du Snark son oralité et sa puissance ludique, quitte à transformer les quatrains anglais en sizains? » (Ribaud, 8-9)². En este sentido, resulta llamativo el género denominado *nonsense*, literalmente “sin sentido”, que posee, sin embargo, una lógica y un funcionamiento propios. Algunos aspectos de este universo debieron de resultar especialmente relevantes para Perec, en particular los juegos de palabras que Carroll cultiva, cuyo ejemplo más evidente es “Snark”³, nombre del monstruo

2 Nuestra traducción: “¿Quién mejor que este gran poeta, miembro del Oulipo, profesor de matemáticas, adepto a las restricciones textuales e inventor de nuevas formas poéticas podría devolver a *La caza del Snark* su oralidad y su potencia lúdica, aunque ello implique transformar los cuartetos ingleses en sextinas?”

3 Palabra que deriva de : Snake (serpiente, en inglés) y Shark (tiburón, en la misma lengua).

en cuestión. Conviene recordar también las referencias a la navegación, así como la precisión de la ubicación de la isla W en el texto de Perec quien entrega las últimas coordenadas registradas de la embarcación en la que naufragan los personajes. Esta explicación preliminar nos ofrece una idea somera del interés que suscita este texto y del sentido que tiene su aparición en *Espèces d'espaces*, obra que reflexiona profundamente sobre el espacio. Observemos ahora la relación que mantiene con el otro dibujo citado.

Al final de *Los detectives salvajes* aparece una serie de “dibujos que son enigmas” (573), pertenecientes a la segunda parte del diario de García Madero, que “concluyen de manera gráfica y humorística las relaciones de dependencia que la forma y el sentido mantienen con el punto de vista en este universo narrativo. Punto de vista semejante al marco de una ventana, al encuadre que, así como virtualiza lo que contiene por su irreductible parcialidad e inercia expresiva, se confunde y pierde él mismo con lo descrito” (Corro, 134). La importancia del punto de vista en el juego de apariencias que Bolaño propone a lo largo de la novela, sugiere que ese marco o borde de la ventana, con líneas entrecortadas, cuestiona las fronteras de la representación y conduce a la disolución de los límites. No sabemos qué hay detrás de la ventana, por lo que no podemos responder a la pregunta que cierra la novela, pero tampoco qué hay dentro de la casa a la que pertenece dicha ventana. El dibujo que la representa tampoco está bien delimitado, lo que nos obliga a cuestionar igualmente el punto de vista: ¿miramos la ventana desde dentro o desde fuera?, de modo que se relativizan ambos espacios. En este sentido: “La pregunta inicial será la misma: ¿qué hay detrás de esa ventana, amplia e inquietante, que es la narrativa de Bolaño, cruzada por referencias a autores y géneros canónicos, pero parodiados y/o puestos en conflicto desde los márgenes? De manera más precisa: ¿dónde comienza y dónde acaba el marco de esta ventana... [?]” (Ríos Baeza, 21).

La representación y la escritura, finalmente, se ven tensionadas, hasta el punto de que nuestras nociones espaciales se vuelven incier-

tas, inútiles, sorprendentemente inservibles, reducidas a un trazo en papel que finge mostrarnos una representación plana, irreal y sin otro sustento que el de la hoja impresa. No hay sino bidimensionalidad, sin profundidad ni raíces. Por un lado, un mapa vacío, considerado perfecto para una búsqueda de sentido dudoso, un cuadrado blanco que representa el océano, donde podría hallarse una isla aparentemente inubicable o un monstruo marino. Por otro, una ventana cuyos bordes difusos nos interpelan sobre lo que hay detrás, pero ¿cuál es el anverso y el reverso de una ventana?, ¿es también, acaso, el reverso de la memoria o de la imaginación? Los límites de la escritura se vinculan así a estas formas de ambigüedad y a los problemas de la representación, remarcando que el vacío, el peligro y las certezas que alguna vez orientaron nuestros pasos se han perdido. Lo que hay en el océano y lo que hay detrás de la ventana es aquello indescriptible e inenarrable que el escritor persigue de manera persistente: el monstruo.

Desde el imaginario al que remiten los textos analizados, se configura la lógica persistente de exploración de los límites del conocimiento, en la que el mapa en blanco, la isla inubicable y el marco inestable de la ventana no funcionan únicamente como motivos temáticos, sino como formas de organización de lo visible y lo pensable. De esta manera, lo que se despliega es una geografía de la incertidumbre, donde la representación se enfrenta a sus propios puntos de fuga. En este marco, la figura del monstruo permite articular de manera más precisa esta tensión: siguiendo a Cohen, el monstruo no constituye una excepción dentro del sistema cultural, sino un dispositivo que emerge en sus zonas de fricción: un tercer término que desestabiliza oposiciones binarias y condensa conflictos históricos, epistemológicos y afectivos. Así, el monstruo no habita simplemente el margen del mundo, sino que produce ese margen como condición de posibilidad de la representación.

De este modo, las criaturas marinas, los espacios vacíos y las geografías extremas no remiten únicamente a lo desconocido, sino a la forma en que distintas tradiciones literarias han dado cuerpo a aque-

llo que excede los marcos de inteligibilidad de una época. Ya decía Borges que “la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, *Otras inquisiciones*, 16), y allí, la figura del monstruo puede entenderse como una de esas metáforas persistentes que organiza la relación entre conocimiento, miedo y representación, devolviendo a la literatura su función de pensamiento sobre los límites de lo humano.

Referencias

- Alazraki, Jaime, y David Roas . *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, 2001.
- Belevan, Henri . *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, 1976.
- Bolaño, Roberto. *Entre Paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Anagrama, 2004.
- Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Anagrama, 2003.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 1998.
- Borges, Jorge Luis. “La literatura fantástica”. Libros de Cíbola , 12 de febrero de 2017, <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia>
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Emece, 1960.
- Braithwaite, Andrés, editor. *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Ediciones Univ. Diego Portales, 2011.
- Carrol, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas A través del espejo; La caza del Snark*.: Penguin Random House, 2019.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press, 1996.
- Corro, Pablo. “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis. Revista chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 38, 2005, pp. 123-35.
- Cortázar, Julio. Prólogo. En: Poe, Edgar Allan. *Narración de Arthur Gordon Pym*. (Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar).: Alianza, 1995.
- Echevarría, Ignacio . “Nota a la primera edición”, en 2666. Anagrama, 2004.
- Guerrero Gabella, Álvaro.. “Los cazadores de ballenas en la literatura chilena”. *Scielo*, núm. 516, 2017, pp. 233-246. Atenea (Concepción) <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622017000200233>
- Houellebecq, Michel. *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Siruela, 2006.
- Ibarlucía, Ricardo. “Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz”. *Trans/Form/Ação*, vol. 21/22, 199 de 1998, pp. 131-50.
- Lapidario, Josep. “Viaje hasta el centro de la tierra (hueca)” en VV.AA. *Mundo subterráneo. Puertas secretas, ciudades sumergidas y utopías bajo tierra*. La Felguera, 2015, pp. 21-38.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Paidós, 1995.
- Lovecraft, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura*. Eneida, 2021.
- Lovecraft, H.P. *En las montañas de la locura*.: Austral, 2013.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Penguin Clásicos, 2015.
- Messias, Adriano. “En la era del miedo: por qué dan placer el terror y lo monstruoso en literatura y cine”. *WMagazín*, 18 de agosto de 2020, <https://wmagazin.com/>

- relatos/en- la-era-del-miedo-por-que-dan-placer-el-terror-y-lo-monstruoso-en-la-literatura-y-el-cine
- Moíno Sánchez, Pablo. "Plagiarios por anticipación: Georges Perec y la literatura española". *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, 2004.
- Montecinos Aguirre, Sonia. *Mitos de Chile. Enciclopedia de seres, apariciones y encantos*. Santiago de Chile: Catalonia, 2017.
- Ortega, Francisco, host. "Poe, Verne y Lovecraft en Chile". *La ruta secreta*. Emisor Podcasting, mayo 2022,
<https://open.spotify.com/episode/645kYj5BQRfehCKBMMjKXu?si=0694f8c3b63b-40fe>
- Perec, Georges. *W o El recuerdo de infancia*. Santiago: Lom, 2005.
- Perec, Georges. *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*.: Joseph K, 2019.
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard, 1975.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée, 1974.
- Poe, Edgar Allan. *Narración de Arthur Gordon Pym*. (Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar).: Alianza, 1995.
- Ríos Baeza, Felipe. *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen: desestabilizaciones en el canon y la cultura*.: Tirant Humanidades, 2013.
- Rubio, Frank G. "Cartógrafos del infierno. Las máquinas eternas" en VV.AA. *Mundo subterráneo. Puertas secretas, ciudades sumergidas y utopías bajo tierra*.: La Felguera, 2015 pp. 39-66.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil, 1975.
- Verne, Julio. *La esfinge de los hielos*. S.A., 1987.