

Esperar en el cementerio: 2666 y el tiempo *queer*

Ryan LONG
University of Maryland

Resumen

Este trabajo pretende situar *2666* dentro de una red de textos escritos por Bolaño que se define por la función de lo que llamo la ‘esperanza *queer*’, es decir el acto de esperar que se asocia con varios personajes *queer* de la obra de Bolaño, en particular, J.-J. Goux, del cuento póstumo, “Laberinto”. La esperanza *queer* demanda paciencia y resiste esfuerzos por definir algo –por ejemplo, una persona, una obra, un evento, o un lugar– que sean totalizantes y teleológicos. Mi lectura de *2666* parte de la referencia a su título que aparece en *Amuleto* para luego analizar el tema de la paciencia junto con el tema de la urgencia. Además de contribuir a la comprensión de esta novela y la obra de Bolaño en general, este trabajo espera desarrollar un modo de relacionar la exposición, la esperanza, la intemperie y la futuridad.

Palabras clave: *queer*, fotografía, *2666*, tiempo, intermedialidad.

Abstract

This paper aims to situate *2666* among a network of texts written by Roberto Bolaño which I define in relation to, ‘queer hope’ or ‘queer waiting’. I associate such hope and waiting with various queer characters in Bolaño’s *oeuvre*, in particular J.-J. Goux, from the posthumously published short story, “Laberinto”. Queer hope or queer waiting demands patience and resists totalizing and teleological efforts to define a range of things, for instance a person, a work of art or literature, an event, or a place. My reading of *2666* takes its cue from a reference to its title in the novel, *Amuleto*, and then it analyzes the topic of patience in relation to urgency. In addition to contributing to the understanding of this novel and Bolaño’s work in general, this paper develops a way of connecting exposure, hope, waiting, and futurity.

Keywords: queer, photography, *2666*, time, intermediality.

En su reseña de *2666*, el escritor, crítico literario e investigador inglés Henry Hitchings asocia la ausencia de una explicación evidente del título de la novela con la tendencia que demuestran los textos de Bolaño a eludir a sus lectores. Hitchings se refiere al título como un “grim joke” (chiste siniestro) (Hitchings, 2008: 17), y después de mencionar la apariencia del número 2666 en la novela *Amuleto* (Bolaño, 1999), el crítico considera la posibilidad de que la cifra se corresponda con el número de años que supuestamente habían pasado entre la creación del mundo y el éxodo de Egipto. Hitchings se refiere brevemente al tema de la redención, pero no se detiene en las posibles conclusiones sugeridas por esta hipótesis. En lugar de hacer eso, pasa a la

observación razonable de que los textos de Bolaño suelen jugar con pistas falsas, y que uno de sus temas predilectos es que, “we are continually –in our lives as in our readings– suckered into heading down blind alleys” (Hitchings, 2008: 17). Uno de esos callejones se presenta de modo seductor en *La literatura nazi en América* (1996), cuando el compilador de la antología ficticia nota que, “La lectura de Norman Spinrad y de Philip K. Dick y tal vez la posterior reflexión sobre un cuento de Borges llevaron a Harry Sibelius a escribir una de las obras más complicadas, densas y posiblemente inútiles de su tiempo” (Bolaño, 1996: 130). Según el compilador, esta obra se llama, *El Verdadero Hijo de Job*, y es larguísima, de 1.333 páginas. El libro de Sibelius, cuyo título a lo mejor se refiere al dolor que padecen sus lectores y quizás particularmente sus críticos, contiene una cantidad de páginas que igualan a la precisa mitad del número con el que nombra Bolaño su obra póstuma. Lector de Borges y de la ciencia ficción estadounidense, y autor de *2666*, una obra complicada y densa, Bolaño, tras el disfraz del compilador de *La literatura nazi*, juega con la comparación entre sí mismo y el pobre de Sibelius, o entre Sibelius y el pobre de sí mismo. Esta relación irónica parece sostener el argumento de Hitchings cuando éste escribe que los lectores de Bolaño, “struggle to decide whether he is more visionary iconoclast or preening prankster” (Hitchings, 2008: 17). En este análisis, reconozco el riesgo de perderme en un callejón sin salida y de resultar el blanco de una broma, no por póstuma menos acertada. De todos modos, yo propongo que hay algo notable en la referencia a la fecha de 2666 en *Amuleto*, y que esto tiene que ver con lo *queer* y su conexión con la escritura de Bolaño. Pienso en lo *queer* como tema, pero también como una temporalidad, la cual contribuye a la comprensión de textos individuales escritos por Bolaño y a la comprensión de cómo sus textos se relacionan.

Si consideramos la hipótesis de Hitchings sobre la connotación bíblica del título de la novela de Bolaño, podemos también considerar que su cifra epónima se relaciona tanto con el pasado lejano como con el futuro lejano. La posible referencia a su propia novela por parte de Bolaño en *Literatura nazi*, en que la cifra se encuentra dividida, sugiere que su obra yace entre el pasado y el futuro, y quizás en el presente. La primera vez que pensé en qué pudiera connotar la cifra –y puede ser que fuera antes de que conociera la conexión entre *2666* y *Amuleto*– yo me imaginaba el mar; y me imaginaba el mar como un sitio definido por la intemperie¹, un estado de intemperie al que el título de la novela otorgaba no solo un sentido espacial sino también un sentido temporal. La distancia por lo visto imposible que separa el presente de la fecha de 2666 se extiende como un mar cuyas orillas son desconocidas e imposibles de conocer. Los textos de Bolaño van a la deriva en este mar, e imaginan las orillas exclusivamente desde un punto de vista definido por los ritmos muchas veces caóticos de la superficie que se va cambiando implacablemente. La imagen de la orilla, probablemente una fantasía, es la de un lugar en que las vidas individuales y los sucesos particulares, como olas que se repiten de modo infinito, se ven de modo más claro, como si las olas se alisaran y cedieran a un espacio de contemplación tranquila. El deseo de este espacio se frustra

¹ Véase la sección sobre la intemperie en Bolognese, 2009: 113-150.

con el mismo grado de intensidad con el que persiste. Esta tensión se refleja en ciertos espacios de exposición retratados en la obra de Bolaño, espacios que se encuentran rodeados por el peligro y la necesidad urgente, si no inevitable, de anticipar una respuesta, una respuesta cuya validez solo se podría percibir después, pero cuya calculabilidad, su des-cifra-miento, representaría el peligro absoluto del conocimiento total y paralizante, y la muerte de cualquier posibilidad de libertad, incluso de libertad interpretativa, ésta promovida por los textos de Bolaño, no tanto dentro del contexto de un universo que se va expandiendo (y aquí, claro, me refiero al título del libro de Chris Andrews, 2014), sino más bien de un campo cuyos límites son tan imperceptibles como son ilimitados los senderos posibles (muchos de los cuales son, seguramente, callejones sin salida) que uno pudiera seguir (y volver a seguir) a la vez de definir ese campo.

Insisto en la connotación temporal de la palabra *intemperie* por dos razones: primero, porque hace visible y posible una combinación de desplazamiento y exposición cuya inestabilidad primordial se opone a varios esfuerzos por contener y definir la obra de Bolaño; segundo, porque destaca la importancia de vueltas y relecturas, de interpretaciones futuras que nosotros no podríamos anticipar, una temporalidad espaciosa que, a lo mejor, impide que la obra de Bolaño sufra el destino de la de Max Jacob en las profecías de Auxilio Lacouture, en las que el último lector de Jacob muere en 2059 (Bolaño, 1999: 135). Debo estas consideraciones sobre las consecuencias de una comprensión temporal de la *intemperie* a dos pensadoras en particular, Elizabeth Freeman y Adriana Cavarero. Freeman insiste en el encuentro erótico sobre la satisfacción del deseo; y Cavarero en el carácter compartido de cualquier narrativa. Tanto Freeman como Cavarero formulan sus reflexiones sobre el encuentro y la narrativa con respecto a la *intemperividad*. El deseo, para Freeman, se corresponde con la teleología, un orden temporal que se guía por la idea de una culminación. El encuentro erótico permite una relación entre fragmentos, los cuales no se definen por su relación con la totalidad, ni por una teleología sexual normativa. La narrativa, para Cavarero, solo produce comprensión en un contexto de posterioridad, un contexto que produce algo restante entre la vida y su relación que demanda incesantemente una nueva relación, que forma parte siempre de un proceso colaborativo. Tanto Freeman como Cavarero destacan la importancia del encuentro. En mi análisis del lugar de *2666* dentro de la obra de Bolaño, me enfoco en momentos de encuentro *intempestivos* (y pienso también en encuentros entre los textos de Bolaño), los cuales funcionan en medio de la tensión producida por la relación entre la tranquilidad y la esperanza, por un lado, y, por otro, la relación entre el peligro y la urgencia. Concluyo que la esperanza *intempestiva* en Bolaño se asocia con lo *queer*, tanto como un elemento temático como un modo de comprender la temporalidad de Bolaño, la cual se relaciona con lo que Freeman ha llamado “*queer intempestivity*” (Freeman, 2010: 8).

En lo que sigue, leo el pasaje en *Amuleto* que refiere a *2666*. Luego desarrollo el tema de la exposición, y en particular con respecto a la fotografía. Esta parte de mi análisis se concentra en dos episodios en la tercera parte de *2666*, “La parte de Fate”, que parecen estar relacionados con la tranquilidad: un momento contemplativo que

experimenta Oscar Fate y el encuentro entre Óscar Amalfitano, su hija Rosa y Charly Cruz, el dueño del videoclub en Santa Teresa, ciudad central de la novela de Bolaño y analogía ficticia de Ciudad Juárez. Luego analizo el tema de la exposición fotográfica y su relación con el tiempo y lo *queer* en el cuento póstumo “Laberinto” (Bolaño, 2007).

La referencia al año 2666 en *Amuleto* aparece al final del capítulo siete de esa novela. Al principio de ese capítulo, Auxilio Lacouture describe el regreso de Chile de Arturo Belano, quien, según Lacouture, “ya era otro” (Bolaño, 1999: 66). Luego nota Lacouture que Belano iba cambiando de amistades después de regresar a México, y que solamente uno de sus “viejos amigos [...] no se alejó de él. Ernesto San Epifanio” (Bolaño, 1999: 70). La homosexualidad de San Epifanio es un tema de *Los detectives salvajes*, y es San Epifanio el que relata la taxonomía gay de los poetas en esa novela, una taxonomía repetida casi palabra por palabra por Joan Padilla, el amante de Óscar Amalfitano, en *Sinsabores del verdadero policía*. La resistencia que demuestra San Epifanio, con la ayuda imprescindible de Belano, al demandar la libertad de sí mismo y luego de Juan de Dios, refuerza la conexión entre los personajes gay y la valentía que también se ve en el cuento “El Ojo Silva” (Bolaño, 2001). El hecho de que San Epifanio siga siendo amigo de Belano después de que éste regrese de Chile subraya el vínculo entre los personajes gay y la crítica de la heteronormatividad de la izquierda latinoamericana, que se ve también en “El Ojo Silva”, y que ha notado el crítico Nicholas Birns en su análisis de varios textos de Bolaño. Lo *queer* se asocia con la crítica y con una ruptura, en las vidas individuales y colectivas, una ruptura evidente en la asociación del cambio de Belano con el golpe del ‘73, y con el énfasis en el ‘68 que forma el centro desplazado del relato de Lacouture.

Justo antes de entrar en un espacio de peligro extremo, aparece el número 2666. Lacouture describe la avenida Guerrero:

a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidar todo. (Bolaño, 1999: 77)

El símil que Lacouture emplea en su descripción de la avenida Guerrero es típico de los símiles de Bolaño. El tenor se corresponde con la avenida, y el vehículo se corresponde con el cementerio. Aquél se deja atrás por éste. Es como si *Amuleto* ya estuviera llevando a los lectores de Bolaño a la novela cuyo título proviene del año del cementerio, y la cual solo aparece después de la muerte de su autor. El vehículo de este símil es denso. El cementerio está debajo de un párpado que se encuentra fuera de la historia, o muerto o todavía no vivo. No está del todo claro a qué sustantivo (párpado o cementerio) se refieren las acuosidades desapasionadas; pero sí parece lógico comprender el cementerio como un ojo, porque los dos yacen debajo de un párpado. El adjetivo “desapasionadas”, connota una postura de evaluación y quizás también de juicio. La indiferencia que el adjetivo implica, juxtapuesta con la imagen del ojo, sugiere una cámara fotográfica, cuyo objetivo espera el momento idóneo para despertarse, para comunicar lo que ve desde el olvido del tiempo quizás ahistórico, o quizás intempestivo,

y por eso, precisamente el tiempo más importante, el tiempo que demuestra los límites del tiempo, en particular con respecto a la teleología, una progresión hecha absurda por la futuridad o posterioridad del año 2666.

En “Pequeña historia de la fotografía”, un ensayo sobre los cambios tecnológicos que experimenta la fotografía entre su invención en el segundo cuarto del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, Walter Benjamin nota que David Octavius Hill hizo muchos retratos fotográficos en el cementerio Greyfriars, en Edimburgo. Propone Benjamin acerca de este dato que, “nothing is more characteristic of this early period [of photography] except perhaps the way his subjects were at home there” (Benjamin, 2008: 280). Benjamin sigue, explicando por qué el cementerio resulta adecuado a la tarea de fotografiar a la gente: “The low light-sensitivity of the early plates made prolonged exposure outdoors a necessity. This in turn made it desirable to take the subject to some out-of-the-way spot where there was no obstacle to quiet concentration” (Benjamin, 2008: 280). Durante la exposición prolongada, según Benjamin, los sujetos, “live[d] their way into, rather than out of, the moment” (Benjamin, 2008: 280). En cambio, los sujetos en una instantánea se caracterizan por “appearances [...] which correspond to that altered environment where”, y aquí Benjamin cita a Kracauer, “the split second of the exposure determines, ‘whether an athlete becomes so famous that photographers start taking his pictures for the illustrated papers’” (Benjamin, 2008: 280-281). Esta distinción, que se basa en el tiempo de exposición, se corresponde con el contraste que Benjamin describe entre sujetos íntegros y sujetos inscritos. Los sujetos íntegros son los que se sienten cómodos en el cementerio, los que entran de modo entero en la fotografía. Los sujetos inscritos emergen de la fotografía, sus destinos definidos en parte por la recepción de aquella. La inscripción acaba por definir la fotografía en la época de la instantánea, en la que “the camera becomes smaller and smaller, ever readier to capture transitory and secret pictures which are able to shock the associative mechanism of the observer to a standstill” (Benjamin, 2008: 294). Benjamin insiste en una definición de la fotografía que se separa de la comparación entre ésta y la pintura: “This is where inscription must come into play, by means of which photography intervenes as the literarization of all the conditions of life, and without which all photographic construction must remain arrested in the approximate” (Benjamin, 2008: 294). Los secretos captados por la fotografía dependen del modo en que,

the beholder feels an irresistible compulsion to search such a picture for the tiny spark of contingency, the here and now, with which reality has, so to speak, seared through the image-character of the photograph, to find the inconspicuous place where, with the suchness [*Sosein*] of that long-past minute, the future nests still today –and so eloquently that we, looking back, may rediscover it. (Benjamin, 2008: 276-277)

Los diferentes polos del tiempo de la exposición se corresponden con la tensión entre el deseo de controlar la imagen fotográfica, el cual se corresponde con el deseo del sujeto íntegro, y el encuentro muchas veces accidental entre lo que la instantánea capta y lo que el observador ve, aun cuando el observador es el fotógrafo mismo. La importancia del cementerio para la fotografía temprana persiste como un resto que se

contrasta con la flexibilidad permitida por la velocidad de la instantánea, la cual contribuye al carácter inscriptivo o literario de la fotografía, es decir su modo de dejar al observador que encuentre conexiones con el futuro de la imagen que el fotógrafo quizás no pudiera ver y que, seguramente, no pudiera imaginar.

Esta tensión entre el deseo de control y la necesidad del encuentro y la contingencia se representa en términos de exposición en dos escenas de *2666* que se definen por su énfasis en la tranquilidad y el movimiento. Un pasaje describe a Fate como si las estrellas tomaran una foto de él, como si él ocupara el espacio debajo del párpado en el símil de *Amuleto*:

La noche era fresca y llena de estrellas. Pensó en su madre [...] ocupada en fregar los platos [...] con una tranquilidad que probablemente, pensó Fate, significaba algo más que simple tranquilidad, o tal vez no, tal vez esa tranquilidad sólo significaba tranquilidad y algo de cansancio [...] que finalmente es, el sueño, la fuente y también el refugio último de la tranquilidad. Pero entonces, pensó Fate, la tranquilidad no es sólo tranquilidad. O el concepto de tranquilidad que tenemos está equivocado y la tranquilidad o los territorios de la tranquilidad en realidad no son más que un indicador de movimiento, un acelerador o un desacelerador, depende. (Bolaño, 2004: 382)

Se quiere que el espacio de la tranquilidad sea el fundamento del significado, que sea un lugar de amparo y descanso, pero no es tranquilo. Al contrario, sirve para registrar el movimiento.

Otro pasaje, que también pertenece a “La parte de Fate”, también asocia la tranquilidad con el movimiento, y el momento con su diferencia, ésta producida por la distancia temporal, algo que Alberto Moreiras asocia con lo literario y lo incalculable en su discusión de la exposición. Rosa Amalfitano observa a su padre mientras éste habla con Charly Cruz. Lo que ella ve no se narra directamente, sino que se recuerda, y vuelve a ella en su diferencia:

con el paso de los días la conversación entre su padre y Charly fue adquiriendo, en la memoria de Rosa, contornos más nítidos, como si el tiempo, caracterizado bajo la forma clásica de un viejo, soplara incesantemente sobre una piedra plana y gris, con vetas negras, cubierta de polvo, hasta que las letras talladas sobre la piedra se hacían perfectamente legibles. (Bolaño, 2004: 420)

Este símil del trabajo del tiempo describe un proceso de exposición e inscripción, como la revelación muy lenta de un grabado fotográfico de gelatina de plata. La claridad de la memoria de Rosa precede la descripción de lo que se acuerda, y esto da al lector un lugar en el espacio intermedio expuesto en la novela de Bolaño. Lo que Rosa recuerda es el momento de intercambio entre dos personas que buscan el fundamento de algo que pudieran compartir, un momento de ambivalencia fundamental:

Durante unos segundos, recordaba Rosa, Charly Cruz había mirado a su padre con otra mirada, como si quisiera adivinar hacia dónde pretendía arrastrarlo. Charly Cruz, como ya se ha dicho, era un hombre tranquilo, y durante esos segundos su tranquilidad propiamente dicha, su disposición calma, no varió, pero sí que ocurrió algo en el interior de su cara, como si la lente a través de la cual observaba a su padre, recordaba Rosa, ya no le sirviera y procediera, *calmadamente*, a cambiarla, una operación que duraba menos de una fracción de segundo, pero durante la cual, necesariamente, su mirada quedaba desnuda o vacía, en cualquier caso *desocupada*, pues una lente

se guardaba y otra se ponía y ambas operaciones no se podían hacer al mismo tiempo, y durante esa fracción de segundo, que Rosa recordaba como si la hubiera inventado ella, la cara de Charly Cruz estaba vacía o se vaciaba, a una velocidad, por otra parte, sorprendente, digamos a la velocidad de la luz, por poner un símil exagerado y sin embargo aproximativo, y el vaciado de la cara era integral. (Bolaño, 2004: 422)

La descripción del recuerdo de Rosa, del regreso de la experiencia de observar la comunicación entre dos otras personas, es el relato microscópico de un momento de comprensión en cuya base evasiva yace un cambio tranquilo y esencial, y una exposición completa, la apertura hacia varias posibilidades sugeridas en el texto por la insistencia en el hecho de que esto es algo que Rosa recuerda, y reforzada por el uso repetido del símil, cuyo palimpsesto paródico se revela cuando el narrador de Bolaño escribe, “por poner un símil exagerado” (Bolaño, 2004: 422). La creación del recuerdo por parte de Rosa también se describe con un símil, “que Rosa recordaba como si la hubiera inventado” (Bolaño, 2004: 422).

El símil, el tropo de la igualdad y la comparación, revela y depende de la diferencia y el contraste. En su análisis del símil extendido, Catherine Addison observa que el lector de tal símil, “finds herself negotiating the hiatus between vehicle and tenor at the end of the simile, and at that precise point, just before she acknowledges the comparison’s relevance, she feels the tenor to be the foreign country and the vehicle as ‘home’” (Addison, 2001: 501).

En la lectura benjaminiana de Hill los sujetos se encuentran en casa en el cementerio, más íntegros en el espacio de la muerte. El espacio establecido por la novela *2666* representa la exposición como un momento de posibilidad, aunque, o quizás necesariamente, rodeado por el peligro.

En el cuento póstumo, “Laberinto”, el personaje gay, J.-J. Goux, interrumpe la estabilidad de la foto del grupo *Tel Quel* que forma la base del acto de ekfrasis en que consiste el cuento. Rompe la heteronormatividad de las parejas en la foto por ser el primer personaje que sale de la foto y, por lo tanto, obliga al narrador a renovar su descripción de las parejas. Goux no solo es el primer personaje que sale de la foto, sino que es también el único que mira directamente al narrador. Como éste nota, “[Goux] nos observa desde el fondo de sus gruesos anteojos submarinos” (Bolaño, 2007: 72). El narrador de “Laberinto” se asemeja a la figura del autor travieso que Hitchings destaca en su lectura de *2666*. Es alguien que parece dominar a los lectores, y quizás llevarlos por callejones sin salida, y quizás sólo porque puede. Pero la mirada del personaje *queer* desafía ese control. Implica que Goux no sólo se deja observar, sino que también es observador. Además, Goux inicia un proceso de exposición que demanda la reconsideración del pasado, del objeto que representa el pasado y de una interpretación definitiva del pasado y del objeto fotográfico. Goux no hace mucho en el cuento. Más que nada, espera. Espera a su objeto de deseo, Jacques Henric, pero ellos nunca se encuentran. El cuento no representa el encuentro erótico gay. En lugar de eso, representa la posibilidad del encuentro erótico gay, en contraste con las representaciones presentes de encuentros eróticos heterosexuales, como la base del encuentro con el pasado, su representación y el futuro posible que persiste en los límites de ésta y aquél.

Es la exposición del encuentro, cuya libertad radical reside en su estado no realizado, ni antes ni después de la historia, un estado de tranquilidad definido por una inscripción anterior que espera una infinidad de inscripciones posteriores; la esperanza de una historia no clausurada por el peligro.

BIBLIOGRAFÍA

- ADDISON, CATHERINE (2001): “‘So Stretched Out Huge In Length’: Reading the Extended Simile”, *Style*, 35, pp. 498-516.
- ANDREWS, CHRIS (2014): *Roberto Bolaño’s Fiction: An Expanding Universe*, New York: Columbia University Press.
- BENJAMIN, WALTER (2008): “Little History of Photography”, in Benjamin, Walter; Jennings, Michael W.; Doherty, Brigit; Levin, Thomas Y. (eds.): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 274-298.
- BIRNS, NICHOLAS (2015): “Valjean in the Age of Javert: Roberto Bolaño in the Era of Neoliberalism”, in López-Calvo, Ignacio (ed.): *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 131-148.
- BOLAÑO, ROBERTO (1996): *La literatura nazi en América*, Barcelona: Seix Barral.
- BOLAÑO, ROBERTO (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (1999): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2001): *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2007): *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.
- BOLOGNESE, CHIARA (2009): *Pistas de un naufragio: Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Margen.
- CAVARERO, ADRIANA (2000): *Relating Narratives: Storytelling and selfhood*, London-New York: Routledge.
- FREEMAN, ELIZABETH (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press.
- HITCHINGS, HENRY (2008): “The Mystery Man”, *Financial Times*, 8 de diciembre de 2008, p. 17.
- MOREIRAS, ALBERTO (2010): “Infrapolitical Literature: Hispanism and the Border”, *CR: The New Centennial Review*, 10, pp. 183-203.