

**Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**

**LA NOCIÓN DE MARGEN
EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO
Autor: Felipe Adrián Ríos Baeza**

**Tesis para obtener el grado de
Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**

Director: Dr. Gonzalo Pontón Gijón

Barcelona, 2011

A Paola López del Puerto.
A mis padres.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
I. INTRODUCCIÓN	11
II. MARGEN E INTERFERENCIAS TEXTUALES	27
1. Bourdieu y Bloom en los márgenes	32
2. La tensión canon/anticanon	39
3. La visión centralista de la cultura	50
3.1. El discurso estratégico de la academia	62
3.2. Las operaciones de los consorcios editoriales	69
3.3. La complicidad de la crítica literaria	76
4. Desestabilizaciones desde los márgenes	88
4.1. La «desacralización» del oficio de escritor	92
4.2. El motivo de la «gratuidad»	105
5. La incorporación de géneros anticanónicos	115
5.1. La ciencia ficción	116
5.2. El relato erótico/pornográfico	128
5.3. La novela policial	147
5.4. Lo fantástico y sobrenatural	165
6. La incorporación de la cultura de masas	176
6.1. El influjo de la televisión	180
6.2. El cine bizarro	186
6.3. Las novelas de vaqueros	206
6.4. La música popular	211

III. MARGEN Y ELEMENTOS NARRATIVOS.....	219
1. Espacios: Mapas trazando territorios.....	223
1.1. La fragmentación de los espacios	224
1.2. Vigilancia e higiene: La configuración de espacios céntricos.....	233
1.3. Inquietud y diseminación: El estudio de los espacios fronterizos	238
1.3.1. Viviendas: La imagen de la precariedad	240
1.3.2. Ciudades: Mapas cognitivos.....	250
1.3.3. Espacios de ocio: profanamente sagrados	258
1.3.4. Espacios de exhibición artística: la vanguardia grotesca	269
1.3.5. Espacios de reclusión: la belle inertie.....	274
1.3.6. Fábricas: enajenación y sacrificio.....	287
1.4. Presencia de la literatura en los espacios marginales	292
2. Tiempos: Hay otros mundos pero están en éste	303
2.1. Las «jornadas del caos»: un acercamiento cuántico.....	314
2.1.1. La flecha psicológica: el orden del caos.....	315
2.1.2. La flecha termodinámica: el caos del orden	321
2.2. Tres tentativas temporales.....	329
2.2.1. El «día invisible» de Juan García Madero.....	329
2.2.2. Archimboldi: Un habitante del agujero negro	338
2.2.2.1. Pausa y música: las dimensiones archimboldianas.....	340
2.2.2.2. Viaje a las estrellas: pasatiempos cosmológicos	347
2.2.2.3. Archimboldi, lector de Ansley.....	353
2.2.3. Arturo Belano: el viajero en el tiempo.....	357
2.2.3.1. De la Alameda defequense al Acapulco apocalíptico	358
2.2.3.2. Del viaje beatnik a las huellas de Rimbaud	363
2.2.3.3. De los vagabundeos por Europa a la búsqueda de Ulises	371

2.2.4. Corolario: una escritura de serpiente	381
3. Personajes: Poeta contra poeta.....	385
3.1. Bolaño: Una lectura foucaultiana	391
3.1.1. «Leprosos» y «apestados».....	391
3.1.2. La «compulsión de repetición» como prefiguración del monstruo.....	400
3.2. Entidades cercanas al poder	404
3.2.1. Las estrategias inclusivas	404
3.2.2. Las estrategias excluyentes	419
3.3. La paradoja de los marginales como dispositivo de discontinuidad.....	430
3.3.1. Dos ejemplos de identidad paradójica.....	432
3.3.1.1. El «santo sacrílego»	432
3.3.1.2. Pinochet: el «soberano infame».....	437
3.4. Esperando a los bárbaros: Una tipología del outsider	442
3.4.1. Enfermos al borde del cráter.....	446
3.4.2. Latinoamericanos perdidos en Europa	453
3.4.3. Criminales redentores (o el delito como una de las bellas artes)	463
3.4.4. «Putas», «jotos» y otros marginales sexuales.....	474
3.4.5. Exploradores del abismo	490
IV. CONCLUSIONES	503
V. BIBLIOGRAFÍA.....	521

AGRADECIMIENTOS

«Para mí, la literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y frases y se instala en el territorio del riesgo» (Braithwaite: 92), declaraba Roberto Bolaño en una entrevista. Enfrentarse a la elaboración de una tesis doctoral ha implicado, en este periodo de tres años, una convivencia más profunda con la palabra de este escritor chileno, pero además, un asomo al riesgo de sistematizar teóricamente esas primeras notas al margen, esas extensiones de los límites del texto. Más allá de la escritura de Bolaño y de mi escritura, con lápiz en los bordes de sus libros, se encuentran las personas importantes a las que agradezco y dedico este trabajo:

A Paola López del Puerto, mi esposa y compañera, testigo directo de todos los riesgos y aventuras dulces que implicó este proceso de tesis. Nunca estaré lo suficientemente agradecido por tu confianza y aplomo para sacarme adelante en los momentos difíciles, aunque siempre sabré responderte porque desde hace años pedí una sola cosa: la eternidad contigo;

A Laura Baeza, mi madre, por su amorosa comprensión, por su complicidad y su modo conmovedor de estar siempre «conmigo en la distancia», sobrellevando mis altibajos emocionales, y por su muestra más palpable de grandeza y afecto: leerse *Los detectives salvajes*;

A O'Higgins Ríos, mi padre, por su confianza en que el destino era (y es) literario, por enseñarme el valor de la disciplina y la tenacidad, y por ser el ejemplo a seguir en todo lo profesional y personal. Nada se me olvida, todo te lo debo;

A mis suegros, Emilio López del Puerto y Maritere García, y a mi cuñada, Erika López del Puerto, por enseñarme que las familias no sólo se heredan sino que se construyen, y por abrigarme el corazón todos estos años.

A Gonzalo Pontón, mi director, mi amigo, por su asombrosa colaboración y porque me mostró con su inteligencia lo que yo era capaz de lograr. Sin su asertividad muchos de los planteamientos de esta tesis no habrían alcanzado ni cercanamente las costas de la provechosa crítica académica. No se acaba el vínculo ni la amistad: apenas se han abiertos las puertas de la sincera camaradería.

Agradezco, igualmente, a quienes participaron en etapas importantes de este proceso que toca a su fin y que, además, contribuyeron en mi formación como especialista en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada: Manuel Asensi, notable maestro, compañero en estos mares serpenteantes del análisis postestructuralista; Meri Torras, quien me diera el empuje necesario hace un quinquenio para salir de Chile e irme a España; Alejandro Palma Castro, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, cómplice del proceso de investigación y de las actividades vinculadas con Bolaño en Puebla, México; a todos mis maestros, en el amplio sentido de esa palabra: Enric Sullà, Ana Casas, Antonio Penedo, Pere Ballart, Helena Usandizaga, David Roas, Fernando Valls, Leandro Sepúlveda y Mario Valdovinos; y mis amigos, con los buenos augurios de que alcancen todas sus metas académicas y personales: Javier Díaz, Marcello Davico, Asunción Marmaneu, Juan José Negroni, Carlos Roberto Conde, Lamprini Vouraki, Christian Kuttel y Humberto Fuentes.

«La literatura se parece mucho a las peleas de samuráis», argumentaba Bolaño en otra entrevista, «pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo» (90). Gracias a ustedes, el monstruo parece vencido o dormido, y el samurái puede ahora guardar su espada e irse feliz a su guarida.

Puebla-Barcelona, diciembre de 2010.

I. INTRODUCCIÓN

Márgenes referenciales

La visibilidad e importancia que la literatura del escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 - Barcelona, 2003) ha ido cobrando en los círculos críticos y lectores en menos de dos décadas ha justificado, también, su atención desde la academia. No obstante, esta circunstancia responde a factores más complejos que a su evidente calidad literaria. Su reconocimiento, que contempló en vida premios como el Altazor de Literatura, el Municipal de Santiago de Chile y, por supuesto, el Heralde y el Rómulo Gallegos (y una vez fallecido, el National Book Critics Circle Award, por la novela 2666), ha sido consecuencia de una obra y unas opiniones marcadas por un factor que debe considerarse desde el comienzo: la celeridad. Al momento de ser acogido por los grandes consorcios editoriales, y ya en la fase terminal de su enfermedad, Roberto Bolaño se propuso publicar de manera frenética (un promedio de dos libros por año, desde 1993 hasta 2003) y marcarse dentro del ámbito de la literatura hispanoamericana con un particular rigor ético-estético que no dudó en exhibir en entrevistas y conferencias. Al decir de la ensayista Patricia Espinosa, «Bolaño irrumpió en la literatura chilena como un enajenado. Una bestia que produce y produce textos notables, que se mueve entre la poesía y la narrativa, una máquina de ficciones, donde compitiendo consigo mismo cada obra parecería superar a la anterior» (Espinosa, 2003a: 13).

La presencia de esta «bestia enajenada» en las letras latinoamericanas, y su temprana muerte a causa de una insuficiencia hepática, provocó el esperado efecto colateral en el estudio académico y en la evaluación crítica y periodística. Este entusiasmo de Espinosa instaló en el debate literario un patrón de valoración exultante, reiterado por otros comentaristas y ensayistas tanto chilenos como extranjeros. Andrés Gómez Bravo, Celina Manzoni, Camilo Marks y posteriormente ciertos especialistas estadounidenses, como Jonathan Lethem y Janet Maslin, abajofirmaron de modo enfático esas palabras. En 2003, poco antes de que Bolaño muriera, el ámbito de la crítica literaria chilena (acostumbrada a la tibieza de juicios estéticos, a la paráfrasis constructiva, a la simpatía o antipatía personal por el autor y no tanto por la obra

evaluada) fue sacudida por algunas apreciaciones del propio Marks, en un artículo titulado «Roberto Bolaño: el esplendor narrativo finisecular». El crítico del diario *El Mercurio* expresaba que Bolaño era:

[...] hoy en día y sin lugar a dudas, el mejor escritor vivo en lengua española [...]. De modo categórico, no hay un solo novelista del momento, hombre o mujer, comparable con él en cuanto a poder y calidad literarios [...]. Bolaño declaró leer a grandes escritores del presente, mencionando al guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, al mexicano Juan Villoro, al argentino César Aira y al español Enrique Vila-Matas. En realidad, él es muy superior a ellos (Marks: 123, 125).

La lectura que varios años después puede hacerse de esa circunstancia inicial es que este tipo de crítica, grandilocuente y a ratos desmedida, estaba replicando la misma premura de juicios duros con la que Bolaño comenzó a compartir sus apreciaciones estéticas, en un periodo relativamente corto de tiempo, secundando su combate contra una anterior evaluación académica y periodística que anulaba y disentía cualquier asomo de «bolañismo» en los conservadores escenarios de Chile. En su «Estudio preliminar» a *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), la misma Espinosa no perdía ocasión de comentar el por qué Bolaño no era bienvenido en su país, razones que exceden el ámbito estético y entran en el terreno de lo meramente anecdótico: «Mítico se ha vuelto ya su artículo en la revista *Ajoblanco* en torno a la visita realizada al hogar de la connotada escritora Diamela Eltit. A partir de entonces y mediante opiniones en la prensa, escupe al *establishment* literario nativo ganando con ello no sólo fama de bocón sino de divo. Consecuencia: una especie de pacto tácito para ignorarlo desde diestra y siniestra» (Espinosa, 2003a: 13)¹.

¹ Ese artículo lleva por título «Un pasillo sin salida aparente» (mayo de 1999) y fue recogido, luego, en el volumen *Entre paréntesis* (2004). Reforzando lo comentado por Espinosa, en la cena que ofrecieran en su honor una escritora feminista, Diamela Eltit, y su novio, Jorge Arrate, ex ministro del gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), Bolaño criticó desde el menú hasta la manera en cómo se ejercía la práctica literaria: «No hay carne. Alguien en la casa es vegetariano y presumiblemente ha impuesto su dieta sobre los demás [...]. A un escritor le basta publicar un libro de cuentos en una editorial de ínfima categoría para a continuación poner un anuncio en el periódico o en una revista y que de la nada surja otro taller literario

A la larga, las reacciones a favor y en contra resultaron tan desmesuradas que acabaron por eclipsar las iniciales lecturas provechosas que pudieron hacerse de sus novelas, poemas y cuentos. Por decirlo pronto, la celebración y la denostación parecen actitudes contraproducentes para la apreciación rigurosa de una literatura en el ámbito académico, más aún si casi una década después la obra de Bolaño sigue estimándose por la visibilidad de su figura debido a su polémica aparición como personaje-testigo en la novela *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, por su supuesta adicción a la heroína (según el rumor iniciado por Jonathan Lethem, en 2008, desde el «Sunday Book Review», del *New York Times*²), o a causa de la recepción unilateralmente elogiosa de *2666* en el mundo anglosajón (en la traducción de Natasha Wimmer), desatando en Estados Unidos una verdadera «bolañomanía»³.

En suma, lo que palpita en esos discursos encendidos es una «ceguera», producto de la habitual falta de perspectiva de la que adolece la obra de cualquier escritor demasiado cercano a la actual posición evaluadora. A eso se añadiría que la de Bolaño es

más» (Bolaño, 2004a: 72-3). Luego, en cada retorno a Chile, el escritor no perdía ocasión de desenvainar la espada: «Chile es hoy un país en donde ser escritor y ser cursi es casi lo mismo. Los escritores chilenos actuales que están en el *hit parade* (los narradores y supongo que también los poetas) son muy malos y todo el mundo sabe que son muy malos (y además de malos: trepas, plagiarios, emboscados, tipos capaces de todo por conseguir un trozo de respetabilidad) pero nadie lo dice» (Braithwaite: 94); «el conjunto de la literatura chilena es más bien lamentable» (*Ibid.*); «en Chile me odian, sobre todo los escritores de la nueva narrativa chilena, porque se me ocurrió decir que José Donoso tenía un sistema de flotación más bien frágil» (95).

² Especula Lethem: «The Chilean exile poet Roberto Bolaño, born in 1953, lived in Mexico, France and Spain before his death in 2003, at 50, from liver disease traceable to heroin use years before. In a burst of invention now legendary in contemporary Spanish-language literature, and rapidly becoming so internationally, Bolaño in the last decade of his life, writing with the urgency of poverty and his failing health, constructed a remarkable body of stories and novels out of precisely such doubts: that literature, which he revered the way a penitent loves (and yet rails against) an elusive God, could meaningfully articulate the low truths he knew as rebel, exile, addict; that life, in all its gruesome splendor, could ever locate the literature it so desperately craves in order to feel itself known» (Lethem: 12 de noviembre de 2008).

³ En su ensayo «Un año en la recepción anglosajona de *2666*» (2010), el investigador Will Corral se pregunta: «¿Se sostendrá la “bolañomanía” a nivel mundial con *2666*? [...]. Entre el 3 de noviembre y mediados de julio de 2009 se publicó casi cuarenta notas o reseñas en medios anglosajones de gran difusión e importancia, sin contar la artillería mediática de la red y sus blogs [...]. No ha habido una celebración tan sostenida o similar de un autor hispanoamericano y su obra en los últimos treinta años de la recepción de la literatura del continente, y no hay que explayarse respecto al efecto bumerán de cómo la lectura “mundial” afecta a la “local”» (Corral: 23).

una obra compleja y difícil de asir, cuyos registros literarios, reacios de las ortodoxias, y su capacidad de autofabular su propio periplo existencial (no en clave de «cuento», «poema», «ensayo» o «novela», sino de una «textualidad» interferida, diseminada) aún esperan estudios más reposados y panorámicos, alejados del fragor de la inicial batalla mediática y anecdótica.

Si bien en los novísimos libros críticos en torno a la literatura de Bolaño algunos ensayistas lograron entrever los engranajes más representativos de su poética⁴, urge para un trabajo académico de largo aliento una readecuación de los criterios de análisis y un marco teórico cimentado en el comparatismo y la multidisciplinariedad, con el fin de abarcar esos aspectos conflictivos y eclécticos que conformarían su particular textualidad. Porque en Bolaño, la alta cultura y la cultura de masas, lo lógico y lo paradójico, la ficción pura y la realidad circunstancial, lo versátil y lo unívoco, parecen integrarse en un solo lugar: el «espacio literario», tal y como lo entendió Maurice Blanchot⁵.

⁴ Cfr. Manzoni, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia* (Buenos Aires, 2002); Espinosa, Patricia (comp.) *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (Santiago de Chile, 2003); AA.VV., *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional* (Barcelona, 2005); y los más recientes: Benmiloud, Karim, Estève, Raphaël (coord.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño* (Bordeaux, 2007); Paz Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (comp.), *Bolaño salvaje* (Barcelona, 2008); y Bolognese, Chiara, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (Santiago de Chile, 2009).

⁵ A saber, el «espacio literario» se entiende como ese lugar «disperso», generado desde el fondo de un vacío y conformado por soledades y ausencias, y rasgado por esas marginalidades indecibles que la cultura normada pretende apartar de sus ámbitos habituales. «La noción de *espacio literario*, en el origen del pensamiento de *Afuera* y de la alteridad radical se interroga interminablemente por las condiciones de posibilidad de la experiencia de la escritura», apunta Ana Pocca en el prólogo a la edición española de *El espacio literario* (1955), de Maurice Blanchot. «Se habla de la caída definitiva de las fronteras entre poesía y filosofía y crítica» (Pocca: 11). En suma, y como se explicará a continuación, se trata de una zona de múltiples interferencias donde ya no es posible reconocer un *centro* de una *periferia*, categorías desmanteladas e incorporadas a otra mayor: la de *textualidad*, abierta e impersonal: «El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa y cree que con un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más» (Blanchot: 17).

Si se asume el desafío, poniendo entre paréntesis esas primerizas opiniones, el primer criterio a dilucidar sería el siguiente: ¿qué elementos caracterizan a la literatura del escritor chileno?; es decir, ¿cuáles son los factores que provocan las interferencias antes mencionadas y este diálogo entre su textualidad y el sistema literario y cultural? La respuesta que se ensaya, y que vertebrará la totalidad de la investigación, es ésta: el eje de la propuesta ético-estética de Roberto Bolaño es una particular noción de «margen», elemento que en su narrativa no sólo actuará con la estética finalidad de reconocer un límite que separe un *interior* de un *exterior* (es decir, un «marco», en el que puede advertirse dónde acaba y dónde comienza una realidad fenomenológica), sino que ese «margen», debido a sus características particulares, tenderá en su literatura a abrirse paulatinamente, o bien a desbaratarse con violencia, mezclando en un mismo espacio interioridad y exterioridad, centro y periferia.

Por una razón de sustancia textual (mayor recopilación de ejemplos), y también metodológica (el género por el que se han conducido, desde el inicio, los intereses del doctorando), este trabajo se propone analizar el elemento del margen en la poética de Bolaño tomando como base su narrativa, sin desestimar manifestaciones auxiliares presentes en la porción lírica y crítica de su producción.

«¿Qué hay detrás de la ventana?» (Bolaño, 1998: 609) se preguntaba el joven poeta Juan García Madero al final de la novela *Los detectives salvajes* (1998). La pregunta inicial para este estudio sería la misma: ¿qué hay detrás de esa ventana, amplia e inquietante, que es la narrativa de Roberto Bolaño, cruzada por referencias a autores y géneros canónicos, pero parodiados y puestos en conflicto *desde los márgenes*? De manera más precisa: ¿dónde comienza y dónde acaba el marco de esta ventana, que parece inscribir en su cristal un vasto enciclopedismo (fiel herencia del mejor Borges) con referencias a manifestaciones estéticas empujadas hacia la periferia por el mismo canon literario, como la ciencia ficción, la novela negra y el relato erótico/pornográfico?

En su narrativa, Roberto Bolaño parece situar sus tramas y a sus personajes en los «bordes» (tanto argumentales como ideológicos) y desde allí poner en entredichos los

materiales plausibles de volverse literatura. Situado en esta compleja «frontera», Bolaño procurará introducir una serie de discursos y herramientas narrativas «marginales» donde el sistema binario *interior/exterior* (asumiéndolo como una variante de *centro/periferia*, esa oposición que emplearán ciertas corrientes de los estudios culturales, como la teoría de la dependencia o del intercambio desigual, de Raúl Prebisch, o el «posoccidentalismo», de Walter Mignolo) quedará desmantelado. Así, este trabajo se propone estudiar pormenorizadamente esa noción de «margen» donde el espacio literario parece absorber personajes y temáticas consideradas «anticanónicas» para producir una «textualidad» en constante dinamismo.

Esta investigación se divide en dos secciones. La primera, «Margen e interferencias textuales: La desestabilización del canon y la configuración de un “espacio literario” en la narrativa de Roberto Bolaño» (27-218), se propone sistematizar los distintos momentos en los que la literatura del escritor entra en contacto, diálogo, conflicto o incordio con el canon (entendido en tanto institución rígida y centralista de la literatura occidental) y las estrategias narrativas con las que interfiere los elementos que allí pudieron haberse recogido. El examen de los sistemas que desestabilizan lo institucional del canon (es decir, todo aquello que resulta *contra* o *anti* canónico), se efectuará en los apartados cuatro –«Desestabilizaciones desde los márgenes» (88-114)–, cinco –«La incorporación de géneros anticanónicos» (115-176)– y seis –«La incorporación de la cultura de masas» (176-218)–. Aparece aquí, también, el planteamiento de que su *estética* está preñada de una rigurosa y significativa *política*.

La segunda sección, titulada «Margen y elementos narrativos: Espacios, tiempos y personajes “fronterizos” en la narrativa de Roberto Bolaño» (219-501), propone el estudio específico de los tres rubros mencionados. Es imprescindible cifrar, desde el comienzo, que aunque las categorías de *tiempo* y de *espacio* se analicen en apartados distintos con fines de una mayor claridad metodológica, varios episodios de su narrativa permiten especular que se trataría de una sola noción: el llamado *espacio-tiempo*, en la terminología de la física contemporánea; a saber, la medición y percepción de los

fenómenos desde un cuádruple sistema de coordenadas (latitud, longitud, altitud y tiempo), cuyos efectos serán notorios en la manera en que sus personajes piensan, sienten y actúan. Por eso, esta sección se entiende como una triada indivisible: en la narrativa de Bolaño, el tiempo irá unido al espacio y esa categoría se hará manifiesta a partir de los sujetos que interactuarán en los varios universos de sus textos.

Márgenes teóricos

Luego de haber expuesto la estructura que sostendrá esta tesis doctoral, es imprescindible dilucidar los marcos teóricos que articularán la noción de «margen» como elemento configurador de la narrativa de Bolaño.

Resulta decidor que el *margen* haya sido examinado por la filosofía, la sociología y la teoría literaria como una zona de conflicto y ambivalencia, de diseminación y filtro, e incluso como sinónimo de acepciones más complejas: «borde», «marco», «límite» u otras mayormente socioculturales, como «frontera»⁶. A finales de la década de 1970, el teórico estonio Iuri M. Lotman observó, en su multidisciplinarios estudios en torno a la semiótica de la cultura, que la adecuada articulación de la llamada *semiosfera* (esa adaptación al campo de la semiótica de los pormenores biológicos de la *biosfera*) depende casi exclusivamente de su capacidad para incluir o dejar fuera ciertos elementos que puedan amenazar el armónico funcionamiento de la misma. Así, uno de los aspectos más significativos de los estudios de Lotman es que el sistema de la *semiosfera*, formado

⁶ En su trabajo de tesis *La configuración del límite en la literatura fantástica* (2005), Neus Rotger aclara que: «En el terreno de la teoría literaria, es paradigmático el caso de los llamados *estudios culturales de la frontera*, donde límite y frontera [...] sirven para evocar la condición posmoderna. Las obras clásicas de esta corriente teórica se basan en el modelo de frontera entre Estados Unidos y México y manejan un concepto de límite extremadamente amplio, cuando no del todo vago, según el cual la frontera es al mismo tiempo límite físico, psicológico, cultural, de género, de clase, étnico y racial. Tanto en el caso de los *estudios de frontera*, como en el de proyectos individuales como el del filósofo Eugenio Trías, el concepto de límite sirve fundamentalmente como base metafórica sobre la que construir el edificio teórico. En estos ensayos (y en muchos otros que aluden a la cuestión de forma tangencial), el límite queda desplazado a un segundo plano: relevado de su función metodológica (como herramienta que permite distinguir un objeto del entorno *contra* el que se define), desempeña otra, no menos importante, de traducción del pensamiento» (Rotger: 10).

por una serie de conjuntos semióticos de heterogénea importancia y velocidad configurativa, está circunscrito a determinados *límites*, y es precisamente en esos límites donde el teórico de Tartu detecta las virtuales amenazas. En su terminología, aquello que excede los márgenes es denominado «espacio extrasemiótico o alosemiótico», e incluso «no-semiótico»: «El “carácter cerrado” de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos» (Lotman: 24).

La explicación pone en evidencia un aspecto esencial: ese *margen* es nombrado sin nombrarse, es «llamado» con una evidente precariedad lingüística; en otras palabras, se hace mención al *borde* pero en constante alusión al *centro* que se está configurando y que desea mantenerse estable (semiótico/no-semiótico; cultura/contracultura [barbarie]; canon/anticanon). Lo que se halla «fuera» de los centros semióticos constituidos, o en vías de constituirse, deviene ajeno, irregular, innombrable. Por ello Lotman es enfático en dotar a la *frontera* de características funcionales y mecanicistas, otra vez focalizando la importancia de su sistema en los estrictos pormenores del *centro*:

La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico [...]. La función de toda frontera [...] se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y a elaborarlo adaptativamente (26. El énfasis es nuestro).

Aunque se enumeren las funciones de la semiosfera, la atención a la complejidad del espacio fronterizo sigue resultando tangencial. Ese bilingüismo y el potencial contacto con aquello que se ha querido desplazar desde los centros hacia las periferias no es referido verbalmente por una razón procedimental específica: la llamada *traducción*, imperativa y obligada para Lotman, no señalará solamente un ejercicio de poder céntrico (lo que justificará, más adelante, la presencia de Michel Foucault en este estudio), sino también una advertencia de la contingencia presente en los márgenes. Aunque las afirmaciones del crítico estonio funcionen dentro de un particular análisis

semiológico cultural, en él se repara, como en otros críticos afines⁷, una inquietud, indefinida en términos teóricos, por la amenaza de las conflictivas fronteras.

Muy en la línea de Lotman se ubican los estudios referidos a la Teoría de los Polisistemas, atentos a estudiar la literatura «como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás» (Iglesias Santos: 9). Esta manera dinámica de observar el fenómeno literario, inserto en un sistema complejo de conexiones discursivas y estéticas, ha podido explicar cómo los individuos utilizan la producción textual como un factor que posibilita su vida social, estableciendo un «repertorio» de materiales y reglas que regulan la elaboración y el uso de un «producto» cultural⁸. No obstante, es elocuente el hecho de que a la hora de estudiar las distintas articulaciones de los sistemas, se concluya que la única forma de que las culturas no lleguen a un punto muerto en sus «repertorios» sea abriéndose hacia «repertorios adyacentes». La *frontera semiótica* (el *borde*, el *margen*), que para Lotman se trataba de un filtro funcional, tendrá para el programa analítico de la Teoría de los Polisistemas una importancia categórica. Esa «membrana» o «película» no sólo es bilingüe: se trata de una *zona de indeterminación*, caracterizada por la poderosa y caótica presencia de *interferencias*: «Incluso cuando una cultura trabaja con un repertorio amplio y multiforme, puede llegar a un punto muerto si se bloquean todas las opciones alternativas», advierte Itamar Even-Zohar, incorporando de esta manera una noción propia de la dinámica de la frontera: «De este modo la *interferencia* se convierte en la estrategia que emplea una cultura para adaptarse a circunstancias cambiantes» (Even-Zohar: 34).

De manera más audaz, y estudiando el caso de la novela europea del siglo XVIII, Shelly Yahalom agregará que:

⁷ Cfr. Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (1990).

⁸ Vid. Even-Zohar, Itamar, «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas» (1997): «No resulta sorprendente que todas las teorías de la “literatura” hayan sido reemplazadas por teorías que aspiran a explicar las condiciones que hacen posible la vida social en general, siendo la producción textual solamente una de sus facetas y uno de sus factores» (Even-Zohar: 26).

[...] el desplazamiento de las fronteras y la modificación de la especificidad corren parejos. *Los textos que permiten estos procesos*, como garantes que son del funcionamiento continuo de la literatura en tanto que sistema abierto, suelen ser aquellos que se encuentran en las fronteras o en los márgenes, en una zona de indeterminación entre la literatura y los otros tipos de actividades semióticas, particularmente las verbales (Yahalom: 99. *El énfasis es nuestro*).

La pregunta parece obligada: ¿qué hay de oprobioso o de radical en los márgenes? Todo lo dicho parece indicar que, al acercarse a los bordes, la irrefutabilidad de cualquier programa analítico es plausible de desdibujarse. El *bilingüismo* lotmaniano, es decir el encuentro en un espacio determinado de dos posiciones idiomáticas contrarias, resulta únicamente un corte metodológico funcional para sostener su propuesta teórica. Del mismo modo, la «zona de indeterminación» polisistémica sólo se reconoce según el grado de interferencias que la posibiliten, pero la atención sigue estando puesta en los sistemas. Es posible afirmar, entonces, que el margen se caracteriza por un *pluri-lingüismo* o una *multi-interferencia* que, como iniciativa mayor, puede llevar a esos centros semióticos hacia la inestabilidad o, en nociones deconstructivas, hacia la *diseminación*. Como se verá, es así como opera la literatura de Roberto Bolaño.

«La frontera es [...] una metáfora pertinente de la época contemporánea que reflexiona en el multiculturalismo, la alteridad, la fragmentación» (Guzmán: 68), argumenta la investigadora Nora Guzmán en su trabajo *Todos los caminos conducen al Norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra* (2009), aventurando una arista más de esta problemática del *margen*:

[Se trata de] una frontera que va mucho más allá de la cuestión geográfica para instalarse en los intersticios del ser humano, en el terreno de lo liminal; así, se gestan fronteras sociales, psicológicas, culturales y económicas. En ello se introduce también el tema de la otredad: la necesidad de traspasar muros, el río, los alambres de púas, el desierto, *para construir la imagen del otro*.

Frontera difícil de asir y definir, porosa como el espacio que hay entre las moléculas de los cuerpos en donde todo se filtra; algunas veces fluye sigilosamente, en otras algo se atora, se resiste a pasar. Frontera que edifica una demarcación, una separación, pero también una relación (Guzmán: 68-9. *Los énfasis son nuestros*).

Hasta el minuto, en la teoría literaria se ha analizado el «marco» o el «borde» en tanto establecimiento limítrofe, «demarcación», lo que implica únicamente un examen parcial para el estudio «relacional» que aquí se persigue para la narrativa de Bolaño. El planteamiento de Guzmán (quien en la crítica socio-literaria mexicana ha mantenido una labor sostenida de análisis de estos *procesos de fronterización* según los cuales los sujetos determinan su desenvolvimiento por influjo de las barreras físicas que les impiden cruzar o regresar hacia un lado u otro) entraría en vínculo estrecho con esa estrategia de lectura deconstrutiva que se interesa por «ablandar» los rígidos discursos accediendo a la idea de que lo verdaderamente importante queda *des-enmarcado* del texto: precisamente en sus *fronteras*⁹. Y una vez en las fronteras, no habrá una voluntad por categorizar, sino por desmantelar.

En la deconstrucción existen criterios funcionales que suponen cuestionar el citado sistema *interioridad/exterioridad* en una obra artística, liberándolo del error metodológico de base: la resolución dialéctica. La provocación que realiza Jacques Derrida en su libro *La verdad en pintura* (1978), al replantear el concepto de *parergon*, resultará fundamental para el análisis que aquí se propone. *La verdad en pintura* se trata de un texto escrito al hilo de la *Crítica del juicio* (1790), de Immanuel Kant, donde Derrida se pregunta (*en torno* y no directamente) si el *parergon*, refiriéndose a los contornos, límites y marcos de un cuadro, no tendrá un rol mayormente conflictivo que su mera constitución como límite y aditamento ornamental de una cosa:

⁹ En «Crítica límite/ El límite de la crítica», texto introductorio a la antología *Teoría literaria y deconstrucción* (1990), Manuel Asensi desarrolla el encuentro histórico entre la práctica deconstrutiva y los modelos de análisis estructurales y postestructurales, y se pregunta por el lugar donde actuaría la propuesta que iniciara en los años 60 Jacques Derrida. Su explicación adelanta lo que será la estrategia del *parergon*: «La deconstrucción guarda una relación de conflicto [...] con la teoría literaria porque no se sitúa en el interior del marco al abrigo del resultado de una delimitación y se inscribe en el marco mismo [...]. No está ni fuera ni dentro porque, siendo la oposición interior/exterior uno de los principios fundantes de la metafísica, lo somete a deconstrucción» (Asensi, 1990: 27).

Ni afuera ni adentro, se espacia sin dejarse encuadrar pero no se mantiene fuera de cuadro. Trabaja, hace trabajar; deja trabajar el marco, le da trabajo [...]. El trazo mismo se atrae y se retira de allí, se atrae y pasa por allí, por sí mismo. Se sitúa. Se sitúa entre la orla visible y el fantasma central desde el cual nosotros fascinamos [...]. Entre el afuera y el adentro, entre la orla externa y la orla interna, el encuadrante y encuadrado, la figura y el fondo, la forma y el contenido, el significante y el significado, y así sucesivamente para toda oposición bifaz (Derrida, 1978: 25).

Si el debate de Nora Guzmán apunta a *determinar* cuáles son los cambios e intercambios que se producen entre un espacio y otro, o en el caso de Derrida dónde empieza y dónde termina una obra de arte, la atención irrevocablemente se enfoca en el *margen* antes que en el *centro*. Si bien esta noción derridiana pudiera aludir a lo que Gerard Genette ha llamado «paratexto» (Genette, *Palimpsestos*, 1982), aquí el arco se abre y la apreciación del *parergon* es la de un elemento que indefine *orla* y *trazo*, *marco* y *cuadro* o, en este caso, *margen* y *centro*. El *parergon* (un añadido, un suplemento de sentido) se asume como una zona ni totalmente exterior ni totalmente interior, sino exterior e interior sin síntesis alguna.

Liberados de la resolución dialéctica, ¿de qué lado de la frontera el sujeto configura de modo más concreto su identidad?, ¿de qué lado del canon, del sistema, de la semiosfera, se encontrarían los elementos característicos de una *textualidad*? Justamente, en la actitud metodológica de evitar una determinación, o en la indeterminación misma, es donde se reconocerán los pilares de la poética bolañeanas. Al alero de lo planteado, es posible afirmar, ante todo, que la literatura de Roberto Bolaño resulta eminentemente «marginal» y que en la constitución de su «espacio literario» confluirán (y por intercesión del *parergon*) *interior* y *exterior*, *centro* y *periferia*, argumento que supone un idóneo punto de partida para este estudio.

«El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura», comentaba el propio Bolaño en una entrevista. «Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el boom sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio por un lado. Y por otro es el territorio de lo borgiano» (Braithwaite: 98-9). Superando ya la sombra de los pormenores

vitales, en esta tesis se analizará cómo aquel rechazo al *boom* y el acercamiento a proyectos estéticos complejos, como el de Borges, repercutirán en una narrativa potencialmente rupturista; tanto o más rupturista que su propio autor.

II. MARGEN E INTERFERENCIAS TEXTUALES

La desestabilización del canon y la configuración de un «espacio literario» en la narrativa de Roberto Bolaño

*Ciento,
estuve dentro del paraíso, como observador o como naufrago,
allí donde el paraíso tenía la forma del laberinto, pero jamás
como ejecutante.*

(Bolaño, «Prosa de otoño en Gerona», 2007a: 273).

Roberto Bolaño comenzó a publicar regularmente sus textos justo cuando en el campo de los estudios culturales se estaba librando uno de los debates contemporáneos más encendidos: la configuración (y/o desfiguración) del canon literario. Es importante detenerse un momento a puntualizar estas discrepancias con el fin de entender posteriormente cómo Bolaño «violenta» y «tensa» el canon, aprovechando algunos de sus elementos temáticos o metodológicos para configurar su propia propuesta literaria.

La controversia no había cobrado vigencia de manera tan vigorosa desde los planteamientos analíticos de la *New Criticism*, con los trabajos fundadores de Matthew Arnold (*Culture and Anarchy*, 1869), T. S. Eliot (*The use of poetry and the use of criticism*, 1933) y, sobre todo, Frank Raymond Leavis (*The great tradition*, 1948). Se recordará que en las primeras décadas del siglo XX, y debido al creciente interés por las asignaturas de inglés en los renovados programas de estudio, profesores y poetas anglosajones intentaron establecer un criterio nuevo para el análisis literario: la consideración profunda, casi reverencial, «por el texto y sólo el texto», depurando anteriores aproximaciones que juzgaban las circunstancias creativas del autor y hasta el impacto del texto mismo en sus posibles lectores.

La marcadísima preocupación por el «texto en sí mismo», como un objeto con valores superiores plausible de fijarse en una tradición –téngase presente la máxima del *Arte poética* de Archibald McLeish, «a poem should not mean, but be» (McLeish: 107)– llevó a los nuevos críticos a una suerte de «clasicismo» contemporáneo, a la medida de los departamentos de lengua y literatura¹⁰. La tentativa mayor la propuso el citado F. R. Leavis, quien, aunando los criterios ya propiciados en Cambridge y en la revista

¹⁰ La crítica que Terry Eagleton hace al respecto es apuntaladora: «Había por lo menos dos razones de peso para explicar por qué la Nueva Crítica fue bien recibida en el ámbito académico. En primer lugar, suministraba un método pedagógico útil para enfrentarse a la creciente población estudiantil. Distribuir un breve poema para educar la perceptibilidad de los estudiantes resultaba menos molesto que impartir un curso sobre las más grandes novelas del mundo [...]. Leer poesía al estilo de la Nueva Crítica significaba no comprometerse con nada ni con nadie. La poesía únicamente enseñaba “desinterés”, un rechazo sereno, especulativo, impecablemente imparcial de cualquier cosa considerada en particular» (Eagleton: 67-8).

Scrutiny, publicó en 1948 su tratado *The great tradition*. Allí se intentaba estabilizar y concretizar el «merecido» lugar que debían tener determinados escritores en la historia de la cultura. Esto implicaba, necesariamente, discriminar géneros y autores o, según se designaba, «depurar de escoria» (Selden: 38) a la inmaculada tradición¹¹. Así, la tentativa de Leavis suponía organizar el campo de la literatura con un «núcleo firme»: un selecto listado de nombres que pudiera blindarse con la protección de la academia y de la crítica.

Lo más interesante de la estrategia organizativa de Leavis es que su selección no se basa únicamente en criterios estéticos a la hora de «canonizar» a un grupo tan cerrado de escritores: va más allá y alcanza las costas de una «cruzada moral». Ante todo, se destacaban aquellas obras *en lengua inglesa* que luchaban contra la barbarie, la industrialización, la alienación del sujeto (Conrad, James, Eliot, Austen). El crítico y el académico, por tanto, tenían el imperativo ético de salvar ese listado por el bien de la civilización. O, al menos, por el bien de los programas académicos de inglés: «The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James, and Joseph Conrad—to stop for a moment at that comparatively safe point in history [...]. They are all distinguished by a vital capacity for experience, a kind of reverent openness before life, and a marked moral intensity» (Leavis: 9-17).

Después de tantos años y convulsiones teóricas, la cruzada de F. R. Leavis, como señala Terry Eagleton, concluye con un fenómeno de suma importancia para los futuros mecanismos de «canonización» que definirán la segunda mitad del siglo XX: su análisis selectivo se instala al centro de la crítica literaria anglosajona como discurso regidor, imperativo y natural. Es decir, la praxis *leavisiiana* se convierte pronto en apreciación

¹¹ Muy en la línea de la cita de Eagleton, Pierre Bourdieu apuntará en la década de 1990: «¿Por qué tanto empeño en conferir a la obra de arte –y no al conocimiento al que apela– ese *estatuto de excepción*, si no es para debilitar con un descrédito perjudicial los intentos (necesariamente laboriosos e imperfectos) de quienes pretenden someter esos productos de la acción humana al tratamiento corriente de la ciencia corriente, y para afirmar la trascendencia (espiritual) de quienes saben *reconocer* su trascendencia?» (Bourdieu, 1992: 11).

espontánea, y sus normativas se perpetúan. La actual intervención en el mundo de la cultura de aquellos intelectuales que estudiaron bajo los modelos de Leavis y la *New Criticism* tiene como basamento (tal vez inconscientemente) la comparación y valoración estética de cualquier manifestación contemporánea teniendo como parangón la manera en que se fijaron esas listas de escritores y de obras. Argumenta Eagleton:

Sea cual fuere el “éxito” o el “fracaso” de *Scrutiny*, sea cual fuere lo que se pueda argüir acerca de los prejuicios del *establishment* literario adverso a los Leavis o de la iracundia del movimiento que apoyaba *Scrutiny*, es un hecho que quienes hoy estudian letras inglesas en Inglaterra son partidarios de los Leavis, irremediablemente influidos por su histórica intervención, aun sin haber caído en la cuenta de esta realidad [...]: se ha convertido en una forma de sabiduría crítica espontánea tan arraigada como nuestras ideas sobre el movimiento de la Tierra alrededor del Sol (Eagleton: 46).

Si el siglo XX arrancaba con el reclamo de Arnold y Eliot por una crítica más impersonal y cuidadosa con el «objeto», y en sus intermedios aquella visión se concretizaba en un verdadero «formalismo moral» (Leavis), la centuria acabará con dos ensayos contundentes en torno al tema: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), del sociólogo francés Pierre Bourdieu; y *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (1994), del crítico estadounidense Harold Bloom. Llama la atención la mínima diferencia cronológica en la publicación de ambos tratados y, ante todo, el desplazamiento del antiguo debate desde un campo estético (y ético) a un campo irremisiblemente metodológico.

En ambos trabajos lo que está en juego no es la elección de un corpus; tampoco las diversas estrategias para fijarlo en una tradición (finalmente el o los listados presentes en esos «cánones occidentales» tienen omisiones sospechosas¹²). La idea

¹² Así lo hacía notar María Teresa Gramuglio en el ensayo «El canon del crítico fuerte» (1998), comentando la obra de Bloom: «No sé si es natural que para un norteamericano toda la literatura del mundo tienda a estar contenida en el ámbito anglosajón, pero lo menos que puede decirse es que a cualquier lector occidental le resulta rarísimo un siglo XIX sin ningún autor francés [...]. Pero si lo importante para Bloom, como creo, no es la lista de las obras del canon, ni ninguna otra lista posible que pudiera corregirla, sino ese peculiar trabajo de canonización que se realiza en la historia intraliteraria de la literatura, lo que necesitaríamos

regidora, tanto de Bourdieu como de Bloom, es que tanto el espacio social donde se desenvuelve la literatura como la literatura misma necesitan imperiosamente *organizarse*. Y esa organización la otorga, de manera implícita, el punto de vista metodológico que se escoge. En ambos intelectuales hay, primero, una vocación puntillosa por justificar su disciplina para llevar a cabo las estrategias de «canonización», y luego, una pulsión sistemática por fijar límites, por establecer fronteras, por separar y determinar con claridad lo céntrico («canon») de lo marginal («anticanon»).

1. Bourdieu y Bloom en los márgenes

Harold Bloom y Pierre Bourdieu representan posiciones antagónicas en torno a la configuración del canon. Mientras el primero insiste en que para fijar a los autores, las obras y los géneros literarios más trascendentales en la tradición cultural hay que prescindir de cualquier otra disciplina aledaña a la crítica literaria (reconocidos son sus ataques al multiculturalismo, al feminismo y la deconstrucción, corrientes agrupadas por él bajo el nombre de «Escuela del Resentimiento»), el segundo considera fundamental la incorporación del contexto económico, político y sociocultural para determinar en qué esfera de influencia se encuentra el arte y la literatura.

Ambas escuelas, la estadounidense y la francesa, han generado novedosos programas para el análisis panorámico de la literatura, pero ambos, como se determinará más adelante, olvidan prontamente una noción fundamental de la práctica canónica: el margen y sus circunstancias.

El largo ensayo *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, publicado en 1992, aúna varios criterios que el sociólogo francés había propuesto en publicaciones anteriores. Allí se determina que el funcionamiento del arte en el campo social, con sus

ahora, para interrogar estos reparos, es preguntarnos por la otra lógica, menos previsible que la primera, que organiza la selección de estos textos» (Gramuglio: 49-50).

jerarquías y procedimientos, sus reconocimientos y nombres propios, se ha «normalizado» y «domesticado» para la cotidianidad cultural¹³. Por ende, sus reglas y lineamientos son asumidos casi sin cuestionamiento.

En Francia, a partir del ascenso de la burguesía en el siglo XVIII como la clase económica dominante (un aspecto que dividirá a los artistas y escritores, y por ende les dará determinadas posiciones en ese «campo»), el arte queda esencialmente «subordinado» como práctica social, a partir de mecanismos muy visibles:

Se produce a partir de entonces [el ascenso de la burguesía] una auténtica *subordinación estructural*, que se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente, a través de las cifras de venta, el número de entradas, etc., o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de literatura industrial; por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado [...] (Bourdieu, 1992: 82).

Este nuevo escenario de «ricos sin cultura» que utilizan el dinero como mediador para «consumir» productos de arte y rodearse únicamente del aura del intelectualismo –

¹³ En la teoría de Bourdieu, se entiende por «campo» aquel espacio de influencia e interacción en el que convergen determinadas relaciones sociales (religiosas, burocráticas, literarias, políticas, económicas, etcétera), articuladas según la «posesión» o «producción» de un capital específico en sus propias estructuras. En mayor o menor grado, cada campo es autónomo, sin embargo sus productos, consumidores y productores ocuparán distintas «posiciones» (dominante o subordinada) al interior del campo específico y del «campo social», dependiendo de las reglas puntuales con las cuales se han configurado. La estructura social se define, entonces, como el conjunto organizado de estos campos que se influyen, se interfieren y, para su ordenación, pretenden dominarse: «[...] todas las sociedades se presentan como espacios sociales, es decir estructuras de diferencias que sólo cabe comprender verdaderamente si se elabora el principio generador que fundamenta estas diferencias en la objetividad. Principio que no es más que la estructura de la distribución de las formas de poder o de las especies de capital eficientes en el universo social considerado —y que por lo tanto varían según los lugares y los momentos [...]. Es lo que pretendo transmitir cuando describo el espacio social global como un *campo*, es decir, a la vez como un campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura (Bourdieu, 1994: 48-9)»

arquetipo profetizado y erigido mejor que nadie por Molière en *El burgués gentilhombre* (1670)–, provocará el rechazo de varios escritores, entre ellos Charles Baudelaire y Gustave Flaubert, quienes reprocharán ácidamente la «impronta de la falsedad y la adulteración» (95) de la nueva clase social. Esto propiciará la ruptura con el hasta entonces «corriente» mundo de la cultura, estableciendo una suerte de «mundo aparte, un imperio dentro de un imperio» (*Ibid.*), que buscará ser dueño de sus instrumentos de legitimación (criterios únicamente artísticos) para reconfigurar el campo. Bourdieu señala que el nuevo reconocimiento de obras y artistas no se entenderá sólo en términos de evaluación estética, sino por una reacción mordaz hacia el mundo burgués.

No obstante, esa marginación voluntaria de artistas en el campo del arte será contravenida por las mismas lógicas del mercado y convertida en una «estructura subordinada». La generación de un «campo literario» dentro del «campo social» y, por ende, de un «canon» a la usanza tradicional, es posible debido a la *legibilidad* y presencia que con el tiempo comenzarán a tener en el mercado esos escritores reaccionarios. La consagración, es decir la justificación de un nombre propio en el espacio que la misma cultura consagra («canonización»), será inseparable de la práctica política, social y económica¹⁴.

La tesis de que el campo literario está subordinado al campo de poder es fortísima en el texto de Bourdieu; de ahí que exista la necesidad metodológica de

¹⁴ «Los autores consagrados que dominan el campo de producción tienden a ir imponiéndose poco a poco en el mercado, volviéndose cada vez más legibles y aceptables a medida que se banalizan a través de un proceso más o menos largo de familiarización asociado o no a un aprendizaje específico. Las estrategias dirigidas contra su dominación apuntan y siempre alcanza, a través de ellos, a los consumidores distinguidos de sus productos distintivos. Imponer en el mercado en un momento determinado un productor nuevo, un producto nuevo y un nuevo sistema de gustos, es hacer que se deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista del grado de legitimidad. El movimiento a través del cual el campo de producción se temporaliza contribuyen también a definir la temporalidad de los gustos (entendidos como sistemas de preferencias concretamente manifestados en opciones de consumo). Debido a que las diferentes posiciones del espacio jerarquizado del campo de producción (que son localizables, indiferentemente, por los nombres de las instituciones, galerías, editoriales, teatros, o por los nombres de los artistas o de las escuelas) corresponden a unos gustos jerarquizados socialmente» [...] (Bourdieu, 1992: 240-1).

indagar las posibilidades específicas y autónomas del arte para visibilizarse. En ese sentido, un fenómeno histórico como la lucha entre los artistas y los burgueses, librada para que determinados «productos» obtengan notoriedad en el «campo literario», se tradicionaliza y, por ende, pierde consistencia. Dentro del mismo «campo literario» se dará también una lucha entre dos facciones con el fin de lograr determinados «reconocimientos»: por un lado, aquellos que ostentan el poder económico y político, y que acomodan los productos y a sus productores («arte burgués»); y, por otro, aquellos que deciden liberalizarse y proclamar su autonomía, conscientes de su marginación en el mercado («el arte por el arte»). En ambos casos, dice Bourdieu, existen *principios de jerarquización* (externa e interna) que, luego de conflictuar, ordenarán los mencionados campos:

Según el *principio de jerarquización externa*, vigente en las regiones temporalmente dominantes del campo del poder (y también en el campo económico), es decir según el criterio del *triunfo temporal* calibrado en función de unos índices de éxito comercial (tales como la tirada de libros, el número de representaciones de una obra, etc.) o de notoriedad social (como las condecoraciones, los cargos, etc.), la primacía corresponde a los artistas (etc.) conocidos y reconocidos por el «gran público». El *principio de jerarquización interna*, es decir el grado de consagración específica, favorece a los artistas (etc.) que son conocidos y reconocidos por sus pares y sólo por ellos (por lo menos en la fase inicial de su empresa) y que deben, por lo menos negativamente, su prestigio al hecho de que no hacen ninguna concesión a la demanda del «gran público» (322-3).

Del planteamiento de Pierre Bourdieu puede hacerse una reflexión interesante: el canon literario requerirá de reconocimientos extra-literarios para poder legitimarse y, además, no se articulará como un «concepto», un criterio fijo y estable, sino como un espacio de constante monitoreo y con una continua necesidad de organización. En decir, ese corpus con más o menos obras, con más o menos autores, se determinará por la mirada metodológica antes que por criterios arbitrarios de la academia y la crítica.

Por su parte, Harold Bloom lleva el debate de la configuración del canon hacia zonas más polémicas. Desmarcándose de modo manifiesto de cualquier disciplina que no sea la estética, su libro *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (1994) arrancará con una máxima que el crítico intentará sostener durante toda su obra: «Las

cosas [...] se han desmoronado, el centro no se ha mantenido, y cuando uno se ve en medio de lo que solía llamarse «el mundo erudito» sólo encuentra pura anarquía» (11).

Harold Bloom reconoce, en primer lugar, al canon como un espacio de recreación lectora, cerrado y egoísta¹⁵ que, en algún momento de la historia de los estudios culturales fue difuminándose hasta volver ambiguas sus fronteras. Su acusación no recae en las nuevas prácticas literarias, sino en los neófitos puntos de vista metodológicos:

Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como «la angustia de las influencias», he visto cómo la Escuela del Resentimiento repetía insistente mente que tal idea se aplicara sólo a los Varones Europeos Blancos y Muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos «multiculturalistas». De este modo, las animadoras feministas proclaman que las mujeres escritoras cooperan entre sí amorosamente como si hicieran ganchillo, mientras que los activistas literarios afroamericanos y chicanos van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fueran como ahora; autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo (1994: 17).

Es evidente que para Bloom las nuevas corrientes de análisis literario, que irrumpen sostenidas por disciplinas con basamentos fuertemente arraigados en la contingencia, serán responsables de la vacuidad y de la posición subordinada que distingue hoy a la apreciación literaria. Por ello, se encomienda a la tarea de re establecer el «núcleo firme», con un listado de veintiséis nombres que se justificarán, primero, como patrones estéticos para la creación, y segundo, como patrones referenciales para la

¹⁵ «Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la salvación social [...]. El estudio de la literatura, por mucho que alguien lo dirija, no salvará a nadie, no más de lo que mejorará a la sociedad» (Bloom, 1994: 39-41), argumentará Bloom en este tratado; y en *Cómo leer y por qué* (2000) profundizará el planteamiento, diciendo: «Sin duda, los placeres de la lectura son más egoístas que sociales. Uno no puede mejorar de manera directa la vida de nadie leyendo mejor o más profundamente. No puedo menos que sentirme escéptico ante la tradicional esperanza social que da por sentado que el crecimiento de la imaginación individual ha de conllevar inevitablemente una mayor preocupación por los demás, y pongo en cuarentena toda argumentación que relacione los placeres de la lectura personal con el bien común» (Bloom, 2000: 18-9).

lectura y la comparación¹⁶. Dicho de otro modo, la preocupación esencial de Bloom es, como para Bourdieu, organizar, definir, poner límites:

El canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirllo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida [...]. Dicho con la mayor llaneza, el canon es Platón y Shakespeare; es la imagen del pensamiento individual, ya sea Sócrates reflexionando durante su propia agonía, o Hamlet contemplando esa tierra ignota [...]. El canon es sin duda un patrón de vitalidad, una medida que pretende poner límites a lo incommensurable. La antigua metáfora de la inmortalidad del escritor resulta aquí pertinente, y renueva, para nosotros, el poder del canon (45-50).

El canon de Bloom se configuraría, así, como un espacio de dimensiones limitadas donde imperan los más fuertes, cuyos descendientes desean desplazarlos y donde la accesibilidad dependerá del acomodo que hagan los últimos a las normativas de los primeros. Más que un «campo», a la usanza de Bourdieu, para Bloom el canon será una «institución»¹⁷. Sin embargo, si el destino de un escritor que realiza una lectura «errónea» es, mediante la corrección y el ajuste, convertirse en autor canónico (según su concepto de la «angustia de las influencias»), cabe sospechar que la lucha por esa sobrevivencia no se libra *al interior* del canon, sino en sus *límites*. ¿Contra qué hay que defender esos textos, esos nombres, esos géneros?, ¿de qué naturaleza son las tropas del Norte que amenazarían la impenetrable muralla china?

¹⁶ «Originariamente», señala Bloom, «el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia?» (Bloom, 1994: 25). Se trata de una visión que compartirá también Enric Sullà en su tentativa de establecer visiones multidisciplinarias del tema, en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias* (1998): «[El canon literario] es una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas» (Sullà: 12).

¹⁷ «Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa–, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un auténtico escritor canónico puede interiorizar o no la angustia de su obra, pero eso importa poco: la gran obra que uno consigue escribir es la angustia [...]. La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (Bloom, 1994: 18).

Aunque los trabajos de Bloom y Bourdieu se hayan convertido en novísimos programas de análisis para determinar la memoria literaria colectiva o las razones de las estrategias de poder en el campo de la cultura, en ambos se percibe un particular olvido («ceguera», se diría otra vez, en terminología de Paul de Man): el hecho de que a pesar de haberse determinado una selección de obras y autores con justificaciones más o menos convincentes –«poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado», reafirmará Bloom (1994: 40)–, el «borde» que rodea a ese «centro» de recreación y salvación cultural no permanece, en ningún caso, pasivo luego de su emplazamiento.

En 1998, el crítico Noé Jitrik explicó de una manera más aguda aquellas prácticas selectivas y discriminatorias en los estudios culturales:

No cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación con aquélla. El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica (Jitrik: 19).

En este sentido, hay que entender la obra de Roberto Bolaño como esencialmente anticanónica. Dispuesto a hacer literatura desde bordes justificados como una *estética* y a la vez como una *política*¹⁸, sus estrategias narrativas no sólo apuntalan los límites de ese canon particular descrito profusamente arriba, sino que lo difuminarían para recrear, a la usanza solitaria de Blanchot, su puntual «espacio literario».

¹⁸ «El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino» (Bolaño: 2002b: 10), señala Bolaño en el cáustico prólogo de *Amberes* (2002).

2. La tensión canon/anticanon

Una de las críticas más severas a los procedimientos canónicos de Harold Bloom, y que llegará a representar para este trabajo una estrategia formulada por el mismo Roberto Bolaño, fue detallada por la citada María Teresa Gramuglio en su ensayo «El canon del crítico fuerte» (1998):

[...] además de provocador, *El canon occidental* es un libro arbitrario. Porque en él, Harold Bloom desplaza en realidad el proceso institucional y secular de la formación del canon, tan anunciado en el título y en el subtítulo ("los libros y la escuela de todos los tiempos", una frase cuyo origen se aclara en el libro), y lo reemplaza con su propio sistema de lecturas, reafirmando con ello, una vez más, ese famoso gusto por las "yuxtaposiciones lunáticas" que le atribuyen sus críticos, y que, bien mirado, no es sino el ejercicio, tal como él lo entiende, de su propia condición de "crítico fuerte" (Gramuglio: 45. *El énfasis es nuestro*).

Ambas ideas, la de «sistema de lecturas» y la de «yuxtaposiciones lunáticas», las utilizará Roberto Bolaño como recurso narrativo en uno de los textos que presenta los pasajes más encendidos en torno al tema: *Amuleto* (1999). En esta *nouvelle*, según afirma la ensayista Celina Manzoni en su artículo «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño» (2008), el propósito es hacer hincapié en «el carácter casi irrisorio de una clasificación más cercana al absurdo de la enciclopedia china de Jorge Luis Borges que a la pretensión científica de Bloom, o de los manuales de literatura en general» (Manzoni: 2008: 336). Sucede que la narradora, Auxilio Lacouture, luego de haber hecho una acabada reseña de todos los sucesos colectivos e individuales como consecuencia del violento '68 mexicano, se empecinará en vaticinar una serie de sucesos delirantes en el «campo literario». *Amuleto* adelanta el recurso que Bolaño utilizará para el personaje de Óscar Amalfitano, en *2666* (2004) (una voz interior que exhorta e interpela al protagonista a dialogar «ilustradamente» consigo mismo), y que recuerda en parte aquel listado de arbitrarias «profecías canónicas» del propio Harold Bloom al final de *El canon occidental*:

[...] soñaba profecías idiotas.
Y la vocecita me decía che, Auxilio, ¿qué ves?

El futuro, le contestaba, puedo ver el futuro de los libros del siglo XX.

¿Y podés hacer profecías?, me preguntaba la voz con un dejecito misterioso, pero en donde no había nada de irónico.

Profecías, profecías, lo que se dice profecías, no sé, pero puedo hacer algún que otro pronóstico, contestaba yo con la voz pastosa de los sueños.

Hacelas, hacelas, decía la vocecita francamente entusiasmada.

Estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad y puedo ver el futuro, decía yo con voz de soprano y como si me hiciera de rogar [...].

Vladímir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101.

Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Ezra Pound desaparecerá de algunas bibliotecas en el año 2089. Vachel Lindsay será un poeta de masas en el año 2101.

César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045 (Bolaño, 1999b: 134).

Como se ha sugerido, las facultades mentales del personaje acaban perturbándose a medida que su percepción espacio-temporal se altera. Cabe pensar, entonces, que el transtorno de Auxilio Lacouture actúa, ante todo, como irreverencia y parodia transmutadora, un elemento igualmente viable para organizar un centro textual «lunático», según lo dicho por los detractores de Bloom. Un espacio (el canon) dominado por una selección, racionalmente justificada, de veintiséis o más escritores, comienza a exhibir sus fisuras cuando, haciendo un registro alucinatorio, Auxilio se pregunta con sorna: «¿En el año 2050 quién leerá a Jean-Pierre Duprey? ¿Quién leerá a Gary Snyder? ¿Quién leerá a Ilarie Voronca? Éstas son las cosas que yo me pregunto. ¿Quién leerá a Gilberte Dallas? ¿Quién leerá a Rodolfo Wilcock? ¿Quién leerá a Alexandre Unik?» (135), para acabar vaticinando algo fundamental en cuanto planteamiento organizador: «Carson McCullers, sin embargo, seguirá siendo leída en el año 2100. Alejandra Pizarnik perderá a su última lectora en el año 2100» (*Ibíd. El énfasis es nuestro*).

La permanencia o el olvido de los nombres agrupados en una castiza selección dependerá en buena medida de la «conciencia de la colectividad», en palabras del Ian Mukarovski. La propia Celina Manzoni reconoce en la locura de Auxilio Lacouture, del mismo modo que en la pretendida científicidad de Bloom para escoger a sus autores, un

método: «Con todo, como se dice de Hamlet, hay un método en la locura de Auxilio, y esto permite que el lector realice su propio orden en el vértigo de los disparatados destinos atribuidos a los escritores que, finalmente, parecen resumirse en dos: la permanencia en la memoria de sus lectores, a veces hasta la muerte del último de ellos o, por el contrario, el desesperado y prolongado olvido» (Manzoni, 2008: 336).

Es la *mirada* particular de Auxilio, como la *mirada* particular de Bloom –«lo que hay aquí sin duda refleja algunas de las contingencias de mi gusto personal» (Bloom, 1994: 555), terminará revelando–, la que acomoda y jerarquiza los nombres que se actualizan o que, irremediablemente, deben olvidarse en el «campo literario». Más que el rol de la memoria en el desmenuzamiento de los listados canónicos, lo que interesa subrayar es que los escritores convocados tanto en *El canon occidental* como en *Amuleto* se reúnen *en torno a un nombre*, una de las más visibles estrategias del campo de poder para articular sus instituciones. Después de todo, quizá el «centro» no esté constituido por un corpus, o por un *solo* texto (la Biblia, Don Quijote, toda la producción shakespeareana), sino por una persona. Se recordará, entonces, el llamado *principio de jerarquización interna* presentado por Bourdieu en el «campo literario», donde los nuevos autores comenzaban a tener presencia gracias al encomio de sus pares; y la misma labor sistemática del crítico estadounidense que, como núcleo radiante, cita hasta el agotamiento no un corpus, sino un nombre propio: el de Shakespeare¹⁹.

Utilizando como ejemplo el compendio *Los poetas malditos* (1884), de Paul Verlaine, y su símil latinoamericano, el libro *Los raros* (1896), de Rubén Darío, Celina

¹⁹ En «La parte de los crímenes», de 2666, Bolaño pone en boca Azucena Esquivel Plata, la diputada que busca a una amiga desaparecida en Santa Teresa, una opinión interesante acerca de la dinámica organizativa del centro. A pesar de que el trabajo se lleva a cabo en el «campo político», puede extrapolarse al literario: «Cuando uno comete errores desde adentro, los errores pierden su significado. Los errores dejan de ser errores. Los errores, los cabezazos en el muro, se convierten en virtudes políticas, en *presencia* política, en puntos mediáticos a tu favor. Estar y errar es, a la hora de la verdad, que son todas las horas o al menos todas las horas a partir de las ocho pasado meridiano hasta las cinco ante meridiano, una actitud tan congruente como agazaparse y esperar. No importa que no hagas nada, no importa que la riegues, lo importante es que estés [...]. La realidad es como un padrote drogado» (Bolaño, 2004b: 761).

Manzoni indica la presencia de ambos poetas, que hablan sobre poesía y sobre poetas, como el elemento agrupador y legitimador de todos los demás nombres, debido a su intensísima y motivada labor de elección y escritura:

[Se] construye una antología y con ella una estirpe, más bien una hermandad en la cual desea verse incluido. En la selección dariana los autores cuyas biografías se narran se diferencian del común pero no hasta el punto de constituirse en islas, ya que la condición de raros, malditos o excepcionales es compartida; desperdigados en diversas épocas y lugares, los reúne *su nombre*, y por ese mismo acto los *autoriza*. Es entonces, cuando, entre la admiración y la polémica, el público y los letrados perciben la figura de Darío como recortada sobre el claroscuro de una construcción que será leída *a través de la mirada del mismo Darío* (Manzoni, 2008: 341).

Esto es un punto crucial para la desestabilización del canon que Bolaño apuntala, sobre todo al analizar de qué manera uno de los miembros del realismo visceral, el poeta y fotógrafo homosexual Ernesto San Epifanio, encuentra en *Los detectives salvajes* una manera hilarante de diseñar un sistema «alternativo» de organización literaria. El discurso de Ernesto San Epifanio (quien por su opción sexual se sitúa, para los criterios centralistas, en los márgenes, a los que luego acude voluntariamente tras escindirse el realvisceralismo) es funcional y pone en evidencia la arbitrariedad de la práctica organizativa canónica. Aquí los escritores no estarán clasificados por épocas, ni estilos, ni movimientos, ni aportaciones técnicas, ni angustiosas influencias, sino a partir de sus opciones sexuales. «Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo» (Bolaño, 1998: 85), explica García Madero, el 22 de noviembre de 1975 en su diario. Y luego se inician las yuxtaposiciones lunáticas, con la misma lógica de la «mirada» establecedora que empleaban Valéry, Bloom y el propio Darío, quien aparece con su nombre en esta «canonización» paródica. La cita larga ayuda a ilustrar lo planteado. Todos los mecanismos y estrategias, todos los conflictos jerárquicos internos y externos, todas las fijaciones aparecerían plasmadas en esta cita larga:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Withman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz, marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas [...]. El panorama poético, después de todo, era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la *palabra*. Los mariquitas, según San Epifanio, eran poetas maricones en su sangre que por debilidad o comodidad convivían y acataban –aunque no siempre– los parámetros estéticos y vitales de los maricas [...]. Y ahora, algunas diferencias entre maricas y maricones. Los primeros piden hasta en sueños una verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios y ayuda encamarse con sus padrones del alma. Los maricones, en cambio, pareciera que viven permanentemente con una estaca removiéndoles las entrañas y cuando se miran en un espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte. El chulo, para maricones y maricas, es la palabra que atraviesa ilesa los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad). Por lo demás, y con buena voluntad, nada impide que maricas y maricones sean buenos amigos, se plagien con finura, se critiquen o se alaben, se publiquen o se oculten mutuamente en el furibundo y moribundo país de las letras (83-5).

De este modo, la idea de que cualquier selección se realiza inevitablemente a través de la *mirada* de un sujeto, conlleva a reconocer una segunda estrategia descentralizadora en Bolaño: los criterios cuestionables de la articulación textual de las antologías.

El divertimento apócrifo de *Historia universal de la infamia* (1935) actúa como contrapunto del trabajo de mayor envergadura de Bolaño en este sentido: *La literatura nazi en América* (1996). La utilización de un soporte tradicional como el catálogo, o catastro crítico, le posibilita a Bolaño la estructura (la «fachada», se diría), cuyo contenido, a primera vista, vulneraría cualquier posibilidad de regimiento y «canonización». Frente a instituciones y medios críticos defensores de una tradición literaria que expone y defiende la «condición humana», Bolaño contraviene ese criterio, más ético que estético. *La literatura nazi en América* recoge a treinta autores que, a pesar de tener un elevado gusto artístico y de elaborar una literatura tan atractiva que raya en la vanguardia, comparten el factor común de la infamia política. Los escritores, al tiempo que desean fervorosamente ser considerados en el «campo literario», pertenecen a las

brigadas de la muerte, a las juventudes hitlerianas, a los aparatos represores de las dictaduras del Cono Sur de América Latina.

El ejemplo de la poeta y activista pro-fascista Luz Mendiluce Thompson ayuda a ilustrar mejor la idea de la organización cultural y la posición de los sujetos en el «campo social». Luego de un matrimonio fallido y varias crisis nerviosas, Luz Mendiluce Thompson se casa con Mauricio Cáceres, un poeta menor que destaca, ante todo, por impulsar una revista, *Letras Criollas*, a la par del movimiento «neogauchesco», términos que apelan intensamente a rasgos identitarios, pero que esconderían un eufemismo:

En 1961, y tras conseguir la anulación de su primer matrimonio, contrae nupcias con el poeta Mauricio Cáceres, colaborador de *Letras Criollas* y cultor de una poesía que él mismo denomina «neogauchesca». Escarmentada, esta vez Luz está decidida a ser una mujer ejemplar: deja *Letras Criollas* en manos de su marido (lo que le acarreará no pocos problemas con Juan Mendiluce, que acusa a Cáceres de ladrón), abandona la práctica de la escritura y se dedica en cuerpo y alma a ser una buena esposa. Con Cáceres al frente de la revista pronto los nazis, los resentidos y los problemáticos pasan, en masa, a ser «neogauchescos» (Bolaño, 1996a: 32-3).

Aunque el nombramiento y la etiqueta lingüística esclarecen el panorama literario, acaban solamente por enrarecer el «campo social». La paradoja de un «violento refinado» o de un «culto bárbaro» (que se analizará más adelante en el apartado dedicado a los personajes en la narrativa de Bolaño) opera aquí para dejar en evidencia que algunos criterios de canonización se establecen con visiones parciales y arbitrarias, pero funcionales al propósito. La legitimación de estos escritores (extravagantes, difamadores, socialmente corrosivos) llega al paroxismo en *Estrella distante* (1996), la ampliación de «Ramirez Hoffman, el infame», la última parte de *La literatura nazi en América*, cuando Bibiano O’Ryan, antiguo amigo del narrador y del artista-torturador Carlos Wieder, se exilia de Chile y se da a la tarea de escribir, en un guiño a *Le Matin des Magiciens* (1960), de Bergier y Pauwels, *El nuevo retorno de los brujos*, «una antología de la literatura nazi americana. Un libro magno [...] que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá (en donde los quebequeses podían dar mucho juego) hasta Chile, en donde seguramente iba a encontrar tendencias

para todos los gustos» (Bolaño, 1996b: 52). En otras palabras, se da a la tarea, igualmente formal, igualmente rectificada *en su nombre*, de fijar en la tradición un corpus que en caso alguno se asimila por criterios estéticos, únicamente.

Si el corpus escogido se justifica en el canon literario por el destacado aspecto «civilizado» o «culto», tanto de los escritores reunidos como del crítico que los convoca, en *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante* Bolaño desplaza esa justificación, instalando en el espacio céntrico el aspecto «infame» y «bárbaro». ¿Qué sucede tras esa transmutación axiológica? He aquí uno de los aspectos más relevantes, y donde puede establecerse una crítica al planteamiento de Manzoni: si bien en términos formales los nombres que confluyen son *otros*, el «centro» irradiador se mantiene inalterable. Se trate de una lista azarosa, mediada por el delirio, como en el caso de Auxilio Lacouture, o de un catastro elaborado paródicamente a la usanza de las estrategias de las instituciones literarias, como en *La literatura nazi en América*, el sistema no se *altera*, sólo se *critica*. Conviene reiterar la idea de que no es en los «centros» donde se está librando el conflicto, pues el «centro» (canon) es una estructura que tiene múltiples maneras de legitimarse y una alta capacidad de organizar y defender sus elementos. Otra vez, será desde los dinámicos «márgenes» donde provendrá la mayor parte del desmantelamiento del centro.

Un último aspecto a considerar en la tensión canon/anticanon antes de analizar de qué manera se filtran en la narrativa de Bolaño aspectos que interfieren con las tratadas intenciones de canonización. Si en términos críticos, primero, e irónicos, después, *Amuleto* y *La literatura nazi en América* establecían un incordio y revelaban las operaciones reglistas de los defensores del canon, es indispensable mencionar ahora parte de la obra ensayística de Roberto Bolaño y relacionarla, en cierta medida, con los planteamientos fuertes de Pierre Bourdieu.

Tal como apuntalaba anteriormente Gramuglio acerca del canon establecido por Bloom como una reproducción de su «sistema de lecturas», acercarse a los discursos de Bolaño incluidos en *El gaucho insufrible* (2003) y ante todo en *Entre paréntesis* (2004),

permite establecer un mapa inicial de las preferencias y renuencias del escritor en el «campo literario». Aquí el debate con los principios de jerarquización externa e interna explicados en *Las reglas del arte* no tendrá la sutileza de la parodia, sino un tono amargo, ácidamente burlón, para defenestrar las prácticas constitutivas de la actividad literaria. «El juego de reconocimientos, homenajes y complicidades propuesto como epifanía en *Amuleto* pasa a convertirse en una violenta y desesperada requisitoria», continúa Manzoni; «la pulsión ética y estética que reconoce muchos maestros, pero sobre todo su inalterable amor por Cortázar, resurge cada vez en su obra de ficción y en su crítica del sistema» (Manzoni: 2008: 353).

Trabajos críticos como «Derivas de la pesada» (un intento por desmantelar canonizaciones complacientes y reorganizar ciertos ejes en la literatura argentina contemporánea) y, sobre todo, «Los mitos de Chtulhu» (en el que hace un recorrido por el canon español y latinoamericano, y donde la alusión a H. P. Lovecraft otorga una perspectiva nueva del «terror cósmico», es decir, una amenaza *venida de fuera*) representarán requisiciones violentas, una manera de señalar que las jerarquizaciones mantienen las reglas estéticas (el principio baudelaireano y flaubertiano del «arte por el arte») únicamente como una fachada eufemística, mientras que las reglas económico-sociales (el denostado «arte burgués») son llanamente las que sostienen la totalidad del estructurado sistema.

Aquel criterio de Bourdieu, según el cual un escritor comienza a obtener visibilidad en la intersección entre el «arte por el arte» y el «arte burgués» a medida que acepta las reglas y sus textos se tornan gradualmente más legibles, será criticada con mordacidad por Bolaño. En una perorata afligida, y empleando un tono apocalíptico adoptado recientemente en literatura, en «Los mitos de Chtulhu» el escritor comenta:

Venden y gozan el favor del público porque sus historias se entienden. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos [...]. Sigamos, pues, los dictados de García Márquez y leamos a Alejandro Dumas. Hagámosle caso a Pérez Dragó o a García Conte y leamos a Pérez Reverte. En el folletón está la salvación del lector (y de paso, de la industria editorial). Quién nos lo iba a decir.

Mucho presumir de Proust, mucho estudiar las páginas de Joyce que cuelgan de un alambre, y la respuesta estaba en el folletón. Ay, el folletón. Pero somos malos para la cama y probablemente volveremos a meter la pata. Todo lleva a pensar que esto no tiene salida (Bolaño, 2003: 162-177).

Sus embates en contra de la literatura como actividad de reconocimiento social son notorios. La ética de Bolaño no está en aquello que puede constituir un corpus textual (finalmente, *Entre paréntesis* podría leerse como el «sistema de lecturas» instalado por Bolaño y que constituye un centro personal donde no resplandecería Shakespeare o Darío, sino Perec, Sade, Dick, Kennedy Toole, Borges o Cortázar); la crítica en realidad apuntala la *actitud* de quienes pretenden encontrar visibilidad en los espacios legitimados:

Sánchez Dragó es quien escribe los mejores libros de viajes. Me encanta Sánchez Dragó. No se le notan los años. ¿Se teñirá el pelo con henna o con un tinte común y corriente de peluquería? [...]. La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba con botas (166, 170-1).

El incordio al canon, entonces, puede presentarse desde la parodia, por un lado, y desde la crítica, por otro, ironizando las obtusas estrategias de legitimación de autores (a través de recursos visibles como las antologías paradójicas o las biografías apócrifas) o exponiendo opiniones contundentes (y a ratos desmedidas²⁰). Antes que la elección de

²⁰ Por ejemplo, en el mismo texto de «Los mitos de Chtulhu», Bolaño llega a ensimismarse tanto en la crítica al mercado editorial y a las reglas de consumo en el «campo literario» que comete el exceso –funcional, tal vez, como apuesta a la gratuitud o bien una imperdonable falta de rigor– de asociar el comportamiento irracional de los públicos, mediados por la televisión y la búsqueda de la entretenición efímera, con la corriente del «pensamiento débil», iniciada por Gianni Vattimo en la década de 1980. «Honestamente», intenta justificar, «no tengo ni idea en qué consistió (o consiste) el pensamiento débil. Su promotor, creo recordar, fue un filósofo italiano del siglo xx. Nunca leí un libro suyo ni un libro acerca de él [...]. La fuerza del pensamiento débil, lo intuí como si me hubiera mareado de repente, un mareo producido por el hambre, radicaba en que se proponía a sí mismo como método filosófico para la gente no versada en los sistemas filosóficos. Pensamiento débil para gente que pertenece a las clases débiles [...]. Amenidad no le falta. De claridad tampoco anda escaso. Y los así llamados débiles socialmente entienden perfectamente el mensaje.

autores como ejes rígidos, la atención se traslada hacia la preferencia de los lectores, descentralizando de esta manera la institucionalidad, en coincidencia con el ya clásico argumento de «canon de deseo»²¹, atribuido a Borges. El canon es *posibilidad* antes que normatividad, pensando que lo canónico en Borges se establece por la interferencia entre autores de reconocida presencia, como Cervantes y Stevenson, otros de una fama relativa, como Evaristo Carriego y Leopoldo Lugones, y otros incluidos humorística y apócrifamente, comenzando por Herbert Quain y Pierre Menard.

De esta manera, existe una tercera vía por donde la tensión entre canon y anticanon deja de ser conflicto para volverse *textualidad*, que no síntesis, para, finalmente, desdibujar todo borde organizacional. Una de las opiniones más agudas, que recuerda a algunas respuestas ingeniosas del propio Borges²², fue otorgada por Alan Pauls en su ensayo «La solución Bolaño» (2008). Allí, el escritor y ensayista argentino confiesa su fascinación por *Los detectives salvajes*, a pesar de ser, en su condición de novelista inteligente, renuente al mundo falsamente atormentado de los poetas. Luego de un largo soliloquio, descubre la razón de su entusiasmo por ese mundo ancho y ajeno de la poesía de vanguardia, novelada por Bolaño:

Y es ésta: que ni Belano, ni Ulises Lima, ni el joven García Madero –que prácticamente nadie, ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes*, escribe nada –nada, en todo caso, que nos sea dado a leer. Un libro inflamado, henchido, rebosante de poetas –y *no hay Obra*. No hay obra [...]. Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia; porque en el lugar central, en la médula del libro, allí donde

Hitler, por ejemplo, es un ensayista o un filósofo, como queráis llamarle, de pensamiento débil. ¡Se le entiende todo!» (Bolaño, 2003: 163-5).

²¹ En el prólogo a los diversos prólogos que se reúnen en la miscelánea *Biblioteca personal* (1988), queda establecida la idea de que la selección de Borges no se guía por un «hábito» lector o por el estricto seguimiento a una determinada escuela, sino por el goce que le ha proporcionado el tiempo de lectura, por ese deseo que conlleva «la no saciada curiosidad que me ha inducido, y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas [...]. Esta serie de libros heterogéneos es, lo repito, una biblioteca de preferencias», dejando en claro de este modo que *el canon*, en detrimento de los posibles cánones heterogéneos y preferenciales, no existe (Borges, 1988: iii).

²² «Yo no tengo obra», le dirá el autor de *El Aleph* al periodista peruano César Hildebrandt. «Mi obra es [...] una miscelánea, una ilusión óptica lograda por la tipografía» (Hildebrandt: 109).

deberíamos ver desplegarse las artes, el saber, la intuición, el don de lengua de los poetas [...], lo único que hay son ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragarse aire, un gregarismo hiperventilado, un atletismo de pulmones rotos y músculos gastados, fugas hacia delante [...] (Pauls: 327-8).

El «espacio literario» de Bolaño, entonces, se configurará no con los criterios de una Obra (algo que, sin duda, exigiría también una *normativa*), sino como una textualidad, abriendo de esta manera las barreras de contención. Las circunstancias canónicas (el autor, la obra, el lector en tanto organizador y destino del texto, el contexto socioeconómico permisivo para la subordinación estructural) quedarán relegadas y la literatura de Bolaño se configurará según las gratuitas, prescindibles, atrabiliarias circunstancias de los márgenes. Por ejemplo, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, fractura para muchas de las novelas chilenas de los años 70 y 80, en *Estrella distante, Nocturno de Chile* (2000) y en cuentos como «Detectives», de *Llamadas telefónicas* (1997), se pone entre paréntesis o se exime elípticamente; la matanza de Tlatelolco sirve apenas como punto de referencia para la larga perorata de Auxilio Lacouture, en *Amuleto*; y la aparición de muertas en Santa Teresa se narra en «La parte de los crímenes», de *2666*, con tal precisión, con tal rigurosidad de acta policial, que se vuelve un discurso opaco frente a la enumeración azarosa de fobias o la seguidilla de chistes machistas que se cuentan los miembros del corrompido cuerpo policial de aquella ciudad fronteriza.

«La poesía», continua Pauls en su análisis de *Los detectives salvajes* (1998), «queda fuera, del lado de lo real, de lo real-histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana, etc.); y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética» (328). En la misma línea, Matías Ayala, en «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño» (2008), lo explica mordazmente (y con el riesgo de no volver a entrar a la casa de los «infras»): «El llamado “infrarrealismo” es un ejemplo de esto. De él nada se había

salvado hasta que uno de sus integrantes escribió un libro sobre el grupo. Hoy en día es posible sostener que el infrarrealismo le debe su existencia al real visceralismo (o realismo visceral) de *Los detectives salvajes*, más que a la obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño y sus demás integrantes» (Ayala: 92). Más que el hecho (mimesis), lo que sobrevive es la textualidad (diégesis). Más que el argumento, son las tramas potencialmente descentralizadoras las que constituyen el espacio interferido, de bordes difusos, en la narrativa de Bolaño. Al lado de la parodia institucional y de la crítica mordaz, aparece entonces este recurso que tiene, como uno de los elementos más dinámicos y efectivos, la convocatoria no tanto a autores y obras, sino a géneros marginales.

Asumiendo las explicadas estrategias centralistas, marginales y periféricas en torno a la elaboración de esta particular textualidad, el propósito de la siguiente sección será examinar las variables presentes en varios momentos de la obra de Bolaño, donde algunas instituciones o personajes avalan las subordinaciones y los procedimientos normativos en el campo cultural, mientras que otros se esmeran por infiltrar elementos que, finalmente, desmantelarán la tradicional organización canónica.

3. La visión centralista de la cultura

El discurso céntrico se caracteriza por una idea estandarizada del arte y por una aparente transparencia y diafanidad en torno a sus prácticas. Quienes se mueven y detentan los centros de actividad cultural tendrán una visión claramente discriminatoria de quienes no se condicen con el patrón de seguimiento. Por ejemplo, en *La pista de hielo* (1993), mientras Remo Morán se dedica de tanto en tanto a escribir versos y a recordar el antiguo deseo de destacar en el mundo de las letras, Enric Rosquelles justifica su incorporación al estandarizado mundo del arte por haber *recuperado* (como en la *Great Tradition*) el abandonado Palacio Benvingut y haberlo convertido en una magnífica pista de patinaje. Es importante reparar en la visión que tiene Rosquelles de Morán. Por no alinearse con los cánones establecidos, y además por disputarle el amor de la joven

patinadora Nuria, Enric tensa el lenguaje, llegando incluso a la escatología, con el fin de «expulsar» a Remo de un círculo blindado con sus criterios éticos y estéticos:

No, Morán nunca me cayó bien; como suele decirse, nunca conseguí tragarlo; tengo una capacidad innata para juzgar a las personas y desde el primer momento supe que se trataba de un farsante, un embaucador redomado. Hay quien ha dicho que yo lo odiaba porque era artista. ¡Artista! ¡Me encanta el arte! ¿Por qué, si no, me jugué seguridad y futuro en la pista de hielo? Sucede, simplemente, que a mí no me dio el pego con sus aires de estar de vuelta de todo. ¿Que venía de una guerra? ¿Que había aparecido un par de veces en televisión? ¿Que la tenía de treinta centímetros? ¡Dios mío, Dios mío! ¡Estoy rodeado de perros rabiosos! (Bolaño, 1993: 85-6).

«Farsante», «embaucador redomado», «perro rabioso». Más adelante, y habiendo averiguado asuntos relativos al pasado de Remo, Rosquelles vuelve a arremeter, ahora no sólo en desmedro de Morán, sino también hacia quienes fueran sus compañeros de ruta en la juventud (extremando la lectura, los amigos de Remo podrían ser antecedentes directos de los realvisceralistas):

Morán daba trabajo a los amigos que tuvo a los dieciocho años, a un grupo de poetas que el tiempo y las circunstancias habían hecho recalcar en la Madre Patria. Él los encontraba, o el azar aunado a su voluntad hacía que los encontrara, les daba trabajo, los hacía ahorrar (les obligaba a ahorrar) y al final de la temporada, indefectiblemente, sus antiguos compañeros regresaban a sus respectivos lugares de origen en América [...]. Seres zarrapastrosos y heridos, resentidos, desadaptados, silenciosos, enfermos, con los que uno preferiría no encontrarse en una calle desierta [...]. Los referidos poetas, unos perfectos desconocidos tanto en España como en Hispanoamérica, nunca fueron muchos, en realidad debían confundirse con el resto del variopinto personal, donde había gente para todos los gustos. Jamás vi a ninguno, y si ahora he recordado esta historia es por el regusto de película de terror que dejó en mí (87).

El anonimato de los poetas, unido a sus precarias condiciones económicas, sólo acentuarán el desprecio de Enric Rosquelles, desprecio reforzado con esa mención al pasar de un género cinematográfico igualmente criticado y anticanónico: las películas de terror. Al parecer, cualquier práctica realizada por quien no condescienda los criterios y las normativas de la práctica cultural modélica (que, siguiendo a Rosquelles, sería limpida, pueril, adaptada, dialógica, sana y armónica) es empujado con virulencia hacia los bordes.

La propuesta de centralizar una jerarquía que no sólo toca la actividad artística, sino también la actividad social, es llevada a un punto álgido en *La literatura nazi en América*. Aunque la condición de los escritores convocados al catastro bolañeano sea paradójica (se trata de «mestizos» defendiendo el principio de la «pureza racial»), resulta interesante examinar cómo a partir de sus propuestas artísticas, discursivas y textuales estos personajes amparan una pretendida centralidad en la que se abogan derecho de pertenencia. En contraposición a otros grupos literarios en la narrativa de Bolaño (los realvisceralistas, los literatos bárbaros), los escritores nazis son los únicos que acuñan el destino del «artista comprometido» por una causa. Es decir, *escogen* un canon, *desean* configurar un listado y pertenecer a él, se *comprometen* a defenderlo, asumiendo que la vanguardia implica, forzosamente, una modificación radical de la realidad.

En el primer grupo de escritores, presentado bajo la irónica etiqueta de «Los poetas malditos», se encuentra Andrés Cepeda Cepeda, poeta peruano conocido con el *nom de plume* de El Doncel, quien luego de reeditar su poemario de juventud *El destino de la calle Pizarro* –por el cual recibe desde la crítica adjetivos del tono: «paleonazi, tarado, abanderado de la burguesía, títere del capitalismo, agente de la CIA [...]» (Bolaño, 1996a: 79)–, propone lo siguiente:

¿Y qué es lo que propone el Doncel? ¿Cuál es su apuesta? El regreso a una edad de hierro que sitúa aproximadamente en la época de Pizarro. El enfrentamiento racial en el Perú (aunque cuando dice Perú, y esto quizás es más importante que su teoría de la lucha de razas, liquidada por lo demás en un par de versos, engloba a Chile, a Bolivia y Ecuador). El posterior enfrentamiento entre Perú y Argentina (Argentina engloba a Uruguay y Paraguay) en lo que denomina «lucha de Cástor y Pólux». El triunfo incierto. Tal vez la derrota de ambos contendientes que profetiza para el año treinta y tres del tercer milenio. En los tres últimos versos advierte no sin trabajo del nacimiento de un niño rubio en las ruinas de una Lima sepulcral (80-1).

El Doncel sabe que no basta únicamente con escribir poesía para obtener el reconocimiento de los «centros». Los versos, entonces, exceden el propósito estético y se aprecian como modelo regidor, como señalamiento de quienes deben ser «retirados» en

complicidad con las prácticas del poder. En el fondo, el texto literario soportará también el discurso político, y provocará que posteriormente llegue a legitimarse.

Cepeda escribirá *El destino de la calle Pizarro*, e Irma Carrasco, su símil mexicano, escribirá *La colina de los zopilotes* porque en el fondo han identificado con precisión su posición en el «campo social». De este modo (y es lo más inquietante), el «campo social» no subordina al «campo artístico»: su estrecha cercanía con las prácticas del sistema que desea instaurarse le posibilitan su desarrollo como «arte de vanguardia».

El caso de la mencionada Irma Carrasco (mujer que ha padecido el maltrato y el desengaño de su esposo, el arquitecto estalinista Gabino Barreda) plantea las mismas lógicas: el compromiso literario que avala su participación en los centros sociales supone un principio jerárquico externo; y la alineación con la tesis de que la única salvación posible se encuentra en una edad anterior al mestizaje, actuará como principio jerárquico interno. Irma comienza a tener visibilidad en el medio literario con una primera y ambigua novela, que se yergue a un tiempo como un tratado para la salvación de México y como una enigmática «profecía», atendiendo el posterior trabajo de Bolaño con los futuros crímenes de Ciudad Juárez/Santa Teresa:

[...] ha aparecido su primera novela, *La Colina de los Zopilotes*, recreación de los últimos días de vida de su único hermano, que provoca opiniones encontradas en la crítica mexicana. Según algunos, Irma propone sin más la vuelta al México de 1899 como única forma de salvar un país al borde del desastre. Según otros, se trata de una novela apocalíptica en donde se atisban los desastres futuros de la nación que nadie podrá impedir o conjurar. La colina de los zopilotes que da título a la novela, y que es el lugar en donde muere fusilado su hermano, el padre Joaquín María, cuyas reflexiones y recuerdos constituyen el grueso de la obra, representa la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario perfecto para nuevos crímenes (90-1).

Más adelante, cuando Carrasco se reconcilie con Gabino Barreda, escribirá el volumen *La virgen de Asia*, una colección de dolientes poemas donde «la propuesta de Irma, esta vez, es volver a la España del siglo XVI» (92). El mensaje resulta evidente: «volver a los orígenes» supone recuperar un elemento característico del centro canónico: la pureza.

Aquello que se esbozaba en la larga lista de escritores reunidos en *La literatura nazi en América* quedará fijado como arquetipo en *Estrella distante*, con la figura de Carlos Wieder. El extenso estudio de la inquietante paradoja del artista-torturador, o de la vanguardia estética al servicio de los regímenes de facto, cobra aquí otro prisma. Tal como se veía en *La literatura nazi en América*, el canon requiere de un órgano especial que aplique la fuerza frente a la disidencia, del mismo modo que la institución estatal requiere de la violencia organizada para controlar a la oposición. El ejercicio de poder no sólo normalizaría la cultura, sino que la convertiría en un elemento elevado para ornar la fachada figurante de la «burguesía». El estereotipo del nuevo rico moliereano no sólo será reverencial con las actividades políticas del régimen (querrá pertenecer a él, como el señor Jourdain deseaba ser parte de la rancia nobleza) sino también con las nuevas prácticas culturales.

Luego de su recordada primera exhibición de poesía aérea sobre el cielo de Concepción, granjeándole «la admiración instantánea de algunos espíritus inquietos de Chile» (Bolaño 1996b: 41), Wieder será convocado a realizar sus actos, aceptados socialmente por pintorescos y vanguarditas. Narra Bolaño, en *Estrella distante*:

No tardaron en llamarlo para otras exhibiciones de escritura aérea. Al principio tímidamente, pero luego con la franqueza característica de los soldados y de los caballeros que *saben reconocer una obra de arte cuando la ven, aunque no la entiendan* [...]. Escribió: La muerte es resurrección y los fieles que permanecían abajo no entendieron nada pero entendieron que Wieder estaba escribiendo algo, comprendieron o creyeron comprender la voluntad del piloto y *supieron que aunque no entendieran nada estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro* (41-2, 91-2. Los énfasis son nuestros).

Esa nueva colectividad de procuradores de la cultura, configurada por la estructura de poder político y militar, estará justificada por la huida obligada al exilio de una porción importante de intelectuales y académicos, críticos y artistas, perseguidos ideológicamente. Ante las visibles lagunas, el nuevo régimen articulará una *intellectualité* a medida, cuya característica central, como en los casos descritos por Bourdieu, será la *impostura*:

Wieder, por supuesto, les decía que sí sabían, que sabían más que mucha gente, poetas y profesores, por ejemplo, la gente de los oasis o de los miserables desiertos inmaculados, pero sus rufianes no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse [...]. Por entonces Wieder estaba en la cresta de la ola. Después de sus triunfos en la Antártica y en los cielos de tantas ciudades chilenas lo llamaron para que hiciera algo sonado en la capital, algo espectacular que demostraría al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos (43-86).

En este estudio de la configuración de centros de operación artística (donde, a pesar de no mantener órganos de represión sistemática, igualmente se recrearán maneras efectivas de emplear las cuotas de poder), *Los detectives salvajes* merece una mención especial. El realvisceralismo, ese invento febril de Lima y Belano cuyo legado, volviendo a Alan Pauls, no fueron las *obras* (corpus diáfano) sino los *actos* (recuerdos difusos), representa la tentativa de una comunidad de *organizarse* en los *márgenes*²³. Por una parte, el grupo había escogido un género a desarrollar: la poesía; y, por otra, habían entregado el liderazgo a dos cabecillas escurridizos que acaban por darle cohesión y conveniencia al mismo. Ambos elementos aparecen inicialmente como propuestas, como intentos de conducción de la trama, pero se descentralizan inmediatamente: el registro en el que se cifra el destino del realismo visceral no será ningún tipo de soporte *poético*, sino la *narratividad individual*, representada por el diario, en la primera y tercera parte, y el testimonio, en la segunda; y la comandancia se fracturará pronto, cuando en lugar de performances e irrupciones, los fundadores se dediquen a vender marihuana entre la intelectualidad mexicana y decidan en un momento, con una lógica más institucional que estética, reordenar el movimiento.

²³ Así también puede entenderse el penúltimo dibujo de la serie de enigmas sobre mexicanos que realiza Juan García Madero en su diario, el 9 de enero de 1976. En él pueden verse ocho circunferencias, cada una conteniendo otra circunferencia con un punto en medio, formando un círculo cerrado. Al centro no hay nada. «[Son] ocho mexicanos hablando», aventura Ulises Lima. «Ocho mexicanos durmiendo», propone Lupe. «Incluso ocho mexicanos contemplando una pelea de gallos invisible» (Bolaño, 1998: 576), concluye García Madero. Esa «pelea de gallos invisible» (es decir, un juego violento, valiente y dinámico, pero que nunca logra *verse*) podría significar el volátil corpus de la poesía realvisceralista.

Es conveniente detallar estos momentos. Nótese cómo, en esta tentativa de «centralizar el margen», los integrantes del realvisceralismo escogen ejercitarse literariamente en un género (la poesía) que, según el consabido planteamiento de Mijaíl Bajtín, ha ganado históricamente el lugar más alto, se ha «canonizado», pero su práctica supone siempre una experiencia individual antes que colectiva²⁴. Mientras Ernesto San Epifanio le muestra con desenfado a las hermanas Font, y con cierta sorna a García Madero, una sesión de fotografías eróticas que se ha hecho con su novio, se produce un diálogo significativo en este sentido y que supone la presencia de lo canónico (en cuanto práctica literaria) en lo marginal (en cuanto coyuntura social):

— ¿Se puede saber qué están mirando? —dijo.

— Fotos mías. Es posible que te desagraden, pero si quieras puedes verlas tú también.

— ¿Eres fotógrafo?

— No, sólo soy poeta —dijo San Epifanio haciéndome un hueco—. Con la poesía tengo de sobras, aunque un año de éstos *voy a cometer la vulgaridad de ponerme a escribir cuentos* (Bolaño, 1998: 56. *El énfasis es nuestro*).

La práctica de la poesía justifica la necesidad de anexionar a un grupo desarticulado, debido a los intereses de su extrema juventud. Es importante aclarar que la poesía cohesiona al movimiento en tanto estética a desarrollar, mas no en cuanto a condición social. En ese sentido, el tipo de poesía realvisceralista se menciona, se discute, y al final de la novela se llega a catalogar (en el último monólogo, donde Ernesto García Grajales, de la Universidad de Pachuca, realiza un minucioso trabajo de investigación en torno al grupo), pero no hay un episodio claro en el libro donde verdaderamente la textualidad se *muestre*. Los lectores entusiastas de *Los detectives salvajes* han tenido, pues,

²⁴ Manuel Asensi, en el apartado dedicado a Mijaíl Bajtín en su *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta). Volumen II* (2003), explica: «Frente a los géneros clásicos, con un canon bien formado y ya cerrados desde el punto de vista de su configuración estética, la novela es un género joven, sin canon tras de sí y en un continuo proceso de formación [...]. En realidad lo que sucede es que la novela está en abierta contradicción con todos los otros géneros, que es un antigénero. ¿Por qué? Porque la novela practica la parodia de dichos géneros, desenmascara sus convencionalismos, es capaz de incluirlos dentro de su discurso, interpretándolos y dándoles un sentido distinto» (Asensi, 2003: 473-4).

que exceder el espacio literario y entrar en el contexto histórico y cotidiano para rastrear la primerísima lírica de Bolaño –*Gorriones cogiendo altura* (1975), *Reinventar el amor*, (1976), *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego* (1979), etcétera– o hacerse de una copia, traspapelada o digital, del ya clásico «Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista» (1975), y así darse una difusa idea de un legado poético que, como ya lo dijeron Pauls y Ayala, se sostiene más por el halo de leyenda que rodea a *Los detectives salvajes* que por una presencia interesante de los «infras» en el panorama literario mexicano²⁵.

Por tanto, el aparente orden dentro del caos marginal se establece por algo que actúa como «principio de jerarquización externa», pero que en la novela es sólo sugerido metonímicamente: la producción poética. Hay una preocupación mayor por detallar las circunstancias *en torno* a la poesía, es decir, todos los momentos en los cuales se *borda* la creación poética (cómo se escribe, sobre qué se escribe, cómo se debe vivir para escribir poesía), lo que sería el factor que pondría una y otra vez en movimiento el espacio narrativo.

Habiendo entendido que los realvisceralistas comparten un *destino*, mas no un *trabajo* poético, el único elemento consolidador que parece estable, y que representaría un límite borroso previo al desmantelamiento, es la presencia de Lima y Belano liderando el realvisceralismo. El mexicano y el chileno han logrado concertar una galería variopinta de personajes: dos sensuales hermanas, los pretendientes de esas hermanas, dos artistas homosexuales, tres hermanos que viven en una azotea, un joven desertor de la educación formal, varios detractores de la poesía oficial. Al parecer, las propuestas de

²⁵ Bolaño es áspero a la hora de rememorar el movimiento infrarrealista y desacreditar las actividades que el grupo siguió desarrollando en el DF luego de que Mario Santiago y él se marcharan a Europa: «El infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana. En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas: Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port-Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpiñan y de la estación de trenes de Perpiñan, decidimos que el grupo como tal se había acabado» (Boullosa: 112).

los dos cabecillas actúan como «principio de jerarquización interna», pero Bolaño es hábil para detonar paulatinamente esta idea. A lo largo de la novela se van sembrando explosivos que hacen estallar ese último elemento cohesionador y, muy pronto en el argumento, Belano y Lima desaparecen. Es decir, las voces orientadoras acaban también por difuminarse. Al igual que ocurría con la poesía como género literario *en ejercicio*, se habla de ellos, se comentan sus circunstancias, pero ellos no están presentes: han desaparecido como centralidad.

De esta manera, los ritos iniciáticos que le dan la bienvenida a Juan García Madero al realismo visceral no son proporcionados por sus maestros, sino por discípulos resentidos, como Ernesto San Epifanio en complicidad con las hermanas Font:

—No me hagas reír. Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros.

—Pero después los leerán, ¿no? —concluí un poco amoscado.

—No, te equivocas, después se los regalan a Ulises y a Belano. Éstos los leen, se los cuentan y ellos van por ahí presumiendo que han leído a Queneau, por ejemplo, cuando la verdad es que se han limitado a robar un libro de Queneau, no a leerlo (56).

En adelante serán otros los convocados para hablar de un centro que ha sido removido, de un átomo que ha explotado. De ahí que la segunda parte del libro sea ilustradora, y hasta imprescindible: todas las voces citadas para hablar de los derroteros de los poetas realvisceralistas intentan reconstruir ese centro, volver a configurar los criterios comunes, pero se desvían pronto al no hallar más que la estela del paso de Ulises y Arturo por los distintos territorios en fuga.

En los estertores del movimiento, a pocas semanas de que los cabecillas, una prostituta y el discípulo más aventajado se marchen definitivamente tras las huellas de Cesárea Tinajero, el personaje de Jacinto Requena alude a un hecho que podría continuar dando la impresión de grupo cohesionado. Aquí se utiliza nuevamente la parodia

irónica como desplazamiento del canon, ya que resulta evidente la alusión a las prácticas contradictorias y centralistas que hicieron encallar a casi todas las vanguardias de principios del siglo XX²⁶. Y es que, en un intento desesperado por mantener con vida al movimiento, Requena le asegura a García Madero que Belano ha comenzado una purga indiscriminada al interior del realismo visceral:

Le pregunto el motivo de las expulsiones. No lo sabe. Se reafirma en su primera opinión: una locura temporal de Arturo Belano. Luego me explica (aunque esto yo ya lo sé) que Breton acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Breton, dice Requena. En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Breton, suspira. ¿Y los expulsados qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo? Requena se ríe. La mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera sabe que han sido expulsados! (101).

La extrema importancia que le da García Madero a esta detentación del poder se rebaja cuando la versión de Requena es desmentida por los mismos Belano y Lima, que reaparecen días antes de que se produzca el giro definitivo de la primera parte: «La purga del real visceralismo es sólo una broma, dijo Ulises. ¿Pero los purgados saben que se trata sólo de eso? Claro que no, entonces no tendría ninguna gracia, dijo Arturo. ¿Así que no hay nadie expulsado? Claro que no. ¿Y ustedes qué han estado haciendo todo este tiempo? Nada, dijo Ulises» (112).

Sin poesía y sin vates referenciales, el realvisceralismo entrará en una espiral de argumentos y contra-argumentos, en un torbellino de voces dispares, incapaces todas ellas de asir las circunstancias adecuadamente²⁷. En suma, si se reordenaran los hechos

²⁶ En el citado «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño», Manzoni asevera que los movimientos de vanguardia no se desplazan sólo en sus prácticas, sino también en sus basamentos. En «Carnet de baile», cuento incluido en *Putas asesinas* (2001) en donde se enumeran 69 razones para no «bailar» con Neruda, Manzoni pone el acento en que «el carácter epigramático de estas afirmaciones no puede menos que ser considerado como una forma del homenaje al “Primer Manifiesto Surrealista”, y en ese sentido, otro modo de confirmar una decisión estética [...]. Probablemente un modo irónico de proponer la dificultad de construir genealogías confiables o linajes de hermandad reconocibles (Manzoni, 2008: 346-7).

²⁷ No obstante, habrá pasajes en los que encontrará establecimiento, pero no en el «campo literario», sino en el «campo social». Para Xóchitl García, la pareja de Jacinto Requena, haber pertenecido al grupo traerá consecuencias negativas para sus futuros movimientos en la sociedad: «[...] me miraban como si yo fuera un

narrativos de *Los detectives salvajes*, se trataría de una fuga sistemática, una huida constante de los centros textuales estandarizados y una propensión hacia circunstancias éticas, artísticas y sociales marginales. Si en un principio García Madero buscaba a Lima y Belano en las librerías de la Alameda, luego los tres buscarán a Cesárea Tinajero, anclando su investigación en los vestigios del Estridentismo (donde Amaderó Salvatierra será el único personaje que declamará desde una temporalidad fija: 1976), y éstos, a su vez, serán buscados por Ernesto García Grajales para «fijarlos» distorsionadamente en la tradición poética mexicana.

Es interesante apreciar la circularidad del viaje en cuanto estética: todo comienza en el taller de poesía de Julio César Álamo, avalado por el discurso académico de una universidad, para regresar al mismo terreno: la propuesta de rescate e investigación de un profesor universitario. En ambos casos se trata de miradas centralistas que, como se viene afirmando desde el inicio, presentan visiones acomodaticias de la realidad²⁸. Luego de haber sepultado el cadáver del realismo visceral, ¿cómo contrapuntear el

extraterrestre, decían ¿así que tú fuiste real visceralista, eh?, y después me decían que lo sentían, pero que no podían publicar ni uno solo de mis poemas. Según María, a quien acudía cada vez más desanimada, eso era lo normal, la literatura mexicana, probablemente todas las literaturas latinoamericanas, eran así, una secta rígida en donde el perdón era costoso de conseguir. Pero yo no quiero que me perdonen nada, le decía. Ya lo sé, decía ella, pero si quieres publicar más vale que no menciones nunca más a los real visceralistas» (Bolaño, 1998: 370).

²⁸ En «El policía de las ratas», cuento incluido en *El gaucho insufrible* y escrito al alero de «Josefina la cantora o el pueblo de los ratones», de Franz Kafka, la operación para ir fijando en la memoria colectiva a Josefina, la olvidada artista, es la misma. Pepe, sobrino de la cantora, charla con un viejo colega, policía como él: «El policía viejo gustaba hablar de ella, pero sus recuerdos, no tardé en darme cuenta, eran ligeros como papel de fumar. A veces decía que Josefina era gorda y tiránica, una persona cuyo trato requería extrema paciencia o extremo sentido del sacrificio, dos virtudes que confluyen en más de un punto y que no escasean entre nosotros. Otras veces, en cambio, decía que Josefina era una sombra a la que él, entonces un adolescente recién ingresado en la policía, sólo había visto fugazmente. Una sombra temblorosa, seguida de unos chillidos extraños que constituían, por aquella época, todo su repertorio y que conseguían poner no diré fuera de sí, pero sí en un grado de tristeza extrema a ciertos espectadores de primera fila, ratas y ratones de quienes ya no tenemos memoria y que fueron acaso los únicos que entrevieron algo en el arte musical de mi tía. ¿Qué? Probablemente ni ellos lo sabían. Algo, cualquier cosa, un lago de vacío. Algo que tal vez se parecía al deseo de comer o a la necesidad de follar o a las ganas de dormir [...]» (Bolaño, 2003: 58).

discurso de la academia al respecto?, ¿cómo arrebatarle al occiso su aurea *post-mortem*?²⁹

Comentará el catedrático Ernesto García Grajales, de la Universidad de Pachuca:

En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudiioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo. Si Dios quiere pienso publicar un libro sobre ellos. El profesor Reyes Arévalo me ha dicho que tal vez la editorial de nuestra universidad podría publicarlo. Por supuesto, el profesor Reyes Arévalo jamás ha oído hablar de los real visceralistas y en su fuero interno preferiría una monografía sobre los modernistas mexicanos o una edición anotada sobre Manuel Pérez Garabito, el poeta pachuqueño por excelencia [...] (550).

A pesar de la defensa acérrima de su investigación, la propuesta sigue siendo más divulgadora que analítica. García Grajales no desea realizar una apreciación artística del realvisceralismo, sino rescatarlo en el plano anecdótico y fijarlo con las estrategias de consagración de la crítica, ya definidas por Harold Bloom. Cabe preguntarse, entonces: con Belano y Lima desaparecidos en África y Europa, con Cesárea Tinajero, su mentora, asesinada, y con el resto de los poetas abrazando una aceptable «vida burguesa» o marginados definitivamente, ¿cómo se reconstruirá el centro?

La siguiente cita es ilustradora. Todos los mecanismos que se han descrito para avalar a un grupo de autores (es decir, para imponer y universalizar un «sistema privado de lecturas», de acuerdo con una determinada posición en la estructura social)

²⁹ La idea de que la muerte «canoniza» debido a la imposibilidad del afectado de seguir interviniendo en el campo literario y social, aparece con claridad en *Monsieur Pain* (1999) y aventura siniestramente el reconocimiento *post-mortem* del propio Bolaño, sobre todo en su país de origen: «Madame Reynaud, entonces, dice que no estoy informado de que [César] Vallejo ha muerto y que incluso ya está enterrado, ella asistió al sepelio, muy triste, hubo discursos.

—No —digo—, no sabía nada.

—Algo muy triste —confirma Blockman, él también fue al cementerio—, Aragon hizo un discurso.

—¿Aragon? —murmuró.

—Sí —dice madame Reynaud—. Monsieur Vallejo era poeta.

—No tenía idea, usted no me dijo nada al respecto.

—Así es —afirma madame Reynaud—, era un poeta, aunque muy poco conocido, y pobrísimo —añade.

—Ahora se volverá famoso —dice monsieur Blockman con una sonrisa de entendido y mirando el reloj» (Bolaño, 1999a: 152).

se ven reflejados aquí. Cuando el profesor de Pachuca haga repaso de las figuras fundamentales del movimiento, pondrá en evidencia ese sistema de legitimación canónica. Véase cómo en las últimas palabras de la segunda parte de *Los detectives salvajes* se intenta institucionalizar algo que, 500 páginas atrás, pertenecía al llamado «canon de deseo», e incita a la controversia al mismísimo lector de la novela. Pero se trata de una controversia muda, pues el lector, quien a menos de 50 páginas de terminar el libro se ha dotado de información de primera mano acerca del realvisceralismo, recibirá esta deslegitimación estratégica de la (ahora) única voz autorizada:

Ulises Lima sigue viviendo en el DF [...]. De Arturo Belano no sé nada. No, a Belano no lo conocí. A varios. No conocí a Müller ni a Pancho Rodríguez ni a Piel Divina. Tampoco conocí a Rafael Barrios. ¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero (551).

3.1. *El discurso estratégico de la academia*

Como se ha dicho, el núcleo canónico de autores u obras estará blindado por dos instituciones que alinean sus estrategias para mantenerlo y detentarlo en el tiempo: la academia y la crítica literaria. Es interesante cómo Bolaño trabaja en varios momentos de su narrativa la práctica interna de ambas, develando que las decisiones externas están ante todo mediadas por los caracteres subjetivos particulares y por las circunstancias privadas de los personajes.

Si bien la presencia discursiva del catedrático Ernesto García Grajales, en *Los detectives salvajes*, adelanta la perspectiva y posición de la academia en las estructuras sociales que presenta Bolaño en su narrativa, hasta el minuto sólo se conoce el discurso público, limitado a la exhibición de las prácticas y los resultados. Ahora la academia y la crítica literaria se describirán en sus desaciertos, en sus momentos procesales, en una coyuntura de «puertas adentro», y serán señaladas mediante la ironía sutil, en unos casos, y mordaz, en otros.

Aunque esta particular perspectiva del trabajo académico dará toda su medida en 2666, sus características visibles ya aparecen en *Los detectives salvajes*, en los momentos en los que Juan García Madero decide incursionar en los talleres de poesía que la misma universidad le ofrece. Julio César Álamo, el tutor del taller, es descrito con los rasgos obtusos y rígidos de quien se ha convertido en una «autoridad en la materia», el primer elemento que distingue la visión de la academia en torno al acontecer literario. Escribe García Madero, al inicio de su diario:

[...] al cabo de un mes me inscribí en el taller de poesía de Julio César Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras [...] leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba. A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento leíamos) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamo se ponía a leer el periódico (13).

El «humor», el «aburrimiento», la «indiferencia», como circunstancias privadas de los sujetos que organizan los centros álgidos de la vida colegiada, actúan como contrapunto crítico en Bolaño, y repercuten, posteriormente, en los límites del propio quehacer académico. Luego de que los realvisceralistas irrumpan en el taller de Álamo, la decisión de García Madero será desplazarse voluntariamente hacia los márgenes, abandonar la educación formal y después moverse del centro mismo el país (del DF a Sonora).

El caso de los críticos que configuran la primera parte de 2666 se encuentra en las antípodas: a pesar de que tanto los realvisceralistas como los profesores europeos comparten el factor de la búsqueda de un referente literario mayor (Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi), el afán de los críticos no es la creación, sino, primero, la apreciación literaria «personal», y luego la legitimación de tal apreciación. El gesto de abandonar sus respectivos departamentos académicos para embarcarse en un viaje (otro desplazamiento hacia los márgenes) no tiene como giro último el develamiento de una circunstancia histórica y colectiva (el encuentro con la «madre fundadora» que, en una

resolución anti-edípica, se sacrifica), sino de una coyuntura privadísima: la resolución de la disputa sentimental por Liz Norton.

Es imprescindible volver sobre los detalles vitales de uno de los críticos: el francés Jean-Claude Pelletier. Las condiciones económicas y sociales en las cuales Pelletier estudia en París y comienza a interesarse por la literatura alemana son precarias. Viviendo en una *chambre de bonne* con otras quince personas, y compartiendo el baño, el lavamanos y las ilusiones con otros estudiantes, llega a sus manos un libro de Benno von Archimboldi: *D'Arsoval*. Se interesa por el escritor. Intenta buscar más volúmenes de éste en la biblioteca de su facultad y en otros archivos, pero no encuentra registro alguno. Acude entonces a quienes, se presume, tienen una perspectiva panorámica de la literatura y una trayectoria que los avala para fungir como maestros. Pero el futuro especialista se encuentra con la sorpresa de que «sus profesores no habían oído hablar de él. Uno de ellos le dijo que su nombre le sonaba de algo. Con furor (con espanto) Pelletier descubrió al cabo de diez minutos que lo que le sonaba a su profesor era el pintor italiano, hacia el cual, por otra parte, su ignorancia también se extendía de forma olímpica» (Bolaño, 2004b: 15-6).

Esta actitud permanecerá en la memoria de Pelletier cuando él mismo asuma el cargo de profesor de literatura alemana y luego de coordinador del departamento homónimo. A lo largo de «La parte de los críticos», Bolaño describe al catedrático francés como un vasto conocedor de las letras germanas, en una actitud que resulta casi una corrección al deficiente ejercicio académico de sus antecesores. Pero hay un aspecto interesante en el que se repara inmediatamente: en los congresos, Pelletier lleva a cabo una constante labor comparatista entre la obra de Archimboldi y la de otros autores franceses y alemanes («Heine y Archimboldi: caminos convergentes»), entusiasmando con ello a su compañero, el español Manuel Espinoza («Ernst Jünger y Benno von Archimboldi: caminos divergentes»). Esto provoca la reacción antipática del opuesto grupo de archimboldianos (Schwarz, Borchmeyer y Pohl), que en su defensa como dueños de estudios más acabados en torno al autor por el hecho de ser alemanes,

«contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Heinrich Böll. Hablaron de responsabilidad. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Uwe Johnson. Hablaron de sufrimiento. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Günter Grass. Hablaron de compromiso cívico» (26).

Se reflejan aquí dos asuntos importantes. Primero, que el grupo que se posicionará en el «campo literario» de los estudios archimboldianos será el que, por asuntos de nacionalidad e idioma (el francés, el español, el italiano, la inglesa) observará al apócrifo escritor «desde fuera», desde una pretendida marginalidad; y, segundo, que ese grupo, a pesar de contar con la simpatía de las audiencias y de las autoridades universitarias, repite el mismo patrón que sus contrincantes. Tanto Schwarz y sus adláteres, como Pelletier y compañía, comienzan a estudiar paradigmáticamente la literatura alemana desde un único centro irradiador (Archimboldi), replicando con ello los revisados mecanismos de «canonización». El comparatismo del grupo de Schwarz y el comparatismo del grupo de Pelletier no ayuda a la indagación supragenérica y supranacional, sino a la legitimación de una figura (la de un escritor casi realvisceralista, pues tampoco de él puede visualizarse obra alguna). De esta manera, el inicial «canon de deseo» se vuelve, debido a la posición que ocupa Pelletier y los demás en la estructura social, un «canon institucional». Es tan así que unas páginas más adelante, frente al rumor de que Benno von Archimboldi ha sido nominado para el Premio Nobel de Literatura (la consagración social y el posicionamiento definitivo), los grupos homogeneizan sus posturas:

[Estaban] entusiasmados como niños ante la noticia que había corrido más que como reguero de pólvora, como bomba atómica, por los pasillos y las reuniones en petit comité de las jornadas, a saber, que Archimboldi aquel año era candidato al Nobel, algo que para los archimboldistas de todas partes era no sólo un motivo de inmensa alegría sino también un triunfo y una revancha. A tal grado que fue en Salzburgo, precisamente, en la cervecería El Toro Rojo, durante una noche llena de brindis, donde se firmó la paz entre los dos grupos principales de estudiosos archimboldianos, es decir entre la facción de Pelletier y Espinoza y la facción de Borchmeyer, Pohl y Schwarz, que a partir de entonces decidieron, respetando sus diferencias y sus métodos de interpretación, aunar esfuerzos y no volver a ponerse zancadillas [...] (56-7).

Si en Pelletier se encarna la figura del sujeto que aprecia desde el margen a un autor cuyo corpus no está recopilado ni constituido pero que, una vez en el centro, repetirá casi inconscientemente las prácticas legitimadoras de sus antecesores y sus coetáneos, Espinoza, el especialista español, ayuda a constituir otro elemento característico de la academia: los criterios internos y subjetivos que genera el discurso docente.

Antes de que Manuel Espinoza comience a frecuentar los múltiples congresos en los que los cuatro críticos refuerzan su amistad y alinean criterios para posicionar a Archimboldi en el concierto literario internacional, al español le llama la atención que su propia facultad albergue a un grupo de estudiosos entusiastas de la obra de Ernst Jünger. Lo curioso no es la elección del autor, ni tampoco el entusiasmo, sino lo vaporoso de sus criterios:

No tardó [...] en descubrir que el grupo de jungerianos no era tan jungeriano como él había creído, sino que, como todo grupo literario, estaba sujeto al cambio de las estaciones, y en otoño, efectivamente, eran jungerianos, pero en invierno se transformaban abruptamente en baroianos, y en primavera en orteguianos, y en verano incluso abandonaban el bar donde se reunían para salir a la calle a entonar versos bucólicos en honor a Camilo José Cela, algo que el joven Espinoza, que en el fondo era un patriota, hubiera estado dispuesto a aceptar sin reservas de haber habido un espíritu más jovial, más carnavalesco en tales manifestaciones, pero que en modo alguno podía tomarse tan en serio como se lo tomaban los jungerianos espurios (19-20).

La cita da pie para desarrollar un nuevo enfoque en este estudio de los profesores archimboldianos. Puede pensarse, con esta brecha abierta, que a pesar de que los cuatro críticos insisten en la inclusión y reconocimiento de Benno von Archimboldi, su agrupación también es sensible a los cambios abruptos, sobre todo a las consecuencias producidas por las transformaciones sentimentales de Espinoza y de Pelletier (y luego de Morini) hacia Liz Norton. Lo que desmembrana el frente común de archimboldianos no es su circunstancia pública, sino la privada.

Es interesante ver cómo, a pasos de la debacle del grupo, sus máximos exponentes, tan críticos en un primer momento con el medio colegiado, refuercen

escrupulosamente su trayectoria de académicos de renombre internacional (es decir, defiendan su posición en el campo literario) cuando conocen al modesto profesor chileno Óscar Amalfitano, quien subsiste dando clases baladíes en la Universidad de Santa Teresa, en México. Las opiniones de Pelletier y Espinoza recuerdan, de algún modo, la virulencia de Enric Rosquelles al hablar de Remo Morán y su grupo de poetas, en un claro afán por discriminarlo:

[...] no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas. Porque queremos convencerlo de que vuelva a Europa, dijeron.

— Yo creía —dijo Amalfitano— que el mejor escritor alemán del siglo veinte era Kafka.

Bueno, pues entonces el mejor escritor alemán de la posguerra o el mejor escritor alemán de la segunda mitad del siglo XX, dijeron los críticos.

— ¿Han leído a Peter Handke? —les preguntó Amalfitano—. ¿Y Thomas Bernhard?

Uf, dijeron los críticos y a partir de este momento hasta que dieron por concluido el desayuno Amalfitano fue atacado hasta quedar reducido a una especie de Periquillo Sarniento abierto en canal y sin una sola pluma (158).

Como se puede apreciar, la academia manejará un discurso de «fachada», de convencimiento y autoconvencimiento, férreamente asociado a la defensa de sus prácticas de «canonización» y avalado por un solemne desarrollo intelectual. Pero detrás de ese sistema discursivo estable, las circunstancias personales promoverán la apertura de esos márgenes y el desmoronamiento de los principios institucionales. La referencia a la novela de José Joaquín Fernández de Lizardi (*El Periquillo Sarniento*, 1816) actúa como símbolo de la displicencia con que Amalfitano es tratado y de la manera violenta que tiene la academia de empujar hacia los bordes a quienes puedan ensombrecer el mentado núcleo irradiador.

Un último alcance en torno a la academia como defensora del canon. Tal como ocurría con el movimiento realvisceralista, constituido en los márgenes y allí mismo contaminado por la ambivalencia de los criterios del centro (recuérdese la purga bretoniana de Belano), el anteriormente marginado Óscar Amalfitano encarnará un tercer elemento: debido a que el conocimiento académico resulta disfuncional para

captar la complejidad del entorno, el extravagante profesor dará la espalda a la sabiduría universitaria y se concentrará en sus propias vicisitudes, suprimiendo cualquier nexo con el agresivo contexto sociocultural. Por eso, como Auxilio Lacouture y Sebastián Urrutia Lacroix, Amalfitano iniciará un camino sin retorno hacia el ensimismamiento con el repetitivo recurso de la «voz interior», dialogante o imperativa, que le permitirá reacomodar la información académica que guarda en su cerebro, para fines aparentemente improductivos.

En los ratos muertos de la aplicación de un examen para un grupo de alumnos distraídos, el profesor Amalfitano realiza una serie de garabatos en un papel. Dibuja, primero, un triángulo. Le agrega nombres de reconocidos filósofos y escritores. Se ríe. Continúa garabateando otros triángulos azarosos, pero la voluntad de fijar una nueva «geometría» de la historia del pensamiento y la literatura lo ensimisma (y por eso el experimento duchampiano de colgar en un tendedero el *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste³⁰). El paroxismo del discurso académico, como una serpiente que se muerde la cola –una imagen recurrente en Bolaño, desde el cuento «El gusano» (1997)– deviene cuando el triángulo da paso a un listado que recuerda, en parte, las yuxtaposiciones de Bloom al final de *El canon occidental*:

Pico della Mirandola	Hobbes	Boecio
Husserl	Locke	Alejandro de Hales
Eugen Fink	Erich Becher	Marx
Merleau-Ponty	Wittgenstein	Lichtenberg
Beda el Venerable	Lulio	Sade
San Buenaventura	Hegel	Condorcet
Juan Filópono	Pascal	Fourier
San Agustín	Canetti	Lacan
Schopenhauer	Freud	Lessing

³⁰ «De qué trata el experimento?, dijo Rosa. ¿Qué experimento?, dijo Amalfitano. El del libro colgado, dijo Rosa. No es ningún experimento, en el sentido literal de palabra, dijo Amalfitano. ¿Por qué está allí?, dijo Rosa. Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza» (Bolaño, 2004b: 245-251).

Durante un rato, Amalfitano leyó y releyó los nombres, en horizontal y vertical, desde el centro hacia los lados, desde abajo hacia arriba, saltados y al azar, y luego se rió y pensó que todo aquello era un turismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada (265-6).

El cierre de filas institucional (que hace Álamo, que hacen Pelletier y Espinoza en detrimento de Amalfitano, y que luego hace el mismo Amalfitano), lleva a la «proposición demasiado evidente» del estatismo; una suerte de viraje en sentido contrario, por razones más sociales que académicas, al principio de renovación disciplinaria que apuntalara el propio Martin Heidegger: «El verdadero “movimiento” de las ciencias es el de revisión de los conceptos fundamentales, que puede ser más o menos radical y “ver a través” de sí mismo también más o menos. El nivel de una ciencia se determina por su capacidad para experimentar una crisis de sus conceptos fundamentales. En tales crisis inmanentes de las ciencias vacila la relación misma de la investigación positiva con las cosas a las que se pregunta» (Heidegger, 1927: 19).

En la literatura de Bolaño, la academia actúa precisamente para que sus núcleos se fortalezcan y *no* experimenten crisis, situación similar a lo que ocurrirá con el discurso canonizador de las publicaciones.

3.2. *Las operaciones de los consorcios editoriales*

En *La literatura nazi en América* llama la atención la manera en que la configuración de un particular consorcio editorial ayuda a promover escritores que se condicen con la ideología de ese centro planificador y distribuidor de una «nueva» cultura. De este modo, *El Cuarto Reich* de Argentina, «una de las empresas editoriales más extrañas, bizarras y obstinadas de cuantas se han dado en el continente americano», se complacía en sus números de «denunciar las falacias de Nuremberg y de la prensa esclava de la plutocracia judía» (Bolaño, 1996a: 233) y de publicar colaboraciones variadas, siempre acordes a los principios del nacionalsocialismo, aunque «nunca se supo quién la dirigía» (234). Es evidente por tanto que las editoriales, como centros defensores de un canon

particular, tendrán un mecanismo de regulación que favorece el centralismo. Se editarán aquellas obras «legibles» que *deben* ser leídas o bien, que *pueden* ser leídas por el público meta de sus «productos de consumo» cultural.

Así, la Editorial Universitaria, tradicional consorcio chileno reconocido por editar las obras de clásicos de las letras universales y nacionales en amigables formatos para los planes de lectura escolar, es parodiada en «La parte de Amalfitano», de 2666. Hay que recordar que el paulatino deterioro de las facultades mentales del profesor chileno principia cuando, al desempacar sus cajas de libros, se encuentra con dos libros dispares: el comentado *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste, y *O'Higgins era araucano. 17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía*, un texto aprobado por el Consejo Araucano de la Historia y publicado en 1978 por la mencionada editorial. Su autor es el Lonko Kalipán, «Historiador de la Raza, Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana» (Bolaño, 2004b: 76), quien intenta reescribir la biografía del «padre de la patria», Bernardo O'Higgins Riquelme, desdeñando su supuesto origen irlandés y adjudicándole descendencia de la triunfal estirpe mapuche.

De ser un tratado histórico, el texto alcanza reminiscencias míticas (como ocurría con muchos de los libros publicados por *El Cuarto Reich* en *La literatura nazi en América*), y de esta manera se extraen conclusiones delirantes del tipo «todos los araucanos o buena parte de éstos eran telépatas» o «la lengua araucana estaba estrechamente ligada a la lengua de Homero» (284).

Mientras el *Testamento geométrico* de Dieste se aísla en el clima desértico del norte de México aprendiendo «cuatro cosas de la vida», el ejemplar *O'Higgins era araucano* es leído con sorna y curiosidad por Amalfitano. Casi al final, la narración de Kalipán se va mixturando con las reflexiones, periféricas y circunstanciales, del profesor chileno. Una de ellas pone el acento en las dificultades que pudo haber tenido el Lonko para, precisamente, publicar su libro. El apego a la verosimilitud es escaso: Amalfitano únicamente especula acerca de todas las situaciones que rodearon a la edición en plena

dictadura militar de un libro tan extraño. Sin embargo, la crítica al medio editorial es reveladora:

Se podía ver, por ejemplo, la fecha de edición del libro, 1978, es decir durante la dictadura militar, y deducir la atmósfera de triunfo, soledad y miedo en que se editó. Se podía ver, por ejemplo, a un señor de rasgos indios, medio loco pero discreto, tratando a los impresores de la prestigiosa Editorial Universitaria, sita en San Francisco, número 454, en Santiago, el precio que le va a costar la edición de su librito al Historiador de la Raza, al Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana, un precio demasiado alto que el señor Kilapán intenta abaratar con más ilusión que efectividad aunque el encargado de los talleres sabe que no andan, precisamente, muy sobrados de trabajo y que bien podrían hacerle una rebajita al hombre en cuestión, máxime si el tipo les jura que tiene otros dos libros más totalmente terminados y corregidos (*Leyendas araucanas y leyendas griegas y Origen del hombre americano y parentesco entre araucanos, arios, germanos primitivos y griegos*) y que les jura y rejura que se los va a traer a ellos, porque, caballeros, un libro impreso por la Editorial Universitaria es un libro que a primera vista ya se distingue, y es esta última parrafada la que convence al impresor, al encargado, al tinterillo que se ocupa de estos menesteres y que le concede esa pequeña rebajita. El verbo distinguir. La palabra distinguido. Ah, ah, ah, ah, resuella Amalfitano mientras se ahoga como si estuviera un repentino ataque de asma. Ah, Chile (285-6).

Es interesante cómo el encargado de las prensas en la «prestigiosa» Editorial Universitaria no sólo parece convencerse de publicar el hilarante *O'Higgins era araucano* porque anden escasos de trabajo (una crítica solapada al «apagón cultural» que sobrevino en Chile luego de golpe de Estado), sino porque el Lonko Kalipán, el indígena nato, el Historiador de la Raza, es un crisol de todas las señas de identidad que busca el nuevo régimen para preconizar una «defensa de lo chileno», de lo «patriótico», de lo «nacional». Los indígenas son asumidos en el discurso político y en el discurso cultural a partir de un arquetipo que se replica en las escuelas de criollos y de mestizos, llamados «araucanos» (amerindios de la zona central de Chile), según la categorización hispánica, y «mapuches» («gente de la tierra»), según su propia denominación.

Este uso lingüístico referencial del medio editorial para aludir a esos «otros» (los «anormales», dirá Foucault) tiene una distinción especial en el cuento «El Ojo Silva», incluido en el volumen *Putas asesinas* (2001). Allí los personajes mantienen un diálogo que sugiere que las actividades de publicación y distribución son meras complacencias

hacia los mecanismos de legitimación del canon, debido a las consecuentes recompensas monetarias.

Mauricio Silva ha sido discriminado políticamente de su país y apartado de los círculos de «camaradas» exiliados por sus preferencias sexuales. Sin rumbo, sin identidad, el reportero gráfico viaja a la India. Allí logra liberar a varios niños sometidos a la prostitución y se dedica con entusiasmo a su doble labor de madre adoptiva y de fotógrafo. Un día, los editores le encargan reportajes con marcados sesgos occidentales:

Su oficio y no la curiosidad de turista lo había llevado hasta allí, en donde tenía que realizar dos trabajos. El primero era el típico reportaje urbano, una mezcla de Marguerite Duras y Herman Hesse, el Ojo y yo sonreímos, hay gente así, dijo, gente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*, y uno está para complacer a los editores (Bolaño, 2001: 16-7).

La crítica es casi poscolonial. Los criterios editoriales son fijados a partir de un conocimiento profundo no del país retratado, sino del «público-meta»: occidentales que desean mantener intacta, inmaculada, su imagen de territorios orientales como la India. Aparecen aquí varios criterios ya esbozados. Primero, la necesidad imperiosa de higienizar y mantener legibles las textualidades (en este caso, las fotografías, que deben ser tomadas a partir de los lineamientos regidores para esa particular imagen que se articulará por la mirada de una escritora francesa y de un autor alemán). Y segundo, la presencia, precisamente, de esa francesa y ese alemán como «filtros» culturales necesarios, con el fin de que toda información que pueda ingresar en la «semiósfera» occidental (volviendo a Lotman) no agrede, no provoque alguna desestabilización en los esquemas establecidos³¹. En el fondo, el Ojo Silva sabe que los editores, con el fin de

³¹ Esa idea, al igual que el canon literario, resulta una constructo social que conduce a citar, brevemente y por antonomasia, a Edward Said y su idea del orientalismo como discurso. Explica María José Vega, en su tratado *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial* (2003): «En ese contexto, la construcción de una obra singular recibe la presión colegiada de todo el campo orientalista precedente y contemporáneo y, a su vez, contribuye a formar ese campo y, por tanto, ejerce presión sobre nuevos textos y escritores. El orientalismo, de este modo, se percibe y describe como una forma de ordenar y regular la escritura, y

generar interés y aumentar las ventas, no desean que se retrate la India, sino un *pre-juicio* de la India, una *representación* occidental que proviene desde los primeros libros de exploración y de viajes, y que Hesse, Duras y él mismo, como eslabón de la férrea cadena, no han hecho más que *replicar*. Esto es interesante: mediante la *repetición*, mediante el *gatopardismo*, se entregan fórmulas consabidas que atraen *en su fachada*, pero que si se observan desde una posición marginal (lo que, por lo demás, hace la crítica poscolonial) es plausible de desmantelar críticamente.

Del mismo modo, en «Una aventura literaria», relato incluido en *Llamadas telefónicas*, se narran los periplos de dos escritores: A., quien ha iniciado una meteórica carrera de reconocimiento y aceptación (todos desean publicar y reseñar sus libros), y B., un escritor que no tiene difusión ni suerte, y que opina que A. sólo tiene reconocimiento por sus cortesanas actitudes hacia el sistema. Este relato dicta las coordenadas de lo que podría designarse como la «ética del *outsider*», muy presente en los personajes de Bolaño y en Bolaño mismo, y reflejada en pasajes de *Los detectives salvajes* (Cfr. el monólogo de Pere Ordóñez en el marco de la Feria del Libro de Madrid), *El gaucho insufrible* («Los mitos de Chthulu») y algunos artículos y ensayos de *Entre paréntesis* («Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio»; «Fragmentos de un regreso al país natal»). Esa ética dicta que el escritor debe apartarse de todos los centros de control y neutralización de discursos alternativos capaces de traducir la heterogeneidad en lenguaje aprendido, y a su vez de toda práctica institucional que desarticule los componentes políticos del arte, obligando a recepcionarlo únicamente en su variante estética. Si en la práctica orientalista se «occidentalizaba» la India con propósitos interpretativos y mercantiles, en «Una aventura literaria» lo que se promueve es la «burocratización» al escritor:

también la visión, la investigación y la enseñanza. Por esta razón, el producto del orientalismo es una *representación*, o más exactamente, un *sistema de representaciones*» (Vega: 73).

La meteórica carrera de A, sin embargo, ha dado a sus escritos un aire de gazmoñería que a B, lector ávido, le parece insopportable. A, al principio desde los periódicos pero cada vez más a menudo desde las páginas de sus nuevos libros, pontifica sobre todo lo existente, humano o divino, con pesadez académica, con el talante de quien se ha servido de la literatura para alcanzar una posición social, una respetabilidad, y desde su torre de nuevo rico dispara sobre todo aquello que pudiera empañar el espejo en el que ahora se contempla, en el que ahora contempla el mundo. Para B, en resumen, A se ha convertido en un meapilas (Bolaño, 1997: 52).

Sin embargo, de pronto algo se pliega en el relato. A publica una reseña elogiosa sobre un libro de B; B, por supuesto, se desconcierta y planea un encuentro, un ajuste de cuentas con A, el que imagina violento y caballeresco (y que, se especula, se materializaría posteriormente en *Los detectives salvajes* en el duelo, con espadas y padrinos, que tiene lugar en San Pol del Mar entre Iñaki Echavarne, un crítico mordaz, y Aurelio Baca, un crítico conservador), pero que sólo acaba con una invitación de A a una discreta velada. El final del cuento se ha suprimido elípticamente, pero es posible imaginar que, bien B se abandona a los preceptos de A y los sigue para tener notoriedad, o bien se enfrascan en una pelea de espadachines, sonsa y sin objeto como la de «Iñaki y su contrincante [que] siguieron dale que te pego, dale que te pego, como dos niños tontos» (Bolaño, 1998: 483).

La visión del medio editorial, como se ha venido analizando, es crítica a partir del uso de la ironía, y en algunos casos pierde la sutileza para alcanzar la mordacidad extrema. Bastará recordar el caso de Luz Mendiluce Thompson, una de las primeras escritoras reseñadas en *La literatura nazi en América*. La poeta argentina, a quien el mismo Führer cargó en brazos en su niñez, vive una seguidilla de fracasos sentimentales mientras escribe obras de índole variada (*Con Hitler fui feliz*, *Tangos de Buenos Aires*, *La pintura argentina*). Sin embargo, hasta que no decide poner en librerías el volumen *Como un huracán*, la editorial que la publicaba parecía haber desatendido la intensa carga fascista de sus textos y subtextos. El recurso humorístico se vuelve aquí siniestro:

En 1964, y tras pasar por varios sanatorios, Luz vuelve a sorprender a los pocos pero fieles lectores: aparece el poemario *Como un huracán*, diez poemas, ciento veinte páginas [...], publicado por una editorial feminista de México que no tarda en arrepentirse

amargamente por apostar por una «conocida militante de ultraderecha», de la cual desconocían su filiación verdadera, aunque los versos de Luz están exentos de alusiones políticas, tal vez alguna metáfora («en mi corazón soy la última nazi») desafortunada, siempre en el plano íntimo (Bolaño, 1996a: 33).

Y es que resulta hilarante notar cómo en varios momentos de la narrativa de Bolaño el medio editorial parece distraído de estas «metáforas desafortunadas». Esta evidencia de los consorcios editoriales (la de medir el entorno en términos de ventas masivas y el mantenimiento de un selecto listado del lecturas) vuelve a aparecer en 2666, con el curioso caso del señor y la señora Bubis. Durante su breve intervención en «La parte de los críticos», y luego en su decisiva aparición en «La parte de Archimboldi», los entrañables editores del oscuro escritor alemán harán por única vez una redención al alicaído medio editorial. Hay un momento en el cual la señora Bubis, heredera del exquisito catálogo de su marido, parece tener la certeza de que haber editado a Archimboldi es un acierto, un logro significativo; que el trabajo tras las prensas debe llevarse a cabo con un criterio mayor a la activación o mantención de un mercado o la rentabilidad del producto en cuestión. Haciendo un contrapunto entre Alberto Moravia y Benno von Archimboldi, la señora Bubis le entrega al hipotético lector de 2666 un mínimo grado de sensatez artística a la actividad de publicar libros:

[La señora Bubis] pensó en lo disímiles que eran ambas vidas, la de Moravia y la de Archimboldi, uno burgués y sensato y que marchaba con su tiempo y que no se privaba, sin embargo, de propiciar (pero no para él sino para sus espectadores) ciertas bromas delicadas e intemporales, el otro, sobre todo comparado con el primero, esencialmente un lumpen, un *bárbaro germánico*, un artista en permanente incandescencia, como decía Bubis, alguien que no vería jamás las ruinas envueltas en estolas de luz que se apreciaban desde la terraza de Moravia ni oiría los discos de Moravia ni saldría de noche a pasear por Roma con sus amigos, poetas y cineastas, traductores y estudiantes, aristócratas y marxistas, como hacía Moravia con sus amigos, siempre una palabra amable, una observación inteligente, un comentario oportuno, mientras Archimboldi mantenía largos soliloquios con él mismo [...] (Bolaño, 2004b: 1051).

La palabras de la señora Bubis parecen conciliar la práctica editorial, pero un hecho a lo sumo irónico otorga, también, la visión obtusa que tienen los editores en la

literatura de Bolaño a la hora de apostar por un escritor. Se presume, se especula, que los Bubis tienen a uno de los mejores poetas alemanes como almacenero y que caprichosamente no han querido publicar sus trabajos; con esto, el discurso de los consorcios se desmantelaría al revelar sus propias contradicciones: «Archimboldi le contó cómo era la editorial, el señor Bubis, la señora Bubis [...], el almacenero que se llamaba Rainer Maria y que, pese a su juventud, había sido ya poeta expresionista, simbolista y decadente» (1019-1020).

3.3. *La complicidad de la crítica literaria*

«Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar» (Cortázar, 1959: 110). Este recordado pasaje de «El perseguidor», de Julio Cortázar, permite enmarcar el estudio de la presencia del último «cinturón de protección», parafraseando a Lakatos, que tiene el canon literario en la narrativa de Bolaño. Habrá que recordar que en todo ese largo relato, el crítico Bruno fluctúa entre la admiración ante el prodigioso talento del *jazzman* Johnny Carter como creador, y la envidia, trasformada en justificación de oficio. La autocompasión que Bruno siente al realizar una actividad que le parece menor se subsana en un pasaje que se condecorará con el análisis de la crítica literaria en la narrativa de Bolaño: «[...] los creadores, desde el inventor de la música hasta Johnny pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando. Tendría que recordar esto en los momentos de depresión en que me da lástima no ser nada más que un crítico» (168).

La crítica literaria, al igual que la academia, busca «naturalizar», volver «legible» («canonizar», en suma) todo elemento que le parece ajeno o que puede generar turbación en sus centros. Baste recordar, en *La literatura nazi en América*, a Willy Schürholz, chileno-alemán que nace y crece en la sospechosa Colonia Renacer. Schürholz

padece, como varios de los oscuros escritores nazis, del reconocimiento o de la defenestración debido a la intervención de la crítica. Al no enunciar transparentemente un significado, al no darse a entender, Schürholz resultará para la crítica demasiado provocativo y enigmático:

Sus primeros poemas son una mezcla de frases sueltas y planos tipográficos de la Colonia Renacer. No llevan título. Son ininteligibles. No buscan ni la comprensión ni mucho menos la complicidad del lector. Algun crítico ha querido ver en ellos una semejanza con el mapa del tesoro de la infancia perdida. Algun otro sugirió malignamente que se trataba de cartas de enterramientos clandestinos [...]. Su segunda serie de poemas, que exhibe en una sala de la Facultad de Letras de la Universidad Católica, es una serie de planos enormes que tardan en ser descifrados, con versos escritos con cuidadosa caligrafía de adolescente en donde se dan indicaciones adicionales para su emplazamiento y uso. La obra es un galimatías. Según un profesor de Literatura Italiana interesado en el tema, se trata de planos de los campos de concentración de Tezerin, Mauthausen, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau. El evento poético dura cuatro días (iba a durar una semana) y pasa desapercibido para el gran público. Entre los que lo han visto y comprendido la opinión está dividida: unos dicen que es una crítica al régimen militar, otros, influidos por los antiguos vanguardistas amigos de Schürholz, creen que se trata de una propuesta seria y criminal de restaurar en Chile los desaparecidos campos. El escándalo, si bien reducidísimo, casi secreto, basta para conferir a Schürholz el aura negra de poeta maldito que lo acompañará el resto de sus días (Bolaño, 1996a: 104-5).

Tal como ocurre con la evaluación entusiasta que Norton, Morini, Espinoza y Pelletier hacen de Archimboldi, es la crítica la que, al no comprender su obra (o mejor dicho, debido a que su obra no se ajusta a los criterios establecidos para una *evaluación*), le otorgará a Schürholz un «aura negra de poeta maldito» y lo despachará.

Es posible argumentar, entonces, que la crítica literaria en los textos de Bolaño parece estar configurada por una sola de las vertientes del personaje Bruno: la de la envidia y la lástima. Mientras Johnny Carter persigue unas coordenadas *espacio-temporales* excepcionales a la lógica cotidiana, Bruno persigue a Johnny para ampliar la segunda edición de una biografía donde, casi como un favor, «por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte

incomparable de Johnny» (Cortázar, 1959: 171). Resulta evidente, entonces, que la actividad crítica suele presentarse, las más veces, como actividad de «neutralización» o «domesticación» del objeto de estudio.

En la inconclusa conferencia de Bolaño «Sevilla me mata», incluida posteriormente en *Entre paréntesis*, la situación de competitividad por el sentido último de las obras, en el fondo el posicionamiento del discurso regidor en materia estética, se presentará como una clara representación de «amenaza» para el «campo literario». La crítica literaria, defensora de una «tradición» casi paternalista, tendrá una actitud de reverencia ante el canon y de amedrentamiento contra el corpus:

El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creíamos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos niños atrapados en la mansión de un pedófilo. Alguno de ustedes dirá que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos (Bolaño, 2004a: 314).

Esa superioridad de una crítica literaria que atemoriza, y que se antoja casi castrante en el sentido freudiano, se ampliará en *Nocturno de Chile* al ámbito social y también religioso. El protagonista, Sebastián Urrutia Lacroix, recuerda en su larga perorata antes de morir las circunstancias que lo empujaron a compaginar su vocación de sacerdote con la de crítico. Se trata de un momento en la historia de Chile en el cual la vida intelectual estaba dominada por la politizada visión de la izquierda, que pretendía naturalizar su posición en el campo a partir de una supuesta espontaneidad en el origen de sus discursos. La alabanza a escritores por su mera militancia política o extracción social (y la subsecuente defenestración de otros que no compartían esa ideología) obliga a la nueva crítica que está por venir a cerrar filas y acoplarse al prisma unilateral de la realidad que implantará la dictadura.

Frente a una crítica que defendía su espontáneo surgimiento del terreno, y por lo tanto se rectificaba como «chilena», Urrutia Lacroix confirma desde la primera página que de ahí en adelante se hablará desde la verticalidad de una clase social dominante (la

aristocracia de reminiscencias castellano-vascas), cuya primera labor será acomodar los centros de acción cultural a partir del lenguaje:

Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre, eran originarios de las Vascongadas o del País Vasco o de Euskadi, como se dice hoy. Por parte de madre provengo de las dulces tierras de Francia, de una aldea cuyo nombre en español significa Hombre en tierra u Hombre a pie, mi francés, en estas postreras horas, ya no es tan bueno como antes (Bolaño, 2000: 12).

Su origen vasco y francés, su indiscutible formación ilustrada, lo elevan hacia la posición que antes otros ocupaban. Esto resulta interesante y recuerda de alguna manera el acomodo que en su momento realizan los departamentos de literatura inglesa en las academias estadounidenses (Eliot, Leavis). Para Urrutia Lacroix, o para los *new critics*, no se trata solamente de atribuirse un rótulo: se trata de una cruzada *leavisiana*, formalista y moral. Ocupada ya esa posición, por razones sociopolíticas antes que artísticas, no será difícil modificar los criterios de evaluación estética. Las manifestaciones artísticas se amoldarán y tendrán mayor o menor presencia en el campo social por la labor inclusiva o discriminatoria de una crítica que, a partir de la figura de su mentor, el fracasado escritor homosexual Farewell³², compartirá el diagnóstico de que «en este país de bárbaros, dijo, ese camino [el de la crítica literaria] no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito saber leer» (14).

Bolaño se empeña en señalar, en *Nocturno de Chile*, que la crítica literaria focalizará su trabajo en las escasas actividades artísticas que promoverá la clase social que se enriquece con la llegada de Pinochet al gobierno. La visión de esa clase frente a los acontecimientos se vuelve por antonomasia la visión global del país. El intercambio artístico que antes ocupaba espacios públicos como plazas, calles y teatros de vodeviles,

³² El *nom de plume* del sujeto que convertirá al ingenuo Urrutia Lacroix en el agudo H. Ibáñez puede interpretarse no sólo como un reconocimiento de la obtusa práctica de la crítica literaria en Chile (alude a la máxima figura canónica, Pablo Neruda), sino también como un mensaje predictivo del derrotero del sacerdote y del propio país luego del golpe de Estado: «Desde el fondo de ti, y arrodillado,/un niño triste como yo, nos mira [...]. Desde tu corazón me dice adiós un niño./Y yo le digo adiós» (Neruda: 25).

ahora se lleva a cabo en recintos cerrados, simbólicos para la aristocracia chilena, como fundos y casonas de campo³³. Allí se darán cita una galería de personajes que homogeneizará, luego del golpe de Estado, toda la actividad intelectual, sin dejar un ápice de espacio a la divergencia:

[...] tampoco sabía qué escritores (porque Farewell siempre tenía escritores invitados en su fundo) me iba a encontrar en Là-bas, tal vez al poeta Uribarrena, autor de espléndidos sonetos de preocupación religiosa, tal vez a Montoya Eyzaguirre, fino estilista de prosas breves, tal vez a Baldomero Lizamendi Errázuriz , historiador consagrado y rotundo (16).

Del mismo modo, Urrutia Lacroix narra que en el fundo de Farewell llegó a percatarse de la presencia de un poeta (*el poeta*) que en su vida pública manifestó un intenso compromiso por la ideología de izquierda, pero que en su ámbito privado no escatimó en aceptar de sus enemigos ideológicos invitaciones a comidas espléndidas y luego a asumir sendos cargos diplomáticos, con holgadas estancias en Francia y Birmania, en España y Singapur. Nótese cómo la descripción que el sacerdote hace del vate en el fundo de Farewell sienta casi un precedente para su posterior canonización en el ámbito literario chileno:

Estaba de espaldas a mí. Vestía una chaqueta de pana y una bufanda y sobre la cabeza llevaba un sombrero de ala corta echado para atrás y murmuraba hondamente unas palabras que no podían ir dirigidas a nadie sino a la luna. Me quedé como el reflejo de la estatua, con la patita izquierda semilevantada. Era Neruda (23).

A pesar de la ironía con la que es descrita, a pesar de la cretinización, ésa ha sido la imagen recurrente del oficio poético y del mismo Pablo Neruda en Chile³⁴. Son

³³ En su artículo «Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis» (2008), Edmundo Paz Soldán realiza un análisis de estos tránsitos simbólicos y explica: «El fundo es el espacio de la literatura en Chile, un lugar “allá abajo” donde uno aprende a cerrar los ojos a la realidad, al intento de no mancharse leyendo y descubriendo a los clásicos mientras “allá arriba”, en el país, campea la barbarie [...]. La gran casa de María Canales es la casa de Chile, la casa del *establishment* literario, que sigue con sus cocktails y recepciones mientras en los sótanos de la casa se tortura a los opositores al régimen» (Paz Soldán: 14).

³⁴ En 1998, el investigador alemán Walter Bruno Berg cifraba el caso con menos sutileza: «Literatura chilena, hoy, a 25 años de la muerte de Neruda. Es ésta también una ocasión para preguntarse: ¿qué ha pasado

reconocidos los ataques literarios y mediáticos que hace Bolaño a Neruda³⁵, en defensa de una poética más coloquial y menos solemne, a la usanza de Nicanor Parra o Enrique Lihn. El Neruda que ensombrece a los demás poetas, el Neruda de rencores fervientes, se construye en la narrativa de Bolaño con los mismos elementos «marginales» que Octavio Paz en *Los detectives salvajes*. Ambos poetas tienen pequeñas apariciones, apenas destellos, y no se les otorga la posibilidad de réplica discursiva. Se van configurando a partir de la mirada de sus detractores, de sus cercanos, de sus lectores, de sus admiradores. Si en *Los detectives salvajes* la figura de Paz es denostada por las opiniones adolescentes de los realvisceralistas, y se conoce una contraparte amable en el monólogo de su secretaria personal, Clara Cabeza, el cuento «Carnet de baile», incluido en *Putas asesinas*, ayudará a desentrañar las estrategias de la crítica para posicionar a Neruda como ese «sol muerto» que sirve como patrón de medición de los satélites replicantes:

Lo confieso: no puedo leer el libro de memorias de Neruda sin sentirme mal, fatal. Qué cúmulo de contradicciones. Qué esfuerzo para ocultar y embellecer aquello que tiene el rostro desfigurado. Qué falta de generosidad y qué poco sentido del humor [...]. Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada literatura chilena (Bolaño, 2001: 214-6)³⁶.

entre tanto con quien fue considerado en su tiempo el más grande de los escritores chilenos? Pues bien, gracias a la colaboración de su compatriota Antonio Skármeta, le ha sucedido lo que raras veces acontece a los poetas, a saber, convertirse en una estrella de cine» (Berg: 365).

³⁵ Vid. «Me interesan los personajes extremos para no aburrirme», nota aparecida en el periódico *El Mundo*, en 2001: «La literatura chilena gira alrededor de un sol muerto que se llama Pablo Neruda. Para los chilenos, Neruda es una montaña enorme que se supedita a cualquier perspectiva nueva» (*El Mundo*, 14 de septiembre de 2001) y el artículo «Neruda», incluido en *Entre paréntesis: «Las uvas y el viento [son] postales de un ciego por acción u omisión que viaja a lo largo y ancho de la Unión Soviética y no se da cuenta de nada, pero absolutamente de nada, lo que contradice el tan mentado instinto de los poetas, que en ocasiones tienen vocación de mendigos o aventureros, pero que la mayoría de las veces su vocación es la de cortesanos [...]* (Bolaño, 2004a: 154).

³⁶ Siguiendo a Bourdieu, esa «literatura imaginaria» ha decidido colocar en su centro a una figura contradictoria, en palabras de Bolaño, pero que es accesible y comprensible a cualquiera. Los poemas que se memorizan en las escuelas no pertenecen a *Residencia en la tierra*, el Neruda más frágil y hermético, sino a los *Veinte poemas* o a *Canto general*, el Neruda arrebatado, legible, inmenso, instalado en la memoria colectiva no a partir de la lectura atenta, sino de una versión libérrima de esos textos que musicalizara el conjunto de música folclórica Los Jaivas.

La actividad artística en Chile bajo tiempos dictatoriales es un crisol de lo que ocurre cuando la estructura político-institucional es quien decide el acceso de la sociedad a la cultura. El llamado «apagón cultural», que tiene como característica el exilio de los intelectuales y artistas simpatizantes de izquierda y la conformación de nuevas agrupaciones musicales, plásticas y literarias ajustadas al régimen, deja en medio del campo un torbellino, una vacuidad. Donde antes se mantenía una sólida actividad de difusión cultural, ahora sólo hay un agujero que debe ser llenado. Y en *Nocturno de Chile* el agujero es llenado por críticos e intelectuales cercanos a los estatutos de poder que convocan a *sus* artistas.

Al comienzo de esta novela, Farewell es la figura capital para este propósito, pero hacia el final es reemplazado por María Canales. Canales, mujer del torturador Jimmy Thompson, abre las puertas de su confortable y amplia casa, primero con temor a que sus invitados descubran su evidente ignorancia sobre temas literarios, pero luego con total solemnidad, como sabiéndose que, sin esas tertulias, el arte en Chile estaría en las manos inadecuadas. Lo más inquietante es que, usando paradójicamente la metáfora arquitectónica marxista, mientras que en el salón de arriba se decide super-estructural y cínicamente el futuro cultural de la nación, abajo, en el sótano, infra-estructuralmente se interroga a prisioneros políticos mediante la técnica de la «parrilla»³⁷:

³⁷ El hecho impactante es referido por Bolaño en el artículo «El pasillo sin salida aparente», tras haber leído la crónica del escritor Pedro Lemebel «Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o “el Centro Cultural de la DINA”): «Y ya para terminar, una historia verídica. Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo (ese «todo el mundo» pequeño y lejano que es Chile) lo sabe. Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas. Los dos, además de jóvenes, son guapos y orgullosos. Él es agente de la DINA, posiblemente también es agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar a presos políticos que luego pasan a otros centros de detenciones o a engrosar la lista de desaparecidos [...]; ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores. No es un grupo fijo. Los invitados cambian. Algunos van una vez, otros repiten varias veces, en la casa hay whisky, buen vino, a veces las reuniones se convierten en cenas [...]. “Seguramente, quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural post golpe, podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje, que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no puedan reconocer

Luego, [María Canales] empezó a tratar con escritores y se dio cuenta de que éstos tampoco poseían una cultura muy amplia. Qué alivio debió de sentir. Qué alivio más chileno. En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada. Pero la gente es simpática y se hace querer [...]. Empezaba la fiesta, la anfitriona servía whiskys a todo el mundo, alguien ponía un disco de Debussy, un disco de Webern granado por la Berliner Philharmoniker, al poco rato a alguien se le ocurría recitar un poema, a otro se le ocurría ponderar en voz alta las virtudes de tal o cual novela, o se discutía de pintura o danza contemporánea, se hacían corrillos, se criticaba la última obra de fulanito, se decían maravillas de la más reciente performance de menganito, se bostezaba [...] (Bolaño, 2000: 126-7).

En una de esas fiestas de refinamientos banales, uno de los invitados busca infructuosamente el baño. A causa de su borrachera, se pierde por los pasillos. Baja unas escaleras, llega al sótano, recorre más pasillos. Hasta que «llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos» (139).

Finalmente, el invitado retorna a la fiesta, pide otro whisky, refiere la historia a un conocido y ese conocido la hace llegar a oídos de Urrutia Lacroix. ¿Qué hace el sacerdote? En su doble condición de participante de la represión y de la configuración de un nuevo arte, le absuelve la culpa al testigo: «Su conciencia lo mortificaba. Vete tranquilo, le dije» (*Ibid.*).

Al contrario de lo que puede pensarse, la preocupación por el arte no desvía la atención del acontecer político: lo legitima, es su «fachada». El reconocimiento y alabanza de esquemas estables y conocidos (como las lecturas de canon clásico que enumerará luego H. Ibacache y que le permitirá permanecer mentalmente al margen de

un grito en el destemple de la música disco, de moda en esos años», dice Lemebel [...]. Y así se va construyendo la literatura de cada país» (Bolaño, 2004a: 77-8).

lo que sucede en el país³⁸) no tendrá únicamente finalidades de apreciación estética, sino un claro componente de represión.

«Urrutia Lacroix se mueve dentro de una dinámica donde la culpa parece anularse con facilidad extrema», explicaba Patricia Espinosa en el estudio preliminar del libro *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), «y todo sucede de un modo, digamos, casi natural e inevitable» (Espinosa, 2003a: 29). En este sentido, la actividad de la crítica literaria en la narrativa de Bolaño, y no podía ser menos, repite los trazos calculados de Hitler y de Goebbels para el particular sentido que le diera el Tercer Reich a la actividad artística, mediada por los criterios del consabido *Entartete Kunst*. Controlando el quehacer cultural, haciendo visible qué tipo de literatura debe circular y convirtiendo a los artistas en meros productores de «propaganda» (recuérdese la intención del Führer de eliminar cualquier tipo de arte incomprendible, indescifrable y contrario al régimen, es decir, el «arte degenerado»), se efectúa una peculiar legitimación del canon. El asunto, de modo evidente, se sale del mero debate estético y pasa a convertirse en el ejercicio puntilloso de determinadas cuotas de poder.

El recurso de la locura transitoria, utilizado en *Amuleto* y en «La parte de Amalfitano», de 2666, actúa en el crítico católico de *Nocturno de Chile* para, arrebatadamente, producir revelaciones:

Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy

³⁸ «Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Trotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros y a Solón de Atenas y a Hiponacte de Éfeso y a Estesícoro de Himero y a Safo de Mitilene [...]; y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz» (Bolaño, 2000: 97-9).

gobierna un socialista y vivimos exactamente igual. Los comunistas (que viven como si el Muro no hubiera caído), los democristianos, los socialistas, la derecha y los militares. O al revés. ¡Lo puedo decir al revés! ¡El orden de los factores no altera el producto! ¡Ningún problema! ¡Sólo un poco de fiebre! ¡Sólo tres actos de locura! ¡Sólo un brote psicótico excesivamente prolongado! (Bolaño, 2000: 120-1).

Esos «brotes psicóticos» parecen ser las directrices, las verdaderas reglas del arte. Finalmente, serán algunos retazos narrativos de *2666* y de *Los detectives salvajes* los que permitirán redondear las estrategias de la crítica para defender a un canon escogido de manera funcional y decididamente arbitraria. Quienes construyen esta apreciación conocen su posición en el «campo literario» y el grado de poder que pueden ejercer con su intervención. En «La parte de Archimboldi», por ejemplo, una de las escenas más hilarantes es la del joven Hans Reiter en las profundidades de un castillo gótico, observando, como en un pasaje del Marqués de Sade o de alguna película pornográfica de Mario Salieri, a la baronesa Von Zumpe y al general Entrescu haciendo salvajemente el amor. Mientras el acto se produce, Entrescu recita poemas en su lengua, el rumano, alabando la figura del Conde Drácula:

[...] mientras la verga de Entrescu ascendía por el interior de la baronesa Von Zumpe, el general rumano emprendió un nuevo recitado, recitado que acompañaba con el movimiento de ambos brazos (la baronesa agarrada a su cuello), un poema que una vez más ninguno de ellos entendió, a excepción de la palabra Drácula, que se repetía cada cuatro versos, un poema que podía ser marcial o podía ser satírico o podía ser metafísico o podía ser marmóreo o podía ser, incluso, antialemán, pero cuyo ritmo se acomodaba que ni hecho a propósito para tal ocasión [...] (Bolaño, 2004b: 865).

Se trae a colación esta escena pues contrasta diametralmente con la tertulia que horas antes habían tenido la baronesa, Entrescu y otros invitados en la parte superior del castillo. Como en la fiesta de María Canales, en *Nocturno de Chile*, aunque lo visible se encuentre en la superficie, será abajo donde se encontrarán las verdades. A pesar de que los invitados están más cercanos a la práctica del poder político que a la esfera de lo artístico, no escatimarán en dar cátedra en materia de arte:

Hoensch dijo que la cultura era una cadena formada por eslabones de arte heroico y de interpretaciones supersticiosas. El joven erudito Popescu dijo que la cultura era un símbolo y que ese símbolo tenía la imagen de un salvavidas. La baronesa Von Zumpe dijo que la cultura era, básicamente, el placer, lo que proporcionaba y daba placer, y el resto sólo era charlatanería. El oficial de las SS dijo que la cultura era la llamada de la sangre, una llamada que se oía mejor de noche que de día, y además, dijo, era un descodificador del destino. El general Von Berenberg dijo que la cultura, para él, era Bach y que con eso le bastaba. Uno de sus oficiales de estado mayor dijo que para él era Wagner y que a él también con eso le bastaba y en ocasiones le sobraba. La vida de un hombre sólo es comparable a la vida de otro hombre. La vida de un hombre, dijo, sólo alcanza para disfrutar a conciencia de la obra de otro hombre (853-4).

Si las primeras opiniones de esta cita están justificadas por criterios puramente subjetivos («el placer», «el llamado de la sangre»), las últimas son reveladoras y coinciden con varias de las apreciaciones en torno al canon que aquí se han comentado: se ha escogido *un solo artista* de una sola disciplina (Bach, Wagner) para determinar *toda* la cultura; un solo núcleo para irradiar, y opacar, al resto de los convocados en el canon; una opinión, en suma, de corte marcial, justificada porque la vida «no alcanza» para aprehender todas las obras.

De la misma manera, en *Los detectives salvajes* Bolaño recoge de una hipotética Feria del Libro celebrada en Madrid, en 1994, las palabras de reconocidos escritores y críticos literarios, dando una opinión regidora en torno a la literatura y construyendo, así, una visión panorámica del acontecer artístico. «Durante un tiempo», indicará Iñaki Echavarne, «la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan [...]. Finalmente la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia» (Bolaño, 1998: 484). En contraparte, Julio Martínez Morales señalará que «un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiado temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones [...], un censor, nos dijeron nuestros mayores y hemos seguido esa flor de pensamiento hasta su penúltima consecuencia [...]. Todo lo que empieza como comedia

acaba como ejercicio criptográfico» (486-7); y Marco Antonio Palacios, adornándose ante sus colegas, asegurará que «sigo trabajando con el mismo tesón que antes, sigo produciendo, sigo cuidando con mimo mis amistades. Aún no he cumplido los treinta y el futuro se abre como una rosa, una rosa perfecta, perfumada, única. Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal» (491).

Haciendo examen de lo leído, la opinión cupular de la crítica es que la literatura inicia, para todos, como un divertimento, como un ejercicio cercano al montaje festivo, o bien al fingimiento, de lo pintoresco del oficio. Pero luego adquiere características solemnes, se intensifica y se eleva, y el origen humorístico o farsesco se disuelve. O bien, puede darse el caso que desencadene un movimiento irreversible hacia la compasión dolorosa, o hacia el enigma indescifrable o hacia las premiaciones pomposas. Las otras opiniones –«todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia» (485), de Aurelio Baca; «todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia», de Pere Ordóñez (*Ibid.*); «todo lo que empieza como comedia termina como película de terror» (490), de Pablo del Valle; «todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio» (494), de Hernando García León; y «todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío» (496), de Pelayo Barrendoáin– conducen a reflexiones similares. A primera vista resultan frases implacables, iluminadoras, de intelectuales que saben desentrañar los vericuetos del oficio, pero aparece pronto, en la misma divergencia, la mirada «autorizada» y unilateral de la consabida estructura céntrica. Cualquiera de las opciones es interesante de asumir, y tal vez todas lleven algo de razón si se analiza con detenimiento cómo Bolaño percibía su propio oficio. Pero la utilización sintáctica, el patrón universal, es el mismo para todos los convocados, lo que revela en sus centros una manera unívoca, homogénea de pensar. La gramática general de expresión los hermana, a pesar de las variaciones mínimas en sus discursos.

El único que parece salirse del criterio común, y que por cierto está *fueras* del recinto que legitima la práctica crítica (la Feria del Libro), es un ex integrante del

realismo visceral, Felipe Müller. En el aeropuerto, Arturo Belano le ha contado, poco antes de marcharse de España, la historia de un *outsider* (un escritor cubano homosexual perseguido por el régimen castrista). Müller la recuerda, la digiere, y en un bar de la calle Tallers de Barcelona, sentencia: «Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos» (500).

Alejado de toda solemnidad, el margen ha vuelto a discrepar con las opiniones del centro crítico: el ejercicio literario no espera como propósito el reconocimiento social. Lo que inicia en un momento como exaltación de tipos humanos se repliega hacia el mismo creador, quien continúa hablando *para nadie*. Acercarse a una ideología «marginal» del arte es, precisamente, arrebatarle su aura sacralizada y desestabilizar sus criterios. «No podemos vivir sin poesía», reclamaba Nicanor Parra en su *Manifiesto antipoético*. «A diferencia de nuestros mayores—y esto lo digo con todo respeto—/nosotros sostenemos/que el poeta no es un alquimista/el poeta es un hombre como todos/ un albañil que construye su muro:/ Un constructor de puertas y ventanas [...]./Contra la poesía de salón/ la poesía de la plaza pública/ la poesía de protesta social./Los poetas bajaron del Olimpo» (Parra: 153-4-7).

Bajar a los poetas del Olimpo. Es lo que acometerá Bolaño, sistemáticamente, con las infiltraciones que se llevarán a cabo en su espacio literario desde una periferia decididamente anticanónica.

4. Desestabilizaciones desde los márgenes

En la narrativa de Bolaño, las continuas referencias a Nicanor Parra y a Julio Cortázar no son gratuitas. Ambas ayudan a entender este movimiento deconstrutivo de los márgenes en su literatura y son constitutivas de su propia poética. La admiración por

ambos autores latinoamericanos ha sido manifestada en varias ocasiones³⁹ y es reseñada por algunos estudiosos en tanto elementos esenciales de su propuesta literaria.

El *Manifiesto antipoético* de Nicanor Parra encuentra similitudes con el planteamiento en torno al oficio que solía defender Julio Cortázar. Para el argentino, muy dado a llevar a su propia experiencia vital esos juegos «con el tiempo y la imaginación» que para Borges se quedaban apenas en el pasatiempo intelectual, un escritor debía llevar a cabo su labor «en mangas de camisa», inventar mecanismos narrativos nuevos de recreación en donde pudieran descubrirse, en la propia cotidianidad, esos intersticios con el fin de volver espléndida la vida misma:

Nosotros, a diferencia del escritor europeo que escribe con armas afiladas colectivamente por siglos de tradición intelectual, estética y literaria, estamos forzados a crearnos una lengua que primero deje atrás a *Don Ramiro* y otras momias de vendaje hispánico, que vuelva a descubrir el español que dio a Quevedo o Cervantes y que nos dio *Martín Fierro* y *Recuerdos de provincia*, que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar (Cortázar, 1967: 158-9).

El estribillo del «arroz con leche» permite adentrarse en una visión del oficio que, si en Cortázar posibilitaba la realización del hombre de letras en *homo ludens*, utilizando el espacio literario como un «corral con juguetes», en Bolaño el elemento del juego y del humor constituirán no sólo recursos narrativos efectistas, sino verdaderas provocaciones intelectuales. «En todas las series de escritores que [Bolaño] construye a lo largo de los años», refuerza Celina Manzoni, «Cortázar será siempre el máximo referente por su pulsión ética y su proyecto estético, en que destaca y privilegia, además, su relación con

³⁹ Algunos fuegos cruzados, tomados de entrevistas y ensayos variados: «Si reelegimos a Paz o si releemos a Huidobro, advertiremos una ausencia de humor, una ausencia que a la postre resulta ser una cómoda máscara, la máscara pétrea. Menos mal que tenemos a Nicanor Parra. Menos mal que la tribu de Parra aún no se rinde» (Bolaño, 2004a: 225); «Nicanor Parra por encima de todos, incluidos Pablo Neruda y Vicente Huidobro y Gabriela Mistral [...]. Me commueven los jóvenes de hierro que leen a Cortázar y a Parra, tal como los leí yo y como intento seguir leyéndolos» (Braithwaite: 63-8); «Con Soriano los escritores argentinos se dan cuenta de que pueden, ellos también, ganar dinero. No es necesario escribir libros originales, como Cortázar o Bioy, ni novelas totales, como Cortázar o Marechal, ni cuentos perfectos, como Cortázar o Bioy, y sobre todo no es necesario perder el tiempo y la salud en una biblioteca guaranga para encima nunca te den el Premio Nobel» (Bolaño, 2004a: 25).

el humor» (Manzoni, 2008: 354). Asimismo, el ensayista chileno José Promis, en su trabajo «Poética de Roberto Bolaño» (2003), vuelve a mencionar a Cortázar como presencia aureolada en la literatura de Bolaño e intuye que la gran lección que el autor de *Rayuela* le enseña al escritor chileno, desde su época infrarrealista, es la invitación a una «apertura» (mental, estética, genérica) para posibilitar en su obra una potente y diversa confluencia de textualidades. Contrastando el cuento de Cortázar «Continuidad de los parques» con un homónimo poema de la juventud de Bolaño⁴⁰, Promis asevera:

La relación intertextual con “Continuidad de los parques”, el relato breve de Cortázar, es aquí evidente, pero engañosa. Tal como lo indica su título, el narrador de “Continuidad de los parques” descubre el encadenamiento o la relación de sucesión que existe entre el espacio imaginario y el espacio que el lector considera “realidad”. Cortázar propone que ficción y realidad son mundos continuos a los cuales se accede a través de azarosos umbrales insospechados o insólitos, un abrazo entre dos mujeres, la mirada a través del cristal de un acuario, o, como en este caso, el proceso de la lectura. El poema de Bolaño no propone la continuidad sino la *alteridad* (Promis, 2003: 55-56. *El énfasis es nuestro*).

Aquí aparecen dos ideas importantes. Primero, que en un mismo espacio conviven, conflictivamente, dos esferas alternativas, dos circunstancias opuestas (imaginación y realidad), incordiando el avejentado «principio de no contradicción» aristotélico; y segundo, que al convocarse y repetirse, los textos se actualizan mediante la «alteridad». En otras palabras, se «condiciona» a los textos a «ser otros», pero, además, se les *altera*. Por ello, como se verá a continuación, la literatura de Bolaño no está constituida únicamente por elementos canónicos parodiados (lo que sería más una intentona panfletaria que una estrategia narrativa), sino por recursos anticanónicos o contracanónicos, confluendo allí forzosa o ligeramente para romper con la pretendida homogeneidad literaria.

⁴⁰ «En la película de la tele el gangster toma un avión/que se eleva lentamente contra un atardecer en blanco y negro. Sentado en tu sillón mueves la cabeza: en la ventana/ves el mismo atardecer, las mismas nubes en blanco/y negro. Te levantas y pegas las manos en el cristal: el reactor del gangster se abre paso entre las nubes [...]» (Bolaño, 1993, citado por Promis, 2003: 55).

Es por eso que se estudiará a Bolaño también con un *deconstructor*, o *diseminador*, en la desestabilización de los marcos de las prácticas canónicas desde su propia poética. Elementos como el humor (en su variante incongruente, al modo de Raskin, o risible, al modo de Bergson) y lo escatológico (las situaciones grotescas, las referencias explícitas a desechos corporales) aparecen desde el margen para fragmentar las continuidades *estables* del «núcleo» y sus «blindajes» (como en casos anteriormente analizados), pero su estrategia se diversificará hacia otros factores menos perceptibles. La posición para llevarlo a cabo será, por supuesto, el límite, el borde donde lo canónico y lo anticanónico chocan y se resemantizan. «El choque es el lugar en que se diferencian-indiferencian las fuerzas que en él intervienen sin que pueda decidirse la balanza hacia un lado u otro», explica Manuel Asensi, trayendo a colación las estrategias diseminadoras de Jacques Derrida en *La verdad en pintura*: «el límite indica la senda que no es ni un camino ni otro, que es un camino y el otro, y cuya tensión no permite tampoco decidirse hacia uno u otro lado; la paradoja hace que el choque entre contrarios se resuelva en una situación no de síntesis, sino de indecibilidad [...]» (Asensi, 1990: 16).

Escribir en mangas de camisa, tararear juegos infantiles y bajar a los poetas del Olimpo, al entender que la poesía no puede ser patrimonio de una élite intelectual, serán lecciones aprendidas que confluirán en la poética de Bolaño para abrir los límites de lo narrable. En otro momento⁴¹ se ha intentado explicar cómo Bolaño deja de ser reverencial con un tipo de canon literario, apuntalado aquí como «institución». Parra y Cortázar cimientan el terreno para que la antigua actitud del *hombre común* y del *homo ludens*, de cara a la solemnidad literaria, dé paso a la actitud del *deconstructor* al modo más derridiano, mediante estrategias definidas que se revisarán a continuación.

El espacio literario bolañeano se constituiría según lo que refuerza Asensi, acerca de que «el texto ofrece unas fisuras, unos márgenes, unas fallas, un parergon, unos

⁴¹ Vid. Ríos Baeza, Felipe, «“Los poetas bajaron del Olimpo”: El motivo de la desacralización literaria en el volumen *Llamadas telefónicas*, de Roberto Bolaño» (2009).

quiasmos, que borran la posible homogeneidad del sentido del texto, su superficie aparentemente unitaria» (63).

4.1. La «desacralización» del oficio de escritor

Tres ejemplos ilustradores abrirán este apartado. En *La pista de hielo*, cuando Remo Morán le ha perdido la pista a su amigo y empleado Gaspar Heredia, se produce un interesante diálogo con una recepcionista. Ella asegura, con cierto temor, que la última vez que vio a Heredia, éste se comportaba de modo sumamente extraño. Morán intenta terciar, justificando las actitudes de su amigo a partir de las coyunturas de su peculiar oficio: «La tranquilicé explicándole que el mexicano era un poeta y la recepcionista contestó que su novio, el peruano, también lo era y no se comportaba así. Como un zombie» (Bolaño, 1993: 107). Morán no tiene otro remedio que retractarse, y la expectativa inicial que apuntaba a la sólida defensa de la actividad literaria, acaba por fracturarse: «No quise contradecirla. Menos aún cuando dijo, mirándose las uñas, que la poesía no daba nada. Tenía razón, en *el planeta de los eunucos felices y los zombies*, la poesía no daba nada» (*Ibid. El énfasis es nuestro*).

Asimismo, en *La literatura nazi en América* se consigna la biografía del poeta Max Mirebalais, una versión haitiana y paródica de Fernando Pessoa con discusiones metaliterarias y heterónimos incluidos, quien desea ingresar con voluntad en el dinámico campo literario del nacionalsocialismo: «Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él», cuenta Bolaño: «mediante la violencia abierta, que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al que repugnaba hasta la vista de la sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social» (Bolaño, 1996a: 137-8. *El énfasis es nuestro*).

Y, finalmente, un tercer ejemplo, tomado de «Ramírez Hoffman, el infame», la sección que cierra el libro citado, en donde el mismo Bolaño, convertido en narrador-personaje, dialoga con el detective Abel Romero, quien persigue en España al poeta

genocida. «¿En qué puedo ayudarle?, le pregunté. En asuntos de poesía, dijo. Ramírez Hoffman era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Ramírez Hoffman era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo él, tal vez para Ramírez Hoffman o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí. Todo depende, ¿no cree?» (Bolaño, 1996b: 211).

Los tres ejemplos ayudan a determinar que, a pesar de que algunos personajes de Bolaño asumen inicialmente el ejercicio literario con total convencimiento, éste acaba invariablemente por diseminarse y contravenirse hasta en sus postulados más firmes, cuando los mismos ejecutantes de la disciplina se trasladan al margen y observan su actividad desde esa coyuntura. En todos los casos, el oficio se «desacraliza». Esta particular visión *fronteriza* del mundo literario es argumentalmente polémica y no dejó de entrañar para el propio autor varias reacciones desfavorables. Los poetas son «eunucos» o «zombies». Los poetas, al modo de Céline, no necesariamente tienen alineadas sus criterios estéticos con los éticos. La poesía, entonces, se vuelve bien un ejercicio onanista, bien una labor de complacencia, y desde la perspectiva centralista ambas características *necesitan* unificarse.

Como se ha venido revisando a lo largo de esta sección, Bolaño es implacable con aquellos coetáneos que alcanzan reconocimiento social o bien viven del padrinazgo de instituciones cercanas al poder. El autor es lúcido al identificar que aquellos que han sido editados en papel Biblia y que tienen presencia en los medios de comunicación debido a la *legibilidad* de sus obras no han asumido riesgos estéticos que permitan abrir la literatura hacia nuevos senderos. «¿Qué es una escritura de calidad?», se preguntaba en el «Discurso de Caracas; «pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere» (Bolaño, 2004a: 36).

¿Qué es, entonces, lo que finalmente se *desacraliza*? Desde la reconocida encomienda que hace Homero al comienzo de *La Ilíada*, pasando por la *Epístola ad Pisones*, de Horacio; pr Shelley y Keats, en el Romanticismo europeo, hasta llegar a novísimas artes poéticas que replican los criterios formativos de sus antecesores, el oficio de escribir ha exaltado notoriamente sólo uno de sus componentes: el suprasensorial. Parece haber algo (*afuera, arriba*) que determina la condición exultante desde la cual al poeta se le posibilita declamar. Sin embargo, desde que Edgar Allan Poe publicara en el *Graham's Magazine* de Filadelfia su conocida *Filosofía de la composición* (1846) (un análisis materialista y práctico de la construcción poética) los anteriores textos comienzan a revisarse en su calidad de *genera demostrativum*, es decir, como declamaciones elogiosas en celebración de un objeto que carece de los méritos de la alabanza.

Es importante volver sobre Poe porque bajo estos criterios es posible entender de qué manera la particular ética de Roberto Bolaño «desacraliza» el oficio mismo⁴²:

Muchas veces he pensado cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera –o mejor dicho, pudiera– detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse. Me es imposible decir por qué no se ha escrito nunca un artículo semejante, pero quizás la vanidad de los autores sea más responsable de esa omisión que cualquier otra cosa. La mayoría de los escritores –y los poetas en especial– prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes cruzaderas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones [...] (Poe: 67).

⁴² La filiación con la ética de Edgar Allan Poe, quien también escribía para subsistir y optó por el cuento y el ensayo antes que por la poesía pues eran géneros mejor pagados en los periódicos, es evidente. En sus doce «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» (lo más parecido a *La filosofía de la composición* y *Algunos aspectos del cuento* que Bolaño dejó escrito) recomendaba: «[...] 9) La verdad la verdad es que [para escribir cuentos] con Poe todos tendríamos de sobra. 10) Piensen en el punto número nueve. Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas» (Bolaño, 2004a: 325).

Poe es uno de los primeros que reconoce que el lenguaje ha quedado, históricamente, subordinado a ese inexplicable arrebato, de Platón a Herder, de Dante a Octavio Paz, por el cual el poeta puede sentirse un «elegido», un ser «desvinculado» del mundano quehacer de sus coterráneos. *La filosofía de la composición* devuelve a su sitio el recurso lingüístico, incluso en una propiedad «fónica» antes que «significativa», como articulador del texto literario. Por lo tanto, el oficio de un escritor no es resolver metafísica o teleológicamente su trato con las palabras, sino emplearse en la *praxis* para provocar un «efecto» determinado.

Nicanor Parra y Julio Cortázar se plantean una visión del oficio igualmente rupturista. La manera de rebajar laspletóricas aproximaciones de los escritores románticos o criollistas en torno al acto de creación les ayuda a situar la disciplina en el nivel de las aplicaciones, más que de las abstracciones y los compromisos sociales. Para Parra, la poesía no es un espejo narciso ni un soporte de reivindicación de los «sin voz»: es algo tan natural como el aire, un «artículo de primera necesidad». Para Cortázar, el relato breve no tiene mayores implicaciones que la combinación efectiva de tensión, economía de recursos y un uso especial del lenguaje.

Bolaño, heredero de esta tradición conflictiva y desarmonizante, sobre todo entre los poetas, se sitúa en otro momento del debate literario latinoamericano y tendrá a su haber varias maneras de «desacralizar» el oficio, de deconstruirlo en esa vertiente antigua que permitía alcanzar posiciones sociales o inferir los hondos secretos de la existencia. De entrada, *Estrella distante*, que replica y amplía la última sección de *La literatura nazi en América*, da muestra de estas prácticas: «Ésta es mi última transmisión desde el plantea de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar» (Bolaño, 1996b: 138).

De este modo, es posible evidenciar que su ética-estética no discurre tanto por la vía de lo utilitario o de lo lúdico, sino de lo inmediatamente mundial y práctico. Devolviéndole la impronta de un «trabajo» como cualquier otro, remunerado y

regateado, el ejercicio de la literatura irá perdiendo paulatinamente esa aura de exaltación. En el cuento «Sensini», de *Llamadas telefónicas*, un escritor consagrado, Luis Antonio Sensini, y el narrador, un poeta sumergido en la precariedad, se apoyan para perseguir, cual caza-búfalos, premios de ayuntamiento con el fin de lograr subsistir en la España de los años 80. Ambos no escatiman en adulterar el título de los cuentos que envían para poder participar en varios certámenes con el mismo relato, tal vez parodiando la parodia misma de Pierre Menard –«[...] quien sabe si *Los gauchos* y *Sin remordimientos* no sean dos relatos distintos cuya singularidad resida precisamente en el título» (Bolaño, 1997: 19)– y se complacen de las menciones honoríficas y de las dictaminaciones favorables no tanto por la excelencia literaria, sino por el alivio económico que ello implica –«con la plata obtenida en ambos premios pudo pagar un mes y medio de alquiler, en Madrid los precios estaban por las nubes» (*Ibid.*)–. El dinero interviene, entonces, para desenmascarar el montaje farsesco de un oficio asumido como una vocación sacerdotal, como el seguimiento abnegado a un llamado epifánico.

En *Amuleto*, cuando Auxilio Lacouture llega a México proveniente del Uruguay, se empeñará, como el Sensini del cuento, en llevar a cabo actividades literarias remuneradas. Junto con otros personajes de Bolaño –los hermanos de *Una novelita lumpen* (2002), los realvisceralistas, Archimboldi–, Auxilio comparte la estela del fracaso monetario, la pobreza no como estigma sino como una posición favorable para no exigir ni reclamar nada al medio social. Primero, Pedro Garfias y León Felipe, a quienes asiste en la limpieza de sus despachos, y luego los jóvenes poetas de México, le otorgarán sendas lecciones al respecto:

[...] Auxilio, me decían, deja ya de trasegar por el piso, Auxilio, deja esos papeles tranquilos, mujer, que el polvo siempre se ha avenido con la literatura. Y yo me quedaba mirando y pensaba cuánta razón tienen, el polvo siempre, y la literatura siempre [...]. Por las noches llevaba una vida más bien bohemia, con los poetas de México, lo que me resultaba altamente gratificante e incluso hasta conveniente pues por entonces el dinero escaseaba y no tenía ni para la pensión. Por regla general sí tenía. Yo no quiero exagerar. Yo tenía dinero para vivir y los poetas de México me prestaban libros de literatura mexicana, al principio sus propios poemarios, los poetas son así, luego los

imprescindibles y los clásicos, y de esta manera mis gastos se reducían al mínimo (Bolaño, 1999b: 14, 23-4).

Como puede observarse, en Bolaño los momentos literarios numinosos estarán invariablemente «fragmentados», interrumpidos por quehaceres mundanos como pagar el alquiler y subsistir en la más precaria de las economías. Esta es la primera «interrupción» que introduce Bolaño desde los márgenes: el elevado ejercicio de la literatura no es privativo del regateo por las remuneraciones.

Ahora bien, como segunda fragmentariedad deconstructiva, puede citarse la reacción delicuente de determinados personajes ante los momentos literarios sublimes. El cuento «Henri Simon Leprince» (1997) es iluminador en este sentido. Ya se ha estudiado cómo Bolaño parece sentir predilección por las olvidadas historias de quienes, por fracaso en el medio o convencimiento propio, se apartan de los centros protagónicos. Leprince, quien «por supuesto es un escritor fracasado» (Bolaño 1997: 30), podría tomarse como el prototipo de esta categoría.

En 1940, este escritor sobrevive en la Francia ocupada por los nazis haciendo pequeñas colaboraciones y ayudando a escritores de mayor reconocimiento. Es muy clara la posición que ocupan en el «campo literario» tanto los escritores que han decidido escapar como los que creen que pueden resistir: «Los que antes de la capitulación gozaban de cierta fama y para quienes Leprince no existía, asiduamente comienzan a encontrárselo en todas partes y, lo que es peor, a depender de él para su cobertura o sus planes de fuga» (32). Es esto precisamente lo que provoca un quiebre en el campo, más que la represión alemana o, como se comenta en el relato, la llegada de las revanchas literarias, aparejada con el arribo de las revanchas políticas.

Henri Simon Leprince, antiguamente discriminado, actuará al centro de sus propios detractores, pero *al margen*, ahora, de la imposición sistémica. A pesar de la ayuda que les brinda, su presencia sigue generando un rechazo espontáneo, una resistencia que él no logra entender. En las angustiosas noches de espera, los mismos escritores que antes denostaban sus poemas o que simplemente lo ignoraban, desean saber dónde ha publicado sus escritos. «Leprince menciona revistas y periódicos

pútridos, cuya sola mención despierta la náusea o la tristeza del oyente» (*Ibid.*). El fracasado albacea cavila, una y otra vez, acerca de las posibilidades del rechazo. ¿Será su educación, sus lecturas, la grisácea aura que lo rodea? Finalmente, en 1943, mientras escapa de la policía, se refugia en la casa de una joven novelista a quien le revela su frustración por esta suerte de estigma. La conclusión de la joven es cruda, pero acertada: «Hay algo en él, dice, en su cara, en su manera de hablar, en su mirada, que provoca el rechazo de la mayoría de los hombres. La solución es evidente: debe desaparecer, ser un escritor secreto, tratar de que su literatura no reproduzca su rostro. La solución es tan sencilla y pueril que sólo puede ser cierta» (35).

Como Ulises Lima y Álvaro Rousselot, Benno von Archimboldi y Enrique Martín, Ángel Ros y el «joven envejecido» de *Nocturno de Chile*, Leprince optará, entonces, por la invisibilidad voluntaria. La necesaria desaparición, o diseminación, del propio sujeto con el fin de crear una obra (una arista de la conocida «muerte del autor» barthesiana⁴³) sería otro modo de «desacralizar» el oficio, purgarlo de las actitudes anteriormente comentadas, más cercanas a los narcisos del imperio de lo efímero (y de la era del vacío) que de la literatura entendida como una disciplina de convergencia y diseminación textual:

Durante tres meses, en los ratos libres que le deja el periódico y su labor clandestina escribe un poema de más de 600 versos en donde se sumerge en el misterio y en el martirio de los poetas menores. Terminado el poema (que le ha costado dolor e improbos esfuerzos) comprende con estupor que él no es un poeta menor. Otro hubiera seguido investigando, pero Leprince carece de curiosidad sobre sí mismo y quema el poema [...]. En su corazón, Leprince ha aceptado por fin su condición de mal escritor pero también ha comprendido y aceptado que los buenos escritores necesitan a los malos escritores aunque sólo sea como lectores o como escuderos (34-5. *El énfasis es nuestro*).

⁴³ Afirmaba Barthes que «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (Barthes, 1968: 65).

El propio Leprince aparta de sí la revelación: pudo haberse convertido en un poeta mayor, pero opta por sumergirse en la clandestinidad, primero por las consabidas circunstancias políticas, después por una elección personal (trabajar como maestro en un pequeño pueblo de la Picardia). El cuento termina con la certeza de que los poetas parisinos llegarán a reconocerlo, no como Henri Simon Leprince, no por su materialidad como ser humano o por su condición de poeta, sino por una *idea*, un acicate, un recordatorio que se suscita por continuidad.

Entonces, ¿con qué finalidad los personajes de Bolaño instalan al centro de su vida el quehacer poético? Una de las posibles respuestas la entrega el narrador de «Gómez Palacio», uno de los cuentos más amargos del chileno, incluido en *Putas asesinas*. El personaje parece venir de regreso. Habiendo conseguido un empleo mal pagado en esa ciudad del Estado de Durango, México, el narrador se traslada desde la capital hacia el norte (otra vez, desde el centro hacia la periferia) para impartir un breve taller de literatura creativa. Sus escasos alumnos son obreros de fábricas de jabones, meseros o estudiantes de preparatoria, ansiosos por escudriñar los misterios de la página en blanco:

Una tarde en el taller de literatura de Gómez Palacio, un muchacho me preguntó por qué escribía poesía y hasta cuándo lo pensaba hacer [...]. Hubiera podido responderle cualquier cosa. Opté por la más sencilla: no lo sé, dije. ¿Y tú? Yo empecé a escribir porque la poesía me hace más libre, maestro, y nunca la voy a dejar, dijo con una sonrisa que apenas ocultaba su orgullo y su determinación. La respuesta estaba viciada por la vaguedad, por un afán declamatorio. Detrás de esa respuesta, sin embargo, vi al obrero del jabón, no como era ahora sino como había sido cuando tenía quince años o tal vez doce, lo vi corriendo o caminando por las calles suburbanas de Gómez Palacio bajo un cielo que se asemejaba a un alud de piedras (Bolaño, 2001: 31).

La visión regresiva que tiene el narrador acerca del obrero, corriendo a sus doce o quince años, parece significar que el ejercicio de la poesía se liga estrechamente, y en el menos favorable de los sentidos, a una puerilidad y una fragilidad propias de la adolescencia. Si adolescencia viene de «adolecer» (es decir padecer un defecto o enfermedad), en la narrativa de Bolaño los personajes *letraheridos* se curarían con el

desengaño que la vida misma va presentándoles. La continuidad de un destino poético pasados los veinte años, a la usanza de Gaspar Heredia en *La pista de hielo* o del narrador de «Encuentro con Enrique Lihn» (2001), lleva a pensar en la terquedad. La poesía entonces es «usada», en el sentido que da Parra al término, para hacer carne el verso de Mario Santiago que abre la citada novela de 1993: «Si he de vivir que sea/ sin timón y en el delirio» (Bolaño, 1993: 7). Lo que finalmente salva a los escritores desacralizantes de caer en la melosa idea del «mal del siglo» romántica (de caer, en suma, en un decadentismo) es el sarcasmo. «Esto les pasa a todos los escritores jóvenes», asevera el narrador de «Encuentro con Enrique Lihn», para continuar declamando como su símil de «Gómez Palacio» y de «Sensini»:

Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para otros, los que han dicho «sí, señor», repetidas veces, o los que han alabado a los mandarines de la literatura, una horda inacabable cuya única virtud es su sentido policial de la vida, a éhos nada se les escapa, nada perdonan. En fin, como decía, no hay escritor joven que no se haya sentido así en algún momento de su vida. Pero yo por entonces tenía veintiocho años y bajo ninguna circunstancia me podía considerar un escritor joven. Estaba en la inopia. No era el típico escritor latinoamericano que vivía en Europa gracias al mecenazgo (y al patronazgo) de un Estado. Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel (Bolaño, 2001: 218).

Así, Juan García Madero es también un personaje que se conduciría en esta dirección de la desestabilización. *Los detectives salvajes* es una *bildungsroman* en cuanto desarrollo vital de un joven en un ambiente eminentemente masculino, mas no un recorrido que acabe con una lograda y definitiva formación poética. Es más: la poesía pierde sentido como enunciación y los *poetas* carecerán de sustancia como creadores de textos vanguardistas, sobre todo cuando García Madero se dedique a «replicar», con dibujos que ponen a prueba el ingenio, la supuesta poesía fundada por Cesárea Tinajero con «Sión», sin más finalidad que el pasatiempo y la risa.

«He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral», se lee el 2 de noviembre de 1975. «Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así» (Bolaño, 1998: 13). Las ceremonias de iniciación, las «pruebas» que irá

teniendo en su viaje vertical lo empujarán más hacia la preferencia por una vida desmedida que por el desarrollo estilístico de su pluma. Si al comienzo –«Mexicanos perdidos en México (1975)»– se observaba a un joven que se había fragilizado porque sus tíos lo habían inscrito en la carrera universitaria que no deseaba, hacia el final –«Los desiertos de Sonora (1976)»– se evidencia a un hombre endurecido, que conoce los bajos fondos de la prostitución y el matonaje defequenses y norteños, y que en su dilema inicial –«lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual [...]. También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez» (23)–, ha terminado por convertirse en un habilidoso amante.

El cambio fundamental de García Madero ocurre no tanto en lo literario sino en lo vital, desacralizando así la práctica literaria. Es posible comprobar esta afirmación atendiendo a las preferencias canónicas del joven por la métrica, la formación rítmica del poema y sus figuras retóricas (acusadas al inicio de «academicistas»), antes que por la desmesura y libertad lingüística propiciada por la agrupación heterogénea de Belano y Lima.

Si se toman algunos ejemplos de ambas puntas de la novela, García Madero transita por carbones ardiendo en lo referente a su masculinidad, pero sigue siendo el poeta pueril y canónico del principio:

—Un *rispetto*, querido maestro, es un tipo de poesía lírica, amorosa para ser más exactos, semejante al *strambotto*, que tiene seis u ocho endecasílabos, los cuatro primeros con forma de serventesio y los siguientes construidos en pareados [...]. En ese momento decidí poner mi grano de arena y acusé a Álamo de no tener idea de lo que era un *rispetto*; paladinamente los real visceralistas reconocieron que ellos tampoco sabían lo que era pero mi observación les pareció pertinente y así lo expresaron (14-6).

—A ver, ¿qué es un saturnio?
—Ni idea —dijo Belano.
—¿Un saturnio? —dijo Lupe.
—¿Y un quiasmo? —dije yo.
—¿Un qué? —dijo Lupe [...].
—¿Qué es un saturnio? —dijo Lima.

—Fácil. En la poesía latina arcaica, un verso de interpretación dudosa. Algunos creen que tiene naturaleza cuantitativa, otros que acentual. Si se admite la primera hipótesis, el saturnio puede ser analizado en un dímetro yámbico cataléctico y un

itifálico, aunque presenta otras variantes. Si se acepta la acentual estaría formado por dos hemistiquios, el primero como tres acentos tónicos y el segundo con dos.

—¿Qué poetas usaron el saturnio? —dijo Belano.

—Livio Andrónico y Nervio. Poesía religiosa y conmemorativa.

—Sabes mucho —dijo Lupe (559).

Al igual que Leprince, García Madero es un personaje que pierde corporeidad y se convierte en un elemento fragmentario y desestabilizador, capaz de convocar en el espacio literario los axiomas tradicionales del destino de los poetas (la literatura o la vida) y de la apreciación artística (alta cultura y cultura de masas) *sin conciliarlos*. En *Los detectives salvajes*, la solemnidad del ejercicio literario, del «arte por el arte» en la jerarquización interna del «campo literario», termina por sustraerse, por indefinirse, en uno de los monólogos más contundentes de la segunda parte que se cita a continuación. Al abrir la novela, las intervenciones irregulares del realvisceralismo en el medio cultural mexicano se conocen *in media res*, y por voz de García Madero se contrastan y exaltan en su dimensión vital. Pero, ¿dónde se cifran los orígenes del movimiento?, ¿cuál es el *grado cero* de la formación de tan variopinto grupo?

La analepsis realizada por Laura Jáuregui, la antigua novia de Arturo Belano, termina por desmoronar cualquier ápice de validez majestuosa en el núcleo del realismo visceral:

[Yo] siempre estaba más o menos al tanto de lo que hacía Arturo, y yo pensaba: pero qué imbecilidades se le pasan por la cabeza a este tipo, cómo puede creerse estas tonterías, y de pronto, una noche en que no podía dormir, se me ocurrió que todo era un mensaje para mí. Era una manera de decirme no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer, quédate conmigo. Y entonces comprendí que en el fondo de su ser ese tipo era un canalla. Porque una cosa es engañarse a sí mismo y otra muy distinta es engañar a los demás. Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia [...]. Se puede conquistar a una muchacha con un poema, pero no se la puede retener con un poema. Vaya, ni siquiera con un movimiento poético (149, 169).

El desengaño amoroso sería otro elemento que incordia la visión canónica de la dedicación a la literatura. Esta idea de la «carta», de una misiva febril para llamar la atención, representa junto con el «diario»⁴⁴ una aproximación genérica esencial a la poética abierta de Bolaño. La carta y el diario, se asume, son los géneros marginales mayormente inclusivos, privados de los anquilosamientos de la poesía o de las rígidas estructuras del relato. «Todo lo que he escrito es *una carta de amor o de despedida a mi propia generación*» (Bolaño, 2004a: 37. *El énfasis es nuestro*), dirá Bolaño, lo que ayuda entender por qué sus territorios literarios, en cuanto a temáticas recurrentes y trabajo de estilo, presentan una tendencia hacia la apertura, hacia tensar las posibilidades del canal mismo donde se está vehiculizando el mensaje (el cuento, la novela, el poema).

Según comenta Ignacio Echeverría en prólogo de *El secreto del mal* (2007), hay en Bolaño una insistencia por «intercarlar en sus últimas colecciones de relatos textos de naturaleza no narrativa, con el evidente propósito de confundir las fronteras del género, y fecundarlo» (Echeverría, 2007: 10). Esta estrategia diseminadora, que conflictúa en los límites, permite ampliar las subcategorías de «ensayista», «poeta», «cuentista» o «novelista», como rasgo de identidad céntrica del sujeto, para dar cuenta de una sola categoría, la de «escritor», multifacética, camaleónica, deconstructiva. Así se determina, también, que detrás de todo lo escrito no hay poemarios, novelas, volúmenes de cuentos o libros de crítica, sino *textualidades*. «Los trucos de Bolaño no se limitan a mezclar el poema con el relato, produciendo un híbrido del que ya se tenían noticias en nuestra poesía», comenta el crítico y poeta Cristián Gómez Olivares en «¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura» (2003): «el despliegue, más bien, del

⁴⁴ Además del reconocido diario de García Madero (que iría del 2 de noviembre de 1975 al 15 de febrero de 1976, con un desfase que, como se verá en el apartado dedicado al tiempo en la narrativa de Bolaño, traerá una problemática no menor), en su literatura puede detectarse la utilización del soporte eminentemente abierto y permeable en el inédito cuento de Bolaño «Contorno del ojo. Diario del oficial chino Chen Huo Deng, 1980», publicado por el sitio web 60 Watts, en septiembre de 2009; y en la primera de las novelas póstumas, *El Tercer Reich*, donde Udo Berger, su protagonista, realiza la bitácora de su dramático periplo por la Costa Brava desde el 20 de agosto hasta el 30 de septiembre de un año incierto.

que hace gala el autor, abunda en una serie de figuras retóricas que multiplican los significados exponencialmente, denotando y connotando en sucesivas capas tectónicas que convierten la lectura en una excavación profunda, y a veces, sin fin» (Gómez: 178).

En sus últimas publicaciones (*El gaucho insufrible*, *Entre paréntesis*, *La universidad desconocida*, *El secreto del mal* y el mismo *El Tercer Reich*, configurado, al igual que *Los detectives salvajes*, como un diario) puede verse que algo empezado como cuento se transfigura imperceptiblemente en un listado de argumentos potenciales alrededor de un tema («Dos cuentos católicos», «Carnet de baile»), o bien generan una conferencia o un tratado («Sevilla me mata», «Un narrador en la intimidad»), o pasan de ser una anécdota muy personal a convertirse en conatos de novelas que concluyen procesos abiertos mucho antes («Muerte de Ulises», «Sabios de Sodoma»). Ya decía Rodrigo Fresán que su poesía puede leerse, también, como autobiografía (o cripto-autobiografía⁴⁵). En ese sentido, un único soporte tradicional sería incapaz de aguantar la confluencia de tantas textualidades. Se piensa en la carta, entonces, probada a partir de varios registros y llevada a sus límites de diseminación al chocar con el cuento y la novela. La literatura de Bolaño, en suma, es una extensísima misiva que arranca con unos «consejos» (elemento muy dado en el género epistolar) de un seguidor de Jim Morrison a un lector apasionado de James Joyce, y acaba, en 2666, con un pie de página al que falta únicamente estamparle la firma: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano» (Bolaño, 2004b: 1125).

Con este nivel de fronteras abiertas como consecuencia de la labor fragmentaria de la desacralización; con los géneros removidos de sus ejes y sumando los múltiples

⁴⁵ «No hay unos límites muy claros entre su poesía y su prosa», dice Fresán en el documental de Erik Haaknool, *Bolaño cercano* (2008). «Es el material más autobiográfico, o más cripto-autobiográfico [...]. Es el lugar donde están manifestadas en versos, o en frases deflecadas, su *ars poética*, narrativa, su forma de entender la vida e incluso sus trucos» (Haasnoot, 2008). Y más adelante, en código Fresán, se cataloga la totalidad de la obra de Bolaño como «una especie de organismo multicelular respondiendo a un único super-cerebro».

post-data que se han ido agregando a la misiva después 2666 –*El secreto del mal, La universidad desconocida, «El contorno del ojo»*, y, tras la gestión de Andrew Wylie, *El Tercer Reich, Diorama y Los sinsabores del verdadero policía*– es imperativo argumentar otro cruce en la configuración del espacio literario de Bolaño. Antes de detectar y organizar los factores adicionales al desplazamiento al canon presentes en su narrativa, se revisará una estrategia adicional a la desacralización del oficio: la «gratuidad», como motivo literario.

4.2. *El motivo de la «gratuidad».*

«Laberinto», uno de los relatos más largos de *El secreto del mal*, parece estar escrito con intenciones deliberadamente marginales, aunando elementos sagaces para desestabilizar las expectativas y la constitución misma de un «canon institucional».

Uno de los momentos de mayor esplendor de la crítica literaria, el momento definitivo, se diría, de la superación de los anquilosados modelos estructuralistas aplicados al análisis de textos, tuvo lugar en Francia en las décadas de 1960 y 1970, de la mano del semanario *Tel Quel*⁴⁶. En la historia de la teoría de la literatura, la reunión en un mismo instante (y, se consiente, en una misma sala de redacción) de Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jacques Henric, Pierre Guyotat, Jean-Edern Hallier, Julia Kristeva, Roland Barthes, Georges Bataille, Marc Devade y Maurice Beuchot, entre otros, sólo puede parangonarse con la irradiación y los posteriores efectos en el paradigma del pensamiento occidental que provocó el Círculo de Copenhague, de Niels Bohr. No obstante, a pesar de que el relato de Bolaño arranca con la mención de todos ellos,

⁴⁶ «No sólo es que los telquelistas vieran las posibilidades políticas de la actividad teórica y literaria», indica Manuel Asensi en *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés* (2006), «sino que consideraron que la teoría literaria y la literatura [...] eran el lugar nuclear de la política y el cambio social» (Asensi, 2006: 14). Y más adelante, evidenciando la ruptura y el remezón que provocara el semanario en los estudios culturales: «Resulta manifiesto que *Tel Quel* no deja indiferente a aquellos que se acercan a su espacio, obligándoles a tomar una posición ideológica ante sus manifestaciones, metamorfosis, cambios de orientación» (39).

pronto se observa que el *especulativo* narrador de «Laberinto» carece de elementos para reconstruir la solemnidad del encuentro. Es más: sólo tiene a su haber una fotografía y su memoria trizada, lo que lo obliga a prescindir de características que le parecen irrelevantes en su sistema de apreciaciones:

Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade [...]. De J.-J. Goux no sabemos nada. Probablemente se llama Jean-Jacques, pero en nuestro relato, y por comodidad, lo seguiremos llamando por sus iniciales [...]. Junto a Guyotat tenemos a C. Devade. ¿Caroline, Carole, Carla, Colette, Claudine? No lo sabremos nunca. Digamos, por comodidad, que se llama Carla Devade» (Bolaño, 2007b: 65, 66-9).

Al narrador se lo ha adjetivado aquí como *especulativo*, pues la escasez de elementos ulteriores a la fotografía y, ante todo, la negligencia voluntaria de no contrastar los escasos datos que posee, lo instarán a perderse en los accidentes de la narración, en hipótesis sin base, en pequeños equívocos sin importancia. La atención estará puesta en los «bordes» de los retratados, en los detalles de sus vestimentas, en los gestos congelados al momento del disparo fotográfico; y luego, en las circunstancias triviales y hogareñas que el propio narrador sugiere intuitivamente.

«Labertino» es una de las narraciones más desflecadas de Bolaño. A partir de la *observación* marginal de quien controla el relato, los participantes de *Tel Quel*, los cultores de uno de los pensamientos más portentosos del siglo XX, son convertidos en seres humanos relegados a lo doméstico:

Sollers está escribiendo en el estudio de su casa y Julia Kristeva está escribiendo en el estudio vecino, estudios insonorizados de tal manera que ninguno de los dos se escucha, por ejemplo, cuando utilizan la máquina de escribir ni cuando se levantan a buscar un libro de consulta, ni cuando tosen o hablan solos, y Carla y Marc Devade salen de un cine (han ido a ver una película de Rivette), sin hablar entre ellos [...], y J.-J. Goux está preparando su cena, una cena frugal consistente en pan, paté, queso y un vaso de vino, y Guyotat desnuda a Marie Thérèse Réveillé y con un gesto violento la arroja sobre el sofá, un gesto violento que Marie Thérèse atrapa en el aire como si atrapara a una mariposa de lucidez con una red de lucidez [...] (76).

Puede pensarse que esas circunstancias domésticas (en las que los críticos anulan cualquier comunicación efectiva entre ellos) aparecen *gratuitamente*, pero la *gratuidad* en la literatura de Bolaño no actúa sólo como «revestimiento» narrativo: será una estrategia fronteriza para romper los vínculos entre interioridad/exterioridad con el fin de abrir los posibles «marcos» de percepción⁴⁷. Para que los límites sean visibles, debe existir *contraste* (semiótico/no semiótico, canónico/anticanónico). Es ese contraste el que se volverá ambiguo o, decididamente, desaparecerá. La intención, entonces, de Marie Thérèse Réviellé de atrapar «una mariposa de lucidez con una red de lucidez» (en el uso de esa retórica que parece tan arbitraria en los libros del escritor chileno) aventurará la diseminación.

Más aún: al atender a los «accidentes» y no a las «esencias» de esas mentes prodigiosas, la posición «marginal» como observador del narrador de «Laberinto» generará uno de los instantes de reflexión más conmovedores en toda la literatura de Bolaño: «La literatura *pasa junto a ellos*, criaturas literarias, y los besa en los labios *sin que ellos se den cuenta*» (86. *El énfasis es nuestro*). Esos críticos y escritores que buscan encontrar la quintaesencia literaria, el momento alquímico en el análisis o en la recreación de una textualidad, repetirán una de las falacias advertidas ya por Nietzsche y continuada por el lado más salvaje del postestructuralismo: cada vez que se intente *definir* o *fijar* la literatura como objeto de estudio, la literatura tendrá sus maneras de escurrirse, de ocultarse, de «aparecer» en tanto «ausencia», como la *obra* de los

⁴⁷ El recurso de las circunstancias domésticas puede evidenciarse, también, en «La parte de los crímenes», de 2666. Después de la evidente negligencia y del fracaso de la policía de Santa Teresa para dar con el paradero de los asesinos de mujeres, las autoridades contratan a Albert Kessler, agente estadounidense especializado en casos difíciles. La narración, paródicamente policial, se desplaza hacia la coyuntura privada de Kessler, y en lugar de ayudar a definir al personaje como el agudo agente que dice ser, lo transmuta, lo disuelve: «[Kessler] rara vez soñaba con asesinos. Su mujer, con la que vivía desde hacía más de treinta años, solía recordar sus sueños y a veces, cuando Albert Kessler paraba en casa, se los contaba mientras desayunaban juntos. Ponía la radio, un programa de música clásica, y desayunaban café, zumo de naranja, pan congelado que su mujer ponía en el microondas y que quedaba delicioso, crujiente, mejor que cualquier otro pan que él hubiera comido en ninguna otra parte. Mientras untaba el pan con mantequilla su mujer le contaba lo que había soñado esa noche, casi siempre con familiares de ella, casi todos muertos, o con amigos, de ambos, a los que hacía mucho no veían» (Bolaño, 2004b: 725-6).

realvisceralistas o de Benno von Archimboldi, cuyos corpus se mencionan (¿canónicamente?) mas no se contemplan. Ergo, toda teoría literaria sería una metateoría y toda ficción será una meta-ficción.

En este sentido, se recordará uno de los finales más inquietantes en las novelas de Bolaño: el de *Los detectives salvajes*. Después de un recorrido delirante de Ulises Lima y Arturo Belano por México, Centroamérica y Europa; después de un relato que, se pensaba, acabaría apoteósicamente con la aparición de la madre putativa, Cesárea Tinajero; después de la construcción de un núcleo polifónico; y luego de sendos comentarios al pasar, capaces de reestructurar la importancia y trascendentalidad de la literatura latinoamericana, el novelón de más de 600 páginas termina (pero aquí el verbo «terminar» es mera apariencia) con un dibujo y una pregunta.

El recurso del dibujo, como se comentaba en el apartado anterior, puede analizarse en cuanto divertimento y en cuanto tributo de los orígenes del realvisceralismo⁴⁸. Se conoce un solo poema, no lingüístico, de Cesárea Tinajero, llamado «Sión». El poema está compuesto por tres líneas irregulares: una recta, una curvada en tres ondulaciones y finalmente una *estridencia*. Sobre las tres, se ha dibujado un rectángulo. Ante todo, «Sión» hace pensar en una gráfica de frecuencia de sonido o bien en el electrocardiograma de reanimación de un occiso. Las interpretaciones del poema «Sión», entonces, pueden discurrir por dos vías: la poesía, antes que fenómeno lingüístico, es un fenómeno fónico; o bien (y en esto la carga ideológica alcanza cotas de

⁴⁸ Vid. Martínez, Ricardo «Más allá de la última ventana. Los «marcos» de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva» (2003): «En un artículo previo había defendido la tesis de que Cesárea Tinajero era equivalente a García Madero de acuerdo con los siguientes paralelos: “Un/a poeta que no publicó casi nada (Cesárea-Madero), de estilo real visceralista (Cesárea-Madero), que pasó inadvertido/a en su época (Cesárea-Madero) y que desapareció en Sonora (Cesárea-Madero). En menor medida establecía que el real visceralismo tenía como únicos documentos el poema “Sión” de la revista *Caborca*, escrito/dibujado por Cesarea en los años 30 [...]”, así como la serie de dibujos que García Madero, Lupe, Ulises Lima y Arturo Belano se van mostrando durante su búsqueda por Sonora de la poeta mencionada, en 1976» (Martínez: 188).

manifiesto), la poesía mexicana estaba «muerta» hasta que el estridentismo y el realvisceralismo fueron capaces de «revivirla».

En cualquiera de los casos, su archivador, Amadeo Salvatierra, quien asegura llevar «más de cuarenta años mirándolo y no entiendo una chingada» (Bolaño, 1998: 376), es capaz de comprenderlo únicamente con la ayuda de Lima y Belano, quienes aventuran una interpretación, plausible como las dos anteriores, pero que requiere del elemento subsidiario de un barco: «El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira, añádele a cada rectángulo de cada corte una vela [...]. ¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadero, un barco. Y el título, *Sión*, en realidad esconde la palabra Navegación» (400).

Posteriormente, García Madero lleva a cabo en su cuaderno de ruta una serie de diecisiete dibujos (su misma cantidad de años). La primera serie responde a los consabidos acertijos que se aprenden en los ratos de aburrimiento de la escuela. La segunda serie representa, según Juan García Madero, tres marcos de ventana. Los dos primeros tienen los bordes bien definidos con una línea continua y son resueltos con facilidad. Pero el último es un marco con la línea discontinua, fragmentada, que revela espacios por donde se confunde interior y exterior, afuera y adentro. Es más: el último dibujo de García Madero se antoja como una gráfica del *parergon* derridiano, expuesto en *La verdad en pintura*; por ende su acompañamiento lingüístico sólo puede ser una pregunta y no una afirmación:

¿Qué hay detrás de la ventana?



(609).

Lo enigmático no es el dibujo, sino la pregunta. De hecho, el dibujo es clarificador en cuanto gráfico elemental del espacio literario de Bolaño (fragmentado, insistente en su atención en los bordes). Pero la pregunta del joven realvisceralista parece conducirse por el mismo camino analítico que trazara la mencionada Julia Kristeva, en *Historias de amor* (1983), tomando de referencia la oscura interrogante de Sigmund Freud: «¿que desea/quiere una mujer?». Esa estructura enunciativa llamada «pregunta» no supone una limitación al entendimiento masculino: la pregunta, intencionalmente, *no se responde* con el fin de dejar todas las posibilidades abiertas⁴⁹.

La «poética de la inconclusión», propuesta por Echevarría en el prólogo de *El secreto del mal*, es evidenciable en el mismo gesto de *enunciar una pregunta*, en lo que parece el «final» de una novela con el propósito contrario de dejarla extremadamente abierta. Así pues, ¿cómo se resuelve el acertijo: «qué hay detrás de la ventana»? ¿Qué hay, final o inicialmente, detrás de la ventana? Dice Cristián Gómez:

Detrás de la ventana, después de los veinte años de enrancia de Arturo Belano y Ulises Lima, luego de haber recorrido gran parte de México con unos asesinos persiguiéndolos, en busca de una poeta perdida hace décadas en algún lugar del desierto de Sonora, detrás de ese acertijo se esconde –creo– el sentido y el lugar de la literatura, una *apuesta por la gratuitad* de estos discursos que nos siguen hablando sin decirnos nada [...]; detrás de la palabra y su intento de decir el mundo, [se encuentra] la posibilidad de que todo sea literatura y de que nada esté muy seguro de serlo. La adivinanza, en todo caso, queda a disposición de estudiosos y sagaces (Gómez: 186. *El énfasis es nuestro*).

⁴⁹ Así, en el capítulo «Freud y el amor: el malestar en la cura», de *Historias de amor* (1983) puede leerse: «El famoso «¿qué quiere una mujer?», de Freud no es probablemente más que el eco de una pregunta más fundamental: «¿Qué quiere una madre?» Ella se enfrenta al mismo imposible que limitado, por un lado, con el padre imaginario, y por otro, con un «no a mí». Y de ese «no a mí» [...] intenta surgir penosamente un Yo...» (Kristeva: 35). De esta manera, dice Kristeva, la psíquis femenina como «sistema irracional abierto», es una potencialidad que se resiste a «hacerse un Yo», a ser conquistada y nombrada por el rígido lenguaje articulado del hombre. La poesía, entonces, con su propiedad de conjurar y de utilizar las palabras en un sentido inhabitual, ayuda a la recuperación de una semiótica, asociada a la noción lacaniana del Cuerpo-de-la-Madre, anterior a la *simbólica* Ley-del-Padre.

La apuesta por la *gratuidad*, por elementos que son subsidiarios o banales a la trama será asumida como una estrategia del margen en Bolaño. Precisamente, esos hechos secundarios y triviales que se cifran «al pasar» en sus libros actuarán como *suplemento*, en el sentido que Jacques Derrida y Roland Barthes le otorgaron al término. Uno hablando de la escritura («El fin del libro y el comienzo de la escritura», 1968), el otro hablando de la lectura («Escribir la lectura», 1971), la *suplementariedad* no supone una mera adyacencia: se trata del factor inestable en ambos polos de la práctica literaria. Hay que recordar que precisamente en lo complementario y en lo adyacente (en los «umbrales» del relato, diría Genette, ampliando su noción de *paratexto*) es donde el discurso está menos controlado y donde el lenguaje que estructura el texto parece «ablandarse». En el fondo, todo lo que a la teoría literaria inaugural del siglo XX le parecía mero «revestimiento» (el mismo Barthes le daba el nombre de «catálisis» a esos «llenados» narrativos entre una acción cardinal y otra) será lo que comience a desestabilizar la rigidez de los centros narrativos.

Como afirmaba Derrida en *De la gramatología* (1968), si irreversiblemente el libro ha finalizado para dar inicio a la escritura, podría especularse que en el poema «Sión», de Cesárea Tinajero, después de la línea recta, la línea ondulada y la línea quebrada o estridente, tiene lugar una cuarta variante: una línea en espiral⁵⁰. Y el espiral es el símbolo unívoco de una corriente de la que el propio Bolaño se sentía tributario, tal vez por sus atentas lecturas de Perec, Calvino, Cortázar y Jarry: la patafísica.

⁵⁰ El crítico Pablo Catalán genera una reflexión interesante, al vincular algunas nociones de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), de Deleuze y Guattari, con los recorridos de Belano en *Los detectives salvajes*. La «línea en espiral», propuesta aquí, ha sido reconocida por él como «línea abstracta»: «Hay tres tipos de líneas. Una es la línea dura (o molar) que nos segmentariza, nos estratifica, nos pliega al poder de lo institucionalmente aceptado; segunda, la línea flexible, molecular, productora de micro-devenires y que mina los segmentos y estratos sólidos; tercera, la línea de fuga o de desterritorialización. Hay otra, la línea abstracta, línea absoluta que es la liberación de la vida encarcelada y detenida. Si se observa bien, se comprende que la vida de Belano es un proceso-devenir constante de ruptura de los estratos que lo aprisionan, de desterritorialización, y territorialización de territorios marcados por su ritmo, sus propios medios, sus marcas de distancia» (Catalán: 99).

«La academia patafísica enseña, de forma por demás misteriosa, la ciencia de las soluciones imaginarias que es, como saben, aquella que estudia las leyes que regulan las excepciones» (Bolaño, 2004a: 34), reseñaba el escritor en el discurso de entrega del Premio Rómulo Gallegos, en 1998; un discurso que no arranca con los agradecimientos esperados, sino con el relato de un problema de dislexia no diagnosticada que, según Bolaño, lo hacía escribir con la mano derecha pero patear el balón con la izquierda, llevando el 11 de Zagalo en la espalda, y asociar por llana cadena fónica a Bogotá con Venezuela (*b-v*) y Caracas con Colombia (*c-c*).

Este sobresalto de letras, de alguna manera, es una solución imaginaria que exige una solución imaginaria [...]. La literatura es un oficio peligroso. Lo que nos lleva directamente a Alfred Jarry, que tenía una pistola y le gustaba disparar, y al número 11, el extremo izquierdo que mira de reojo, mientras pasa como una bala, la placa y la casa donde vivió don Rómulo [Gallegos], que a estas alturas del discurso espero que ya no esté tan enojado conmigo [...] (34-8).

Como se evidencia, «Discurso de Caracas» es una asociación deliberadamente no circular, sino en espiral, de circunstancias personales, eventos deportivos, viajes interiores y encuentros gratuitos entre escritores consagrados (Gallegos) y otros disparatados (Jarry). Una «fuga hacia adelante» que cumple con las condiciones narrativas del *Doctor Faustroll* y tributaría al *OuLiPo* en la construcción potencial de una textualidad. Correr con el balón por la banda, a milímetros del trazado de cal de la cancha, y «mirando de reojo» al interior para, eventualmente o no, «generar un centro», parece ser la imagen exacta de Bolaño como articulador de su espacio narrativo.

De este modo, existen coyunturas visibles en su literatura que, en una primera lectura, parecen no tener *fundamento* y que se reconocerían como *excepciones*, plausibles de descifrarse e incorporarse al sentido último del texto. A vuelo de pájaro: la evocación de un poema de Juan José Tablada en medio del rodaje de una película pornográfica («Prefiguración de Lalo Cura», 2001); la enumeración de todas las fobias que podría padecer un sujeto, en una conversación que adelanta la relación amorosa entre un policía y la directora de un psiquiátrico en Santa Teresa («La parte de los crímenes»,

2666); la propuesta de un zapatero alemán de erigir «una colina de los héroes», en medio de un relato que habla de la ignominia de la iglesia católica durante la dictadura militar en Chile (*Nocturno de Chile*); las conversaciones de fútbol mientras un turista alemán desaparece en el mar (*El Tercer Reich*, 2010); la recurrencia a la mitología griega durante la preparación de un robo (*Una novelita lumpen*) y durante la descripción del fracaso de un pintor mexicano (*Amuleto*); y los encuentros finales, deliberadamente no apoteósicos, de los escritores perseguidos durante páginas y páginas sofocantes, que mueren vulgarmente junto a unos criminales de poca monta (*Los detectives salvajes*) o hablan curiosamente de un helado que mezcla el chocolate, la vainilla y la fresa, el famoso *fürst Pückler* («La parte de Archimboldi», 2666); todos aquellos episodios no son meros «indicios» que desafían la perspicacia de un lector. Algunos aparecen allí con la finalidad de perturbar la estabilidad del argumento que se ha presentado como central; otros se presentan «gratuitamente» con el propósito de disociarse de cualquier «centro», provocando luego una traslación, un giro que tiene como propósito ampliar la *espiral*.

Los episodios recogidos en este catastro parecen hermanarse con esa pregunta iniciática de García Madero. La gratuitad irrumpió en los momentos más importantes para, precisamente, *no dar respuesta*. Por eso la ventana de la interrogante final de *Los detectives salvajes* ha iniciado su paulatina progresión hacia la difuminación de sus bordes (de la línea continua a la discontinua) y así situar al autor, al mensaje literario y al lector otra vez frente a la página en blanco. En este uso de *parergon* derridiano, los contrastes que posibilitan la visualización de un «marco», de una «delimitación», son sólo el anuncio del desmantelamiento. Tal como afirmaba Manuel Asensi, «la palabra *parergon* ya no significa ni totalmente exterior ni totalmente interior, ni accidente ni esencia, significa interior y exterior, esencia y accidente sin síntesis» (Asensi, 1990: 30).

Rory Long, un personaje de la *Literatura nazi en América*, proponía precisamente ese sistema para la configuración de su propuesta literaria. De él se dice que su padre, Marcus Long, y el maestro de su padre, el mismísimo Charles Olson, fueron diestros en inculcarle ciertas técnicas literarias para distinguir distintos tipos de poesía (el *non*

projective verse y el *projective verse*) y para preferir uno de ellos a la hora de cultivar las letras. Se cita esta biografía de Long (y su apellido parece indicial de esta «amplitud» textual) pues aparecen aquí cristalizados la tensión de los argumentos canónicos y anticanónicos, la defenestración de la actividad poética en cuanto cortesianismo u onanismo y los sistemas literarios que remiten, en su organización, a la irracionalidad; en suma, la práctica literaria del propio Bolaño, que se ha venido revisando a lo largo de esta sección:

[...] el *non projective verse* es la versificación tradicional, la poesía íntima, «cerrada», en donde siempre nos será posible ver alguna de las mezquindades del ciudadano poeta, tocándose el ombligo o los huevos o fanfarroneando de sus alegrías y desgracias; por el contrario, el *projective verse*, que en ocasiones ejemplifican los trabajos de Ezra Pound y William Carlos Williams es la poesía «abierta», la poesía de «energía desplazada», la poesía cuya técnica de escritura se corresponde con la «composición por campos». En una palabra, y para perdonnos exactamente por donde Olson se perdió, el *projective verse* es lo contrario del *non projective verse* (Bolaño, 1996a: 151-2).

¿Cómo trabaja Long esa *paradoja*? ¿cómo desmantela ese sistema de oposiciones binarias que obligan a escribir y apreciar una poesía «abierta» de una «cerrada», en el momento más álgido de su extravío ético y estético? Primero, desengañándose de su mentor –«cuando leyó *The Maximus Poems* [de Charles Olson] estuvo vomitando durante tres horas» (153)–, luego, probando varios registros –«intentó ser *impersonal* [...] probó la poesía *oral*» (*Ibid.*)– y, finalmente, leyendo. Y leyendo, Long fue capaz de comprender, para su propia poética, que apertura y cerrazón, canon y anticanon, pueden tener cabida *en un mismo espacio literario*:

¡Hasta pensó en matarse! Pero no lo hizo y siguió leyendo. Y escribiendo: cartas, canciones, piezas teatrales, guiones de televisión y cine, novelas inconclusas, cuentos, fábulas con animales, argumentos de cómic, biografías, panfletos económicos y religiosos y, sobre todo, poesía, en donde *mezclaba todos los géneros ya citados* (*Ibid. El énfasis es nuestro*).

Una mezcla de géneros, una convocatoria, en el privado terreno narrativo, de elementos marginales y elementos céntricos. Así también trabajará Bolaño la paradoja.

5. La incorporación de géneros anticanónicos

Ya se ha afirmado que el espacio literario de Bolaño se ilustra en ese marco de ventana (ese acertijo figurativo) del final de *Los detectives salvajes*, ni completamente abierto, ni completamente cerrado; una dialéctica «sin síntesis». En los intersticios de la línea punteada se colarán una multiplicidad de elementos recuperados de aquellos escritores y géneros que el mismo canon literario se ha encargado de empujar hacia la periferia.

Se trata de un elemento característico de la poética de Bolaño, ya consignado con curiosidad por otros ensayistas. Por ejemplo, el crítico Diego Trellez Paz, en su tesis de doctorado «La novela policial alternativa en Hispanoamerica: Detectives perdidos, asesinos ausentes, enigmas sin respuesta» (2008), incluía al escritor chileno en esa nueva generación de narradores latinoamericanos «que están empezando a revalorizar los distintos géneros que siempre se ha tendido a tildar como menores (la ciencia-ficción, la novela de terror, la novela detectivesca, la novela gótica, la crónica de viajes, la novela pornográfica o el *thriller*) y le dan forma a lo que la crítica, luego de los sucesivos y disgregados pos-booms, ya ha empezado a reconocer como el nuevo boom latinoamericano» (Trellez: 326); a su vez, el poeta argentino Elvio Gandolfo, en su ensayo «La apretada red oculta» (2002), era aún más enfático al señalar: «Es como si Bolaño, con sus textos, develara la apretada red oculta que, de hecho, constituye la literatura no sólo de América Latina sino también de España, de Francia, del mundo entero [...]. Pequeñas ediciones, mecenas falsos o verdaderos, actrices porno, sobrevivientes dignos o indignos de dictaduras europeas nazis o comunistas, de dictaduras latinoamericanas militares, etcétera, etcétera. *La trastienda sin fin de la fachada cultural*» (Gandolfo: 117. *El énfasis es nuestro*).

El saqueo de la «trastienda cultural» tendrá luego, como recompensa, la incorporación visible de esos *sub-géneros* en su literatura. Por ende, ¿qué elementos periféricos se cuelan entre las líneas punteadas? Tibiamente, la crítica literaria (Echeverría, Faverón Patriau) ha deslizado la idea de que, como continuador de Jorge Luis Borges, Bolaño llega a esos territorios que el autor de *El Aleph* no se hubiera

atrevido a pisar. Resulta evidente, analizando su cuentística, que Borges tiene interés por ciertos elementos de esos sub-géneros⁵¹. Sin embargo, con excepción del trabajo profundo que realizara Borges en torno a la novela policial («La muerte y la brújula», *Seis problemas para don Isidro Parodi*), el acercamiento al «aberrante», comercial y por ende despreciado entorno de la ciencia ficción y del relato erótico, por ejemplo, aparecerá apenas pinchelado en su narrativa.

Aunque Borges es un lector asiduo de Lovecraft y de Stevenson, y en algunos de sus cuentos se interesa por la explosiva presencia de la sexualidad femenina («El muerto», «Emma Sunz»), será Roberto Bolaño, a la par de César Aira y Rodrigo Fresán, quien saquee la trastienda (contra-anti) cultural y actualice esta propuesta.

5.1. *La ciencia ficción*

La frase de Paul Éluard, acerca de los múltiples mundos inscritos en éste, encuentra comunión con lo que el escritor Philip Kindred Dick entiende por ciencia ficción. En una carta fechada el 14 de mayo de 1981, Dick afirmaba que, en su esencia, la ciencia ficción era «la desfiguración conceptual que, desde el interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada en la mente del autor, plasmada en letra impresa y capaz de actuar como un mazazo en la mente del lector, lo que llamamos el *shock* del no reconocimiento. Él sabe que la lectura no se refiere a su mundo real» (Dick: 9). Asimismo, su intento práctico no está basado en proyectar en su literatura fundaciones extraterrestres de lejanas galaxias ni amenazas robóticas que aplasten la Tierra con gigantescas aeronaves; su intento es desfigurar el «concepto» mismo de sociedad.

Esta perspectiva es interesantísima a la hora de analizar de qué manera aparece el género alternativo de la ciencia ficción en el espacio literario de Roberto Bolaño. Lejos

⁵¹ O «géneros B», «géneros alternativos», «géneros bastardos», todas las denominaciones son válidas y sirven para apuntalar el hecho de que el bautizo displicente proviene desde el centro de poder.

de la visión profética que le han impreso al género Isaac Asimov y Arthur C. Clarke, según Bolaño es Philip Dick, «quien de manera más efectiva [...] se acerca a la conciencia o a los retazos de conciencia del ser humano y su puesta en escena, el acoplamiento entre lo que cuenta y la estructura de lo contado, es más brillante que algunos experimentos sobre el mismo fenómeno debidos a las plumas de Pynchon o DeLillo» (Bolaño, 2004a: 183). Atendiendo a estos planteamientos, la ciencia ficción parece acercarse con mayor valentía a asumir y mirar la condición humana, en detrimento de otro tipo de literatura que se aboga como tal⁵².

Sin desvincularse con el planteamiento ético anterior, se entendería también por qué Bolaño es presto para desestimar la literatura hispanoamericana más arquetípica y canónica desde el ejemplo literario de Dick: «Dick es bueno incluso cuando es malo y me pregunto, aunque ya sé la respuesta, de qué escritor latinoamericano se podría decir lo mismo» (184)⁵³. En América Latina, el género parece haberse trabajado con mayor provecho cuando se toca indirectamente, cuando sus temáticas o formulaciones se desplazan y ocupan un sitio funcional, o bien cuando los momentos son cifrados en la

⁵² Una cosa parece cierta: las grandes interrogantes de la existencia se han mudado de espacio. Si antes la gente podía socializar en los grandes relatos fundadores (el judeocristianismo, el programa de la Modernidad Ilustrada), ahora, en el mundo contemporáneo de tecnologías divorciadas del humanismo y de una anunciada y distópica aceleración semiótica, las personas buscan recrearse en espacios alternativos. «Si las tecnologías han ganado en poder y velocidad antes inimaginables, quizás puedan ser algunas encauzadas en provecho de los seres humanos» (Molinuevo: 177), apunta José Luis Molinuevo en *Humanismo y nuevas tecnologías* (2004). «El problema dramático es que la sociedad humana no está a la altura teórica de lo que produce tecnológicamente» (178).

⁵³ Detrás de la fachada del «realismo mágico» y de la novelística del exilio, la literatura de ciencia ficción en América Latina continúa requiriendo con urgencia una cartografía explicativa, un estudio contundente que consigne la recepción y adaptación de la rama soviética y estadounidense en el continente. Al indagar la presencia del género en la región, surgen nombres como los de Eduardo Ladislao Holmberg, en Argentina, Oscar Hurtado, en Cuba, o Hugo Correa, en Chile, manejando tanto la vertiente científicista como la existencialista, pero interesando únicamente a un selecto grupo de iniciados. En los últimos años, algunos académicos han propuesto el serio rescate de la obra del uruguayo Mario Levrero y del mexicano Eduardo Urzáiz Rodríguez, pero no ha bastado para una general consideración estética. Al parecer, la apreciación de la ciencia ficción en América Latina se lleva a cabo con la misma estupefacción aséptica con que se consignaban los apócrifos escritores nazis, abiertos como mero exotismo a una vanguardia en un continente anquilosado literariamente por los prototipos del cazador de ballenas, el indígena en taparrabos o el idealista víctima de las dictaduras.

tensa relación entre la literatura y el cine, donde, al adaptarse a este último soporte narrativo, las historias no tienen más opción que diversificarse.

Es el caso de la novelística de algunos escritores contemporáneos a Roberto Bolaño, como Rodrigo Fresán y Álvaro Bisama. Desde su primer libro, *Historia argentina* (1991), pasando por *La velocidad de las cosas* (1998) y *Mantra* (2001), hasta llegar a su más reciente novela, *El fondo del cielo* (2009), en Fresán la ciencia ficción se descubre como un contenido latente, absorbido como representación cinematográfica (e incluso, televisiva) antes que literaria⁵⁴. Las referencias constantes a series de televisión, como *The Twilight Zone* (Rob Serlig, 1959-64), o a películas que respetan las reglas del género pero que actualizan sus mensajes, como *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), provocan en su poética una turbación, una alteración de las expectativas argumentales acostumbradas. En el caso más reciente de Álvaro Bisama, sus novelas *Caja negra* (2006) y *Música marciana* (2008) trabajan una ciencia ficción digerida desde la infancia, que le proporciona a sus disímiles narradores la comprensión alternativa del mundo a partir del recuerdo de personajes monstruosos, historietas y películas de esta naturaleza⁵⁵.

⁵⁴ En *Mantra* (2001), aparece un pasaje que envolvería lo anteriormente propuesto: «La idea de que nuestros hijos fueran a disponer de computadoras domésticas (que por entonces eran gigantescas maquinarias escondidas en sótanos *top-secret* de edificios gubernamentales y siempre extranjeros) o padecer brotes psicóticos por la adicción a realidades virtuales, ni siquiera entraba dentro de los amplios límites de nuestras imaginaciones más preparadas para asimilar la idea del futuro a partir de lecturas pretéritas (Jules Verne, H. G. Wells) que como un territorio en el que alguna vez llegaríamos a vivir. El futuro futurista era *2001: una odisea del espacio*, y, por lo tanto, algo que no se entendía muy bien de qué trataba y que tenía un final siempre abierto y eternamente misterioso» (Fresán, 2001: 63).

⁵⁵ En *Caja negra* puede leerse: «Lo que pasó: se encerró un sábado por la noche en el búnker a leer una pila de cómics donde aparecía Galactus. Era fan de Jack Kirby y un tipo obeso y con espinillas le cambió veintisiete revistas de Galactus por una polera de Osu en Mars Square» (Bisama, 2006: 211). En tanto, en el capítulo final de *Música marciana*, el narrador recuerda un encuentro con uno de sus hermanos, y señala: «Virgilio hablaba del planeta Marte [...]. Lo describía como un lugar abandonado, lleno de bombas de bencina vacías (así lo decía: bombas de bencina, jamás gasolineras, como si quisiera plegarse al habla chilena, a los modismos de un país donde nunca estuvo) y negocios pequeños donde los marcianos sobrevivientes compraban botellas de vino naranja para embrorracharse en las laderas rojas del desierto» (Bisama, 2008: 200). Además de los elogios entusiastas del joven novelista chileno hacia Bolaño (*Cfr. «Todos somos monstruos», 2003*), su novelística tributa visiblemente al proyecto de su compatriota. En *Caja negra* (2001), la entrada número «Nueve» (un bizarro catálogo de directores, actores, extras y guionistas chilenos que

Ahora bien, tras el examen de la obra crítica de Roberto Bolaño y de la recopilación de entrevistas y miscelánea variada, es importante aclarar que la incorporación de la ciencia ficción en su narrativa no se ha decidido por una filiación afectiva con el género mismo (entendida casi como una regresión infantil como el caso de Fresán y Bisama), sino por la simpatía hacia la figura controversial del mismo Dick: «Recuerdo con mucho cariño a [Philip Kindred] Dick», comentará en la conversación electrónica que tendrá con Rodrigo Fresán, publicada por *Letras Libres* en junio del 2002. «Un escritor que para ganarse la vida [...] se pone a escribir y publicar novelas en editoriales populares, a un ritmo endiablado, novelas que discurren en Marte o en un mundo en donde los robots son algo normal y rutinario. En fin: la peor manera de labrarse un nombre en el mundo de las letras [...]» (Braithwaite: 133).

En primer lugar, esta opinión es importante porque aparece preñada de la ética literaria cifrada anteriormente, donde la solemnidad del ejercicio de la escritura se rebaja al considerarse sin pretensiones como cualquier otro oficio. Y en segundo lugar, ayudará a entender que más que una temática en su espacio literario, la ciencia ficción se trabajará como una actitud estética. En detalle: se empleará en cuanto recurso descriptivo para jugar con la verosimilitud de algunas situaciones.

Atendiendo a estas características, es posible hallar varias modulaciones textuales, en cuanto tonalidad descriptiva, que harán guiños al género. Es así como luego de hurgar en su arsenal lingüístico, algunos de sus narradores parecen no tener mejor opción que esbozar sensaciones, recuerdos, personajes y paisajes empleando recursos de la ciencia ficción. Por ejemplo, aunque Remo Morán, Enric Rosquelles y Gaspar Heredia son personajes dispares (extremados se diría), en *La pista de hielo* los tres echarán mano de algún elemento «distorsionador» de la ciencia ficción para definir situaciones complejas, en este caso referidas a los celos que cada uno siente por la mujer

participaron en proyectos cinematográficos alternativos) resulta un evidente guiño intertextual a *La literatura nazi en América*.

deseada. En el fragor de una discoteca, cuando el proyecto de la pista de hielo es descubierto por Pilar (la alcaldesa de Z), Rosquelles cree tener una visión apocalíptica, rayana en un delirio muy al estilo de Philip Dick. Cuando la patinadora Nuria y el marido de Pilar salen a bailar a la pista, se produce la siguiente situación:

Sácala a bailar, ordenó Pilar a su marido, sin duda una estratagema para quedarnos solos. Nuria no puso ningún reparo y desde mi silla los vi, primero Nuria, después mi excesivamente ágil tocayo, acercarse a la pista y entrelazar sus brazos. Una bola de calor se instaló en mi estómago. No era el momento para sentir celos y sin embargo los sentí. Mi imaginación se desbocó: veía a Nuria y al marido de la alcaldesa desnudos, acariciándose, veía a todo el mundo haciendo el amor, como si tras un ataque nuclear ya nunca más pudieran abandonar la discoteca y nada refrenara las pasiones y los bajos instintos, todos convertidos en animales calientes, menos Pilar y yo, los únicos fríos, los únicos serenos en medio de la orgía (Bolaño, 1993: 119).

En el caso de Gaspar Heredia, los celos atraen descripciones parecidas cuando un motociclista comienza a coquetear con Caridad, la vagabunda amiga de la cantante de ópera asesinada. A pesar de que Heredia ha insistido en mejorar el deteriorado estado de salud de Caridad, ésta no pondrá reparos a los flirteos del muchacho:

Un día el chico de la moto y ella se encontraron en el bar del camping. Los vi de lejos y preferí no acercarme pero tampoco alejarme demasiado. Conversaron —el chico habló y Caridad de tanto en tanto movió los labios— durante unos diez minutos. Parecían dos baterías recargadas. Luego se separaron, como naves espaciales con singladuras divergentes, y el vacío que quedó temblando en la barra amenazó con tragarse al resto de los parroquianos (152).

Finalmente, Remo Morán compartirá percepciones igualmente delirantes cuando Enric Rosquelles, al ver la bicicleta de Nuria aparcada en el camping, ingrese al Stella Maris a averiguar qué sucede. En esos momentos, Morán no tiene la certeza del interés del político por la patinadora, pero lo intuye. A la fin, como indicio de su poder adquisitivo, Rosquelles sube la bicicleta a la baca de su automóvil y ambos se marchan. Remo no vuelve a ver a Nuria en varias semanas, lo que comienza a provocarle serios estados alterados de conciencia:

Por las noches me despertaba una sensación de ahogo y salía al balcón [...]. El aire era tan denso que si alzaba un brazo tenía la sensación de estar penetrando algo vivo, semisólido; el brazo mismo parecía aprisionado por cientos de pulseras de cuero, húmedas y cargadas de electricidad. Si uno adelantaba los dos brazos, como los señalizadores de los portaaviones, tenía la sensación de estar dándole simultáneamente por el culo y por el coño, a un delirio atmosférico o a una extraterrestre (77).

Si se observa bien, el momento en que la línea continua del espacio literario céntrico se vuelve discontinua es imperceptible, y se manifiesta apenas como una intermitencia. En los tres casos, las amenazas y los celos son infundados. Es decir, la recurrencia a la ciencia ficción se practica cuando los confundidos personajes no logran entender del todo una situación, de modo que el lector no advierta en qué momento se cuela el género marginal para una posterior difuminación de las fronteras.

La infiltración sutil del recurso anunciará giros narrativos importantes en los textos de Bolaño, o bien una alteración significativa en la percepción de sus protagonistas. Nótese cómo algunos elementos de la recurrente distopía de un mundo post-guerra nuclear, atribuidos al Philip Dick de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), son referidas precisamente por aquellos personajes que marcarán, luego, el destino en sus puntuales narraciones. Juan García Madero, quien finalmente se erigirá como el más realvisceralista de todo el grupo, describirá así la Ciudad de México desde la azotea de sus amigos:

Allí, en vez de entrar, tal como yo esperaba, en uno de los departamentos trepamos por la escalera hasta la azotea. Un cielo gris, pero brillante como si hubiera ocurrido un ataque nuclear, nos recibió en medio de una profusión vibrante de macetas y flores multiplicadas en los pasillos y en los lavaderos [...]. Entre Pancho y Moctezuma lavaron los platos en un fregadero desde donde se veía buena parte del parque de las Américas y más atrás las moles amenazadoras –como venidas de otro planeta, un planeta, además, inverosímil– del Centro Médico, el Hospital Infantil, el Hospital General (Bolaño, 1998: 69-70).

Asimismo, la atmósfera contaminada, el cielo bajo, gris y polucionado que respira el policía Deckard en la novela de Dick será también consignado por Auxilio Lacouture, en *Amuleto*, al hablar del destino de la poesía –«La nube de polvo lo

pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse» (Bolaño 1999b: 21) – y por Albert Kessler, el agente especial llegado a Santa Teresa para investigar los crímenes de mujeres, en 2666 –«[...] el coche salió entonces de las calles de tierra y pareció que retrocedía, que volvía a la colonia La Vistosa y la carretera, pero luego dio la vuelta y se metió por una calle ancha, igual de desolada, en donde hasta los matorrales estaban cubiertos por una gruesa capa de polvo, como si por aquellos lugares hubiera caído una bomba atómica y nadie se hubiera dado cuenta, salvo los afectados, pensó Kessler, pero los afectados no cuentan porque han enloquecido o porque están muertos, aunque caminen y nos miren [...]» (Bolaño, 2004b: 752-3)–.

En todos estos ejemplos, la incorporación del género es tributaria a la ruptura o diseminación de fronteras que propone Bolaño para el espacio literario tradicional, pero tal vez sea el cuento «Enrique Martín», aparecido en *Llamadas telefónicas*, la referencia que mayormente explicita esta estrategia. Al comienzo, Martín se descubre como un mal poeta. Escribe versos a la usanza de León Felipe, de Miguel Hernández, de Blas de Otero, pero los oculta pudorosamente. Sabiendo que el género literario más canónico no le abrirá las puertas del mundo literario, los bordes comienzan a difuminarse cuando el protagonista decide colaborar con investigaciones *in situ* para una peculiar revista: «Resultó ser una de las tantas que por entonces se vendían en los kioscos de periódicos y cuyos temas iban desde ovnis hasta los fantasmas, pasando por las apariciones marianas, las culturas precolombinas desconocidas, los sucesos paranormales. Se llamaba *Preguntas & Respuestas* y creo que aún se vende» (Bolaño, 1997: 42). Al narrador le parecerá inusual, y luego divertido, que quien se pensaba heredero de la más contundente tradición lírica española desplace sus intereses y su propio oficio hacia zonas territoriales privilegiadas para el avistamiento de platillos voladores.

Sin embargo, lo que empieza como un modo de subsistencia literaria acabará por absorber (¿abducir?) toda la atención de Enrique Martín, hasta que a la fin el personaje se distancie irremediablemente del narrador:

Poco después recibí una carta de éste [Enrique], firmada, en donde me decía que había estado en Madrid (creo que la carta la escribió desde Madrid, ya no estoy seguro) en el famoso Congreso Mundial de Escritores de Ciencia Ficción. No, él no escribía ciencia ficción (creo que empleó el término *s-f*), sino que estaba allí como enviado de *Preguntas & Respuestas*. El resto de la carta era confuso. Hablaba de un escritor francés cuyo nombre no me sonaba de nada que afirmaba que los extraterrestres éramos todos, es decir todos los seres vivientes del planeta Tierra, unos exiliados, decía Enrique, o unos desterrados. Después hablaba del camino seguido por el escritor francés para llegar a tan descabellada conclusión. Esta parte era ininteligible. Mencionaba a la *policía de la mente*, hacía conjeturas acerca de *túneles dimensionales*, se enredaba como si estuviera, otra vez, escribiendo un poema. La carta terminaba con una frase enigmática: *todos los que saben se salvan*. Después venían los saludos y recuerdos de rigor. Fue la última vez que me escribió (47-8).

La exposición de fórmulas consabidas de la ciencia ficción, como el contacto y la confabulación con seres extraterrestres, surgen aquí para otorgar un mayor sustrato de verosimilitud al derrotero final del paranoico Enrique Martín. Pero lo verdaderamente interesante de su carta es aquella mención, en medio de la maraña de los «túneles dimensionales» y «policías de la mente», al hecho de que al hablar de sucesos supranaturales, Martín se enreda «como si estuviera, otra vez, escribiendo un poema». La ciencia ficción entronca, pues, con el género poético en el nexo de la extrañeza y la polisemia. La tentativa rupturista es clara: en el ejercicio indistinto de uno u otro género, sin ambages preferenciales o academicistas, es posible ingresar a los albores de un misterio insondable, a una dimensión desconocida, mas no por el carácter pretendidamente numinoso de su ejercicio. El mensaje poético (el género decididamente canónico) y el mensaje paranormal, científico-ficcional (un subgénero anticanónico) serán vertientes de una misma rama: la *criptografía*.

Sintiéndose acorralado por ambiguos perseguidores, Enrique Martín acaba por suicidarse. Su legado serán unas ilegibles inscripciones en la pared de su cuarto y una carpeta con una serie de manuscritos que se le harán llegar prontamente al narrador. Al

contrario de lo que podría pensarse, la carpeta no contiene las anotaciones supranaturales de un transtornado, sino poemas escritos con apego estricto a las normas estilísticas de la poesía española: «Eran unas cincuenta hojas tamaño folio, debidamente encuadradas. Y en ninguna encontré planos ni mensajes cifrados, sólo poemas escritos a la manera de Miguel Hernández, algunos a la manera de León Felipe, a la manera de Blas de Otero y de Gabriel Celaya. Aquella noche no pude dormir. Ahora era a mí al que le tocaba huir» (51). Este recurso, entonces, violenta y disemina los límites al hermanar la ciencia ficción y la poesía en su dimensión de «escritura oculta», que exigirá un crucial esfuerzo intelectual de desciframiento; en suma, no se tratará de una mera lectura de las textualidades, sino de un criptoanálisis⁵⁶.

Este gusto por el rigor imaginativo de la ciencia ficción ya estaba presente desde *La literatura nazi en América*, en donde Bolaño captura a varios escritores ficticios cuya obra puede leerse ora como código cifrado, ora como manifestación de una vanguardia formalista. Si bien es cierto que el sexto apartado, que lleva el orientador título de «Visión, Ciencia Ficción», contempla las biografías de dos estadounidenses y un guatemalteco que quisieron construir relatos tributarios al género, uniendo el misticismo de la ideología nazi con cierto tipo de mitología milenaria, donde realmente la ciencia ficción atravesará las fronteras canónicas para imponerse como «temática» será en el caso del poeta chileno Pedro González Carrera. Aquí el género marginal aparecerá como recurso literario y, a su vez, como característica medular del fenómeno poético. En una carta a Florencio Capó, amigo de su infancia, González Carrera revela que el numen y principio inspirador para el desarrollo de su obra le es otorgado en gracia a raíz de la visita que, en el último país del Cono Sur, le prodigan unos seres sobrenaturales, descendientes de una dinastía que en varias ocasiones se ha relacionado con el Santo Grial:

⁵⁶ «3860 + 429777–469993? + 51179 – 588904 + 966 – 39146 + 498207856. La carta, por descontado, no llevaba firma [...]. Los policías, lo recordaba, fotografiaron los números (659983 + 779511 – 336922, cosas de ese tipo, incompresibles)» (Bolaño, 1997: 44, 48-9).

Es en esta época cuando lo visitan por primera vez los extraterrestres merovingios. ¿Pero lo visitan en un sueño o es una visita real? González no lo aclara. En la carta a Capó se extiende en consideraciones acerca del fenómeno de la glosolalia, las epifanías, los milagros de las imágenes en el fondo de un túnel. Dice haber trabajado hasta el anochecer en su escuelita de campo, que sintió mucho sueño y mucha hambre y que trató de levantarse y volver a casa. No lo consiguió o lo consiguió en parte, esto queda confuso. Después, al cabo de una hora, se despertó en un potrero cercano, tirado en la tierra, boca arriba, bajo una noche estrellada como pocas y con todos los poemas, de principio a final, dentro de su cabeza [...]. Sus versos son ahora escuetos, sus imágenes desnudas; también han sufrido una transformación las figuras recurrentes en los seis poemas anteriores: los guerreros merovingios se han transformado en robots, las mujeres agónicas junto a los arroyos podridos en flujos de pensamiento, los tractores misteriosos que roturaban el campo sin ton ni son, en naves secretas procedentes de la Antártida o en Milagros (así, con mayúscula, como la escribe González) (Bolaño, 1996a: 73-4).

Aunque este tipo de epifanía literaria puede relacionarse estrechamente con los momentos de crisis nerviosa en los cuales Philip K. Dick decía tener visiones de símbolos cristianos⁵⁷, resulta curioso que el escritor nazi que mayormente incorporó la ciencia ficción a su ambicioso y apócrifo proyecto literario sea un chileno. Bien puede tratarse de un guiño ácido a la idiosincrasia del país de origen, bien puede estar aludiendo, obligada y paródicamente, a la biografía de Miguel Serrano Fernández, el más oscuro de los escritores adscritos al fascismo en ese país⁵⁸. En cualquier caso, el

⁵⁷ Vid. Fresán, Rodrigo, «Philip K. Dick: El hombre en el altillo», en «Radar Libros», *Página/12* (2007): «Es cierto: para Dick nuestro presente no era sino un eco deforme del Imperio Romano circa 70 d.C., sostenía que en su cuerpo habitaba el aura de su hermanita gemela muerta durante el parto, advertía que “la rebelión estaba en marcha” y predicaba que él era la reencarnación de San Pablo o algo así» (Fresán, 4 de febrero de 2007).

⁵⁸ Exponente pionero del «hitlerismo esotérico», en libros como *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico* (1978) y *El último avatar* (1982) el escritor intenta teorizar acerca del origen extraterrestre de los «arios hiperbóreos», quienes aparecen amenazados en la Tierra por una conspiración planetaria a cargo de «Jehová, el Demiurgo», dios adorado por los judíos. Considera así a Hitler como un *avatar*, es decir, según el hinduismo, un dios terrestre que luchó contra las fuerzas de la deidad maligna. Las similitudes de registro literario son pasmosas: «El Maestro nos dijo: “Hitler es un iniciado, puede comunicarse en astral. Desconozco quiénes son sus Guías, pero he decidido ayudarle. Hitler es un ser de voluntad inquebrantable, definitivo, una vez que ha recibido orden de actuar. Jamás vuelve atrás. He estado en comunicación con él”. Otro día nos explicó que Hitler tenía por misión transmutar el Destino, en el vértice de los tiempos, dando a la tierra el impulso necesario para su mutación, su transfiguración, que haría posible vencer la entropía física, remontando el *Kaliyuga*, o Época Oscura, de Hierro [...]. Por eso teníamos que ayudarle. La Guerra iba a ser de dioses y demonios. Una Guerra Cósmica, reflejada y dramatizada al máximo en la Tierra» (Serrano: 18).

movimiento narrativo es el mismo: por condensación y desplazamiento, mecanismos oníricos y creativos según el psicoanálisis, Bolaño se aleja de los centros y de cualquier referencia mimética para tocar los límites diegéticos que definirán, luego, su literatura.

En «Todos somos monstruos», el propio Álvaro Bisama se refiere a este juego diseminador, a este acercamiento y posterior ruptura de márgenes. Analizando *La literatura nazi en América*, el crítico y escritor repara en cómo Bolaño trabaja el caso de Harry Sybelius, quien nace en 1949 en Richmond, Virginia, y muere en la misma ciudad, pero en el año 2014. La cristalización de la obra de Sybelius es disparatada y arranca desde «la lectura de Norman Spinrad y de Philip K. Dick y tal vez la posterior reflexión sobre un cuento de Borges» (130). A pesar de la aparente hilaridad en la combinación de autores, Bisama se da a la tarea de encontrar un hilo conductor razonable y afianzar la incorporación del género:

[...] Bolaño ha leído lo suficientemente bien a Spinrad como para cometer el error de un maniqueísmo esencialista en la prosa. Spinrad, en *El sueño de hierro* juega a la ucronía alternativa de que Adolf Hitler no haya sido führer sino escritor de sci/fi y no fuera el mundo sino una obra literaria, la que haya ejemplificado su ideología. La jugada es maestra: presenta como corpus de su novela otra novela (llamada *El señor de la svástica*) que cuenta con la dudosa virtud de haber sido escrita por un tal Hitler. Un relato de doscientas páginas que parafrasea el tono pulp de las ficciones de Robert Heinlein y “Astounding Stories” para volver su registro pseudocientífico y delirante una escritura camuflada del delirio mesiánico del autor (Hitler, no Spinrad) en medio de una narración llena de motoristas que llevan insignias que dicen SS, odio genético, pureza racial, paisajes calcados de la campiña austriaca y la sensación tan horrible como demoledora de que sí, el nazismo fue algo de ciencia ficción (Bisama, 2003: 84-5).

Es esa característica propia del dispositivo de la escritura, la de apelar a otra escritura en un *mise-en-abîme*, lo que le permite a Bolaño irse alejando de los centros para acudir a ciertos espacios periféricos y, desde allí, destituir las fronteras. En otras corrientes teóricas, como la semiótica y la intertextualidad, se ha postulado esta idea

Por otra parte, los nombres de los capítulos que dividen *La literatura nazi en América* parecen haber tomado sus nombres de los apartados en los que se divide *El cordón dorado*: «Los Cátaros, el Grial y las SS», «Druidas convertidos al maniqueísmo», «Los rosacruces», etc.

ostentosa de que el mundo sería un texto (un signo) plausible de decodificarse⁵⁹. ¿Pero escrito por quién?, ¿quién pudo haberse dado a la tarea de cifrar una trama artificiosa? Siguiendo el juego que iniciaran, a la usanza del mismo Bolaño, Magris, Kis o Vila-Matas (uno de los más dotados en este sentido), el *texto-mundo* estaría escrito no por un autor decimonónico, no por un ensayista francés trepado en lo alto de una torre blindada de fantasmas ilustrados, sino por un esquizoide, un sujeto que percibe el mundo, con profundo disgusto, como una agresión. En un momento de lucidez o de oscurantismo mayor, este escritor esquizofrénico tiene el «delirio mesiánico», la idea última, de alterarlo. Todas las citas de Bisama (Spinrad, Heinlein, el camuflado Sybelius) apuntan a dos cosas: primero, a Hitler como organizador de un mundo esencialmente libresco, y segundo, a la muestra más evidente de que el elemento que antes actuaba como «núcleo irradiador» (en este caso, el nazismo como normativa canónica histórica) ha sido removido. Si tal como apuntaba Alan Pauls, los realvisceralistas no tienen obra, entonces los escritores nazis desplazarán su ideología en pos del elemento más desestabilizador: la escritura. Al centro quedará, entonces, el primer círculo del infierno dantesco⁶⁰: un puro torbellino lingüístico. Ese tifón incorporará, en sus giros, infinitas asociaciones a otros autores, otros libros, otras estrategias textuales; es decir, se tratará de un hilo más del sobre hilado, un *hipervínculo*, una escritura sin emisor ni destinatario que ayudará a generar únicamente más escritura.

Finalmente, la lectura que hace Bisama de un relato de ciencia ficción de Theodore Sturgeon, referido en *Los detectives salvajes* por un Felipe Müller que no ha leído el cuento pero que lo ha escuchado por boca de Arturo Belano (nótese de qué

⁵⁹ Recuérdese al Barthes de *El placer del texto*: «Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida» (Barthes, 1978: 59).

⁶⁰ «La borrasca infernal, que nunca cesa/en su rapiña lleva a los espíritus;/volviendo y golpeando les acosa./Cuando llegan delante de la ruina/allí los gritos, el llanto, el lamento;/allí blasfeman del poder divino» (Alighieri: 104).

manera los orígenes verosímiles del argumento van distanciándose y, por ende, distorsionándose) ayuda a comprender mejor lo aquí expresado:

Müller, el personaje parafrasea mal y peor a Stungeon que a esas alturas es una presencia inesperada (un escritor de ciencia ficción que practicaba el nudismo y que podía escribir con ternura de temas tan tristes como los mutantes o el incesto) en un libro sobre las condenas y redenciones que puede tener la poesía como tema central o bandera de lucha [...]. [“Cuando hay esperanza, cuando hay amor», de Theodore Stungeon] es un cuento largo o *nouvelle* corta que Müller, casi como un homenaje al escurridizo Belano y a su recuerdo también móvil, glosa equivocadamente a propósito, omite detalles, yerra con los momentos climáticos y por supuesto interviene en el final; algo que para mí y a estas alturas, ya no importa (79).

De esta manera, el análisis referido anteriormente a la criptografía como parte trascendental de la escritura poética y de la escritura de ciencia ficción vuelve a actualizarse. El trabajo formal con el lenguaje, en ambos formatos, es lo que posibilita la diseminación de los límites y la incorporación del despreciado género al espacio narrativo de Bolaño, como una vuelta de tuerca a aquello que se ha canonizado.

5.2. *El relato erótico/pornográfico*

El relato erótico o decididamente pornográfico, tanto en su propuesta cinematográfica como literaria, es otra variante anticanónica que se colará por los intersticios de la «ventana discontinua» para perturbar los centros textuales. Bien como referencia, bien como tonalidad, las alusiones al sexo provocarán alteraciones y giros narrativos importantes en la literatura de Bolaño.

En su trabajo «El balido de la oveja negra. La obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa chilena» (2006), Patricia Poblete Alday afirma que «al no poder reconocerse en el otro, el amor en la literatura de Bolaño es sexo, arrebato, aburrimiento, ejercicio de evasión o mera gimnástica. La mujer, entonces, no es símbolo de perdición, sino que ella misma se encuentra perdida, al igual que el varón, en un mundo de

fantasmas» (Poblete Alday, 2006: 204)⁶¹. Sin embargo, la convocatoria continua a este tipo de manifestaciones, igualmente despreciadas por el canon debido a su particular normatividad ética-estética, no se debe únicamente a la ausencia de reconocimiento, y por ende a la imposibilidad de un destino amoroso, sino al hecho de que, insoslayablemente, para Bolaño el sexo es redención.

En «Literatura + enfermedad = enfermedad», uno de sus ensayos más autobiográficos, el escritor relata una digresión que tiene luego de visitar al doctor Víctor Vargas, el hepatólogo que lo trató al final de su vida. Bajando por el ascensor, con la nube negra de las malas noticias encima, se percata de la presencia de una camilla y de una doctora de baja estatura. La repentina atracción sexual que siente por ella se conecta con un recuerdo vago que guarda el escritor de la película *Dead man walking* (1995), de Tim Robbins. El cruce de ambos elementos provocará una reflexión, tal vez apresurada y tajante, pero que regirá la tentativa del autor al respecto:

[...] justo en ese momento, con la cabeza no sé si más fría o más caliente, me di cuenta de que la doctora bajita no estaba nada mal. No bien descubrí esto, me pregunté qué ocurría si le proponía hacer el amor en el ascensor, cama no nos iba a faltar. Recordé en el acto, como no podía ser menos, a Susan Sarandon disfrazada de monja preguntándole a Sean Penn cómo podía pensar en follar si le quedaban pocos días de vida. El tono de Susan Sarandon, por descontado, es de reproche. No recuerdo, para variar, el título de la película, pero era una buena película, dirigida, creo, por Tim Robbins, que es un buen actor y tal vez un buen director pero que no ha estado jamás en el corredor de la muerte. Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes, lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. Los heridos graves, los suicidas, los seguidores irredentos de Heidegger. Incluso Wittgenstein, que es el más grande filósofo del siglo xx,

⁶¹ Poblete Alday reconocerá, además, la presencia de la pornografía en la literatura de Bolaño como una *paradoja*: «Resulta paradójica la referencia constante a la pornografía que encontramos en toda la obra de Bolaño, ya sea mediante historias de estrellas triple equis o por la simple afición de muchos de sus personajes a las películas de este corte. La pornografía opera precisamente en los términos opuestos a los de la narrativa de Bolaño: por saturación. No hay en ella ningún hueco que llenar, todo está dado» (Poblete Alday, 2006: 185). La opinión de la ensayista chilena puede considerarse un acierto si se analiza la obra de Bolaño desde el punto de vista temático, mas desde punto de vista descriptivo y formal, su prosa parece tributar al modo en el que se narran las peripecias de esas «estrellas triple equis».

lo único que deseaba era follar. Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar. Es triste tener que admitirlo, pero es así (Bolaño, 2004a: 140).

Entendido así, el sexo extremado, redentor, es una manera de aferrarse a la vida, de retroceder o desviarse lateralmente del «corredor de la muerte». El verso de Mallarmè, por ende, puede invertirse debido a que en la narrativa de Bolaño la carne y los libros parecen lo menos triste de todo. Sus personajes experimentan la sexualidad con una «desesperada naturalidad», con la claridad de que el tiempo se les agota. Lo interesante es que incluso esa suerte de epifanía trascendente es burlada por la pluma de Bolaño y narrada con impersonalidad, casi como un apuntalamiento a las antiguas florituras fijadas en el canon hispanoamericano a la hora de describir escenas sexuales.

Sorprende en la textualidad de Bolaño el modo directo y sin ambages con que se narran los encuentros eróticos. La elocuencia de escritores apegados a una retórica florida, como Mario Benedetti o Julio Cortázar, quienes pretendían «suavizar» los álgidos momentos del coito entretejiendo un enmarañado lenguaje para las descripciones, parece haber quedado atrás. Cuando en *Gracias por el fuego* (1965) o en la misma *Rayuela* (1963), los momentos de sexo explícito invariablemente se avecinaban, la prosa se anquilosaba, se constreñía, y el acto se trabajaba literariamente de manera indirecta⁶². Bolaño parece ser consciente de que debe, ante todo, modificar la tonalidad y concentrar toda la atención en el acto sexual mismo si desea lograr una

⁶² Ejemplos respectivos: «Cuando él la llevó por primera vez a la amueblada, y la acarició y besó sin apuros durante casi una hora, y luego la desnudó sonriendo y festejando silenciosamente sus tics de pudor, y ya sin ropas la volvió a acariciar y besar en una segunda etapa que fue bastante más breve, y luego entró en ella precavidamente, sin forzarla, porque se daba cuenta de que sufría (no anímica, sino físicamente) el aceptado quebrando de su virginidad, y cuando todo hubo acabado y él advirtió que en esa primera vez ella había estado absorbida por el dolor y no había tenido tiempo de gozar su propio sacrificio, y él le había preguntado «¿Te dolió mucho?», y ella había dicho: «Sí, profesor», él no había podido contener la risa ante esa cómica supervivencia del respeto heredado del aula (Benedetti: 82); «Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Parsifae, la dobló y la usó como un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta» (Cortázar, 1963: 154).

desestabilización⁶³. En el fondo, se trata de eliminar todo revestimiento sentimental: en Bolaño el sexo es recursivo, no se conectará intermediariamente con ninguna demostración de amor provenzal. Para ello hallará su táctica y estrategia en los géneros marginales, *audio-visuales*, de la pornografía como heredera de la producción narrativa y teatral del Marqués de Sade.

Este es un punto de inflexión interesante. Bolaño parece leer a Sade no como un autor, sino como una corriente de pensamiento filosófico, como un movimiento de vanguardia estética: con Sade se inicia, se fija y se acaba el amplio repertorio de prácticas sexuales, desde la caricia a la escatología, desde el beso a la aberración. De este modo, el desarrollo del arte erótico y pornográfico no sería sino una repetición, una referencia, un homenaje o un plagio decidido a Sade.

El propio Bolaño parece anunciar esta tesis cuando, en «La parte de Fate», de 2666, unos periodistas mexicanos, entre ellos el mimético Sergio González y un tal Macario López Santos, conversan, en un castillo amurallado de la Colonia del Valle, de Santa Teresa (una atmósfera muy alusiva al Marqués), con el general Humberto Paredes. El general ha sido en sus buenos tiempos jefe de policía del DF y hoy funge como una autoridad en materia de delitos sexuales aberrantes. Ante la aparición cada vez más alarmante de mujeres muertas en Santa Teresa, se piensa que detrás de los asesinatos se yergue una industria especializada en *snuff-movies* (películas con muertes y violaciones reales en cámara). Humberto Paredes es cuestionado al respecto. La opinión que otorga Paredes parece servirle funcionalmente a Bolaño para establecer dos asuntos fundamentales: primero, le permite insistir en la ya revisada tensión entre canon y

⁶³ Nótese ahora el tono despersonalizado, la «aparente falta de clausura moral» (De Rosso, 2002b: 59), en palabras de Ezequiel De Rosso, que emplea el narrador de «Compañeros de celda», cuento incluido en *Llamadas telefónicas* y que narra el deterioro progresivo de las facultades mentales de Sofía, su amante: «Cuando hacíamos el amor comenzaba con un aire ausente, como si la cosa no fuera con ella, aunque luego se dejaba ir y terminaba corriéndose innumerables veces. Entonces se ponía a llorar y yo le preguntaba por qué lloraba. Porque soy una coneja, decía, tengo el alma en otra parte y sin embargo no puedo evitar correrme. No exageres, le decía, y seguíamos haciendo el amor» (Bolaño, 1997: 141).

anticanon (en este caso, por la reunión en un mismo momento del cine pornográfico y Octavio Paz) y, segundo, aventura la coordenada de la «repetición» como eje del estudio de la pornografía en su espacio literario:

Macario López le preguntó qué opinaba sobre la industria del snuff en Santa Teresa y el general les dijo que durante su dilatada vida profesional había visto muchas barbaridades, pero nunca había visto una película de esas características y dudaba que existieran. Pero existen, le dijo el viejo periodista. Puede que existan, puede que no existan, le respondió el general, lo raro es que yo, que lo vi y lo supe todo, no haya visto ninguna. Los dos periodistas convinieron en que eso, efectivamente, era raro, aunque dejaron caer la sugerencia de que tal vez, en la época en que el general estuvo en activo, aquella modalidad del horror no se hubiera desarrollado aún. El general no estuvo de acuerdo: según él, la pornografía había alcanzado su total desarrollo poco antes de la revolución francesa. Todo lo que uno pudiera ver en una película holandesa actual o en una colección de fotos o en un librito sicalíptico, ya había sido fijado con anterioridad al año 1789, y *en gran medida era una repetición, una vuelta de tuerca a una mirada que ya miraba*. General, le dijo Macario López Santos, usted habla a veces igualito que Octavio Paz, ¿no lo estará leyendo? El general soltó una risotada y dijo que lo único que había leído, y de esto hacía muchos años, era *El laberinto de la soledad*, y que no había entendido nada. Ah, que mi general, dijo Macario López (Bolaño, 2004b: 670. *El énfasis es nuestro*).

La confluencia es interesante. Con Octavio Paz, un autor canónico y pretendidamente «central» (dado que el diálogo se da en México y entre mexicanos), el general Humberto Paredes no logra explicarse su entorno inmediato, a pesar de que el libro mencionado, *El laberinto de la soledad* (1950), sostiene la conocida hipótesis de que México parece condenado a un determinismo irrevocable: su raza, idioma y cultura se originan desde una *violación* primigenia. En cambio, Paredes parece más cercano a un sistema cognoscitivo «periférico», el sistema de quien había «fijado con anterioridad al año 1789» todo lo referente a lo pornográfico (Sade, se presume). Así, más atento al paradigma de pensamiento de un francés que al de un mexicano, otorga una opinión verosímil en torno a los crímenes de Santa Teresa: «Lo único necesario para hacer una película snuff, les dijo, era dinero, sólo dinero, y dinero había habido antes de que el narco asentara sus reales y también industria pornográfica y sin embargo la película, la famosa película, no se había hecho» (671). En la narrativa de Bolaño, con Sade ocurre lo mismo que con Dick o con Borges. Se trata de una figura tan insistente que resulta

prioritario recurrir a ella para definir cómo las situaciones sexuales se manifiestan anticanónicamente en su literatura.

En la introducción a la edición preparada por Cátedra de *Justina o los infortunios de la virtud* (1791), Isabel Brouard comenta un aspecto interesante que engarza con los sistemas de jerarquización planteados por Bourdieu en su noción del «campo literario». Durante el siglo XVIII, la crítica literaria cifra la preferencia de la burguesía por un tipo de novela sentimental, de fuerte influjo inglés, que proporcionaba al lector una didáctica basada en la evidencia de los actos morales. De esta manera, «Bougainville, Diderot, Beaumarchais y Mercier [...] afirmaban que hay que presentar a la virtud como algo amable y al vicio como algo odioso» (Brouard: 20). Sin embargo, paralelo a ese canon, se encuentra el gusto por algo que el propio Sade, en *Idée sur les Romans* (1800), llama «la novela libertina, que a veces sólo pretende divertir y distraer, como en el caso de Mirebau, o convertirse en una novela de costumbres, como la obra de Louvet de Couvray, y que está dirigida a un público de aristócratas» (21-2).

Así, la frontera estética entre el relato erótico y el relato pornográfico no se medirá únicamente por su nivel de explicitación o saturación, sino por una normativa moral conveniente para una clase social particular. Se especula, entonces, que Donatien-Alphonse-François de Sade, señor de La Coste y de Saumane, educado en la exclusiva Escuela de Chevau-Légers y casado con Renée-Pélagie Cordier de Launay, de la corte de los Montreuil, no será encarcelado durante treinta años únicamente por los cargos de envenenamiento, libertinaje y sodomía. No: la burguesía se alistaba para llevar de estandarte hacia París la cabeza de Bernard-René de Launay, y el Marqués era uno de los tantos chivos expiatorios. «Es, pues, verosímil que *Justina* y todas las obras pertenecientes a este periodo fueran, además de un modo de agresión contra un “pacto social” que había hecho de él su víctima, una especie de catarsis, para liberarse de su angustia» (28), acaba argumentando Brouard. Además, el hecho de que las prácticas sexuales *a-normales* (y se enfatiza en el prefijo para señalar lo que queda *fuerza del centro*)

sean las que provoquen los «infortunios» en la «virtud» de la Ilustración parecen otorgarle otra perspectiva, aún más canónica, al fenómeno.

En «La parte de los críticos», de 2666, el inquietante *menage-à-trois* practicado en un hotel del norte de México, en el que participan Liz Norton, Manuel Espinoza y Jean-Claude Pelletier (nótese cómo los críticos europeos sólo se atreven a materializar «en los márgenes» algo que parecía anunciado desde la primeras páginas), parece tener un antecedente claro en las actividades secretas del catedrático francés. Hacia la página 66, el narrador cuenta que Pelletier «había leído al divino marqués a los dieciséis años y a los dieciocho había hecho un menaje à trois con dos compañeras de la universidad y su afición adolescente por los cómics eróticos se había transformado en un adulto y razonable y mesurado colecciónismo de obras literarias licenciosas de los siglos XVII y XVIII» (Bolaño, 2004b: 66). Sade se entrometerá, entonces, no sólo porque ha sido una manifestación condonable desde el canon, sino porque representará una lectura *didáctica* para varios de sus personajes.

En *Los detectives salvajes*, los hermanos Rodríguez le cuentan a Juan García Madero, inoculándole los celos, que la audaz María Font había decidido iniciar su educación sentimental según los dictámenes del Marqués de Sade, pero escogiendo como compañero de licencias a Piel Divina, uno de los homosexuales del grupo. Según consta en la entrada del día 19 de noviembre, mientras se celebraba en la casa principal una elitista fiesta con lo más granado de la intelectualidad mexicana, en la casita del fondo (donde también García Madero se inicia sexualmente) Piel Divina y María realizaban un particular ritual sadomasoquista. El verso de Mallarmé vuelve aquí a revertirse:

Me explicaron que la señora Font los sorprendió una noche mientras cogían en la casita. En la casa grande daban una fiesta en honor a un escritor español que acababa de llegar a México y en determinado momento de la fiesta, la señora Font quiso presentarle a su hija mayor, es decir a María, y no la halló [...]. En el fondo de la casita descubrió, horrorizada, a María, vestida únicamente con una blusa, los pantalones bajados, chupándole la verga a Piel Divina mientras éste le propinaba palmadas en las nalgas y en el sexo.

—Palmadas muy fuertes —dijo Piel Divina—. Cuando encendieron la luz miré su culo y lo tenía enrojecido. La verdad es que me asusté.

—¿Pero por qué le pegabas? —dije con rabia y temiendo sonrojarme.

—Pues porque ella se lo había pedido, mi buen Inocencio —dijo Pancho.

—Me cuesta creerlo.

—Cosas más extrañas se han visto —dijo Piel Divina.

—La culpa de todo la tiene una francesa que se llama Simone Darrieux —dijo Moctezuma—. Sé que María y Angélica invitaron a la tal Simone a una reunión feminista y al salir estuvieron hablando de sexo.

—¿Quién es esa Simone? —dije yo.

—Una amiga de Arturo Belano.

—Yo me acerqué a ellas. Qué tal, compañeras, les dije, y las muy putas estaban hablando del Marqués de Sade —dijo Moctezuma [...].

—Yo no le pegué, buey, lo que pasa es que María estaba obsesionada con el Marqués de Sade y quería probar eso de los azotes en las nalgas —dijo Piel Divina.

—Eso es algo muy de María —dijo Pancho—, es muy consecuente con sus lecturas (Bolaño, 1998: 72).

La mencionada amiga de Belano, Simone Darrieux, aparecerá con discurso propio en la segunda parte del libro y se referirá igualmente a los textos del Marqués de Sade como manuales para una práctica sexual efectiva. En este caso, Sade no se prefigura únicamente como un descubrimiento, sino como un incentivo, sobre todo porque en varios momentos de *Los detectives salvajes* se especula acerca de la impotencia de Arturo Belano⁶⁴. «Al poco rato advertí que no se le ponía dura, se la cogí y se la acaricié un ratito, pero nada», revela Simone, «entonces le pregunté al oído si estaba preocupado por algo y él dijo que no, que estaba bien, y seguimos magreándonos otro rato más, pero era evidente que no se le iba a levantar» (225). Simone no tolerará tal situación y empleará cierta práctica sadista para excitar a Belano. La sola descripción, en boca de un personaje femenino, rompe con toda una tradición canónica en la literatura hispanoamericana de un erotismo masculino contenido, más mágico que realista, en donde se teme dañar a (o la imagen «normada» de) la mujer que ha accedido al sexo. Además (otra variante importante), al igual que María, Simone es dominante en el juego erótico y finalmente logra el cometido de hacer reaccionar sexualmente a su compañero:

⁶⁴ En «Notas sobre *Los detectives salvajes*» (2002), la ensayista venezolana María Antonieta Flores indica que: «No es gratuito que la impotencia sea una de las circunstancias que marcan a algunos personajes y es obvio que no es sólo una referencia física y sexual, sino un símbolo de imposibilidad existencial» (Flores: 94).

[...] tú eres muy hermosa, Simone, dijo, y en ese momento, no sé por qué, a mí se me ocurrió decirle que se metiera en la cama, que se pusiera encima de mí y que me diera golpecitos en las mejillas o en el culo, y él me miró y dijo yo soy incapaz de hacer eso, Simone, y luego se corrigió y dijo: también soy incapaz de eso, Simone, pero yo le dije venga, valor, métete en la cama, y él se metió, me di la media vuelta y levanté las nalgas y le dije: empieza a pegarme poco a poco, has de cuenta que estoy es un juego, y él me dio el primer azote y yo hundí la cabeza en la almohada [...]. Los golpes en el culo cada vez los daba con mayor convicción. ¿Qué has leído del Marqués de Sade? *La filosofía en el tocador*, dije yo. ¿Y *Justine*? Naturalmente, dije yo. ¿Y *Juliette*? Por supuesto. ¿Y *Los 120 días de Sodoma*? Claro que sí. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo, así que me volví, me abrí de piernas y le dije que me la metiera, pero que sólo hiciera eso, que no se moviera hasta que yo se lo dijera. Fue rico sentirlo dentro de mí. Abofeteáme, le dije. En la cara, en las mejillas. Méteme los dedos en la boca. Él me abofeteó. ¡Más fuerte!, le dije [...]. Hicimos el amor hasta que amaneció (226).

Esta variante de lo sexual incorporará una larga la galería de personajes femeninos perturbadores. Quizás el más acabado sea Joanna Silvestri, actriz favorita de Abel Romero, el detective perseguidor de Carlos Wieder, en *Estrella distante*; voz y protagonista del cuento que lleva su nombre, en *Llamadas telefónicas*; y trasunto evidente de la famosa actriz italiana Anna Moana Rosa Pozzi⁶⁵. Joanna Silvestri dará pie para hablar de cómo la pornografía se cuela en la obra de Bolaño en tanto referencia violenta al subgénero anticanónico, así como otra forma paroxística de narrar el sexo.

El escurridizo feminicida de *Estrella distante* tiene al menos tres rostros, que se condicen con los momentos sociopolíticos que han marcado la historia Chile. Durante el gobierno de Salvador Allende se le conoce como Alberto Ruiz-Tagle, el discreto

⁶⁵ Amante de destacados deportistas, políticos y actores italianos, la inquietante hermosura de Moana Pozzi es, según algunos, mérito suficiente para considerarla como la actriz más importante de la industria del porno en ese país, por sobre Ursula Cavalcanti o Cicciolina. Pozzi provenía de una familia conservadora de Génova, que se escandalizó al saber que la joven posaba para fotógrafos eróticos de Roma. Aunque logró participar con un pequeño papel en *Ginger y Fred* (1986), de Federico Fellini, el mismo año ingresará en el mundo del video pornográfico doméstico por iniciativa del director Riccardo Schicchi. Pronto su estilo de actuación y su belleza causaron sensación, y fue contratada para trabajar en Estados Unidos por la poderosa industria californiana, compartiendo plató con John Holmes, el superdotado actor. Tras un viaje a la India, se le manifestaron los primeros síntomas de un cáncer al hígado que acabó con su vida de manera fulminante en un hospital de Lyon, Francia, en 1994. Con mínimos desplazamientos, es lo que finalmente se cuenta en «Joanna Silvestri», de *Llamadas telefónicas*.

versificador de los talleres literarios de Concepción. Tras el golpe de Estado en 1973, se convertirá en Carlos Wieder, fotógrafo y poeta aéreo obsesionado por retratar y conjurar a sus víctimas. Con el retorno a la democracia, a comienzos de la década de 1990, se le rastreará con el nombre de R. P. English⁶⁶, camarógrafo de películas pornográficas italianas de bajo presupuesto. El movimiento desde la poesía tradicional hacia el «género B» del porno amateur no parece gratuito. El propio detective Abel Romero, quien para hallarlo y darle muerte requiere de la ayuda del personaje Bolaño, parece justificarlo con la frase que en *Estrella distante* Bolaño calca del hipotexto «Ramírez Hoffman, el infame»: «Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba de la ayuda de otro poeta» (Bolaño, 1996b: 126). En este caso, tal como ocurría con la ciencia ficción, Bolaño vuelve a cruzar la poesía con un género anticanónico. Si la poesía y la ciencia ficción lograban desentrañar el misterio de la condición humana por el empleo de la criptografía, la poesía compartirá con el cine pornográfico la condición de que el mensaje, en apariencia tan saturado, esconde su verdadera esencia. De esta manera, lo realmente importante en la investigación de Romero se encuentra *detrás de las cámaras*:

Eran películas pornográficas de bajo presupuesto. A la mitad de la primera (Romero había subido una botella de whisky y veía la película tomando pequeños sorbitos) le confesé que yo era incapaz de ver tres películas porno seguidas. Romero esperó hasta el final y luego apagó el vídeo. Véalas esta noche, usted solo, sin prisas, dijo mientras guardaba la botella de whisky en un rincón de la cocina. ¿Tengo que reconocer a Wieder entre los actores?, pregunté antes de que se marchara. Romero sonrió enigmáticamente [...]; el teniente está en todas esas películas, sólo que detrás de la cámara. ¿Wieder es el director de esas películas? No, dijo Romero, es el fotógrafo (133-4).

⁶⁶ Puede pensarse que el apodo, aparentemente arbitrario, hace mención a *Received Pronunciation English*, es decir, a la pronunciación estándar del inglés en Inglaterra (el llamado «british accent»). El RP English se ha difundido como el acento de pureza y de prestigio frente a las diversas modulaciones que ha sufrido el idioma en otras partes del mundo. Con esto, cabe pensar que la mantención férrea de un «canon» de elite, para una distinción de pronunciaciones correctas y una discriminación de las incorrectas, entraría en consonancia con otras «ideas» instaladas al centro y blindadas de muchas maneras: la pureza racial, el nacionalismo, el canon literario.

Lo esencial no aparece al *centro*, sino *detrás*. Según el argumento, estas películas se rodaban casi por divertimento en una villa del Golfo de Tarento, propiedad de un abogado aficionado al *hardcore* y al *snuff*, es decir, cintas con sexo explícito y con violaciones, mutilaciones y crímenes reales. La pesquisa policial de Romero consta de un dato importante: una mañana aparecen en la villa los cadáveres de seis personas, tres actrices, dos actores y el segundo camarógrafo. Esta especulación es el hilo conductor más importante con el que cuenta Romero, ya que el primer camarógrafo (R. P. English) ha desaparecido. Es aquí donde, a pesar de publicarse un año después en *Llamadas telefónicas* (1997), el cuento «Joanna Silvestri» aparece incrustado en el momento cúlmine de *Estrella distante*: «Finalmente en una clínica de Nimes [Abel Romero] encontró a una actriz que había trabajado con English y que se acordaba de cómo era. La actriz se llamaba Joanna Silvestri y era una preciosidad, dijo Romero, la mujer más bonita, se lo prometo, que he visto en mi vida» (134).

Se generará una expectativa interesante cuando Joanna Silvestri aparezca un año más tarde retomando lo que ha quedado suspendido en la página 134 de *Estrella distante*. Ahora la propia Joanna es quien articulará los hechos, desde una cama de hospital y teniendo al atento detective chileno como «narratario». Sin embargo, contra cualquier pronóstico, la actriz pronto disgresa el argumento y comienza a contar *otra* historia, con otros personajes, olvidando a R. P. English entre las páginas del libro anterior. «Joanna no cuenta esa historia, nos cuenta otra, nos cuenta una historia de amor, la que la unió a Jack Holmes, la que la separó definitivamente de una de las más grandes estrellas del porno californiano» (De Rosso, 2002a: 55), recapitula Ezequiel De Rosso en su ensayo «Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño». Y más adelante en el mismo trabajo, parece estar afirmando que la convocatoria al género resulta funcional para que la historia se cuente exagerada y dramáticamente (como se relatan los encuentros sexuales en una película porno), alejándose deliberadamente de su punto de referencia: «El lenguaje de Joanna parece pertenecer a ese mundo sin tiempo, en el que todo está a punto de desintegrarse y transformarse en otra cosa (síntesis “brumosa” de la relación

entre Jack y Joanna: los pies colgando dentro del agua o “dentro de la nada”): Joanna se corrige, se confunde, no recuerda bien, miente: los “hechos” parecen necesitar ser revisados en cuanto se enuncian» (57).

Se ejemplifica:

[...] me gustaba estar allí, mirando a Jack, mirando sus piernas que estaban mucho más delgadas de lo que yo recordaba, mirando su tórax que parecía haberse hundido un poco más, sólo la polla era la misma, sólo los ojos eran los mismos, pero no, en realidad sólo la gran máquina taladradora como decían en la publicidad de sus películas, la verga que había destrozado el culo de Marilyn Chambers, era la misma, el resto, ojos incluidos, se estaba apagando a la misma velocidad con que mi Alfa Romeo recorría el valle de Aguanga o el Desert State Park iluminados por la luz de un domingo agonizante. Creo que hicimos el amor un par de veces. Jack había perdido el interés. Según él, después de tantas películas ahora estaba seco (Bolaño, 1997: 167).

Ésta es una de las características más notorias de la poética de Bolaño: ni siquiera contados de primera mano los acontecimientos logran alcanzar la sustancia central; únicamente inician una espiral lingüística, provocada por la disgregación, que se arrebata hacia lo indecible: «[...] tal la política que Bolaño postula en sus relatos a la hora de narrar lo inenarrable: volver a contar infinitamente, sin origen ni fin, para dar cuenta de lo inaprensible de la experiencia del horror» (De Rosso, 2002a: 61), concluye De Rosso.

La figura de la actriz porno se opone al arquetipo de la mujer inmaculada y enamorada, o a la matriarca de la comunidad, o la prostituta bondadosa que los escritores de la región habían erigido en la novelística hispanoamericana desde el siglo XIX. Se trata de un elemento desestabilizador no sólo porque trae aparejada la irrupción agresiva de un género empujado hacia la periferia por el canon, sino porque le permitirá a Bolaño romper incluso la fachada morbosa de la propia pornografía. Detrás de la *diva* se encuentra una profesional, y detrás de la profesional, un ser humano. De ahí que Silvestri cuente el episodio en los últimos momentos de su enfermedad, en el fracaso total de su carrera como mujer explosiva y deseable, y no en la cúspide de su estrellato. Si Bolaño insistía en «Sensini» y en varios momentos de su obra crítica que la literatura

es sólo un oficio más al que dedicarse, sin épicas ni solemnidades pero sí con absoluto profesionalismo, el trabajo en la industria del porno operará en este cuento de la misma manera: «[...] no es fácil gemir con una polla de veinte centímetros entrando y saliendo de tu boca, algunas chicas muy fotogénicas se descomponen en cuanto hacen una mamada, se les ve horribles, demasiado entregadas acaso, a mí me gusta que mi rostro se vea bien» (Bolaño, 1997: 169).

El recurso de la actriz pornográfica para abrir los márgenes narrativos se repetirá, primero, en *Una novelita lumpen*, y luego en «Prefiguración de Lalo Cura», cuento incluido en *Putas asesinas*. El primer caso representa, además, otro tupido velo que se descorre –desde la parodia paratextual a *Tres novelistas burguesas* (1973), de José Donoso–; es decir otro ejemplo de contrapunto con las anteriores descripciones eróticas en la narrativa hispanoamericana.

Como sucedía en «Joanna Silvestri», los sucesos de *Una novelita lumpen* son contados desde la óptica de una mujer, en este caso la protagonista Bianca, la mayor de una pareja de hermanos italianos. Luego de quedar huérfanos, Bianca asume labores de madre protectora y ama de casa, y todo el tiempo libre que le deja su trabajo en una peluquería lo invierte en ver la televisión junto a su hermano, un promisorio fisicoculturista. Aburridos de la programación abierta, optan por la renta de películas variadas, derivando pronto al cine de bajo presupuesto: «Me gustaban las películas de amor (que casi siempre me hacían reír), las de terror clásico, el cine gore, las de terror psicológico, las de terror policial, las de terror bélico» (Bolaño, 2002a: 24). Bolaño incorpora en el discurso de Bianca este indicador binario (el del *amor/terror*) para abrir finalmente el espacio literario y filtrar la presencia inquietante de la pornografía. En este sentido, gran parte del argumento de *Una novelita lumpen* puede leerse como la atracción (fluctuante entre lo maternal y lo sexual) que siente Bianca por su propio hermano:

Poco después mi hermano alquiló una película pornográfica y la vimos juntos. Era horrible y se lo dije. Él estuvo de acuerdo. La vimos hasta el final y luego nos pusimos a ver la tele, primero una serie americana y luego un concurso. Al día siguiente mi hermano devolvió la película y alquiló otra. También era pornográfica. Le dije que no

teníamos dinero para alquilar una película diaria. No me respondió. Cuando le pregunté por qué razón había vuelto a alquilar una película de ese tipo me respondió que para aprender.

—¿Aprender qué?

—Aprender cómo se hace el amor —dijo mi hermano sin mirarme.

—Viendo películas cochinas no se aprende nada —le contesté.

—No estés tan segura —me respondió con una voz enronquecida que hasta ese momento nunca le había escuchado (21).

La discusión entre los hermanos acerca del carácter «didáctico» de la pornografía (criterio recurrente en la narrativa del autor chileno, como se ha visto, al alero de Sade) tendrá activas consecuencias en el camino que asumirán los personajes con posterioridad. Bolaño no entrega mayores antecedentes acerca de la vida sexual del hermano, pero el inicial rechazo de Bianca irá cediendo a una curiosidad por el desenvolvimiento de los argumentos y de las actrices del género. A Bianca parece llamarle la atención la total impersonalidad con que se realizan los actos sexuales, la ausencia de ambages para llegar al coito. En suma, será la «cosificación» de los cuerpos (que sigue representando, en las costas mismas del siglo XXI, la crítica mayor al género) lo actuará como paradoja en Bianca y representará el nudo progresivo en la historia.

Esa sentencia final de «no estés tan segura» le permite a Bianca advertir las transformaciones internas que su hermano fisicoculturista (igualmente dedicado a una actividad donde, ante todo, se destaca la exhibición de una corporalidad exagerada) ha comenzado a experimentar, y conducirá a la abnegada peluquera y ama de casa a cumplir un rol relacionado con el crimen y con el sexo despersonalizado⁶⁷.

La carga erótica latente que se infiere en *Una novelita lumpen* puede compararse, en alguna medida, con la que presenta contenidamente Julio Cortázar en «Casa tomada»

⁶⁷ Hacia la mitad de la novela puede leerse: «Tenía miedo de ser puta. No me hubiera gustado ser una puta. Sin embargo intuía que todo era cuestión de acostumbrarse. A veces apretaba los puños, mientras estaba en la peluquería, trabajando, e intentaba imaginar mi futuro. Ladrona, asesina, vendedora de drogas al por menor, contrabandista, estafadora [...]. Fuera como fuera, por aquellos días yo intuía que me estaba acercando de manera inexorable al territorio de la delincuencia y esa cercanía me mareaba, me emborrachaba, dormía mal, tenía sueños donde nada significaba nada [...]» (Bolaño, 2002a: 58).

(1951). Recordando una de las interpretaciones más aceptadas de ese cuento, la misma casa en la que mora una pareja de hermanos es la que empieza a cercarlos. Se trata de una casa donde el recuerdo de familiares muertos es insistente, tanto que acaba por asediarlos y expulsarlos debido a una supuesta relación incestuosa. En este caso, y atendiendo a las siguientes marcas textuales, el incesto podría revelarse como una fantasía primaria en el inconsciente de la protagonista femenina.

Tal como en *Estrella distante* Abel Romero y posteriormente el personaje Bolaño se hechizan ante la figura de Joanna Silvestri, el hermano de Bianca comienza a obsesionarse con una actriz llamada Tonya Waters. A estas alturas de la novela, Bianca se debate en la frontera de mantenerse firme en su opinión negativa sobre la pornografía o aceptar la presencia de ese tipo de cine en el antiguo hogar de sus padres muertos. Escoge la segunda opción, justificándose débilmente al tratarse de la petición de su hermano, a quien, todavía, protege y consiente como a un hijo:

[...] empecé a frecuentar los videoclubs del barrio y de los barrios vecinos, al principio con mi hermano, que intentaba encontrar las películas perdidas de Tonya Waters, una actriz porno de la que se había enamorado y cuyas peripecias empezaba a saber de memoria, y después sola, aunque yo no alquilaba películas porno salvo cuando mi hermano me encargaba alguna en especial, por ejemplo alguna de Sean Rob Wayne, que había trabajado en dos ocasiones con Tonya Waters y que por este único motivo su carrera cinematográfica adquiría para mi hermano una relevancia particular, como si todo aquel que hubiese tenido relación con la Waters se hiciera automáticamente acreedor de su atención (23).

El alquiler de películas pornográficas se acepta, entonces, con la finalidad de satisfacer los caprichos del hermano, aunque no es posible pasar por alto la reacción de Bianca ante la atención excesiva que le prodiga el joven fisicoculturista a los atributos y contorsiones de Tonya Waters. Aunque la actriz no vuelve a mencionarse en la novela, representará para Bianca el eje modélico que, contra su voluntad, deberá alcanzar para no perder el vínculo y la atención de su hermano. La presencia posterior de un boloñés y un libio, delincuentes y amigos del hermano de Bianca, confirmarán la tentativa de esta lectura.

Las desoladoras predicciones de Bianca no yerran. Aunque ambos son presentados como camaradas del gimnasio donde el joven trabaja, se descubre pronto que las intenciones de las visitas están relacionadas con los márgenes de la legalidad. El boloñés y el libio han urdido un plan para robar una suculenta caja fuerte de la casa de Maciste, un actor retirado, ciego y millonario, quien desde el nombre hace alusión al *peplum*, ese género de tendencia épica que exponía a colosales personajes mitológicos o históricos de la Antigüedad griega o romana⁶⁸. El *porno* y el *peplum*, como géneros alternativos al canon, se entrecruzarán cuando los amigos del hermano convenzan a Bianca de convertirse en una «trampa de miel», es decir que *actúe* como una prostituta con el fin de distraer al coloso para poder llevar a cabo el delito.

Es aquí donde Bianca trastoca, en una elipsis imperceptible, la imagen de su hermano-hijo por una suerte de hermano-amante, sublimando ese deseo por el cuerpo escultural y aceptando que uno de los amigos ingrese por las noches a su habitación y le haga «mecánicamente» el amor. Se trata, igualmente, de una modo de probar su desempeño según las lecciones del particular sexo pornográfico en el que su hermano se ha ido instruyendo. De este modo, Bianca decidirá *actuar* a la usanza de una Tonya Waters:

A veces, las noches en que no visitaba a Maciste, le abría la puerta a alguno de los amigos de mi hermano, con la luz apagada y los ojos cerrados, pues bajo ninguna circunstancia quería saber quién era, y hacía el amor mecánicamente, y a veces me corría muchas veces,

⁶⁸ El nombre de Maciste es, por supuesto, un guiño intertextual y recuerda al *peplum*, desde *Cabiria* (1914), de Piero Fosco (Giovanni Pastore), hasta la película de Antonio Leonviola, *Maciste nella terra dei ciclopi* (1961). En el ensayo «Tormenta sin ruido (sobre *Una novelita lumpen*)» (2004), Patricia Espinosa se da a la tarea de buscar estos materiales híbridos con que Bolaño construye la novela y los relaciona, luego, con el trabajo de Federico Fellini en *Las noches de Cabiria* (1957): «Bolaño recoge –en principio– el género peplums, surgido en Italia, que consiste en filmes kitsch de corte épico con personajes mitológicos colosales. En el primer peplum, titulado *Cabiria* que tuvo como guionista al poeta fascista Gabriele D'Annunzio, aparece también por primera vez Maciste. Personaje que simbolizaría parte del ideario fascista italiano de la época, orientado a exaltar el sentimiento heroico y nacionalista. La vinculación de Fellini con el peplum, confesada en varias entrevistas, queda plenamente manifiesta con *Las noches de Cabiria* (1957), un filme lleno de evocaciones surrealistas, en el cual una prostituta romana, deambula por las calles en busca del amor e intentando sobrevivir» (Espinosa, febrero de 2004).

hecho que en ocasiones producía en mí virulentos y sorpresivos ataques de rabia, que me hacían llorar amargamente (99-100).

La presencia de la pornografía en *Una novelita lumpen* no se trabajará, entonces, sólo como un guiño caprichoso: sin la incorporación de esta marginalidad textual, los personajes hubieran sido incapaces de acercarse al anunciado territorio del lumpen y habrían permanecido en una condición de sujetos pasivos, meros receptores de la inefabilidad de las vicisitudes de su propia condición social.

Finalmente, es interesante analizar de qué manera interviene la pornografía desde la periferia en el cuento «Prefiguración de Lalo Cura», incluido en *Putas asesinas* y narrado por ese personaje que dará toda su medida en «La parte de los crímenes», de 2666. En este relato, el cine porno no se trabajará como incentivo para un destino, como sucedía en *Una novelita lumpen*, sino como un elemento regresivo. «Prefiguración de Lalo Cura» es un viaje a la semilla. Al preguntarse por su venida al mundo (la anunciada *prefiguración*), toda la narración parece estar orientada hacia la búsqueda de los distintivos orígenes familiares de Olegario Cura. Es más: Lalo irá moldeándose, «naciendo» como personaje, a medida que los datos del pasado sean develados en la historia.

La tensión canon/anticanon se hace explícita cuando Lalo Cura esboza con ironía su árbol genealógico: su padre fue «un cura renegado» que un día apareció «por Medellín dando sermones en cantinas y burdeles» (Bolaño, 2001: 97); mientras que su madre y su tía, Connie y Doris Sánchez respectivamente, fungieron como divas del *porno* para la Productora Cinematográfica Olimpo, una compañía a cargo de un alemán multifacético llamado Helmut Bittrich. El alemán tenía un chalet en donde se rodaban las películas, que luego se distribuían en Suiza, Holanda, Estados Unidos y Alemania. Ese chalet será el primer recuerdo preciso que tenga el pequeño Lalo, quien solía acompañar a su madre a las labores: al momento de merendar, Connie y Doris ayudaban a instalar una mesa plegable con el fin de que los empleados de la Productora pudiesen acomodarse y comer el contenido de las latas que Brittich les calentaba en un hornillo a gas. «La gente comía directamente de las latas o en platos de cartón», recuerda Lalo

Cura. «Una vez entré en la cocina, para ayudar, y al abrir las estanterías sólo encontré enemas, cientos de enemas alineados como para una parada militar. Todo en la cocina era falso. No había platos de verdad, ni cubiertos de verdad, ni ollas de verdad. Así es el cine, me dijo Brittich [...]» (99).

Esa certeza del «cine como fachada» (y con esto se recordará, también, al jorobadito proyectando películas *amateur* en un camping, en la novela *Amberes*) augura el análisis de este cuento asumiendo lo pornográfico como mera excusa para la persecución de respuestas ante la interrogante enorme que pesa sobre Olegario Cura: el por qué de sus impulsos criminales.

«Yo, por ejemplo, he mandado a matar» (97), se indica al comienzo del relato, lo cual sugiere que Lalo Cura desencadena toda la investigación sobre su vida para hallar explicación a sus propios comportamientos homicidas. Una vez iniciada la pesquisa seminal, Lalo archiva, entre los datos más relevantes, algunas películas filmadas por Brittich de la popular categoría *Pregnant Fantasies*. En ellas, varios sujetos comparten escenario con Connie Sánchez, quien luce una barriga de ocho meses de embarazo. «Hubiera querido creer que las vergas que penetraron a mi madre se encontraron al final del sendero con mis ojos», fantasea Lalo luego de presenciar las cintas. «Soñé con ello a menudo: mis ojos cerrados y translúcidos en la sopa negra de la vida. ¿De la vida? No: de los negocios que remedan la vida» (100). El personaje insiste en la conexión de los acontecimientos de su infancia (o inmediatamente anteriores a su infancia) con sus actuales actividades delictivas, hasta que un hecho lo impulsa hacia la búsqueda final. Sospechosamente, todo el elenco masculino que alguna vez rodó con Brittich ha muerto en extrañas circunstancias, excepto un enigmático y apocado actor conocido como Pajarito Gómez. La búsqueda de Gómez establecerá un puente entre el pasado y el presente de Lalo Cura y le dará una nueva perspectiva a su venida al mundo. De alguna manera, este discurso de Lalo recuerda el momento en que Carlos Wieder conjura con su poesía aérea los nombres de sus propias víctimas, en *Estrella distante*:

[...] en 1999 sólo quedaba con vida el Pajarito Gómez, los demás habían sido asesinados o se los había llevado por delante la enfermedad. Sansón Fernández, muerto de sida. Praxíteles Barrionuevo, muerto en el Hoyo de Bogotá. Ernesto San Román, muerto a navajazos en la sauna Arearea de Medellín. Alvarito Fuentes, muerto de sida en la prisión de Cartago. Todos jóvenes y con la picha superior. Frank Moreno, muerto a balazos en Panamá. Oscar Guillermo Montes, muerto a balazos en Palmira. Caídos en ajustes de cuentas o en reyertas fortuitas. Evelio Latapia, colgado en un cuarto de hotel en Popayán. Carlos José Santelices, apuñalado por desconocidos en un callejón de Maracaibo. Reinaldo Hermosilla, desaparecido en El Progreso, Honduras. Dionisio Aurelio Pérez, muerto a balazos en una pulquería de México Distrito Federal. Maximilano Moret, muerto ahogado en el río Marañoń. Vergas de 25 y 30 centímetros, a veces tan grandes que no se podían levantar. Jóvenes mestizos, negros, blancos, indios, hijos de Latinoamérica cuya única riqueza era un par de huevos y un pene cuarteados por las intemperies o milagrosamente rosado quién sabe por qué extraños vericuetos de la naturaleza (106-7).

Si sólo el misterioso Pajarito Gómez ha quedado con vida, la visita a su domicilio parece obligada. ¿Un ajuste de cuentas?, ¿el último crimen para cerrar definitivamente el círculo? Así parece entenderlo el veterano actor, al ver de improviso a Lalo Cura sentado en su propia cama. «Has venido a matarme, Lalito» (110), exclama Gómez, luego de espantarse y arrojar por los aires las cajas de las películas que horas antes había alquilado. Sin embargo, Lalo desistirá de asesinar a Pajarito. ¿La razón? La referencia al tamaño del pene de Gómez, luego de esa letanía de nombres fijados en la memoria del joven por el hecho traumático de haber «penetrado» a su madre mientras él se encontraba en el vientre, resultará crucial. De él se cuenta que «sus atributos con mucho trabajo alcanzaban los 18 centímetros» (107). Por tanto, puede especularse que Lalo Cura decide dejarlo finalmente con vida porque, en sus sueños diurnos, en su fantasía inconsciente, el Pajarito Gómez nunca llega a «tocarlo» como los demás. Esta explicación es plausible, sobre todo si el cuento acaba explicitando lo que a lo largo de quince páginas ha sugerido sutilmente: «No he venido a liquidarte, le dije finalmente [...]; sólo quería verlo y platicar un rato con él. *Sentir su tictac* y recordar mi pasado» (111. *El énfasis es nuestro*).

Un alcance para terminar, retomando el criterio del general Humberto Paredes. Cuando Pajarito Gómez se asusta ante la presencia de Lalo Cura, suelta las películas que

llevaba en la mano y sus carátulas quedan a la vista: «Una película era de Ignacio López Tarso y la otra de Matt Dillon, dos de sus actores favoritos» (110). Se recordará que el primero (discípulo de Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, actor consagrado en el drama shakesperiano y en los montajes del teatro de Siglo de Oro español) tuvo a bien recibir el reconocimiento definitivo por su participación en *Macario* (1959), la adaptación que hiciera Roberto Gavaldón del cuento de B. Traven, basado a su vez en un relato de los Hermanos Grimm. En la película de Gavaldón (y muy en la línea del estudio que hiciera Octavio Paz acerca de la idiosincrasia mexicana), López Tarso interpreta a un hambriento indígena que, a punto de devorar un pavo asado, rechaza las ofertas de Dios y del Diablo de compartir su banquete y prefiere pactar con la Muerte a cambio de artificiosas propiedades de sanación. En tanto que Matt Dillon, antes de intervenir en comedias superficiales, participó en *Drugstore Cowboy* (1989), de Gus Van Sant, interpretando a un drogadicto atracador de farmacias, y en las adaptaciones que Francis Ford Coppola realizara durante la década de 1980 de las novelas de Susan E. Hinton, caracterizadas por la rebeldía, la delincuencia y los excesos juveniles.

Con ello, la prefiguración de la locura estaría garantizada.

5.3. *La novela policial*

Ya sea entretejiendo tramas que parecen un homenaje al género, como *Una novelita lumpen* o «El policía de las ratas»; bien repitiendo la delirante actividad de la pesquisa, como ocurre en *Estrella distante* y en varias de las partes de *2666*; desde títulos sugerentes, como *Los «detectives» salvajes* y *La «pista» de hielo*⁶⁹, y hasta el propio gusto de algunos de sus personajes por la lectura de ese tipo de historias (*Ingeborg, la mujer de*

⁶⁹ Se trata de un indicio ya advertido por la investigadora Myrna Solotorevsky, en su estudio «La plasmación del modelo policial en *La pista de hielo, Amberes* y *2666*, de Roberto Bolaño» (2010): «Ya el término “pista”, incluido en el título, podría insertarnos en el género detectivesco y suscitar la imagen de una pista (huella, rastro), en este caso, impenetrable, congelada» (Solotorevsky, 2010a).

Udo Berger, en el *Tercer Reich*; B. o Arturo Belano en varios momentos), entre todos los géneros pretendidamente marginales que Roberto Bolaño consigna en su literatura, ha sido el relato policial el que, por mucho, ha merecido la mayor atención de la crítica y de los estudios académicos.

El autor chileno parece consciente de haber intervenido sus obras con referencias a un género que hasta hace poco seguía considerándose «menor» desde las perspectivas del canon, lo que ha provocado evidente interés entre los entusiastas de su obra⁷⁰. No obstante, si se realiza una primera visión panorámica de los estudios, se descubre que la mayoría de los trabajos se conducen por dos caminos, definidos no por el análisis académico (es decir, no por marcos teóricos que han sabido conducirse paralelamente a la evolución del género detectivesco), sino por declaraciones incendiarias del mismo Bolaño. En otras palabras, las coordenadas para detectar la presencia del relato policial en su espacio literario han sido aportadas por el mismo autor, lo que exige, más pronto que tarde, una revisión.

Sintomáticamente, ambos «caminos» aparecen esbozados en sus declaraciones mediáticas. El primero fue referido a la revista *Playboy*, en julio de 2003: «Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De esto estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca» (Braithwaite: 71-2). La segunda fue publicada por la revista *Qué Leer*, en enero de 2001: «En mis obras

⁷⁰ Por ejemplo, durante el XXXVII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en junio de 2008 en Puebla, México, una de las mesas redondas se dedicó en exclusiva a debatir el acercamiento de Bolaño a la novela policiaca, y en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura Policial, organizado por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en noviembre de 2009, Bolaño fue el autor más discutido entre la amplia gama de escritores que trabajan la vertiente «neo-policial». Asimismo, ensayistas como la chilena Magda Sepúlveda (2003), el argentino Ezequiel De Rosso (2002) y el peruano Diego Trelles Paz (2008), entre otros, han analizado minuciosamente los procedimientos y temáticas transgredidos por Bolaño en el relato tradicional, y periodistas como Antonio Lozano o Mónica Maristain han destacado, en las entrevistas realizadas al autor, su marcada inclinación hacia el género.

siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden» (118).

Por consiguiente, o bien sus textos se han leído evidenciando el desplazamiento de la figura del detective para dejar lugar a la figura del poeta, del periodista o del crítico literario como eje de la pesquisa investigativa; o bien se ha intentado hallar la estructura subyacente del modelo «neo-policial» en la vastedad de su literatura. Se trata, entonces, de un discurso ambivalente. Recurriendo a la metodología aquí articulada, ambas instancias representarían casos de «ceguera» (*blindness*), según Paul de Man entiende el término⁷¹, y asumirían el estudio del «neo-policial» desde perspectivas o marcos de análisis bastante alejados del prefijo *neo*.

Ante todo, es necesario realizar una pequeña alusión referencial al género que, según los críticos, Bolaño desmontaría. Como reconocerá Magda Sepúlveda en su trabajo «La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño» (2003), el relato policial tradicional se inicia con la trilogía de Auguste Dupin, el personaje de Edgar Allan Poe, aportando un elemento que tributaría al paradigma del pensamiento moderno: el método hipotético deductivo:

La noción de que todo obedece a una causa, y, que por tanto todo es explicable, pertenece al discurso de la modernidad, ya que este concebía el mundo como un objeto manipulable, sobre el cual se opinaba de manera exacta, cuantificable y disyuntivamente [...]; la trama se desarrolla en la medida que el detective va explicando el suceso delictual. En este aspecto de sistematizar la historia, la novela policial capturó un tópico moderno. El discurso de la modernidad concibió la historia como un proceso unitario de realización progresiva de la humanidad (Sepúlveda: 106-9).

⁷¹ Poniendo atención en las interferencias del lenguaje que imposibilitan una adecuada «lectura», Paul De Man entendía por *ceguera* de los críticos «la distancia, de la que no se dan cuenta, entre su método explícito y sus percepciones críticas. A lo largo de la historia, incluso en la historiografía de la literatura, esta ceguera puede tomar la forma del recurso a una estructura de interpretación aberrante de algún determinado escritor. Esta estructura se aplica tanto a los comentadores eruditos como a las vagas *idées reçues* según las cuales el autor queda identificado y encasillado en las historias de la literatura» (De Man: 181).

A partir de pequeños elementos dispersos (los «efectos»), una figura especialmente dotada (y perteneciente a una clase social particular, casi siempre aristócrata) es capaz de reconstruir las «causas» y luego, apoyándose en procedimientos lógicos, explicarse la totalidad del suceso. La estructura del relato policial es eminentemente regresiva: requiere de analepsis donde se entreguen gradualmente informantes que se refieran a los orígenes del delito cometido. Según los criterios analíticos tradicionales, el escritor estructura su historia a partir de las clásicas preguntas «¿cómo lo hizo?», «¿quién lo hizo?» y «¿por qué lo hizo?», otorgándole al lector pequeñas aperturas lúdicas en las que podrá participar suspicazmente del ciclo narrativo de cara a la revelación final del enigma.

Por otra parte, en «Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial» (2002), Ezequiel De Rosso agregará: «Lo que distingue estructuralmente al policial es justamente que el relato policial organiza todas las operaciones del relato en función de la develación de un enigma. Algo, nos dice el policial, se oculta detrás de los hechos que, para todo lector aficionado, nunca son transparentes. Lo que la novela policial aporta a esta visión del mundo (no tan distinta de la que los sujetos solemos tener en la vida cotidiana) es que este secreto será satisfactoriamente develado» (De Rosso, 2002b: 133-4).

Es aquí donde debe hacerse una pausa obligada. Véase de qué manera estos planteamientos en torno al relato policial *exigen* la presencia, casi inmediata, de la figura del «escritor» y del «lector» (emisor/receptor, remitente/destinatario) para poder «enmarcar» el género. Tal vez, el propósito teórico no es la actualización de sus interpretaciones, sino la voluntad de que los análisis no se extiendan más allá de los límites del circuito comunicativo. En este sentido, esa suerte de «pacto» o «contrato» que generaría una verdadera «institución» entre los escritores y lectores de un determinado género, planteado por varios estudiosos como Frederic Jameson o el propio Henry

Reymond Fitzwalter Keating⁷², no respondería únicamente a un acuerdo tácito entre las partes contrayentes (en caso de que se siga observando la literatura formalistamente como un proceso de comunicación), sino a la estructura subyacente del relato. La posibilidad de interpretar la realidad a partir de un sistema de causalidad –a saber, «el crimen como enigma, la acción de un investigador y la resolución del misterio», como lo explica en su tesis la investigadora Iris García Cuevas (2009)⁷³, aseverando que «la estructura se revela como portadora de información, “comunica” un modelo artístico del mundo» (García Cuevas: 9-10)– *asume a priori* la participación del lector «real».

Es aquí donde se evidencia primeramente la *ceguera*, pues la propuesta de este análisis es que, en realidad, el «mensaje institucional» del relato policial de Bolaño no considera al lector como un destino, sino como un cruce textual encargado únicamente de producir más textualidad. El relato detectivesco clásico es un modelo conducente que, al decir de los críticos, resulta «alterado» por Bolaño al utilizar las estrategias propias de la vertiente neo-policial. «Difícilmente pueda un “purista” reconocer en Bolaño a un autor de novelas policiales», continúa De Rosso; «lo que parece reconocerse tal vez sea a un *lector* de novelas policiales que escribe sobre la matriz genérica produciendo un relato que puede ser leído desde el policial, pero que no satisface sus premisas básicas» (De Rosso, 2002b: 135). Es decir, varios de los crímenes (el masivo asesinato de jóvenes en un camping, en *Amberes*; el homicidio de Carmen, en *La pista de hielo*; la desaparición de Charly, en *El Tercer Reich*; el feminicidio en *Estrella distante* y en 2666) quedan sin resolver o son solucionados con llana ligereza por personajes desligados de la figura detectivesca tradicional.

⁷² Dirá Keating, en su ya clásico texto de análisis de 1986 *Writing Crime Fiction (Escribir novela negra)*, que «los escritores de novela negra acuerdan un pacto especial con sus lectores. No hay nada escrito. No existen las típicas cláusulas contractuales. Se trata de un pacto invisible. Pero ahí está [...]. Y lo que este pacto tácito dice es: “Yo, el autor, me comprometo a considerar, antes que a nada, a ti, lector. Yo te entretendré, y lo haré con el relato de un crimen, ya sea haciendo hincapié en aquel que rompe todas las reglas o en aquel que consigue que se cumplan» (Keating: 13).

⁷³ Vid. García Cuevas, Iris, *El detective como símbolo. Significado y significancia del personaje del investigador en la narrativa de detección mexicana de la segunda mitad del siglo XX* (2009).

Asimismo, las «pistas» o «indicios» entregados al lector, en lugar de ayudarlo en su voluntad de resolver el crimen y re establecer un orden primigenio, lo defraudan, rompen violentamente su expectativa. Un comentario del mismo De Rosso sobre *La pista de hielo* ayuda a entender de mejor manera esta estrategia: «Hay en esta novela un procedimiento característico de la narrativa de Bolaño: la decepción sistemática de las expectativas del lector de género» (*Ibid.*). De este modo, la trama característica de las novelas policiales –la acumulación de información avanzando hacia un final cerrado y satisfactorio, «un examen, indicio tras indicio, para llegar al descubrimiento del culpable» (Solotorevsky, 2010a), en palabras de Myrna Solotorevsky– se debilita considerablemente.

Si el policial tributa al paradigma de la modernidad, el neo-policial entonces incorporaría elementos propios de ese tránsito estético severo, finisecular, que supuso la posmodernidad. Siguiendo el estudio de Magda Sepúlveda, Bolaño «desmonta una de las premisas de la narrativa policial, a saber, la posibilidad de interpretar la realidad como un sistema de causas y efectos» (Sepúlveda: 113), y además «polemiza lo que se ha entendido por verdad mediante la relativización del concepto de delito; y discute la forma de acercarse a ella, rechazando los métodos detectivescos» (104).

Diego Trellez Paz, en su trabajo *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: Detectives, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta* (2008), organiza la propuesta finisecular del género bajo el nombre de «policial alternativo», destacando, de entre ocho características principales, algunas prioritarias que se condicen con la poética de Bolaño:

Los policiales alternativos carecen generalmente de la figura del detective o, simplemente, desplazan su protagonismo. Si existe, es un personaje apenas delineado, de poca relevancia y que no tiene nombre (una voz anónima que interroga; un apellido confundido con el de otros detectives). Si es reemplazado, su rol puede ser cumplido por cualquier personaje en función de desentrañar uno o varios enigmas [...]. Se permite la existencia de finales abiertos e investigaciones irresueltas en los que el lector tiene la posibilidad de completar imaginariamente los enigmas propuestos. En muchos casos, a partir de una estructura narrativa circular, se sugiere sobre el final un retorno constante e infinito al punto desde el cual se inicia o, bien, la existencia de una serie de enigmas concéntricos [...]. Es de vital importancia la idea de la lectura como creación y del lector como activo creador de la obra literaria (Trellez Paz: 145-6).

Por ende, la novela policial en Bolaño se desmonta como estructura plausible de organizar punitivamente el mundo. Si el mundo del «crimen» ingresa despiadadamente en el mundo de la «ley» (como ocurre con los comportamientos de Juan de Dios Martínez, Ángel Fernández y el resto del cuerpo de policía de Santa Teresa, en 2666); si el detective, dueño de todas sus capacidades analíticas, es transmutado por el poeta, por el periodista o por el mesmerista, perdidos en sus propios delirios y alucinaciones; si la resolución de los enigmas no se produce o bien se convierte en anécdota secundaria y absurda; y si la «verdad» que se pretende alcanzar, por cumplimiento de las cláusulas del tácito pacto autor-lector, se resemantiza hacia interpretaciones subjetivas de los eventos, entonces puede afirmarse, con Magda Sepúlveda, que «la historia no se comporta como un ciclo narrativo, es decir, no transita de un punto a otro, postulándose más bien la historia como un fragmento donde el sujeto no puede explicar qué sucede realmente» (Sepúlveda: 112-3).

No hay demasiada novedad, ni estética ni temáticamente, en el aparente procedimiento subversivo realizado por Bolaño. Pero hay algo interesante en la resolución del enigma que los propios ensayistas se propusieron resolver, y es que descubren, como se venía anunciando, que el culpable del delito de la interpretación en la novela neo-policial (posmoderna) es el *mismo* que el de la novela policial (moderna): «Al igual que *Rayuela*», continuará Trellez Paz, «*Los detectives salvajes* abre una incisión en el ámbito literario de la década del noventa porque, a través de ella, vuelve a ser notoria la necesidad de ofrecer al lector activo una obra fragmentaria que, a la manera de las novelas policiales, va soltando pistas, indicios, retazos caóticos de información con referentes reales, para que el lector proceda a ordenarlos y, de esta manera, al recorrerla, vaya construyendo el texto» (Trellez Paz: 305). Algo parecido decía Álvaro Bisama en «Todos somos monstruos» (2003): «Léase a Bolaño como uno de esos autores donde el lector debe hacer la mayor parte del trabajo» (Bisama, 2003: 81).

Una vez arrebatado el estandarte de la interpretación a la figura del aristócrata despreocupado (Holmes, Dupin) y a la del detective duro, armado de agudas suspicacias (Marlowe, Spade), será la figura del lector la que reemplace a las anteriores con el fin de que la novela policial se vuelva legible para el canon y se desactive en su carácter marginal y subversivo. Es aquí donde se ubicaría la *ceguera*: al otorgarle la responsabilidad de resolución al lector (o *un* lector, en abstracto), ya sea en el análisis estructural o en el pretendidamente post-estructural, no se estaría «trasgrediendo» un modelo tradicional, sino estableciendo y manteniendo con fuerza un «centro» que irradiaría unívocamente *una sola* manera de leer las tramas criminales y detectivescas.

Ese «centro-lector» comparte las características adyacentes que otros teóricos conocieron con el nombre de «interpretante», «conciencia de la colectividad», «lector modelo», etcétera. Si se lo asume como un «destinatario», donde todo mensaje se decodifica y actualiza, se aceptaría el hecho de que la novela policial o neo-policial pide un marco analítico *específico* para ser leída, en circunstancias que hasta la propia figura del lector-activo queda deconstruida en la narrativa de Bolaño.

Hay una reflexión que Trellez Paz apenas desliza (y que, por ende, se ubicaría en los «márgenes» de su propio trabajo), pero que ayudará a ilustrar cómo incluso ese «lector idóneo» queda desmontado. En el quinto capítulo de sus tesis, Trellez analiza el tema de la «búsqueda» en *Los detectives salvajes* y apunta algo que entra en un juego muy borgesiano:

Los detectives en la novela de Bolaño no son aristócratas resolviendo enigmas en sus tiempos libres. Tampoco son policías porque, como hemos visto, el concepto de legalidad aparece invertido en la obra: los pocos policías que cruzan por la historia forman parte de una red de corrupción organizada o ya de plano son criminales. Los detectives de Bolaño, pues, como en sus poemas, como en sus sueños y como en la mayoría de sus ficciones, son poetas en búsqueda permanente de otros poetas pero que, a su vez, serán objeto de búsquedas posteriores que repiten las circunstancias y las carencias singulares de la suya (Trellez Paz: 287).

Los poetas que buscan a poetas (Belano y Lima tras la pista de Cesárea Tinajero) pero que a su vez son buscados por otros poetas (García Madero tras la pista de Belano y

Lima) parece homenajear a uno de esos procedimientos incuantificables que recorren las *Ficciones* de Borges: «El propósito que lo guiaba no era imposible aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad [...]. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo» (Borges, 1944: 79). De esta manera, la presencia del policial en Bolaño no se limita a desmantelar los avatares clásicos del género: a partir de la *búsqueda* (es decir, a partir de la *lectura*), lo que Bolaño sugiere para diseminar las fronteras canónicas es la incorporación de un *mise-en-abîme* donde todo principio, todo medio y todo final (el *mythos* aristotélico, en suma) pierdan nitidez.

Se recordará que uno de los elementos más desestabilizadores propuestos por Borges en su concepción de la literatura es que todo rastro de humanidad individual, única, exclusiva, se disemina al entrar en contacto con el fenómeno literario. Por ende, la lectura desde Menard no es garantía de interpretación (como lo pensaba la teoría literaria tradicional y, en cierta medida, la hermenéutica de la recepción) ni de asociación (a la usanza de Barthes y la intertextualidad), sino de mera reproducción textual. Así lo entiende Manuel Asensi en su particular análisis de «Pierre Menard, autor del *Quijote*»: «Cuando un intérprete se sitúa ante el Quijote no busca ofrecernos el sentido de “otro Quijote” sino el de “El Quijote”. Si aceptáramos la idea de que nos está dando el significado de “otro Quijote”, entonces ya no se trataría de interpretar este texto, sino de crearlo [...]» (Asensi, 1996: 246). En Bolaño, entonces, hay otro modelo, ni policial, ni neopolicial, ni alternativo, donde el lector (como invención crítica) está lejos de actualizar cualquier sentido o de otorgarle una definitiva significación a la textualidad. Su estrategia para llevar a cabo esta apertura de márgenes en el punto de destino es incorporar, en la misma diégesis de la narración, a «otro lector», una entidad extraña y peculiar que le desviará al «lector real» todo intento de interpretación.

En el apartado «Magos, mercenarios, miserables», incluido en *La literatura nazi en América*, Bolaño articula la biografía del brasileño Amado Couto, uno de los varios personajes en los que coexiste a un tiempo la sensibilidad estética y la brutalidad de la

tortura. Couto, miembro de los Escuadrones de la Muerte, es capaz de visualizar un cambio drástico en la anodina literatura brasileña si él mismo se propone *continuar* la obra de uno de sus mentores (literarios y policiales): Rubem Fonseca. Muy en la línea de lo aquí analizado, puede leerse:

Los jefes tenían jefes y en alguna parte de la cadena el nombre de Fonseca se evaporaba, dejaba de existir, pero en su cadena privada el nombre de Fonseca cada vez era mayor, más prestigioso, más abierto y receptivo a su entrada, como si la palabra Fonseca fuera una herida y la palabra Couto un arma. Así que leyó a Fonseca, leyó la herida hasta que ésta empezó a supurar, y luego cayó enfermo y sus compañeros lo llevaron a un hospital y dicen que deliró: vio la gran novela policiaco-brasileña en un pabellón de hepatología, la vio con detalles, con trama, nudo y desenlace y le pareció que estaba en el desierto de Egipto y que se acercaba como una ola (él era una ola) a las pirámides en construcción. Escribió, pues, la novela y la publicó. La novela se llamaba *Nada que decir* y era una novela policíaca (Bolaño 1996a: 127).

La imagen utilizada para el vínculo entre Fonseca y Couto, más que el cordón umbilical, más que la influencia paternal, es la de la «herida» y el «arma», las «olas» y el «Egipto» milenario. Los símbolos parecen arbitrarios, y tal vez lo sean precisamente para desdibujar los orígenes del texto, pero en ambas combinaciones binarias (herida/arma, olas/Egipto) salta a la vista el componente de la «irrupción» violenta. Algo que parece establecido, impuesto, es posteriormente «afectado» por las lecturas que generarán escrituras que, ergo, generarán lecturas. Las armas produciendo o ensanchando heridas, y las olas cubriendo las ruinas de una civilización poderosa, resultan imágenes evidentes de que el «lector» no armoniza el espacio literario: lo desmantela, lo corrompe y revierte.

Del mismo modo, en el capítulo 5 de *Estrella distante*, el narrador se remite a lo que Bibiano O’Ryan le ha contado (y por lo tanto, la veracidad de la historia vuelve a dispersarse) acerca de Diego Soto, el antiguo tutor de los talleres literarios de Concepción. Exiliado en la República Democrática Alemana y en Francia, Soto sobrevive haciendo traducciones. Los mecanismos de desplazamiento lingüístico en ese «decir casi lo mismo» que es la traducción obligan a pensar, también, que en la *reproducción* que supone toda escritura (que viene de una lectura que, a su vez, proviene de una escritura), el fenómeno de la traducción agudiza la problemática del «lector como

diseminador» aquí propuesta, sobre todo si Soto se ha empeñado en traducir *La Disparition*, de Georges Perec, la consabida novela policial escrita sin la letra *e* y en donde la desaparición del enigmático Tonio Vocel trae aparejada una galería imprevista de policías despistados, situaciones aberrantes, huellas incomprendibles y discusiones sobre moda y arte (un universo que Bolaño replica, como discípulo aplicado). Sin embargo, el secuestro es ante todo lingüístico; por tanto, la mención a *La Disparition* no parece gratuita sobre todo si por mucho tiempo se barajó la idea que la *e* aparecía una sola vez en el libro y varios lectores («reales») se dieron a la tarea («imposible») de descubrir ese pasaje preciso.

Bolaño revela que, según O’Ryan, Soto fue invitado a un coloquio sobre Literatura y Crítica en Hispanoamérica en Alicante. Durante su regreso a Francia, Soto lee una imprecisa novela policial (¿Vásquez Montalbán, Juan Madrid?). Será esta lectura, no *definitiva* sino *transitoria*, la que permite confundir los acontecimientos novelescos con los acontecimientos reales, una «continuidad de los parques» entre una diégesis y una mimesis (que es, en realidad, una diégesis) en la que su muerte acontece en Perpiñan, mientras espera su tren de regreso:

[...] los ratos muertos los pasó leyendo una novela policiaca de bolsillo que había adquirido esa misma mañana en Alicante (¿Vásquez Montalbán, Juan Madrid?) y la cual no llegó a terminar, una hoja doblada indicaba que estaba en la página 155, pese a que durante el trayecto Alicante-Perpiñan se había entregado a la lectura con la voracidad de un adolescente.

En Perpiñan comió en una pizzería. Es raro que no fuera a un restaurante y probara la renombrada cocina del Rosellón, pero lo cierto es que comió en una pizzería. El informe del forense es explícito y no deja resquicio a duda. Soto cenó ensalada verde, un plato abundante de canelones, una enorme (pero verdaderamente enorme) ración de helado de chocolate, fresa, vainilla y plátano y dos tazas de café negro. Consumió asimismo, una botella de vino italiano [...]. La vagabunda, pues, es una mujer, grita no me peguen más. El grito no lo escucha absolutamente nadie, sólo el escritor chileno. Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha llegado su destino. *Entre Tel Quel y OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos*. En cualquier caso deja caer en el umbral su bolso de viaje, los libros, y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen (Bolaño, 1996b: 79-80. *El énfasis es nuestro*).

Existen varios elementos interesantes en esta cita, que permiten comprender que *Estrella distante* representa un paso más en este desmontaje del lector como interpretador del género policial. El lector, en un revés al mito barthesiano, no sólo incumple su labor: es asesinado en la misma narración⁷⁴. Inmediatamente después de saber que Soto ha estado leyendo una novela policial, el registro de la narración adquiere la misma impostura estilística de un relato detectivesco (otro golpe de mano en referencia a un *mise-en-abîme*)⁷⁵. Así, tras el grito de la vagabunda que anuncia un destino inexorable, se da paso a una muerte escénica, típica de maleantes (cuchilladas), cuyo motivo central y su modo de desarrollarse se han eximido de la narración. ¿Quiénes son los jóvenes que asesinan al «lector» Soto?, ¿qué razón tienen para ello? Uno de los elementos primordiales, la «causa», ha sido removida. Sin un autor claro (¿se puede confiar en lo que relata el narrador Bolaño, quien ha recogido el rumor de la muerte de Soto a partir

⁷⁴ Este planteamiento desarmonizante puede encontrar coincidencia con un relato de Cortázar en donde se instruye al lector a «tener miedo»: «En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere» (Cortázar, 1962: 19). La estrategia podría relacionarse, incluso, con la extravagante y aguda propuesta de Enrique Vila-Matas en su libro *La asesina ilustrada* (1977). Dice Bolaño al respecto: «Hay libros que inspiran miedo. Miedo de verdad. Más que libros parecen bombas de relojería o animales falsamente disecados dispuestos a saltarte al cuello en cuanto te descuides [...]; [era] 1977 o 1978; leía entonces una novela breve en una de cuyas páginas se advertía al lector que a partir de ese momento podía morirse. Es decir que se podía morir literalmente, caerse al suelo y no levantarse. La novela era *La asesina ilustrada*, de Enrique Vila-Matas, y que yo sepa ninguno de sus lectores se murió aunque muchos salimos transformados después de su lectura, con la certeza de que algo había cambiado para siempre en nuestra relación con la literatura» (Bolaño, 2004a: 141-2).

⁷⁵ Otros ejemplos en la literatura de Bolaño escritos con este mismo registro son «La nieve», de *Llamadas telefónicas*, y el inconcluso «Crímenes», de *El secreto del mal*. Del primero: «Pavlov me esperaba junto a la chimenea, leyendo y bebiendo coñac. Antes de que yo pudiera decir nada me estrelló el puño en la nariz. Casi no sentí el golpe pero igual me dejé caer. No me ensucies la alfombra, oí que decía. Acto seguido me pateó las costillas unas cinco veces, pero como llevaba pantuflas tampoco sentí mucho dolor [...]. De repente se me ocurrió que Pavlov había matado a Natalia y que esa noche me iba a matar a mí. No medí las consecuencias de lo que hacía. Di un salto y le rebané el pescuezo. La siguiente media hora me la pasé borrando mis huellas. Luego me fui a mi casa y me emborraché» (Bolaño, 1997: 98-99); del segundo: «Tenía veintisiete años, dice, y le dieron veintisiete puñaladas. Demasiada coincidencia. ¿Por qué?, dice la mujer que fuma, esas cosas pasan. Son muchas puñaladas, dice ella, pero lo dice sin convicción. Yo he visto cosas más raras, dice la mujer que fuma. Tras un silencio, añade: puede que sólo se trate de una errata. Puede ser, piensa ella. ¿Te preocupa algo?, dice la mujer que fuma. Me preocupa la víctima, dice ella. Podría ser cualquiera de nosotras. La mujer que fuma la mira con una ceja arqueada. Podría ser yo, dice ella. Nada que ver, dice la mujer que fuma» (Bolaño, 2007b: 105).

del discurso del delirante Bibiano O’Ryan?) y con el destinatario muerto, el mensaje se cicla, sin eje, en un torbellino que sólo encuentra cabida en una manifestación textual evidentemente marginal: «Entre Tel Quel y OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos» (80).

Con este comentario agudamente irónico, Bolaño parece subrayar la tensión que se genera en las fronteras del canon de la novela policial, para así volver a «marginalizar» el género⁷⁶. Sin duda, la recurrencia a la revista más importante de teoría literaria postestructural (*Tel Quel*), que se había propuesto «interpretar» el fenómeno artístico y cultural contemporáneo de una manera a lo sumo sofisticada, y la mención al *Ouvroir de Littérature Potentielle*, que empleó buena parte de las artes matemáticas combinatorias con el fin de desarrollar «sistemas» restrictivos de creación literaria, contrastan en su carácter centralista con la periódica sección de «Sucesos»: morbosa, opaca en sus presentaciones, repetitiva, construida a partir de hechos sucedáneos que «naturalizan» la muerte como fenómeno cotidiano. En suma, cíclica.

Finalmente, existe una insistencia temática en Bolaño, evidenciada por el propio escritor en la citada entrevista que le hiciera Mónica Maristain para *Playboy*, pero que, al tomarse con cierta ligereza por parte de la crítica, se ha ido agotando hasta volverse un lugar común. En su simpatía por el oficio de detective de homicidios, Roberto Bolaño se complacía en ser «alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas» (Braithwaite: 72). El tópico de «volver al lugar del crimen» indica otra perspectiva, más abierta aún, de un lector-personaje dentro de las narraciones, que más que exhibirle las pistas al lector real, las distorsiona, las mueve del eje de la pesquisa.

⁷⁶ Apunta Solotorevsky: «A diferencia de lo que ocurre en la novela negra, hay sólo esbozos de un código proairético y nos encontramos frente a un texto eminentemente críptico, en el cual la inestabilidad, propia de una estética de la descentralización, es provocada por la indeterminación de los referentes, que desorienta al lector, por la presencia de un discurso conjetural, muy frecuente en Bolaño, así como de un procedimiento que he denominado: “configuración-anulación”, que anula lo creado, despojando al lector de toda certeza» (Solotorevsky, 2010a).

En el libro *El gaucho insufrible* se incluye uno de los cuentos más inquietantes de Bolaño, «El policía de las ratas». Además de ser el único de sus relatos donde el protagonista es un animal, se encuentra escrito (en esta cadena probablemente infinita de tramas concatenadas) al alero del cuento de Franz Kafka «Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones» (1924). Pepe el tira, el protagonista, es policía de investigaciones y sobrino de Josefina, aquella cantante que alguna vez emocionara a las demás ratas pero que ahora sólo es recordada por los más ancianos de la comunidad. El recuerdo, no obstante, es impreciso, porque en el pueblo de las ratas el arte carece de un sentido práctico: «En realidad, no practicamos y por lo tanto no entendemos casi ningún arte. A veces surge una rata que pinta, pongamos por caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos. Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadecemos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad» (Bolaño, 2003: 57). Así, la manera en la cual la comunidad aprehende (por tanto, *lee*) las manifestaciones artísticas de las escasas ratas que practican la pintura, la literatura o la música se van entretejiendo con los hilos del oficio mismo de Pepe: «Soy, precisamente, policía, un oficio como cualquier otro pero que pocos están dispuestos a ejercer. Si cuando entré en la policía hubiera sabido lo que hoy sé, tampoco estaría dispuesto a ejercerlo [...]. Lo único cierto es que me hice policía y a partir del primer día me dediqué a vagar por las alcantarillas [...]» (53-5).

Este personaje se acerca voluntariamente a las «alcantarillas» (marginalidades) de su pueblo y se pone al frente de un suceso inexplicable: en las afueras de la ciudad, han ido apareciendo ratas muertas. En sus cuerpos se evidencian heridas infligidas, presuntamente, por otras ratas: «Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes» (84). Las evidencias cada vez mayores de que el causante de las muertes no es un agente externo van perdiendo sustancia y sutilmente la narración se va focalizando en el delirio de Pepe y en su insistencia a «volver al lugar de los hechos»:

Por norma, después de encontrar un cadáver, los policías de mi pueblo no vuelven al lugar del crimen sino que procuran, vanamente, mezclarse con nuestros semejantes, participar en los trabajos, tomar parte de las conversaciones, pero yo era distinto, a mí no me disgustaba volver a inspeccionar el lugar del crimen, buscar detalles que me hubieran pasado desapercibidos, reproducir los pasos que seguían las pobres víctimas o husmear y profundizar, con mucho cuidado, eso sí, en la dirección de la que huían (56).

¿De dónde proviene el tópico?, ¿qué cadena de lecturas le permiten a Bolaño parodiarlo de esta manera hasta convertir el inicial relato kafkiano en otra variante más del policial? La respuesta parece encontrarse en 2666 y responde al hecho de que los «indicios» (las «pistas») para resolver el enigma aparecerán eximidas, casi siempre, de la narración central.

Como se ha reseñado, en 2666 las apariciones de mujeres asesinadas entre 1993 y 1997 en las «afueras» de Santa Teresa se registra con la característica minuciosidad del parte policial o del informe forense. Las descripciones detalladas de la manera en que fueron encontradas resultan violentas para el lector; pero Bolaño, como bien lo ha comentado Myrna Solotorevsky, incrusta situaciones y diálogos que «operan como rasgos subversivos respecto del modelo postulado, [como] ciertos procedimientos que caracterizan el código de Bolaño: uno, al que he denominado: “el ansia de narrar” se advierte en la intercalación de historias –catálisis– que provocan un debilitamiento de la trama central [...]» (Solotorevsky, 2010a). De esta manera, el interés por la pesquisa policial pierde espesura por la irrupción, en primer lugar, de la serie de comentarios literarios y cinematográficos, los chistes misóginos, la enumeración de fobias y las circunstancias privadas de algunos de los personajes (Albert Kessler, Juan de Dios Martínez, Lalo Cura); y en segundo lugar, porque a pesar de que algunos victimarios son capturados, la policía de Santa Teresa se esmera en convencer a los ciudadanos, y

autoconvencerse, de que no se trata de una red criminal, sino de un solo asesino serial, en otra muestra evidente de «ceguera»⁷⁷.

Esta estructura de 2666 no puede entenderse sin un lector de novelas policiales que, con perspicacia, *distorsione* los modelos clásicos. Pero ese lector se encuentra personal y espacialmente desplazado: no se ubica en «La parte de los crímenes» sino en la siguiente parte, la de Archimboldi. La «pista», por tanto, no se encuentra donde debería estar y no es proporcionada, tampoco, por el misterioso escritor alemán, sino por un personaje secundario, casi ambiental, una anciana que vende flores y cigarrillos cuando Archimboldi era aún Hans Reiter y se desempeñaba en Colonia como vigilante de un bar. La pista, que resulta un dogma, resulta casi un análisis comparatista:

—Te recomiendo que te cambies de nombre —dijo la vieja—. Hazme caso. Yo fui la adivina de muchos jefazos de las SS y sé lo que digo. No cometas la estupidez típica de las novelas policiacas inglesas.

—¿A qué te refieres? —le dije.

—A las novelas policiacas inglesas —dijo la vieja—, al imán de las novelas policiacas inglesas que primero infectó a las novelas policiacas norteamericanas y luego a las novelas policiacas francesas y alemanas y suizas.

—¿Y cuál es esa estupidez? —le pregunté.

—Un dogma —dijo la vieja—, un dogma que se puede resumir con estas palabras: el asesino siempre vuelve al lugar del crimen.

Me reí.

—No te rías —dijo la vieja—, hazme caso a mí, que soy de las pocas personas de Colonia que verdaderamente te aprecian (Bolaño, 2004b: 972-3).

En efecto, con estas *imposturas* que propone la figura del lector, con la evidencia del fracaso de las investigaciones realizadas por individuos alejados de la figura del detective y con la transmutación del mundo de la ley por el mundo del crimen, Bolaño

⁷⁷ «Tenemos un asesino en serie, como en las películas de los gringos, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo [...]. ¿En qué se distingue un asesino en serie de uno normal y corriente?, dijo el judicial Ángel Fernández. Pues muy sencillo: el asesino en serie deja su firma, ¿entienden?, no tiene un móvil, pero tiene una firma, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo [...]. Me explico: el asesino empezó violando y estrangulando, que es una manera normal, digamos, de matar a alguien. Al ver que no lo atrapaban sus asesinatos se fueron personalizando. La bestia salió a la superficie. Ahora cada crimen lleva su firma personal, dijo el judicial Ángel Fernández» (Bolaño, 2004b: 588-9, 590).

parece proponer una ruptura de la «circularidad» escritor-novela-lector, necesaria en el relato policial, desintegrando obsecuentemente cada uno de estos elementos.

Así, por ejemplo, en *La pista de hielo* las categorías de «victima» y de «victimario», que en un principio pudieran haberse asociado con Morán, Rosquelles, Heredia y la seductora Nuria, se desplazan para posicionarse en los personajes secundarios, el Recluta y Carmen, debilitando de este modo no sólo la expectativa de un hipotético lector, sino el mensaje que le era destinado y el origen codificador del mismo. El asesinato acaecido en la pista, en las «afuera» de Z, se conecta con el masivo asesinato de ratas en las alcantarillas, en el cuento incluido en *El gaucho insufrible*, y con el homicidio de jóvenes lascivos en *Amberes*, en un camping muy parecido al Stella Maris, multiplicando así los destinatarios de un mismo mensaje (otra manera de decir que el mensaje no prefigura, ni halla, ningún receptor). Los asesinatos masivos se volverán, luego, genocidios en Santiago de Chile y en Santa Teresa, en Calcuta y África, y esos escenarios serán posteriormente utilizados para territorializar eventos criminales y desterritorializar la perspectiva existencial de algunos personajes frente a esos hechos.

Para concluir este apartado, es importante añadir que en Bolaño existe un esfuerzo constante por demostrar las condiciones de imposibilidad para contar linealmente una historia policial. El mensaje ofrecido a un supuesto lector se *debilita* en su trayecto, no *desea* alcanzar un destinatario. En otro encadenamiento, «El cartero de la verdad» (1980), Jacques Derrida plantea algo parecido sobre uno de los relatos policiales fundacionales, «La carta robada», de Edgar Allan Poe, tras leer con mordacidad el análisis que hace Jacques Lacan del cuento, en su *Seminario* de 1956. Se recordará que Lacan afirma, empleando el posible sentido homólogo de carta (*lettre*) y letra (*lettre*) en francés, que, a pesar de que el lector y los personajes del cuento de Poe no sabrán a ciencia cierta el contenido de esa carta, tan a la vista por todos como *lettra* pero imposible de descubrirse como *carta*, se ha quedado en suspensión (*souffrance*), precisamente en

espera de un lector que la decodifique⁷⁸. La carta, aunque sufra un rodeo, una «tardanza», llegará a algún destino (desde su producción, el mensaje se *forjaría* un receptor, es decir, el significante encontraría un significado y se «asociaría»). Derrida pretende desmontar esta premisa, con el especial cuidado que tuvo, desde *De la gramatología*, de que el significante no se encontrase de forma lineal, ni circular, ni describiendo figura geométrica alguna, con el significado. La significación es resistente a cerrarse en algún punto, traspasando la intencionalidad y la importancia de quien así desee hacerlo:

Hasta aquí nuestras preguntas dejan sospechar que si hay algo así como una carta robada, su trampa es tal vez suplementaria: no tendría lugar fijo, ni siquiera el de un agujero delimitable o de una falta assignable. No se encontraría, podría siempre no encontrarse, se encontraría en todo caso menos en la escritura sellada cuya “historia” cuenta el narrador, descifrada por el Seminario, menos en el contenido de la historia que “en” en el texto que se hurta, por un cuarto lado, tanto a los ojos de Dupin como a los del psicoanalista. El resto, lo que se deja a cuenta, sería *La carta robada*, el texto que lleva ese rótulo, y cuyo lugar, como las gruesas letras una vez más invisibles, no está allí donde esperábamos encontrarlo, en el contenido encuadrado del “drama real” o en el dentro escondido y sellado del cuento de Poe, sino en y como esa letra abierta, muy abierta que es la ficción (Derrida, 1980: 416).

Según Derrida, la narración de Edgar Allan Poe (y las narraciones de Bolaño que trabajan el policial, como se ha dado a estudiar aquí) seguiría abierta hacia la diseminación y no remitiría a ninguna *verdad*, acabando así de desmantelar las premisas del clásico modelo policíaco donde todos los cabos sueltos de la pesquisa investigativa necesitan cerrarse.

A pesar de haber polemizado acerca de la figura del «lector» como destino y como productor de sentido, es posible asentir con Magda Sepúlveda y con Ezequiel de

⁷⁸ Explica Jacques Lacan: «La carta sobre la que aquel que la ha enviado conserva todavía derechos, ¿no pertenecería pues completamente a aquel a quien se dirige? ¿o es que este último no fue nunca su verdadero destinatario? [...]”; cualquiera que sea el destino escogido por la Reina para la carta, sigue siendo cierto que esa carta es el símbolo de un pacto, y que incluso si su destinataria no asume ese pacto, la existencia de la carta la sitúa en una cadena simbólica extraña a la que constituye su fe» (Lacan: 21-2).

Rosso en el hecho de que el ciclo narrativo se *destruye* para dar paso a una fragmentariedad casi inasible de estudiar: «En Bolaño el secreto produce sentidos, se desplaza y, por eso mismo, tiene valor narrativo», enfatiza De Rosso. «Se trata de ver al secreto “entre”: siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien el recorrido que media entre ambos. Se trata de pensar al secreto más allá de la revelación que conscientemente puede uno o más personajes buscar en la trama, pensarlo como un factor constitutivo de la estructura narrativa» (De Rosso, 2002b: 137).

Lo que moviliza a las narraciones pretendidamente policiales de Bolaño no sería la «pista», ni la «búsqueda», ni la «clave». Menos aún las referencias miméticas (fachadas que acaban por derruirse), sino el valor *secretal* de la misma investigación. Ese «secreto» es la capacidad peligrosa de un lector que disemina las significaciones, que esconde la información relevante y que dispara en direcciones diversas la trama detectivesca.

5.4. *Lo fantástico y sobrenatural*

Son varios los momentos en la obra de Bolaño que aluden, de forma indirecta y hasta satírica, a lo sobrenatural: «El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas» (1998: 601), apunta García Madero en su diario, al final de *Los detectives salvajes*; «todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de fantasmas» (1997: 174), le confiesa Joanna Silvestri a Abel Romero, en el cuento homónimo de *Llamadas telefónicas*; y «mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos» (1996b: 11), señala Roberto Bolaño en la nota introductoria de *Estrella distante*, una nota más inquietante de lo que parece al tratarse de la historia de la persecución de un fantasma escurridizo (Ruiz-Tagle/Wieder/English) escrita *a tres manos* por el autor (Bolaño), el *fantasma* que lo antecede en tradición escritural «abierta» (Pierre Menard) y el *fantasma* de su alter-ego, (Arturo B.), quien lo procederá.

En concreto, la fantasmagoría se asumirá con un estado melancólico por parte de aquellos seres que, en los alternativos «mundos posibles», desean «manifestarse» en el «mundo conocido», referencial y mimético, refractado por la literatura. Bolaño parece encadenar su literatura a esa variante del fantástico (las apariciones fantasmales) por razones creativas que le permitirán ulteriormente la utilización del recurso del desplazamiento paródico.

Esta mención a la presencia fantasmagórica en sus escritos, en consonancia con su metodología de escritura, puede tener explicación en un contrapunto libresco. En primer lugar: la lectura que tempranamente hace Bolaño de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compendio organizado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo y que, al momento de hablar del género fantástico en su miscelánea, el escritor menciona con entusiasmo⁷⁹; y en segundo lugar, la revisión ya madura del inclasificable *Diccionario filosófico* (1764), de François Marie Arouet, Voltaire⁸⁰.

El primer caso es claro: Bolaño aprende a discernir los elementos del género, y a preferir unos antes que otros, por el dictamen que los mismos compiladores de la *Antología de la literatura fantástica* hacen de él. «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras», indica Bioy Casares en el prólogo de la antología. «Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*. Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos [...]. Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés» (Bioy Casares: 5). Nótese como Bioy relaciona pronto, y estrechamente, las «ficciones

⁷⁹ En el artículo «Un cuento perfecto», incluido en *Entre paréntesis*, Bolaño recuerda una conversación con Nicanor Parra acerca de Hector Hugh Munro, Saki. La mención activa el recuerdo que viaja hasta, precisamente, «la magnífica y a menudo evanescente *Antología de la literatura fantástica*» (Bolaño, 2004a: 163), para rastrear otro cuento, «Enoch Soames», de Max Beerbohm. En Bolaño, el gusto estético por el género fantástico, y por otro vasto orden de cosas, parece condicionado por las preferencias del mismo Borges.

⁸⁰ «Me commueven los lectores a secas», le contestó Bolaño a Mónica Maristain; «los que aún se atreven a leer el *Diccionario filosófico* de Voltaire, que es una de las obras más amenas y modernas que conozco» (Braithwaite: 68).

fantásticas» con esos «aparecidos [que] pueblan todas las literaturas». Precisamente, Bolaño trabajará paródicamente desde esa perspectiva: en su literatura habrá poca referencia a la teratología⁸¹ y a ritos conjuradores⁸², y no figurarán demonios barajando el destino de almas ambiciosas ni viajes en el tiempo (al menos desde la temática «fantástica»). Sin embargo, los fantasmas y espectros tendrán una atención especial y representarán otra estrategia de apertura anticanónica desde el margen.

El segundo caso, su revisión atenta de Voltaire, se infiere del modo en que Bolaño presenta las «apariciones». Habrá que recordar que en la entrada correspondiente a «Aparición», en el *Diccionario filosófico*, el pensador francés escribe:

Las visiones fantásticas son frecuentes en los tabardillos; los que las padecen no se figuran ver, sino que ven efectivamente. El fantasma existe para el que lo percibe. Si no estuviera dotada del don de la razón la máquina humana, cuya razón corrige todas esas ilusiones, las imaginaciones exaltadas vivirían en continuo enajenamiento, y sería imposible curarlas. Sobre todo en el estado intermedio en que se encuentra la naturaleza humana entre la vigilia y el sueño, es cuando el cerebro inflamado ve objetos imaginarios y oye sonidos que nadie lanza. El temor, el amor, el dolor y el remordimiento son los pintores que trazan los cuadros en las imaginaciones trastornadas. El ojo que recibe un golpe en su ángulo durante la noche y que ve saltar chispas, es una débil imagen de las inflamaciones que sufre nuestro cerebro (Voltaire: 177-8).

⁸¹ Tal vez, sólo las referidas a la amputación de las extremidades superiores. Uno de los casos aparece en «La parte de los críticos», de 2666: el del pintor Edwin Johns, quien para obtener dinero, corta su mano derecha y la cuelga en un cuadro. La otra historia está contenida en *Estrella distante*, y se refiere –en otra «apuesta por la gratuidad»– al derrotero de un tal Lorenzo, quien ha perdido sus dos brazos por una descarga eléctrica durante su niñez. Además, se descubre como homosexual durante la dictadura de Pinochet, lo que vuelve su situación de desesperada en insostenible. Se trata de un relato hilarante que, en su mera enunciación, desplaza cualquier expectativa de pertenencia al género fantástico, sobre todo si ya se ha comentado que los «monstruos» tomarán caras más visibles en aquellos personajes que acuñarán la ambición estética ligada al poder político –Ver el apartado dedicado a los personajes, en la segunda parte de este trabajo (385-501)–.

⁸² El único relato que cumpliría estas características sería «Buba», incluido en *Putas asesinas*, en el que un equipo de fútbol con resultados paupérrimos comienza a ganar debido a los rituales sangrientos que celebra Buba, el nuevo refuerzo africano: «Buba se sentó enfrente, en la suya, y sostuvo el vaso en medio de las dos camas. Luego, con un gesto rápido, levantó uno de los dedos de la mano que sostenía el vaso y se hizo un corte limpio. Ahora tú, le dijo a Herrera, que cumplió el trance armado con un pequeño alfiler de corbata, el único objeto punzocortante que había encontrado. Después me tocó mi turno. Cuando quisimos ir al baño a lavarnos las manos, Buba se nos adelantó. Déjame entrar, Buba, le grité a través de la puerta. Por única respuesta oímos otra vez la música que unos minutos antes Herrera había calificado de manera un tanto apresurada (o eso me parecía ahora) como música étnica [...]. Al día siguiente ganamos por tres a cero» (Bolaño, 2001: 159-160).

Este uso del humor mordaz, en contrapunto con lo fantasmagórico como eminencia de lo fantástico, es el segundo elemento que cuaja en el espacio literario de Bolaño, quien articulará en sus narraciones las posibilidades de «apertura» hacia los mundos posibles desde los mismos «cerebros inflamados» de sus «tabardillos» personajes⁸³.

Asumiendo el relato tradicional de espectros, el «tránsito» que estos seres realizan de una dimensión a otra, de un nivel a otro de realidad (por soledad, por melancolía, por reclamación) supondrá la filtración de algunos aspectos desde la nebulosa «periferia» hacia un «centro» bien definido, teniendo presente que las «manifestaciones» tienen lugar en las circunstancias de la vida cotidiana (la materialidad objetiva) que han sido asumidas como «realidad». Como su nombre indica, el eje de esa realidad es la «objetividad» (univocidad), es decir, puede ser percibida, comprendida y comunicada por todos debido a la noción fenomenológica y empírica de «materia». Como categoría lógica, al ocupar un lugar en el espacio, la «materia» es constituyente de la realidad y puede ser distingible del mismo modo por diversos individuos⁸⁴. Pero en los relatos fantásticos referidos a espectros estas categorías lógicas se disuelven y la

⁸³ En este sentido, Lubomir Doležel fue enfático en señalar que la insistencia en la mimesis como único marco de análisis o rastreo de la ficcionalidad resulta una falacia. Cada ficción generará un «mundo posible», con sus lógicas internas y sus reglas de funcionamiento. En su ensayo «Mimesis y mundos posibles», de 1988, el teórico trabaja con la idea de que, en un mismo espacio semántico, existe la posibilidad convincente de que con la realidad material co-existan mundos alternativos: «Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real. Sin duda, la semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real; al mismo tiempo, no tiene problema en incluir los mundos más fantásticos, apartados de o contradictorios con “la realidad”. Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica. No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones “fantásticas”» (Doležel: 80).

⁸⁴ «El mundo de la vida cotidiana no solo se da por establecido como realidad por los miembros ordinarios de la sociedad en el comportamiento subjetivamente significativo de sus vidas. Es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por éstos», aseveraban Peter Berger y Thomas Luckmann. «Entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia. Es la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame suprema realidad» (Berger, Luckmann: 37-9).

«certeza» se deconstruye para generar incertidumbre: en su condición de «descarnamiento» los espíritus pueden ocupar más de un lugar en el espacio y no ser percibidos por todos.

En el interesante ensayo «El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño» (2004), Patricia Poblete ha querido ver la fantasmagoría en la literatura del escritor chileno como síntesis dialéctica del choque entre la presencia y la ausencia, entre lo dicho y lo omitido. Es por ello que algunos de sus personajes (Arturo Belano, Joanna Silvestri, Auxilio Lacouture y Ramírez-Hoffman/Ruiz-Tagle/Wieder/English) se desmaterializan, se «descarnan» y resucitan, perdiéndose en los momentos álgidos de algunas obras para aparecer en otras. Se constituyen, de este modo, como entidades inaprensibles, estelas que traspasan las «paredes» supuestamente sólidas de sus ficciones. Poblete Alday le llama «[el] Narciso fantasmagórico que se fascina y se espanta al mismo tiempo»:

Los personajes de estos relatos, para decirlo en términos de Lipovetsky, vagan en pos de sí mismos como Narcisos desorientados. La búsqueda, por supuesto, es planteada en términos completamente autorreferenciales. Lo que buscan estos personajes en última instancia no es tanto una explicación del mundo ni una justificación de su orden, sino una significación que oriente sus vidas. Lo que los impulsa, pues, no es un reconocimiento del otro, sino de sí mismos [...]. En este contexto, el hombre se convierte en un fantasma, sin sentidos ni referentes. Como Arturo Belano, hojeando un álbum de fotografías en medio de una aldea abandonada en medio del desierto africano (*"Fotos"*, *Putas asesinas*), o como Auxilio Lacouture, quien narra ajena a cualquier coordenada espacio temporal (Poblete Alday, 2004).

Sin embargo, como se postulaba anteriormente, el resultado del conflicto entre los «cerebros inflamados» y las tradicionales «apariciones inmateriales» en la realidad material objetiva no es una síntesis, sino un *parergon*. Los límites para determinar si se trata de una alucinación o bien de una «transferencia» de los posibles mundos alternativos serán debilitados a tal grado que ambas explicaciones serían plausibles.

Por ejemplo, aunque en *Monsieur Pain* (1999) varios indicios (comenzando por el epígrafe de Edgar Allan Poe y en consonancia con el oficio del protagonista) apuntan a que el espectro que visualiza Pierre Pain casi al final de la novela se corresponde con los

criterios de evidencias fantasmagóricas del médico alemán Franz Anton Mesmer, el alterado estado anímico del protagonista y su delirio de persecución permiten dejar en estado ambiguo estas explicaciones. Se recordará que hacia principios del siglo XIX, Mesmer pensó que podría lograr la sanación de algunos pacientes a partir del «magnetismo animal», un tipo de hipnosis que estimulaba el flujo eléctrico en distintos canales del cuerpo del paciente y que le permitía así la liberación de su padecimiento. Los supuestos efectos del «mesmerismo» quedaron luego fijados en la tradición literaria, desde lo «siniestro», con algunos relatos de Poe («El caso de M. Valdemar» o «Revelación mesmérica», cuento que aporta la cita textual introductoria de *Monsieur Pain*). Esas corrientes magnéticas podían producir, en el «mundo conocido», algunas «manifestaciones» de los «mundos posibles». La mayormente aceptada es la que se conoce con el vocablo alemán de *poltergeist* («espíritu que hace ruido»), llamados por el mismo Mesmer como espíritus «burlones» o «juguetones».

Sin embargo, como se indicaba páginas atrás, la narración de Bolaño incorpora estos elementos precisamente para subvertirlos. Cuando finalmente se produce en la novela la esperada «revelación mermérica», el estado mental de Pain es rayano en la paranoia. El «mundo posible», por tanto, no está por el momento compartiendo fronteras con el «mundo conocido»: puede distinguirse que, tal como en *Amuleto*, la historia se ha despeñado hacia el delirio, sobre todo si el curioso *poltergeist* que presencia el mesmerista se descubre por el sonido gutural del hipo de un moribundo César Vallejo⁸⁵:

Aunque no lo viera sabía que estaba allí. Oía su hipo. Con toda claridad. Espasmódico, molesto.

—¿Vallejo? —Mi balbuceo murió casi sin salir de los labios.
No hubo respuesta.

⁸⁵ La lectura que le da Magda Sepúlveda al hipo de Vallejo es interesante: «La enfermedad de Vallejo, el hipo, se relaciona con el lenguaje, ya que como efecto produce la imposibilidad de hablar [...]. Esta atención al lenguaje se encuentra también en el nombre del protagonista, Pierre Pain, que es una aliteración cuyo sonido semeja al hipo» (Sepúlveda: 108).

La sombra volvió a hipar y comprendí, como si metiera la cabeza en un remolino, que aquel sonido no era natural sino simulado, que allí había alguien fingiendo el hipo de Vallejo. ¿Pero por qué? ¿Para asustarme? ¿Para advertirme? ¿Para burlarse de mí? ¿Sólo por un insondable sentido del humor y la ignominia?

Avanza, pensé, avanza hacia mí.

Ignoro cuánto tiempo esperé.

Que no daría un paso más, lo supe al cabo de un rato.

La inmovilidad, al principio crispada, se fue haciendo regular (Bolaño, 1999a: 104).

Este aspecto contrasta con las perspectivas propuestas; la aparición fantasmagórica de Vallejo puede tener, por partes iguales, una explicación «mesmérica» (exógena, para-normal) o bien una explicación «psíquica» (endógena, normal). Si se pone atención, las preguntas que se formula Pain cuando *cree* ver a Vallejo permiten estar delante, otra vez, de una dialéctica que no desea una síntesis; un significante que, ante la adhesión arbitraria de un significado, vuelve a escurrirse y diseminarse. Es más: el mismo Pain parece tener un momento de lucidez en su transtorno y sugiere que la aparición de Vallejo puede tener una tercera, e igualmente probable, explicación: el «insondable» sentido del humor.

Asimismo, en mitad de «La parte de los críticos», de 2666, Piero Morini desaparece luego de la confesión insulta de Edwin Johns acerca de su mutilación. La pérdida del rastro de Morini se narra tal como la desaparición de Ulises Lima en Nicaragua, la de Arturo Belano en África o la de Carlos Wieder en la vastedad de Europa. Sus amigos Espinoza y Pelletier se preocupan, telefonean a su casa, hacen conjeturas, hasta que días después el catedrático italiano aparece sin contratiempos. Es Liz Norton la que le cuenta al español y al francés que Morini ha estado en Londres: «Cuando lo vi me dijo que se había dedicado a visitar museos y a pasear sin rumbo determinado por barrios desconocidos de la ciudad», confiesa Norton, para luego hacer una indicación clarísima: «barrios que vagamente recordaba de los cuentos de Chesterton pero que ya nada tenían que ver con Chesterton aunque la sombra del padre Brown aún perdurara en ellos [...]» (Bolaño, 2004b: 129).

La desaparición de Morini y la mención a Gilbert Keith Chesterton anunciarán la incorporación del género fantástico en otra variación paródica de la tradición. En el ínterin, Pelletier, Norton y Espinoza se darán cita en una cafetería-bar, sita en Hyde con Park Gate, al interior de una heterodoxa galería «que se dedicaba a la exhibición de cuadros pero también a la venta de libros usados y ropa usada y zapatos usados» (118) y donde «servían los mejores cócteles de Margarita de todo Londres» (*Ibid.*). El propietario de la galería, un sujeto deprimido y gris, ex agente secreto autoexiliado en el Caribe, les comentará que por razones económicas pronto el establecimiento cerrará sus puertas. Ese inmueble, que pertenecía a su abuela, ha comenzado a tener problemas legales y sus primos han querido disputarle la herencia. A todas luces, no es una historia que conmocione a los tres académicos que se dedican, en esa coyuntura de sus vidas, a perseguir fantasmas (Archimboldi, en términos generales, y Morini, en términos particulares). De modo tal que, para retenerlos, el propietario les comenta que el espíritu de su abuela ha comenzado a rondar la galería:

¿La ha visto?, preguntaron. La he visto, dijo el propietario de la galería, al principio sólo oía ruidos desconocidos, como de agua y de burbujas de agua. Unos ruidos que nunca antes había escuchado en esta casa, si bien, al subdividirla para vender los pisos y, por lo tanto, al instalar nuevos servicios sanitarios, alguna razón lógica tal vez explicara los ruidos, aunque él nunca antes los hubiera oído. Pero después de los ruidos vinieron los gemidos, unos ayes que no eran precisamente de dolor sino más bien de extrañeza y frustración, como si el fantasma de su abuela recorriera su antigua casa y no la reconociera, reconvertida como estaba en varias casas más pequeñas, con paredes que ella no recordaba y muebles modernos que *a ella le debían de parecer vulgares y espejos donde nunca antes hubo ningún espejo [...]*. Una noche, antes de cerrar la galería, la vio reflejada en el único espejo que había, en un rincón, un viejo espejo victoriano de cuerpo entero que estaba allí para que las clientas se probaran los vestidos. Su abuela miraba uno de los cuadros colgados en la pared y luego trasladaba la vista a la ropa que colgaba de los percheros y también miraba, como si aquello ya fuera el colmo, las dos únicas mesas del establecimiento.

Su gesto era de horror, dijo el propietario. (Bolaño, 2004b: 133-4. *El énfasis es nuestro*).

Si en *Monsieur Pain* el *poltergeist* se manifestaba mediante el hipo del poeta moribundo, el retorno de la abuela, que como el de Vallejo es un retorno «melancólico», transitará *mesméricamente* primero desde el agua (el mejor conductor de energía) hasta

llegar a los lamentos, para finalmente figurarse en un espejo. Se trata de estados evolutivos que, en el folclore y en la literatura, han sido mencionados como parte de la materialización quimérica de los fantasmas. Lo curioso es que la abuela, en su reclamo melancólico, se espanta no de su condición de «muerta» ante el espejo, sino de lo *kitsch* y *vulgar* que le parece el espejo en el cual se está reflejando, en medio de una *kitsch* y *vulgar* galería donde cabe el expendio de café, la venta de ropa usada, la preparación de margaritas y la lectura de libros descuadernados. Allí es donde se manifestaría la ironía y luego, al final de la intervención del propietario, el delirio como elemento desconfigurador: «Cuando Espinoza le preguntó por la naturaleza de su antiguo trabajo en el Caribe, el propietario sonrió tristemente y *les aseguró que no estaba loco*, como cualquiera hubiera podido creer» (134. *El énfasis es nuestro*). De ahí en adelante, como es lógico, el espectro de la abuela no volverá a tomarse en cuenta en 2666.

Finalmente, tal vez sea en *Putas asesinas* donde se encuentre el cuento de Bolaño que mejor enmarque estos procedimientos anticanónicos para con el relato fantástico. Se llama «El retorno» y está narrado por un personaje que lleva al paroxismo la frase célebre de Éluard. No sólo este mundo englobaría otros «mundos posibles», sino que hasta los más ignominiosos vicios de la realidad objetiva material serán capaces de replicarse en el más allá. Desde ese «más allá», que estará más acá de lo que se cree, el protagonista del cuento, un empresario divorciado de treinta y cuatro años que ha muerto en una discoteca de París, comienza diciendo:

Como tantas otras personas yo también fui a ver *Ghost*, no sé si la recuerdan, un éxito de taquilla, aquella con Demi Moore y Whoopy Goldberg, esa donde a Patrick Swayze lo matan y el cuerpo queda tirado en una calle de Manhattan, tal vez un callejón, en fin, una calle sucia, mientras el espíritu de Patrick Swayze se separa de su cuerpo, en un alarde de efectos especiales (sobre todo para la época), y contempla estupefacto su cadáver. Bueno, pues a mí (efectos especiales aparte) me pareció una estupidez. Una solución fácil, digna del cine americano, superficial y nada creíble.

Cuando me llegó mi turno, sin embargo, fue exactamente lo que eso sucedió (Bolaño, 2001: 130).

En palabras del propio protagonista, al morir se estaría «interpretando involuntariamente una de las peores escenas de *Ghost*» (*Ibid.*). Sorprendido primero por la ausencia de solemnidad de aquella «vida después de la muerte» (la primera de las distorsiones en la percepción general de lo que sucede en el relato⁸⁶), el empresario narra cómo su cuerpo es trasladado de la discoteca hacia el hospital forense. Allí, luego de los exámenes y papeleos de rigor, su cadáver queda a expensas de «un par de jovenzuelos también vestidos de blanco, pero que desde el primer momento, no sé por qué, me dieron mala espina» (133). Y es aquí donde el tono burlesco y despiadado al hablar de las recreaciones poco agraciadas del fenómeno espectral en el cine va dando paso a un registro más siniestro. Si se permite, en adelante el cuento ya no se conducirá como *Ghost*, de Jerry Zucker, sino como *Nekromantik*, la inenarrable película de Jörg Buttgereit: «Luego metieron mi cadáver en el maletero de un Renault gris, con la carrocería llena de pequeñas abolladuras, y salimos del vientre de aquel edificio, que ya empezaba a considerar mi casa, hacia la noche libérrima de París» (135). Así, el cuerpo sin vida es depositado en la mansión de Jean-Claude Villeneuve, un distinguido diseñador de alta costura que, entre sus excentricidades, suele practicar la necrofilia.

El empresario presencia la violación de su propio cuerpo, pero ante la ausencia de sensibilidad somática no está muy seguro de que se trate de sí mismo. A pesar de utilizar lingüísticamente la primera persona del singular para referirse a acontecimientos que, ahora, son vistos desde un margen distorsionado –«unas gafas con otra graduación, no muy diferente de la tuya, pero distintas» (131)– el empresario atina a manifestarse

⁸⁶ La explicación que entrega el personaje acerca de cómo se *observa* la vida desde la muerte da una coordenada plausible de la *distorsión* de la percepción de los narradores de Bolaño: «Cuando uno se muere el mundo real se *move* un poquito y eso contribuye al mareo. Es como si de repente cogieras unas gafas con otra graduación, no muy diferente de la tuya, pero distintas. Y lo pero es que tú sabes que son tus gafas las que has cogido, no unas gafas equivocadas. Y el mundo real se *move* un poquito a la derecha, un poquito para abajo, la distancia que te separa de un objeto determinado cambia imperceptiblemente, y ese cambio uno lo percibe como un abismo, y el abismo contribuye a tu mareo pero tampoco importa» (Bolaño, 2001: 131).

verbalmente no por el particular episodio que atañe a su «persona» (otro término que se relativiza), sino, graciosamente, por un alto sentido de la moralidad:

Villeneuve se despojó de los pantalones y de los calzoncillos y se tumbó junto a mi cuerpo. Ahí sí que lo entendí todo y me quedé mudo de asombro. Lo que sucedió a continuación cualquiera puede imaginárselo pero tampoco fue una bacanal. Villeneuve me abrazó, me acarició, me besó castamente en los labios. Me masajeó el pene y los testículos [...]. El modisto, para mi sorpresa, se corrió frotándose contra uno de mis muslos [...]. Debería darle vergüenza, dije. Desde que había muerto era la primera vez que hablaba (139-140).

El reclamo es escuchado por el diseñador quien se altera y pregunta, al vacío, de dónde proviene la voz. Al momento en que el empresario se identifica es cuando las posibles razones de la aparición fantasmagórica se entrecruzan con el «cerebro inflamado» de Villeneuve: «Villeneuve encendió la luz y buscó por todos los rincones de la habitación. *Creí que se había vuelto loco*, pues era evidente que allí sólo estaba él [...]. Mientras me tranquilizaba sentí una oleada de simpatía por él» (140. *El énfasis es nuestro*). La charla posterior entre el ánima del empresario y el diseñador, basada en la soledad a la que remite la sofisticada vida en el mundo de la alta costura francesa, cae en la cotidianidad más trivial. Luego de la aceptación casi jocosa de su nuevo estado (sólo *post-mortem* es como alcanza el narrador una posición de importancia), el protagonista decide paradójicamente «quedarse» (en circunstancias de que no puede ocupar espacio) acompañando a Villeneuve, con el fin de que el diseñador pueda «seguir hablando todo lo que quisiera» (145).

El hecho de que el empresario *muerto* haya podido manifestarse a través del recurso fónico de la *voz*, mientras el diseñador *vivo* sólo desea un interlocutor con quien hablar, anuncia la desestabilización final: como ocurría con el hipo de Vallejo en *Monsieur Pain*, el uso del lenguaje pierde también aquí su propiedad de acto ontológico para definir marcos previsibles de interacción; el «lenguaje natural» (en palabras de Lotman) se inutiliza como forma efectiva de indicar que hay un centro y que está cercado por márgenes. Dicho de otro modo, el elemento primordial que propicia el

intercambio simbólico de significación no es exclusivo de la semiósfera: también puede emplearse, paródicamente, en el espacio alosemiótico.

«Es una constante en la narrativa bolañiana que los narradores se refieran al resto de los personajes en términos de “fantasmas”», continúa Poblete Alday. «Con ello se recalca no sólo la condición de extranjeros de sí mismos, sino también la imposibilidad, o en el mejor de los casos la complejidad, de establecer vínculos que supongan afectos intensos [...]. Todos somos fantasmas. Pero eso no hace de la obra de Bolaño una narrativa fantástica. La fantasmagorización se relaciona mucho más con el marco de referencia histórico, social, político, que con la afiebrada imaginación de un escritor de ficciones» (Poblete Alday, 2004).

Al no escoger ni la explicación del delirio (ya sea de los vivos o de los muertos) ni la presencia verosímil de seres fantasmagóricos en el mundo objetivo material dejando manchones de ectoplasma en los muros, se estima que la incorporación de la narrativa de corte fantástico aparece en el espacio literario de Bolaño para continuar indefiniendo las fronteras, generando así la posible imbricación de una realidad dentro de otra, tan fantástica como aquella que contiene a ambas y en donde ésta, reflejada en un espejo, contendría otras realidades fantásticas probablemente alusivas a esa primera, cuyo origen se ha alejado y donde lo único ilusorio viene resultando, inexorablemente, la materialidad del mundo.

6. La incorporación de la cultura de masas

En el apartado final de esta sección se trabajará el último aspecto que incide marginalmente en la configuración del híbrido espacio literario de Roberto Bolaño. Se trata del choque paradigmático entre lo que se ha dado a llamar «alta cultura» (y que se ha insistido en relacionar con lo canónico y lo normativo), la «cultura media» (del gusto y medida de la clase burguesa) y la acusada y controversial «cultura de masas». En esa convivencia disonante es donde Bolaño encontrará otra estrategia de incorrección, otra manera de llevar al límite los criterios de unos y otros para diseminar las mismas

fronteras establecidas por quienes rechazan o aceptan el espacio representativo de la industria del entretenimiento mediático.

El debate acerca de la estratificación entre una cultura elitista y otra enfocada a los grandes públicos no es nuevo. En *Apocalípticos e integrados* (1965), Umberto Eco consideró tal pugna como una problemática mal planteada: un mero esnobismo. Apuntalando la división que en la década de 1930 hiciera Dwight McDonald de los niveles culturales (*high, middle* y *low brow*), Eco aseverará:

Los tres niveles no representan tres grados de complejidad (snobísticamente identificada con la valía). En otras palabras: sólo en las interpretaciones más snobs de los tres niveles se identifica lo “alto” con las obras nuevas y difíciles, inteligibles únicamente para los *happy few* [...]. De igual modo existen productos de una cultura *lower brow*, por ejemplo, ciertos comics, que son consumidos como producto sofisticado a nivel *high brow*, sin que ello constituya necesariamente una cualificación del producto (Eco, 1965: 70-1).

Con estos planteamientos, Eco no estaría estratificando la cultura, si no a sus analistas. De la reconocida dicotomía entre *integrados* y *apocalípticos* (dicotomía que, con el tiempo, se ha decantado en una falacia, un «diálogo de sordos») el semiólogo italiano parece consciente ya del prejuicio inicial, y por ende de la escasa profundidad analítica hacia la denominada «cultura de masas»⁸⁷. Esta operación de descarte o relegación cumpliría con una lógica similar a la de los principios de jerarquización planteados por Pierre Bourdieu, explicados al inicio de esta sección, y enfáticos a la hora de separar los capitales culturales defendidos y producidos para los «artistas» de aquellos generados para y por los «burgueses».

En su artículo «La urdimbre mitopoética de la cultura mediática» (2000), el catedrático Alberto Chillón reconocía que:

⁸⁷ «La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista», dirá Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*. «Nace de una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones; nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial [...]. La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura» (Eco, 1965: 60-1).

Una vez reservado el nivel *alto* a la Cultura canónica clásica —con mayúsculas—, la llamada *cultura de masas* fue adscrita casi en exclusiva al nivel bajo de la jerarquía —o, con suerte e indulgencia, alguna que otra vez a su zona intermedia. *Todos* los productos mediáticos, burdamente ensacados por la etiqueta, fueron de antemano confinados al sótano cultural: se les reconocía, es cierto, capacidad de procurar solaz y esparcimiento a las «masas» o al «pueblo llano», incluso podía concedérseles una cierta utilidad informativa y educativa, pero de ninguna manera una potencial dignidad como productos culturales capaces de mover a la reflexión o al goce estético genuinos, las grandes prerrogativas de la cultura y el arte *auráticos* tradicionales (Chillón: 125).

No obstante, este espacio relegado al «sótano de la cultura» resultó, en el siglo XX, la zona de intercambio simbólico por excelencia. Según Eco, quienes supieron descender hacia ese «sótano» —cuál George Denbrough por las escaleras, sintiendo la presencia acechante de *It (Eso)*— potenciaron hasta un punto álgido su consabida característica de *re-creación*. Los grandes públicos asumieron la zona «mediada» como un lugar de *re-conocimiento*, de intercambio de mitos y símbolos comunes donde las vivencias individual y colectiva podían cobrar sentido. Así, la cultura de masas resultaba también hipertextual, estableciendo intensos puentes de conexión con la tradición cultural precedente y fagocitando sus referentes directos. El dinamismo y la velocidad con que se producían las transacciones simbólicas entre los diversos actores participantes hacía suponer que esa experiencia, aunque se considerara escandalosa por los apocalípticos e inevitable por los integrados, no permanecía al margen del devenir histórico⁸⁸.

Si bien es difícil continuar asumiendo el planteamiento de Eco en su intención primordial, hoy en día resulta interesante precisamente por sus «bordes», por sus «pre-planteamientos». Detrás de esa prosa entusiasmada, Eco parece intentar justificarse a sí

⁸⁸ Este es el mismo criterio que rige al libro *Mitologías* (1957), de Roland Barthes. Examinando la vida cotidiana francesa como fachada de una recreación cultural extraordinaria, señala Barthes que: «El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo “natural” con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente-por-sí-mismo*» (Barthes, 1957: 8).

mismo como un académico, un profesor, un doctor emeritus en Turín, pero que gusta igualmente de recrearse y participar en los medios de comunicación. Da la impresión de que necesitara de una rápida solución de parcelación para *definirse*, primero, como un auténtico crítico de la actitud de la intelectualidad hacia los productos de los *mass media*, y, a su vez, para convertirse sin juzgamientos en un complaciente lector de James Bond y de los cómics de Steve Canyon. De otro modo, es difícil entender el hecho innegable de que la intriga policial, el veloz suspense cinematográfico y hasta los juegos de rol se encuentren en el corazón de varias de sus novelas históricas, salpicadas, a la par, de un exquisito culturalismo⁸⁹. Aunque la posición intelectual de Eco en el «campo literario» se definirá a partir de su grado de involucramiento con esa «bastarda» cultura mediática, su particular textualidad se configurará a partir de imparciales dosis de Apocalipsis e Integración.

La incorporación de la cultura de masas en la narrativa de Roberto Bolaño se regirá por estos lineamientos generales. Es decir, representará, primero, un incordio intencional al canon clásico (la Alta Cultura) y luego se convertirá en una referencia y un recurso narrativo propios del mestizaje de una obra que, como se ha visto, accede a abrir sus límites para la infiltración de discursos divergentes del literario.

Ante todo, este tipo de cultura dirigida a los grandes públicos encontrará justificación en boca de uno de los personajes de *Una novelita lumpen*: «Aunque nos

⁸⁹ Algo que hace pensar, por antonomasia, en *El Tercer Reich*, aquella novela que Bolaño dejara inédita en 1989, pero que por gestión de Andrew Wylie se publicó en 2010. Udo Berger, campeón del *wargame* de ese mismo nombre, decide pasar unas vacaciones en la Costa Brava junto con Ingeborg, su sensual novia. Luego de conocer a una variopinta galería de personajes y de presenciar la desaparición de su amigo Charly en el mar, el alemán tendrá como contendor en su reducto privado a el Quemado, un sudamericano enigmático que le generará un remezón profesional (en el juego de estrategia) y también personal. Casi al final de la novela, la amenaza a la estabilidad y seguridad de Udo Berger es advertida por el marido de Frau Else, la dependienta del hotel en el que se alojan: «Si estamos hablando del Tercer Reich debo informarle que en Alemania soy el campeón nacional de este deporte», le reclama Berger, a lo que el marido de Frau Else responde: «¡Deporte! Hoy en día a cualquier cosa le llaman deporte. Eso no es ningún deporte. Y por supuesto tampoco estoy hablando del Tercer Reich sino de los proyectos que ese pobre muchacho [el Quemado] prepara para usted. ¡No en el juego (eso, ni más ni menos, es lo que es) sino en la vida real!» (Bolaño, 2010: 321).

parezca tonta, la gente nunca se equivoca. Aunque la despreciamos, y en ocasiones con razón, la gente *nunca* se equivoca. Ésa es nuestra condena, dijo» (Bolaño, 2002a: 28). La frase pertenece a un amigo del hermano de Bianca, cuya actividad favorita, antes de urdir el plan criminal para robar a Maciste, no será otra que «ver la tele».

6.1. *El influjo de la televisión*

En el breve texto misceláneo *Para Roberto Bolaño* (2005), Jorge Herralde realiza una descripción de las excentricidades que le florecían al escritor chileno durante sus conversaciones: «Como autor, como amigo, Roberto era un caso bien notable, con incontables curiosidades de todo tipo, y desde luego literarias, cinematográficas e incluso televisivas (seguidor incansable de todo tipo de programas)» (Herralde: 46). La televisión, como una entidad que penetra e interfiere notoriamente las tramas, será un elemento insistente en su obra. Por lo general, los personajes de Bolaño hallarán comuniún con la televisión cuando se encuentren en momentos decisivos de su devenir existencial, o bien cuando deseen ser testigos de su propia e inefable autodestrucción como entidades dentro de la historia.

Así, por ejemplo, el personaje de Jack Holmes en el cuento «*Joanna Silvestri*», de *Llamadas telefónicas*, es testigo de su propia consumación, postrado en un lúgubre cuarto (como le ocurrirá después a la propia Joanna), iluminado únicamente por los rayos catódicos de un televisor: «Según él, después de tantas películas ahora estaba seco. Eres el primer hombre que me dice eso, le dije. Me gusta ver la tele, Joannie, y leer novelas de misterio. ¿De miedo? No, de misterio, dijo, de detectives, a ser posible aquellas en donde al final el héroe muere» (Bolaño, 1997: 167-8). En cierto modo, la televisión y las lecturas privadas de Holmes adelantan el destino falaz de ambos protagonistas, héroes de sus respectivas épicas cotidianas pero regidos por modelos de conducta que la cultura mediática les ha obligado a cumplir. La elección de Moanna Pozzi y John Holmes como referentes miméticos por parte de Bolaño no es casual. Si en su oficio de actores, Silvestri y Holmes se han encargado de alimentar esos estereotipos genéricos del discurso de la

pornografía (el hombre activo y extraordinariamente dotado en términos sexuales, y la mujer pasiva, siempre receptiva a los requerimientos de su compañero), al final de sus carreras será la misma televisión la que les entregue, como si de un espejo se tratara, una manera de contrarrestar esa presencia anterior, espectacular, pero ficticia. John Holmes casi no se levantará de la cama (el Holmes real morirá a causa del VIH) y Moanna Pozzi fallecerá (macabro es el destino en sus paralelismos y en su sentido del humor) por un fulminante cáncer de hígado.

Del mismo modo, Bianca y su hermano, en *Una novelita lumpen*, invertirán buena parte de sus jornadas en *recrearse* delante de una pantalla. Para los hermanos, la televisión tendrá mayor importancia que cualquier coyuntura familiar⁹⁰. De hecho, *Una novelita lumpen* podría resumirse como la historia de un televisor encendido todo el tiempo. Aquí la televisión no fungirá solamente como el elemento que devuelve las circunstancias existenciales de manera invertida, sino que establecerá una verdadera relación dialéctica con el devenir de los personajes en la historia:

Matábamos el tiempo viendo la tele, primero las entrevistas, después los dibujos animados, finalmente los programas matinales con entrevistas y conversaciones y noticias de los famosos [...]. La tele y el vídeo ocupan un lugar importante en esta historia. Aún hoy, cuando enciendo la tele, por la tarde, cuando ya no tengo nada que hacer, me parece ver en la pantalla a la joven delincuente que una vez fui, pero la visión no dura mucho, sólo el tiempo que tarda el aparato en encenderse. En esos segundos, sin embargo, puedo ver los ojos de la persona que yo fui, puedo ver su pelo, sus labios desdenosos, sus pómulos que parecen fríos y su cuello que también parece de mármol frío y cuya breve visión consigue casi siempre helarme (Bolaño, 2002a: 16-7).

Bianca enciende el televisor y *se ve a sí misma* como la que solía ser en un pasado cercano. Sabe que no es únicamente su *reflejo* el que allí aparece. Por influjo de las horas invertidas delante de la pantalla, ella y su hermano serán capaces de conducirse con destreza por un argumento delictivo que se antoja como (y no podía ser menos) el de

⁹⁰ «Una noche llegué y no había luz. A mí no me molestaba, pero tuvimos que empeñar el anillo de casamiento de mi madre y varias cosas más (que nunca recuperamos) para pagar el recibo y volver a tener electricidad y así al menos poder ver la tele» (Bolaño, 2002a: 51. *El énfasis es nuestro*).

una estereotipada serie de televisión: seducir a un millonario para robar una caja fuerte. La trama, que se construye siguiendo los lineamientos de dos géneros eminentemente televisivos (la pornografía y el *peplum*), sería impensable si los personajes no se pensaran *al interior* del televisor.

Como ya se ha comentado, la perspectiva didáctica del discurso televisivo se explica cuando, no conforme con el contenido de las cadenas abiertas de televisión, el hermano de Bianca alquila películas pornográficas: «Cuando le pregunté por qué razón había vuelto a alquilar una película de ese tipo me respondió que para aprender» (21). Cabe pensar que este «aprendizaje» tendrá luego ramificaciones hacia las actividades delictivas que posteriormente los hermanos acometerán. Nótese el diálogo, interferido por clichés televisivos, que se maneja en esta *nouvelle* cuando el plan ilegal comienza a trazarse:

Tenían un plan. Eso lo recuerdo. Un plan borroso en el que todos, mi hermano también, habían cifrado su destino y puesto su grano de arena, su aporte personal, su visión de la suerte y de los giros de la suerte [...]. Lo cierto es que los tres estaban dispuestos a hacerlo y se agarraban como náufragos al plan que desplegaban ante mis ojos y que pintaban con los mejores colores, algo que apenas iba a requerir de algún pequeño sacrificio, un plan donde la astucia era el principal ingrediente, el golpe perfecto que nos abriría a los cuatro las puertas de una vida nueva, una casa cerca de la playa, por ejemplo, un restaurante en Tánger, un gimnasio en el norte (65-6).

El plan maestro, generado por situaciones absorbidas desde la televisión, y el escaso conocimiento del mundo del hampa que el boloñés y el libio poseen, provocan el advenimiento de la fatalidad. En un final ambiguo, Maciste asesina a los ladrones, hecho que Bianca conoce, invariablemente, por los medios de comunicación:

Leía la prensa [...], veía la tele, escuchaba las noticias de la radio en la peluquería, temerosa de encontrar la figura final de Maciste tirado en el suelo, en medio de un charco de sangre (su sangre fría), y junto a él las fotos tipo carnet del boloñés y del libio, mirándome con nostalgia desde una página o desde la pantalla de nuestra tele que ya era realmente nuestra y no de nuestros padres muertos, como si las fotos de ellos, los asesinos y la víctima, el asesino y las víctimas, fueran la señal de que en el exterior aún persistía la tormenta [...] una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar [...] (121-2).

Al no poder captar la última señal –que recuerda la «última transmisión desde el planeta de los monstruos» (Bolaño, 1996b: 138), del narrador de *Estrella distante*– la historia (el evento televisivo) se interfiere, chispea y se apaga, como si un rayo destruyera la antena de señales. Es el fin de las transmisiones. La frase lapidaria que Blanca le prodiga a los amigos de su hermano determina el final de una historia de totales tintes mediáticos: «Apenas acabe el programa quiero que os vayáis» (120).

Si en *Una novelita lumpen* los personajes deciden ingresar al mundo invertido de la televisión para llevar a cabo sus propósitos, en el relato «Putas asesinas», del libro homónimo de 2001, el movimiento será el contrario: el personaje principal no decidirá participar del evento televisivo; será el evento televisivo el que se materializará fuera de la pantalla. Los acontecimientos de «Putas asesinas» se conocen a través de una narradora anónima, quien prontamente se bautiza como la «princesa impaciente» o bien la «princesa inclemente». Por televisión ha visto un espectáculo de danza donde varios hombres jóvenes, fornidos, de torsos atléticos (otro *estereotipo*, en suma, lo que hace pensar en John Holmes y en el propio Maciste a la hora de refrendar el ícono del coloso masculino) bailan una conga. La mujer escudriña la pantalla y escoge a uno de los hombres, al que se empeña en llamar Max: «Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo» (Bolaño, 2001: 117). Tras el hechizo inicial, decide vestirse de forma casual. Sale de su casa montada en una motocicleta y se dirige hacia donde el baile tiene lugar. En el trayecto elucubra las posibilidades del encuentro. El hombre que ha escogido, ¿compartirá exactamente los rasgos del hombre de la televisión?, ¿tendrá, en definitiva, la misma *imagen* para el propósito que ella ha previsto? «Al principio, buscarte es un problema. ¿Serás igual, visto a cinco metros de distancia, que en la tele?» (*Ibid.*), se pregunta la «princesa», en un párrafo que, a pesar de su brevedad, contiene la clave para determinar el tránsito desde la realidad virtual de la televisión hacia la realidad material de la vida cotidiana:

Te escogí bien. La televisión no miente, ésa es su única virtud (ésa y las viejas películas que dan de madrugada), y tu rostro, justo a la valla metálica, después de la conga aplaudida unánimemente, me anticipaba (me apresuraba) el desenlace inevitable. Te he traído en mi moto, te he desnudado, te he dejado inconsciente, te he atado de manos y de pies a una vieja silla, te he puesto un esparadrapo en la boca no porque tema que tus gritos alerten a nadie sino porque no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tú no eras así, de que todo era un juego, de que estoy equivocada (125).

No hay que perder de vista que el «narratario» de este mensaje no es un *hombre* llamado Max, sino un *personaje televisivo*, una entelequia que ha sido bautizada como Max por una televidente. El esparadrapo en la boca es un signo evidente de que, en el cuento, la narradora no desea un interlocutor, sino únicamente un oyente para su confesión. Si el «tipo» (o estereo-tipo) que busca la narradora se ha decidido por intermedio de la televisión, ese Max, quien finalmente es torturado física y psicológicamente, no es más que una proyección de su privado deseo de *auto-reconocimiento*. Sorprendida de lo que es capaz de hacer, complaciente ante sus propias acciones, la «princesa inclemente» ha calmado su impaciencia sexual y tiene tiempo ahora para desarrollar un larguísimo soliloquio acerca de la identidad femenina.

En el ensayo «La princesa cyborg» (2010), la investigadora Mary Torres Ponce cruza el reconocido «Manifiesto cyborg», de Donna Haraway, con este cuento analizado, y hace hincapié en la propia definición que utiliza el personaje femenino para instalarse en el universo masculino. Luego de probar diversas posibilidades identitarias a partir del término «princesa» (impaciente, inclemente), la narradora se decide por la más directa y abierta definición de «puta asesina»: «La configuración de la “puta” obedece a una narración [...] con una marcada transgresión dentro de esa buscada identidad», dice Torres; «ella elige porque no hay una identidad femenina o masculina definida; por lo tanto, en su diseño híbrido se ubica la ruptura. La narradora de “Putas asesinas” va construyendo un juego en donde incluye varios elementos susceptibles de análisis, como el azar cibernetico que propicia y establece una relación interpersonal y unilateral por parte de ella: lo que menos le importa es intimar con él» (Torres: 145). La protagonista parece utilizar al personaje de Max únicamente como compensador sexual en la primera

parte del relato; en la segunda, en cambio, importa como pasivo receptor de su intento de ir construyéndose híbridamente una identidad como mujer: «La mujer es un sujeto cyborg, esa dualidad entre organismo y máquina, lo que le permite reestructurar y reformar su dolor a partir de ejercer el derecho a existir como es» (149-150).

A pesar de haber intentado definirse en un comienzo como una «princesa», la mujer es capaz de violentar el estereotipo con su discurso («deshacer el género», diría Judith Butler) y enunciar en un lenguaje fuerte su declaración de principios: «Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan al horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir. En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida» (Bolaño, 2001: 123).

Es interesante cómo en esta opinión centellea la idea de un género (el femenino) que está en permanente *re-modelación*. Primero, la distancia que toma la narradora hacia las propias mujeres (al decir «son» en lugar de «somos») obliga a pensar en un personaje consciente de su constante transformación, y por ende displicente de aquellas mujeres que generan una exégesis únicamente a partir de sus definidos roles de «putas» o de «princesas». Segundo, la actitud contemplativa del horizonte desde un «árbol enfermo» retrueca la tradicional visión de la mujer desde el mito del Génesis; la prohibición ya no es trasgredida por su culpa, lo que atañe luego un comportamiento social suplementario. Y, finalmente, la evidencia de que, en la robusta red lingüística del sistema patriarcal, una «princesa» (una entidad pasiva) llora en la oscuridad (se exhibe en su dimensión dolorosa), urdiendo acciones que no pasan de ser equívocos, desde su misma enunciación como lenguaje.

En este sentido, una mujer que por influjo directo de la televisión decide, actúa, fornicia, tortura y finalmente *habla*, pone en tensión la armonía con la que los medios de comunicación modelizarán una «realidad» cotidiana. Es aquí donde gran parte de los estudios de la mitología mediática tambalean: si bien el discurso de los *mass media* se ha inclinado por estudiar a aquellos grupos sociales que efectivamente se neutralizan, han

hecho poco por evidenciar en qué condición quedan esos grupos reactivos empujados hacia los márgenes. Bolaño, con estos relatos subliminalmente televisivos, parece demostrar que el peligro de los apocalípticos («putas asesinas») pasa por el hecho de disfrazarse de integrados («princesas»).

6.2. *El cine bizarro*

La incorporación en la literatura de Bolaño de cierto género cinematográfico, que la *high brow* se ha esmerado en calificar como *B* (e incluso como *Z*, cuando el presupuesto de producción es reducidísimo), será fundamental en esta operación deconstrutiva del *parergon*. Se trata del llamado cine *bizarro*. En realidad, el vocablo es un *faux-ami* que entrega una significación distorsionada de esta textualidad. Mientras que en español «bizarro» es un significante que apela a «valentía» o al esplendor de un esfuerzo heroico, en francés *bizarre* se relaciona con lo «extraño» o lo «estrafalario». «Quizá el empecinamiento en utilizar de esta manera la palabra bizarro se deba a la falta en nuestro idioma de un equivalente a un término fundamental en el fantástico anglosajón, *weird* (misterioso, extraño, sobrenatural)» (Curubeto: 15), apunta el periodista argentino Diego Curubeto en su voluminosa guía *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia* (1995). «Pero la cultura popular tiene sus propias reglas: al menos en la Argentina, hoy prácticamente nadie usa la palabra bizarro en la acepción que le dan los diccionarios [...]. Parece que en casi todos los países de habla hispana también se sabe de qué va el cine bizarro» (*Ibid.*).

Se trata, entonces, de un género cinematográfico cuya denominación más precisa no se halla en un establecimiento idiomático canónico, sino en el dinamismo que se le otorga al sistema una vez asociado al contexto social. De este modo, siguiendo con la clarificadora introducción que escribe Curubeto, dentro del cine bizarro tendrían cabida películas documentales, policiales, musicales, eróticas y fantásticas con la única condición de que expresen, en alguna medida, sexo, violencia y terror excesivos y gratuitos. La anteriormente revisada apuesta por la gratuidad (el recurso de distender la

tensión como estrategia fronteriza para evitar la dialéctica entre interioridad/exterioridad) volverá a aparecer aquí cuando, bien como preferencia de los personajes, bien como recurso de la narratividad misma, el cine bizarro se infiltre en la obra de Bolaño.

Como sucedía con la televisión, una de las características del cine bizarro, desde sus orígenes, es la preferencia de los grandes públicos por estas narraciones, interferidas por criaturas sobrenaturales, escenas eróticas y cuantiosas dosis de sangre. No es casualidad que una de las denominaciones alternativas que tienen estas películas sea la de «cine B», en cierto modo aludiendo, también en un barbarismo como el del «bizarro», a un reverso oscuro de lo principal, de lo normal, de lo canónico (lo «A»). La denominación «B», que surge en Estados Unidos como consecuencia de la depresión económica de la década de 1930 para motivar a la gente a regresar a las salas de cine, es equivalente a producciones de bajo presupuesto y, por ende, de menor calidad en su manufactura. No obstante, como señala Curubeto, «a veces los realizadores de films B contaban con mucha mayor libertad creativa que sus colegas clase A, ya que por lo general los ejecutivos de los estudios, preocupados solamente por sus films caros, los dejaban hacer lo que quisieran, siempre y cuando no se excedieran en el presupuesto acordado» (40-1).

Si en *Los detectives salvajes*, personajes de todos los estratos sociales harán referencias al cine bizarro para describir ambientes lúgubres o situaciones sórdidas⁹¹, en

⁹¹ El acomodado Luis Sebastián Rosado, de exquisito rigor intelectual, y Juan García Madero, de una híbrida cultura marginal en formación, tendrán un vínculo: el modo en que, al describir las situaciones grotescas o peligrosas, harán alusión al cine bizarro mexicano. Habla el primero, refiriéndose a la discoteca Priapo's, donde conocerá a Piel Divina: «Ahorrare la descripción de la mencionada discoteca. Juro por Dios que pensé que de allí no saldríamos con vida. Sólo diré que el mobiliario y los especímenes humanos que adornaban su interior parecían extraídos arbitrariamente de *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, de *José Trigo*, de Del Paso, de las peores novelas de la Onda y del peor cine prostibulario de los años cincuenta (más de una fulana se parecía a Tongolele, que entre paréntesis creo que no hizo cine en los cincuenta, pero que sin duda mereció hacerlo)» (Bolaño, 1998: 154). Habla el segundo, encarando a Ernesto San Epifanio quien le ha mostrado, a regañadientes, las fotos eróticas de su joven amante: «—Pues aquí no

el cuento «El Gusano», incluido en *Llamadas telefónicas*, la enseñanza *al margen* de la educación formal de un jovencísimo Arturo Belano se producirá en las matinée de los cines del centro de México DF. La alusión toma aquí forma de homenaje:

Buscaba películas europeas, aunque algunas mañanas de inspiración no discriminaba el nuevo cine erótico mexicano o el nuevo cine de terror mexicano, que para el caso era lo mismo [...]. Por entonces casi todas las películas que salían de los Estudios Churubusco eran *thrillers* eróticos, aunque tampoco escaseaban las películas de terror erótico y las de humor erótico. Las de terror seguían la línea clásica del terror mexicano establecida en los cincuenta y que estaba tan enraizada en el país como la escuela muralista. Sus iconos oscilaban entre el Santo, el Científico Loco, los Charros Vampiros y la Inocente, aderezada con modernos desnudos interpretados preferiblemente por desconocidas actrices norteamericanas, europeas, alguna argentina, escenas de sexo más o menos solapado y una crueldad en los límites de lo risible y de lo irremediable (Bolaño, 1997: 72, 73-4).

«Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá» (Bolaño, 1999b: 11), aclara Auxilio Lacouture en el comienzo de *Amuleto*. «Sentí el anuncio del resultado del partido como una inflexión en la noche, como si a partir de aquel momento toda la jarana de la discoteca pudiera transformarse en algo distinto, en un espectáculo de terror» (Bolaño, 1989, 2010: 58), apunta Udo Berger, en *El Tercer Reich*. «Era omnívora: me gustaban las películas de amor (que casi siempre me hacían reír), las de terror clásico, el cine gore, las de terror psicológico, las de terror policial, las de terror bélico» (Bolaño, 2002a: 24), dirá Bianca, la protagonista de *Una novelita lumpen*. «Por la tarde [Pelletier y Espinoza] vieron a Norton y le dijeron todo lo que sabían o temían de Pritchard. La Gorgona, la muerte de la Gorgona. La mujer que explota. Ella los dejó hablar hasta que se les acabaron las palabras. Luego los tranquilizó. Pritchard era incapaz de matar una mosca, les dijo. Ellos

parece ni rico ni mimado, hay algunas fotos verdaderamente siniestras —dijo yo en un arranque de sinceridad.

—Su familia tiene mucho dinero —dijo San Epifanio.

—Entonces podrían haber ido a un hotel un poco mejor. La iluminación es de película del Santo» (58).

pesaron en Anthony Perkins, que aseguraba ser incapaz de hacerle daño a una mosca y luego pasó lo que pasó, pero prefirieron no discutir y aceptaron, sin convencimiento, sus argumentos» (Bolaño, 2004b: 106), puede leerse en 2666, cuando el francés y el español aparecen dominados por los celos que les provoca el nuevo novio de la profesora inglesa.

En ésta, «La parte de los críticos» de 2666, es posible comprobar el atento tratamiento que Bolaño hace de este tipo de cine. Luego de hacer el amor, Liz Norton duerme, pero Pelletier permanece despierto en la penumbra, pensando en una película que Espinoza y él habían visto en Alemania:

La película era japonesa y en una de las primeras escenas aparecían dos adolescentes. Una de ellas contaba una historia. La historia trataba de un niño que estaba pasando sus vacaciones en Kobe y que quería salir a la calle a jugar con sus amigos, justo a la hora en que daban por la tele su programa favorito. Así que el niño ponía una cinta de vídeo y lo dejaba listo para grabar el programa y luego salía a la calle. El problema entonces consistía en que el niño era de Tokio y en Tokio su programa se emitía en el canal 34, mientras que en Kobe el canal 34 estaba vacío, es decir era un canal en donde no se veía nada, sólo niebla televisiva.

Y cuando el niño, al volver de la calle, se sentaba delante del televisor y ponía el vídeo, en vez de su programa favorito veía a una mujer con la cara blanca que le decía que iba a morir.

Y nada más.

Y entonces llamaban por teléfono y el niño contestaba y oía la voz de la misma mujer que le preguntaba si acaso creía que aquello era una broma. Una semana después encontraban el cuerpo del niño en el jardín, muerto.

Y todo esto se lo contaba la primera adolescente a la segunda adolescente y a cada palabra que pronunciaba parecía morirse de la risa. La segunda adolescente estaba notablemente asustada. Pero la primera adolescente, la que contaba la historia, daba la impresión de que de un momento a otro iba a empezar a revolcarse en el suelo de la risa.

Y entonces, recordaba Pelletier, Espinoza dijo que la primera adolescente era una psicópata de pacotilla y que la segunda adolescente era una gilipollas, y que aquella película hubiera podido ser buena si la segunda adolescente, en vez de hacer pucheritos y morritos y poner cara de angustia vital, le hubiera dicho a la primera que se callase. Y no de una forma suave y educada, sino más bien del tipo: «Cállate, hija de puta, ¿de qué te ríes?, ¿te pone caliente contar la historia de un niño muerto?, ¿te estás corriendo al contar la historia de un niño muerto, mamona de vergas imaginarias?» (48-9).

La película en cuestión es *Ringu* (1998), de Hiroyuki Sanada, una adaptación del libro homónimo del escritor fantástico Kōji Suzuki, quien, a su vez, se inspiró libremente

en la popular leyenda folclórica *Banchō Sarayashiki*. En Estados Unidos, la cinta fue replicada bajo el título de *The Ring* (2002) y protagonizada por Naomi Watts. Este breve rastreo intertextual no es caprichoso: se ha hecho palpable únicamente para advertir cómo, de todos los formatos en los que se contiene el argumento que *interferirá* la historia de los académicos, Bolaño ha preferido el más cercano a los códigos del cine bizarro.

Sin embargo, y aquí estriba el moldeo argumental, los hechos inmutables del film son rechazados por Espinoza. Se recordará que el medio que emplean los críticos para comunicarse cuando no han coincidido en los congresos a propósito de Archimboldi es el *teléfono* (el rastreo de Morini se lleva a cabo por teléfono, y por teléfono también el francés y el español confiesan amar a la misma mujer). Es por eso que, mientras en la película la segunda adolescente logra efectivamente asustarse, en una total actitud receptiva (la aceptación de los hechos trae como consecuencia que el teléfono *realmente* suene en su casa), Espinoza decide alterar esa concatenación de efectos y encarar fantasiosamente a quien construye macabramente el relato. Espinoza no desea que las circunstancias se desenvuelvan de esa manera; no quiere escuchar la campanilla del teléfono esperando que del otro lado se dicte una sentencia. Es por ello que, al comprobar que su compañero se ha alterado, Pelletier decide apagar la televisión e invitarle una copa en el bar del hotel.

¿Cuál es la sentencia terrorífica que los críticos no quieren oír?, ¿en qué consiste el maleficio que se conjurará *por teléfono*? La respuesta es evidente: la preferencia de Liz Norton por uno de los críticos, en desmedro del otro. Por ello al final, en una ruptura total de expectativas, Norton prescinde del teléfono para comunicarles a Pelletier y a Espinoza que ha preferido iniciar una relación con Piero Morini, optando por un medio más impersonal: el correo electrónico.

Es así como, en manos de Bolaño, las anécdotas, nombres y argumentos involucrados en este tipo de cine se desplazarán, se volverán funcionales para el desarrollo de la propia trama cuentística o novelesca. La conversación entre las dos

adolescentes japonesas, entre esas dos amigas que comparten sus miedos, su tiempo y su afecto, será una proyección de la propia amistad entre Pelletier y Espinoza, dos «adolescentes» que desean protegerse mutuamente de la última llamada telefónica de Liz Norton. ¿De qué forma? Con una reacción típica de adolescente desesperado, la insistencia premeditada: «Y también [Pelletier] recordaba que entonces sintió cariño por Espinoza, un cariño que evocaba la adolescencia, las aventuras férreamente compartidas y las tardes de provincia. Durante aquella semana el teléfono fijo de Liz Norton sonaba tres o cuatro veces cada tarde y el teléfono móvil dos o tres veces cada mañana. Las llamadas eran de Pelletier y Espinoza, y aunque ambos se cuidaban de disfrazarlas con pretextos archibaldianos, éstos se agotaban en menos de un minuto [...]» (49).

Ahora bien, de forma particular el espacio literario de Bolaño consignará a tres cultores del cine bizarro que serán auxiliares a sus propósitos narrativos. El primero será John Carpenter, puntualmente por su inteligencia para moverse dentro de un género que le ha permitido, como indica Diego Curubeto, «expresar su personal filosofía nihilista, dándole a muchas de sus películas ideas de una profundidad y una ideología anárquica bastante poco común» (Curubeto: 69). El otro será Stephen King y su especial manejo de lo «siniestro», evidenciado en la cristalización de las pesadillas más populares de la cultura mediática de los últimos decenios. Y por último, George Andrew Romero y la crítica sociocultural distópica (e incluso de tintes neo-marxistas), que aparece como mensaje latente en su inicial trilogía de zombies (1968-1985). Carpenter le otorgará a Bolaño un marco de referencia cuando los argumentos comiencen a volverse extraños o absurdos; King le posibilitará ciertos recursos literarios con el fin de que los sucesos se desenvuelvan con la veloz lógica del *script* de una película. Y Romero, a la fin, le proporcionará una potencial *paradoja* (propiedad del «margen») para dibujar las características de algunos de sus personajes ambientales.

La preferencia de Bolaño por John Carpenter es incontrovertible. En «Joanna Silvestri», el cuento de *Llamadas telefónicas*, las obvias alusiones a producciones del cine pornográfico derivarán luego hacia menciones al cine de terror, como si se tratara de una

categoría artística mayor: «Y esa noche cené con Robbie y Ronnie y Sharon Grove que ahora hacía películas de terror y que incluso afirmaba que iba a estar en la próxima de Carpenter o Clive Barker, lo que provocó la ira de Ronnie que no permitía esa clase de comparaciones, con Carpenter sólo unos pocos se podían medir [...]» (Bolaño, 1997: 162). Hay que recordar que John Carpenter se inicia en el mundo del cine en 1974, con *Dark Star* (también conocida como *Alien Cosmic*), una película producida junto con el guionista y actor Dan O'Bannon. La cinta, de nula repercusión, es casi una parodia a *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick; es decir, un viaje al espacio en que la tecnología inteligente se subleva provocando absurdas reacciones entre los astronautas. Quizás lo más interesante sea que Carpenter y O'Bannon presentaron el largometraje bajo la inquietante consigna de «*Esperando a Godot* en el espacio», lo provoca una evidente tensión en el canon, una propuesta de alteración «escandalosa» que Bolaño se ha esmerado en cumplir en su propia textualidad.

Carpenter no tendrá su reconocimiento definitivo hasta 1978, cuando ruede *Halloween* (*Noche de brujas*), una película que, con trescientos mil dólares de presupuesto, y con Donald Pleasence como único actor conocido, supuso uno de los mayores éxitos de audiencia del momento para una producción independiente. A partir de estos datos sería posible entender el entusiasmo de Bolaño por Carpenter. En *Halloween*, la construcción de un asesino en serie oculto tras una máscara de látex, cuyos ojos ocupan varias veces el lugar de la focalización misma del espectador ante la inminencia de los asesinatos (cámara subjetiva), resulta una clara alusión a los *gialli* italianos. La potencial invitación al espectador a sentirse falazmente *al interior* de los sucesos⁹², desarrollada por Dario Argento en films como *Profondo rosso* (1975) y *Tenebrae* (1982), puede observarse en la narrativa de Bolaño a partir de la técnica del distanciamiento y del ocultamiento de la

⁹² Al respecto, comentará Lubomir Doležel: «Si bien la incompleción es una “deficiencia” lógica de los mundos ficcionales, también es un factor importante de su eficacia estética. Los dominios vacíos son constituyentes de la estructura del mundo ficcional, ni más ni menos que los dominios “ llenos”. La distribución de los dominios llenos y vacíos se rige por principios estéticos, e.d., por el estilo del autor, por convenciones del género o del período histórico, etc.» (Doležel: 85).

información más relevante. Si Carpenter y Argento «suprimen» o «desmembran» el cuerpo del asesino, exhibiendo únicamente sus manos o el radio de acción de su vista, en cuentos como «Vagabundo en Francia y Bélgica», «Jim» o «Vida de Anne Moore» Bolaño omite partes sustanciosas para referirse a acciones que únicamente bordearán el centro del argumento.

La clave para leerlo de esta manera ya estaba dada en una de sus declaraciones. En 1999, Bolaño dijo, en la televisión chilena: «“Vida de Anne Moore” es un cuento de treinta páginas, pero en realidad es una novela-río, de ochocientas o novecientas páginas. Ésa es la estructura de “Vida de Anne Moore”» (Warnken, 1999). En ese sentido, el escritor ha sabido conducirse, mediante técnicas de supresión, por sucesos aparentemente ínfimos de la vida de la volcánica Anne Moore, exhibiendo, como en pequeños centelleos, el verdadero «motor» de esta historia⁹³:

Esa noche hablaron hasta muy tarde y en un momento de frustración Rubén le preguntó qué harían si no conseguían dinero para pagar la pensión y para la gasolina del coche. Anne dijo (evidentemente en broma) que ella podía prostituirse. Rubén no captó la broma y la abofeteó. Era la primera vez que un hombre le pegaba. Antes robo un banco, dijo el mexicano y se le echó encima. Aquél fue uno de los polvos más extraños de su vida, recuerda Anne. Las paredes de la pensión parecían estar hechas de carne. Carne cruda y carne a la plancha, indistintamente. Y mientras la follaban miraba las paredes y veía cosas que se movían, que corrían por aquella superficie irregular, como en una película de terror de John Carpenter, aunque *yo no recuerdo* ninguna película de Carpenter con aquellas peculiaridades (Bolaño, 1997: 185. *El énfasis es nuestro*).

⁹³ El *liev motiv* de «Vida de Anne Moore», el suceso definitivo que alterará precisamente su vida, ha sido eximido de la narración. Únicamente permanece la angustiante sensación de la protagonista (el torbellino) de estar viviendo siempre al borde de sus circunstancias: «[...] supuso que aquello aceleraría el estallido» (Bolaño, 1997: 187); «[...] odió el estallido que se anunciaba pero que nunca venía» (188). La inefabilidad de los acontecimientos vendría dado, precisamente, por algo que Ignacio Echevarría ha dado a llamar el «lacónico modo de inventariar los destinos»: «La vida de Anne Moore se desdibuja a medida que se acumulan datos sobre ella. Cada paso lo es en una dirección que la aparta de sí misma [...]. El estilo característicamente enumerativo y sumario de Bolaño, su lacónico modo de inventariar los destinos que forja su imaginación, como si los arrancara fatigosamente de su memoria, sugiere la convicción de que todo el relato no hace más que plantear un enigma que la más minuciosa reconstrucción de los hechos no contribuiría a despejar» (Echevarría, 2002b: 54).

Por el momento, ese «yo» que intenta vincular la alucinación de Anne Moore con alguna película de Carpenter carece de materialidad. No será sino hasta muy avanzado el cuento que se revelará el organizador (o relativizador) de las vivencias dispersas de la mujer. Si hasta ese momento el relato se había desarrollado con un narrador extradiegético e impersonal, el vuelco hacia el interior mismo de la diégesis se hará por contrastes, por intermitencias, como si la presencia del testigo esencial de la historia fuera únicamente una aparición fugaz en la pantalla⁹⁴: «Si entonces te hubiera visto, me habría enamorado de ti, le dije a Anne mucho después. Quién sabe, contestó Anne. Y añadió: si entonces yo hubiera sido un adolescente no me habría enamorado de mí» (185); «durante los días en que Anne estuvo en el D.F. yo pude, otra vez, haberla conocido y haberme enamorado de ella, pero Anne lo duda» (192); «por esos días la vi por primera vez. Yo estaba en un bar de la Rambla de Girona, en La Arcada, y vi entrar a Bill y luego la vi entrar a ella» (198). Tal como las manos que aparecían en los *gialli* eran, precisamente, las de Dario Argento, y la cámara subjetiva revelaba la focalización de los sucesos del propio Carpenter, el narrador cumpliría con esta lógica literaria otorgada por el género: la intervención de una presencia ajena, ajena incluso a la historia, para provocar y mantener los álgidos sucesos en la narración.

Si bien las alusiones a Stephen King no se evidenciarán de forma tan cristalina como las de John Carpenter, algunos pasajes de *Los detectives salvajes*, y ante todo el

⁹⁴ Se recordará la inteligente nota a pie de página del artículo «Todos somos monstruos», de Álvaro Bisama, quien, para explicar la autorreferencialidad textual en Bolaño recurre al ejemplo de otro cultor indispensable del cine de terror: «Salvo contadas ocasiones Bolaño (o su alter ego Arturo Belano) siempre termina siendo un *guest starring*, una estrella invitada de las ficciones que convoca. En este contexto nos encontramos ante un autor que opera y ejecuta la cita y el homenaje con el tono que Alfred Hitchcock dotaba a sus apariciones en pantalla: una sombra más o menos ubicable dentro en medio del relato, una sombra que operaba como firma y desaparecía para ser buscada [...]» (Bisama, 2003: 88-9). Tomando, por ejemplo, «El gaucho insufrible», se tienen allí alusiones metonímicas a Hitchcock, desde la proliferación de los conejos que asolan la comunidad – posible referencia a *Los pájaros* (1963) –, y la mención, risible y al pasar, a *Rebeca, una mujer inolvidable* (1940), a la que Pereda pronto olvida como parte del inventariado: «Al principio, el abogado intentó resignarse a la soledad. Tuvo una relación con una viuda, hizo un largo viaje por Francia e Italia, conoció a una jovencita llamada Rebeca, al final se conformó con ordenar su vasta biblioteca» (Bolaño, 2003: 18).

relato «William Burns», incluido también en *Llamadas telefónicas*, parecen homenajes deliberados al autor de *It* y *The Shining*. Antes que terroríficos, los argumentos que pueblan los relatos más afamados de Stephen King entrarían en la categoría psicoanalítica de lo «siniestro»; es decir, algo que en un minuto fue el máximo exponente de lo familiar, lo cercano, lo conocido (*heimlich*), se ha convertido de súbito en un monstruo, en una amenaza, en algo ajeno (*unheimlich*). Si antes no hubiera pertenecido al ámbito de lo familiar, ahora no podría resultar siniestro. En suma, uno de esos ámbitos (el extraño) se encuentra encriptado en el otro (el conocido), revelándose en un momento determinado para los fines efectistas propuestos por la narración: «Lo *unheimlich*, lo siniestro, procede de lo *heimlich*, lo familiar, que ha sido reprimido» dirá Freud. «Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas *superadas* parecen hallar una nueva confirmación» (Freud, 1919: 2501-3).

De este modo, el inocente Gage Creed y su apacible gato vuelven a la vida, pero no son los mismos tras haber sido enterrados en el «cementerio para mascotas»; una criatura horripilante que se alimenta de niños ha tomado la forma de un simpático payaso para acometer sus propósitos; y el bloqueo literario del escritor Jack Torrance, un procurador padre de familia, provoca que persiga con un hacha a su mujer y a su hijo a través de los pasillos del Hotel Overlook, en las montañas de Colorado, serían ejemplos evidentes de lo *unheimlich*. No obstante, aunque esta última novela y su versión cinematográfica (es decir, su *desplazamiento* hacia otro lenguaje) han aparecido en diversos momentos de la narrativa de Bolaño, el efecto literario buscado es distinto al planteado por Stephen King. Si el objetivo estético del autor norteamericano es remecer al lector con el empleo funcional del *umheimlich*, en Bolaño lo siniestro aparece como mensaje oculto y aletargado en la cotidianidad de los personajes, asumiéndose de manera trivial, casi por «sentido común».

En *La pista de hielo* será Enric Rosquelles (un personaje que, como se ha visto, resulta eminentemente céntrico) quien haga alusión al film *The Shining* (Stanley

Kubrick, 1980), cuando descubra la presencia de intrusos en el derruido Palacio Benvingut. Como se analizará más adelante, la manera que tendrán los personajes marginales de hacerse visibles en esta novela, y así perturbar la estabilidad del centro, será a partir de «huellas», como colillas de cigarrillo y papeles ensangrentados; desechos que, a la fin, a Rosquelles le parece que cobran vida: «Lo arrojé a la basura con la misma repulsión que si fuera una rata agonizante» (Bolaño, 1993: 73). Luego del suceso, el personaje intentará enmarcar los acontecimientos haciendo alusión directa a la película de Kubrick basada en la extensa novela de Stephen King, demostrando, con ello, su propia desestabilización anímica:

Durante tres días anduve como loco. Pensé en *El resplandor* de Kubrick, que recientemente había visto en vídeo en casa de Nuria y que me había dejado con los nervios a flor de piel, traté de ser objetivo y de buscar explicaciones lógicas, todo en vano, hasta que decidí encarar el problema y registrar el Palacio de arriba abajo (73-4).

Asimismo, en la parte central de *Los detectives salvajes*, la película *El resplandor* será referida no solamente para advertir el umbral entre la locura y la cordura, sino para generar una profunda reflexión sobre las posibilidades mismas de la escritura literaria. El diálogo ya no se producirá entre personajes céntricos, sino entre Arturo Belano (el desesperado poeta-vagabundo realvisceralista) y María Teresa Solsona Ribot, una fisicoculturista catalana que le alquila al chileno una habitación en Malgrat, a mediados de los años 90:

¿Qué has hecho en estos días?, le pregunté. Nada, dijo, pensar, ver películas. ¿Qué película has visto? *El resplandor*, dijo él. Qué horror de película, dije, hace años que la vi y me costó dormirme. Yo también la vi hace muchos años, dijo Arturo, y me pasé una noche sin dormir. Es una película estupenda, dije. Es muy buena, dijo él [...]. ¿Te acuerdas de la novela que escribía Torrance?, dijo de pronto Arturo. ¿Qué Torrance?, dije yo. El malo de la película, el de *El resplandor*, Jack Nicholson. Sí, el hijo de puta estaba escribiendo una novela, dije, aunque la verdad es que apenas lo recordaba. Más de quinientas páginas, dijo Arturo, y escupió hacia la playa. Nunca lo había visto escupir. Perdona, estoy mal del estómago, dijo. Tú tranquilo, dije yo. Llevaba más de quinientas páginas y sólo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, nada más. ¿Y qué frase era ésa? ¿No la recuerdas? No, no me acuerdo, tengo una memoria fatal, sólo me acuerdo del hacha y que el niño y su madre se salvan al final de la

película. No por mucho madrugar amanece más temprano, dijo Arturo. Estaba loco, dije y en ese momento dejé de mirar el mar y busqué la cara de Arturo, a mi lado, y parecía a punto de derrumbarse. Puede que fuera una buena novela, dijo. No me asustes, dije yo, ¿cómo va a ser una buena novela algo en donde sólo se repite una única frase? Es como faltarle el respeto al lector, la vida ya tiene suficiente mierda por sí misma como para que encima compres un libro en donde sólo se dice «no por mucho madrugar amanece más temprano», es como si yo sirviera té en lugar de whisky, una estafa y una falta de respeto, ¿no crees? Tu sentido común me apabulla, Teresa, dijo él. ¿Tú has echado una mirada a lo que escribo?, preguntó. Yo sólo entro a tu cuarto cuando me invitas, le mentí (Bolaño, 1998: 522-3).

El movimiento regresivo que ocasionaba *Ringu* en la memoria de Pelletier es el mismo que *El resplandor* provoca en la memoria de Belano. Jack Nicholson, interpretando a Jack Torrance, escribe a escondidas una novela con una sola frase, un refrán popular, agotando todas las tipografías posibles. En cierto modo, este mensaje, escrito al calco *pero de muchas formas*, es una simplificación del ejercicio literario. Kubrick escribe *sobre* lo escrito por Stephen King, y éste *sobre* lo que ha escrito Poe, en «La máscara de la muerte roja», y Ray Bradbury, en «The Veldt». Puede continuarse buscando anteriores eslabones en la cadena, pero lo más importante es que en ese «ocultar», en ese «esconderse» para escribir algo que desencadenará sucesos atípicos es donde Torrance y Belano se hermanan. La ironía al «sentido común» de María Teresa Solsona es muy efectiva. *El resplandor* trata inicialmente de un escritor cuya obra nunca llega a leerse. *Los detectives salvajes* acuña las peripecias de un grupo de poetas cuyo corpus es invisible e inaprensible a lo largo y ancho de 600 agotadoras páginas.

Patricia Poblete Alday ha querido ver el acercamiento de Roberto Bolaño a la literatura de Stephen King a partir de recursos narrativos comunes. Por ejemplo, en la parte medular de *Los detectives salvajes*, el abogado italiano Xosé Lendorio se jacta de su singularidad en el mundo de las leyes y de emplear una lengua culta (el latín) hasta en las circunstancias más triviales. Sin embargo, hacia la mitad de su relato, cuenta «lo que ahora se me figura como la parte central de mi historia. O al menos como la única parte que conserva intacta la felicidad y el misterio de toda mi triste y vana historia» (429). Estando en un camping de la zona de Castroverde, en Lugo, un niño cae al interior de

una grieta o un pozo. El cambio de registro narrativo rememora, vagamente, el utilizado por King en relatos como, precisamente, «The thing at the bottom of the well» (1963):

La grieta era profunda en insonable. Uno de los campistas dijo que su nombre era Boca del Diablo. Otro aseguró que los lugareños afirmaban que allí, en efecto, moraba el demonio o una de sus figuraciones terrenales. Pregunté el nombre del niño desaparecido y uno de los campistas respondió: Elifaz. La situación era extraña de por sí, pero no todos los días una grieta se traga a niño de tan singular nombre. ¿Conque Elifaz?, dije o susurré. Ése es su nombre, dijo el que había hablado (429-430).

En el relato breve de Stephen King, un niño llamado Oglethorpe Crater gustaba de atormentar animales y hacer travesuras a sus mayores. Un día desaparece. El equipo de rescate lo encuentra, finalmente, muerto al interior de un pozo, con los brazos arrancados y los ojos atravesados por alfileres. Al momento de sacar el cuerpo del fondo, los voluntarios creen escuchar desde el interior una risa siniestra. En la novela de Bolaño, la insistencia en el nombre del niño (Elifaz, el amigo que aconseja a Job en el Antiguo Testamento) puede atribuirse al mismo desencadenamiento, en un lugar donde «mora el demonio», de una batalla entre las fuerzas absolutas del Bien y del Mal. Lendorio participa activamente en el grupo de rescate. Un muchacho se ofrece de voluntario para descender amarrado a unas fuertes cuerdas. Mientras esperan a que el joven encuentre al niño al interior del pozo, «oímos un aullido sobrehumano y todos nos asomamos al pozo. ¿Qué ha pasado?, gritamos. El aullido volvió a repetirse [sic.]» (430). Cuando al fin el rescatista retorna a la superficie, «el muchacho habló y sólo lo escuchó su pariente, el cual volvió a hacerle la misma pregunta, como si no diera crédito a lo que sus oídos habían escuchado. El mozo respondió: vi al diablo» (431).

«Bolaño no es Stephen King, pero episodios como éste no disuelven dentro de su narrativa», argumenta Poblete Alday, aludiendo al monólogo de Xosé Lendorio. «En ella la literatura siempre aparece ligada a algunas formas de la maldad. Y decimos “algunas” ya que la maldad aquí como en el episodio del pozo nunca se manifiesta de forma visible, sino que permanece como un halo misterioso e indeterminado» (Poblete Alday, 2004: 186).

Esos rasgos de misterio e indeterminación son los que rodearán también al cuento «William Burns», aparecido en *Llamadas telefónicas*. Aquí se empleará la misma estrategia narrativa de «Vida de Anne Moore», en cuanto al juego de distanciamiento entre la historia referida y la credibilidad de quien la está refiriendo: «William Burns, de Ventura, California del sur, le contó esta historia a mi amigo Pancho Monge, policía de Santa Teresa, Sonora, que a su vez me la refirió a mí» (Bolaño, 1997: 105), puede leerse en el primero párrafo. Luego, este narrador concederá el estatuto de la palabra al propio Burns, por quien se conocen todos los detalles del enigma. Si bien el tejido tensional del argumento se construye a la usanza de Stephen King, fijando la atención en el efecto de suspenso y la intriga en contraposición a la resolución lógica del misterio, Bolaño procurará, como ocurría con su tratamiento del género policial, desbaratar las expectativas finales y dejar inciertas todas las posibilidades de conclusión del relato. En lo no-dicho, o en lo apenas esbozado, parece encontrarse una posible entrada para la interpretación del texto⁹⁵.

William Burns, policía estadounidense, sitúa su relato en un pequeño pueblo de montaña. En esa localidad se vincula amistosamente con una mujer vieja y una joven. Junto con ellas, viven dos perros. A pesar de la presencia canina, ambas le piden a Burns que las proteja –«¿Por qué me pidieron que las cuidara? Según dijeron, había un tipo que quería hacerles daño. Ellas lo llamaban el asesino» (106)–. La comentada técnica elíptica y de distanciación de Bolaño, absorbida de su conocimiento del bizarro, se exhibe de forma inmediata en el relato: «Cuando les pregunté el motivo, no supieron qué decir o acaso *prefirieron que sobre eso yo no supiera nada*» [...]. Entonces dijeron un nombre, el

⁹⁵ En relación con lo dicho, Remo Ceserani otorga una variante al concepto de «elipsis» a la hora de hablar de narraciones donde domina la intriga, el suspenso y los elementos fantásticos: «En los textos fantásticos es frecuente encontrarse con la apertura repentina de espacios vacíos, de elipsis en la escritura. En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta, cuando la curiosidad de saber es especialmente aguda, se abre de repente un hueco en blanco en la página, se impone en la escritura lo no dicho» (Ceserani: 109).

nombre del asesino. Fueron ellas quienes lo llamaron así desde el principio. No les creí, pero escuché todo lo que tenían que decirme» (106-7. *El énfasis es nuestro*).

A partir de entonces, el cuento se introduce en una espiral de acontecimientos que van paulatinamente alejándose del inicial núcleo narrativo. ¿Quiénes son esas mujeres qué esconden información?, ¿por qué el nombre del asesino se le oculta al lector?, ¿por qué Burns decide protegerlas sin una motivación clara? Las respuestas, que conducirían los hilos del cuento para convertirlo en un relato genérico, quedan intencionalmente relegadas a la incertidumbre. Es más: en «William Burns» el desplazamiento del centro hacia los márgenes se ejemplifica mediante el tránsito desde las certezas hacia las relatividades: «Aquel día decidí ir al pueblo y visitar al hombre que ellas temían. Les pedí la dirección, les dije que se encerraran en casa y que no se movieran de allí hasta mi regreso [...]. Digamos que el tipo se llamaba Bedloe» (107). Pero, ¿es verdaderamente Bedloe un asesino?, ¿se llama realmente Bedloe el sujeto al que se persigue? Es inútil hallar respuesta satisfactoria. Cuando Burns decide bajar al pueblo acompañado de los perros de las dos mujeres, repara en que el tal Bedloe es un hombre apacible que atiende un almacén de cañas de pescar, y cuya única compañía, curiosamente, es un perro. Será ese animal quien desencadene el malentendido. El perro de Bedloe comienza a seguir a Burns hacia la casa de las mujeres. En ese sinsentido, en esa narración que se vuelve caótica, Bedloe intenta recuperar al perro y se acerca a la morada. El tono del episodio no sólo recuerda al de Stephen King, sino al de sus adaptaciones cinematográficas:

El asesino se detuvo un instante. Lo sentí respirar, el aire entró con un ruido saludable en sus pulmones. Luego caminó a tientas, entre la pared y los pies de las camas, directamente hacia donde yo lo aguardaba. Supe que no me había visto, me pareció imposible, agradecí interiormente mi buena suerte, cuando llegó junto a mí lo cogí de los pies y lo hice caer. Ya en el suelo lo pateé con la intención de hacerle el mayor daño posible. Esté aquí, esté aquí, grité, pero las mujeres no me oyeron (en ese momento yo tampoco las oía correr) y la habitación desconocida me pareció como una prefiguración de mi cerebro, la única casa, el único techo. No sé cuánto tiempo permanecí allí, golpeando el cuerpo caído [...]. Con el primer temblor frío me llegó la revelación. El hombre muerto no era ningún asesino. El verdadero, oculto en algún lugar lejano, o más

probablemente la fatalidad, nos había engañado. Bedloe no quería matar a nadie, sólo buscaba a su perro. Pobre desgraciado, pensé (112).

¿En qué «lugar lejano» se encuentra el verdadero asesino de mujeres? Resulta sintomático, y casi crítico, que mientras William Burns, en su calidad de policía de Ventura, California del Sur, se esmerezca comprometidamente en defender la vida de dos mujeres, Pancho Monge trabaje para las fuerzas del orden en Sonora, México, permitiendo negligentemente que las mujeres de esa localidad queden expuestas a los más violentos vejámenes (aunque no aparecerá como personaje hasta «La parte de los crímenes», de 2666, Monge resulta aquí casi una representación simbólica de la policía de Santa Teresa).

Como en una película de terror, William Burns hace desaparecer el cuerpo de Bedloe en una fosa y decide retomar el caso con el fin de hallar al verdadero asesino. La narración por boca de Burns se detiene aquí. «Seis meses después, termina su historia Pancho Monge, William Burns fue asesinado por desconocidos» (113). Como ocurre en varias de las narraciones de King (*Cujo*, «El perro de la Polaroid», *Ventana secreta, jardín secreto*), los elementos utilizados en la «historia oculta» (en este caso la condición y el comportamiento de un perro) expresan mucho más de la condición humana que el riguroso tratamiento de la «historia manifiesta»: «Si yo fuera un perro, pensé con rencor, estas mujeres me tendrían un poco más de consideración» (109).

Incluso de manera territorial, en esta paradoja resalta el elemento alterador de la «frontera»: las prácticas y circunstancias alejadas de los centros estarán caracterizadas por la ambigüedad, la ruptura y la voluntad de ingresar con esas marcas hacia el interior de los cánones.

Ahora bien, ya sea como referencia o mensaje críptico, Bolaño trabajará otra expresión del cine bizarro de un modo similar a las manifestaciones ya estudiadas. Se trata de las películas de zombies, incorporado como guiño reverencial a los films del director y guionista George A. Romero. Ante todo, el principio regidor para la convocatoria de esta variante del bizarro es la paradoja, diseminadora y fronteriza, del

muerto-viviente. El hecho de que un sujeto que regía su «vida de vivo» por un supuesto libre albedrío, vuelva a la vida en forma de cadáver putrefacto y se movilice por instinto, otorga una muy interesante lectura de la literatura del propio Bolaño.

La mención se hace explícita en su obra. En *La pista de hielo*, por ejemplo, Gaspar Heredia hará alusión a este género, o sub-género, que refunda Romero cuando detalle la terraza del Stella Maris, el camping en el cual se desempeña como vigilante nocturno: «Allí, en la terraza, se daban cita seres estrañalarios y difusos, como salidos de un sueño. Era otro tipo de tertulia, la tertulia de los muertos vivientes de George Romero» (Bolaño, 1993: 20). Del igual modo, en *El Tercer Reich* el perspicaz Udo Berger describirá inicialmente a su rival definitivo, el Quemado, del siguiente modo: «¿Cómo vive el Quemado? Sólo sé que por el día semeja un zombi que arrastra patines desde la orilla hasta el pequeño espacio acotado y de allí otra vez a la orilla. Nada más» (Bolaño, 2010: 73). Asimismo, en «La parte de los crímenes», de 2666, se hace extensivo el rumor de que ante la creciente aparición de mujeres violadas y asesinadas en Santa Teresa, tal vez estén filmándose películas *snuff*. Un corresponsal argentino que cubre la noticia de los asesinatos en la frontera, se vincula con un colega mexicano para obtener una copia de esas cintas. Lo extraordinario no acaece en la pantalla, sino en la cotidianidad más rotunda:

[El corresponsal argentino] Conoció a un colega periodista de *El Heraldo del Norte* y consultó, en el mismo periódico, el dossier sobre mujeres desaparecidas, secuestradas y asesinadas. El periodista del *Heraldo* le presentó a un amigo el cual le presentó a otro amigo que decía haber visto una película *snuff*. El argentino le dijo que él quería verla [...]. Cuando la película acabó el argentino le pidió, con buenas maneras, una copia, pero el mexicano no quiso ni oír hablar de eso. Esa noche se fueron a tomar cervezas a un local llamado El Rey del Taco. Mientras bebían el argentino, por un instante, creyó que todos los camareros eran zombis. Le pareció normal (Bolaño, 2004b: 675-6).

Esta incorporación de las criaturas de Romero en el ambiente más trivial (un camping, una playa, una taquería) es una aplicación alternativa de Bolaño al motivo de la gratuidad y se acerca bastante a la idea del automatismo propuesta por el director estadounidense. La aparición de los zombies no es forzosa, sino natural. A Heredia lo

que se le antoja realmente «bizarro» no es la presencia de los muertos-vivos, sino su tertulia (¿de qué pueden hablar los zombies de Romero?); a Udo Berger le extraña, ante todo, la *naturalidad* con que el Quemado se mueve de la orilla al centro y del centro a la orilla; al periodista argentino no le inquieta que quienes le sirven tacos y cerveza sean «cadáveres reanimados»; lo realmente bizarro es que, teniendo en su poder una de esas cintas inclasificables, y estando en la posición de resolver satisfactoriamente el enigma de las muertes en Santa Teresa, el mexicano no quiera compartirla con él. Se trata, a la fin, de personas que están «automatizadas» por las exigencias de su trabajo o de su entorno, una variante de la enajenación social infraestructural planteada por Marx en los *Manuscritos económico-filosóficos*.

El automatismo y la enajenación son nociones trabajadas por Bolaño teniendo muy presente el origen mismo de este tipo de cine⁹⁶. Resulta decidor que la primera película producida en Estados Unidos en torno del tema de los muertos-vivos, recogiendo toda la imaginería del Caribe, lleve por título *White Zombie* (*La legión de los muertos sin alma*). En esa cinta de 1932, el actor Bela Lugosi envenena a sus víctimas para luego robarle sus cuerpos y ponerlos a trabajar como esclavos en una plantación de

⁹⁶ Habrá que tener en cuenta que los primeros antecedentes que se tienen de estas criaturas, los muertos-vivos, los entregó la folclorista estadounidense Zora Neale Hurston, quien en 1937, tras un breve paso por Haití, regresó deslumbrada. Hurston había escuchado hablar a los lugareños del caso de Felicia Felix-Mentor, una mujer fallecida y enterrada en 1907, a quien, sin embargo, aseguraban haber visto viva treinta años después, deambulando en estado catatónico. La folclorista se interesó vivamente por el tema, y pudo recabar un dato no menor para las posteriores investigaciones: no se trataba en estricto sentido de muertos-vivos, sino de personas sometidas a un tipo específico de droga psicoactiva que les privaba de voluntad. Esta característica es esencial: la antigua práctica en Haití de automatizar cuerpos para el duro trabajo agrícola adelanta lo que supone el general pensamiento marxista acerca del cuerpo y la fuerza de trabajo en las grandes urbes. Más tarde, en 1982, el reconocido etno-botánico canadiense Wade Davis viajó a la isla para profundizar los estudios de Zora Hurston. Una de sus tesis, articulada en el libro *Pasaje a la oscuridad: La etnobiología de los zombies haitianos* (1988), aseveraba que la droga utilizada por los hechiceros en los ritos vudú para «revivir» a las personas (aunque éstas nunca estuvieran muertas, sino bajo los efectos de psicotrópicos), estaba compuesta de una toxina presente en el pez globo (tetrodotoxina). Según las investigaciones de Davis, la única manera de contrarrestar el efecto de la droga era ingiriendo agua salada. A pesar de los tintes estrambóticos de su planteamiento, hay una arista muy interesante de destacar: Davis no hace otra cosa que emparentar al llamado zombie con el esclavo, es decir, un servidor sin voluntad propia, un individuo al que se han anulado prácticamente todas sus facultades humanas y sólo importa en cuanto corporalidad. En suma, un *trabajador*.

algodón en Haití. Aún más acentuada resulta su secuela, *Revolt of The Zombies* (*La rebelión de los muertos*), de 1936: sin Lugosi, la historia cuenta con otro científico, interpretado por Dean Jagger, quien ha descubierto el secreto de la «zombificación»: un gas que provoca un estado hipnótico, el cual pretende utilizar para formar una tropa de soldados autómatas.

Estos primeros intentos de llevar a los zombies a la pantalla pueden leerse incluso en clave de crítica poscolonial: detrás de los planes de malévolos científicos, se ha querido poner en evidencia la posible visión de Estados Unidos acerca de naciones menos desarrolladas, como los países del Caribe y de Sudamérica, y lo subliminal que resulta tener «esclavos» a su haber. Sin embargo, no es hasta 1968 que este género entregue su consabido marco referencial. George Andrew Romero, un joven director neoyorquino, decidió darle un giro a la consabida visión de vudú haitiano que sopesaba en las anteriores películas. A partir de una *nouvelle* que él mismo escribiera (llamada *Anubis* e inédita hasta la fecha), Romero trazó, junto con John Russo, las líneas de una historia original: el ataque a un grupo de asustados moradores de una granja de Pennsylvania por parte de cadáveres que, sin mediación de la santería, se levantan de la tumba. Ya no hay hechicería ni experimentos fallidos; tampoco científicos de corte fascista: en *Night of the leaving dead* (*La noche de los muertos vivientes*), la ópera prima de Romero, no interesa tanto el aura de leyenda de las criaturas como aquello que representan: el descontrol de una sociedad incapaz de unirse para hacer frente a una amenaza en la que todos pueden perecer.

En *La noche de los muertos vivientes* si algo guía a los sujetos en su actual estado de autómatas es, por un lado, perseguir a seres humanos para alimentarse y, por otro, regresar a aquellos lugares que solían visitar cuando estaban definitivamente vivos. La cinta, distópica y amarga, acaba mal, pero sienta el precedente para su secuela, tal vez la película más trascendente del género: *Dawn of the dead* (*El amanecer de los muertos*), de 1978. Ahora la focalización está en el cuerpo de policía que, a duras penas, logra frenar una invasión zombie que se ha triplicado desde la película anterior (lo que tendría

puntos de contacto con «La parte de los crímenes», de 2666). Lo más interesante de esta segunda parte es el comportamiento de los zombies: recuperando la tesis de Romero de que los muertos-vivos vuelven a ciertos lugares por instinto, uno de los sitios donde más se les ve pulular es en un centro comercial. Allí los zombies miran las vitrinas y los escaparates, juegan en las escaleras mecánicas y parecen sentirse a gusto reencontrándose en cafeterías y otros puntos de reunión.

A Bolaño le interesará George Romero precisamente por este trasfondo de enajenación y automatismo. El escritor chileno sabrá analizar las cintas y, en su núcleo, no descubrirá un subgénero ni un divertimento, sino una ideología. En el libro *El secreto del mal* se incluye un misterioso conato de cuento, «El hijo del coronel». En él, un agresivo narrador va refiriendo, como un autómata, el argumento de una película que ha visto por televisión la noche anterior. No conoce a los actores, no da mayores señas de la producción, ni siquiera conoce el título, mas se esmera en bautizarla (en una operación que recuerda la ambigüedad de la significación en «William Burns») como «El hijo del coronel»: «¿De qué iba la peli? Bueno, no os pongáis a reír, iba de zombis. Sí, sí, más o menos como las pelis de George Romero, sin duda, en cierto modo, un homenaje a George Romero y a sus dos grandes películas de zombis. Pero el trasfondo político de Romero es Karl Marx, mientras el trasfondo político de la película de anoche era Arthur Rimbaud y Alfred Jarry. Pura locura francesa» (Bolaño, 2007b: 32).

Este desplazamiento que se produce desde la lógica social (Marx) a la vanguardia literaria (Rimbaud, Jarry) es esencial. El enojo impostado del narrador estriba en que, a pesar de ser una película de zombies, la cinta le revela mucho más de sí mismo que una ideología contenida en sesudos tratados económico-filosóficos. La afirmación final para este apartado es concluyente: el conocimiento y la sabiduría se han desplazado hacia «otro lugar», se han movido de género y de formato. ¿Hacia dónde? Vuelve a aparecer aquí la idea de que al fusionar el anterior núcleo estable, sólo queda un torbellino, una turbulencia a ratos «omnipresente e insoportable»:

No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la madrugada, vi en la tele una película que *era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra* [...]. De inmediato me di cuenta de que era una mala película o de esas películas que nosotros, pobres infelices, consideramos malas porque los actores no son muy buenos ni el director es muy bueno ni los tarados de los efectos especiales son muy buenos. En realidad se trataba de una película de muy bajo presupuesto, una serie B de pura sangre. Es decir, para que os quede claro, era una película filmada con cuatro o cinco dólares [...]. [La película] estaba, pobrecita, llena de tics, llena de lugares comunes, de prejuicios y personajes caricaturescos, pero al mismo tiempo cada fotograma respiraba y exhalaba un aire de revolución, digamos un aire en el que se intuía la revolución, no la revolución completa, para que me entendáis, sino un trozo más bien minúsculo, microscópico, de la revolución, como si vierais, por ejemplo, Parque Jurásico y no apareciera ningún dinosaurio por ninguna parte, vaya, como si en Parque Jurásico nadie mencionara ni una sola vez a un jodido reptil, pero la presencia de éstos fuera omnipresente e insoportable (31-2. *El énfasis es nuestro*).

Para Bolaño parece no existir una crítica social tan remecedora, tan involucrada para quien la lee o la observa, que estas cintas despreciadas por la llamada crítica «seria» o por la «Alta Cultura». Por eso este espectador, que una noche afiebrada presencia por televisión un desplazamiento de la concepción inicial de Romero (se presume, por el argumento, que el largometraje es la insatisfactoria *Return of the Living Dead III*, de Brian Yuzna) se transforma también en un autómata, un sujeto sin libre albedrío, como los jóvenes reunidos en el Stella Maris o los desmotivados meseros del tendejón El Rey del Taco. En un incordio mayor al canon, el fragoso mensaje le ha sido revelado no desde los *Manuscritos económico-filosóficos*, ni tampoco desde una película que trabaja su trasfondo social en base a ese texto, sino desde una cinta de bajísimo presupuesto que habla del retorno de muertos difusos, violentos, *marginales*, que asolarán, como lineamiento característico del género, el equilibrado y *céntrico* mundo de los vivos.

6.3. *Las novelas de vaqueros*

La relación de Bolaño con el género del lejano oeste podría describirse como un vínculo cordial, aunque distante. A pesar de que pueden percibirse en su obra algunas referencias a las viejas historias de vaqueros e indios, el entusiasmo por esa mención

declinará pronto. Más bien, se aceptará en su espacio literario como una «presencia inevitable». Sin llegar a hacer psico-crítica, ya que para este trabajo han sido declaradas otras voluntades analíticas, podría encontrársele cierta explicación a esta actitud si se remite a la «historia familiar del neurótico» y se examina la relación que los padres de Roberto Bolaño tuvieron con una de las actividades más apreciadas por el hijo: la lectura: «Mi madre leía algunos libros, mi padre leía novelas de vaqueros de vez en cuando. Leía novelas de vaqueros porque no había televisión, esas novelitas de vaqueros de formato muy pequeño que se guardaban en el bolsillo trasero de los pantalones» (Braithwaite: 34). Este reconocimiento de las narraciones del *farwest* supondría la proyección de un singular fantasma hamletiano en todo su recorrido existencial: la de León Bolaño, su progenitor.

En la literatura de Bolaño la figura del padre se proyectará como una presencia de la que es difícil eximirse. León Bolaño provenía, como indica displicentemente su hijo, de una familia «que arrastraba unos quinientos años de analfabetismo constante y riguroso» (*Ibid.*). Transportista, boxeador y atento lector de novelas de vaqueros, se casó con María Victoria Ávalos, profesora de matemáticas, con quien marcó una relación de encuentros y desencuentros. En 1968, cuando ya tenían a Roberto y a la hermana de éste, María Salomé, los Bolaño-Ávalos viajaron a México D.F., como una manera de reconciliarse y de buscar bonanza económica. Pero el plan no prosperó, y en 1973 se separaron definitivamente. Es el año en que la familia se desgrana: mientras León permanece en México, Victoria viaja con su hija a Barcelona y Roberto decide apoyar, en Santiago de Chile, la resistencia a la Unidad Popular después del golpe de Estado del 11 de septiembre.

Luego, Roberto Bolaño es detenido y prontamente liberado, en circunstancias casi inverosímiles, por dos compañeros de liceo que los reconocen. Viaja a España, donde se radica e inicia su carrera como escritor profesional. Desde ese minuto, no vuelve a hablar con su padre. «No es ficción», asevera en su artículo «La historia no contada de León Bolaño: "Mi hijo no se dejaba dominar por nadie"» (2006) el periodista

Andrés Gómez Bravo, quien ha sido tenaz en investigar los pormenores vitales del escritor chileno: «Durante dos décadas Roberto Bolaño y su padre, León, no se vieron. Tampoco se hablaron. Bolaño publicó sus primeros libros, ganó premios, se hizo conocido en el continente... y su padre no tenía idea» (Gómez Bravo: 50). En algún momento, Roberto Bolaño le pidió dinero a su padre, hasta que un exabrupto del escritor acabó por colmar la paciencia de León: «"Al principio, Roberto escribía a su papá", dice el hermanastro León Enrique. "A veces, en el tiempo de mayor pobreza, le pedía dinero. Pero una vez le pidió una cantidad fuerte y le dijo 'como adelanto de mi herencia'. Y eso indignó a mi papá. 'Este cabrón piensa que ya me voy a morir', le dijo a mi mamá. Le mandó el dinero, pero nunca más le habló"» (*Ibid.*).

Estas declaraciones del ex boxeador y lector de historias del oeste quedarían en la mera y sabrosa miscelánea si no fuera por una de las sentencias finales que Gómez Bravo recoge en su artículo: «La pasión por la lectura, testimonio, era herencia Ávalos: "Su mamá era muy lectora, de ahí yo creo que le venía. Yo no, yo soy *un hombre de acción*"» (*Ibid. El énfasis es nuestro*). Esta oposición entre actividad y contemplación, que su mismo padre establece en la histórica dicotomía de escoger entre vida o el arte, se hará patente cuando aparezcan las novelas de vaqueros en su literatura. Serán otros los personajes, casi siempre asociados a actividades físicas peligrosas, quienes lean estas novelas o se acerquen a las diversas ramificaciones del *farwest*.

«Últimos atardeceres en la tierra», el cuento de *Putas asesinas* donde Bolaño decide explorar mayormente el vínculo afectivo entre padre e hijo, presenta a un joven llamado B (que a lo largo de todo un fatigoso viaje por Acapulco se esfuerza en leer una antología de poetas surrealistas) y a su padre, un chileno que ha colgado los guantes después de un regular pasado como boxeador. Durante esas vacaciones, el padre de B no lee. Lo que quiere, realmente, es divertirse con la playa, el alcohol y las mujeres de la costa del Pacífico mexicano. Con ese plan preconcebido, que el padre poco a poco va imponiéndole a B, deciden visitar la famosa Quebrada, un risco a más de 35 metros de altura donde los clavadistas hacen su espectáculo. Allí, padre e hijo conocen a un viejo

ex clavadista. Si el contemplativo intelectual B lee ensimismado un libro que contiene los difíciles poemas de Gui Rosey y René Daumal, el clavadista congeniará inmediatamente con el padre por una obvia característica: «El ex clavadista es bajo y tiene las espaldas muy anchas. Está leyendo una novela de vaqueros y no levanta la mirada hasta que B y su padre están a su lado. Entonces los reconoce y les pregunta qué les ha parecido el espectáculo. No ha estado mal, dice el padre de B, aunque en los deportes de precisión es necesaria una experiencia mayor para hacerse una idea cabal» (Bolaño, 2001: 48). El deporte extremo y la preferencia por novelas de ese tipo hermanará a los dos «hombres de acción», quienes deciden arrastrar consigo al pasivo B hacia un burdel, donde se desencadenarán los episodios finales del relato.

Asimismo, la asociación estrecha entre personajes eminentemente activos, y con oficios peligrosos, y la lectura o referencia a las historias de vaqueros se hará evidente en 2666. En «La parte de los crímenes», ya a tres años del inicio del genocidio en Santa Teresa, uno de los forenses tendrá que recurrir a este género masivo para facilitarle a la policía el entendimiento de su informe criminológico:

A principios de febrero, sin embargo, una llamada anónima advirtió a la policía sobre un cuerpo abandonado en el interior de un viejo galpón ferroviario [...]. Tenía dos heridas de arma blanca de pronóstico mortal. También mostraba heridas profundas en los antebrazos. Según el forense, probablemente habían sido causadas por una daga, una daga grande, de hoja gruesa, como las que se ven en las películas norteamericanas. Preguntado al respecto, el forense aclaró que se refería a las películas norteamericanas del oeste y a las dagas de cazar osos. Es decir una daga *muy* grande. Al tercer día de la investigación, el forense dio otra pista importante. La mujer muerta era una india (Bolaño, 2004b: 626)⁹⁷.

También en «La parte de Archibaldi», las novelas de *cowboys* se asociarán con otro oficio peligroso de plena acción: el de vigilante armado. Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando aún no soñaba con ser el afamadísimo Benno von Archibaldi, Hans

⁹⁷ Un apunte crítico al margen: no sólo las películas norteamericanas del oeste sirven para entender el tamaño del arma utilizada, sino también para explicarse el sistemático exterminio *indígena* por parte de los *colonos*.

Reiter tuvo que compartir una habitación con un tal Füchler, guardia de una fábrica. Según Reiter, Füchler tenía una enfermedad nerviosa desde que su hijo, de tan sólo cinco años, había muerto (tal vez una proyección inconsciente del propio Bolaño para reclamar la atención del padre, al menos en términos de fantasía diurna). Esa enfermedad pronto degenerará su cuerpo y el amistoso compañero de cuarto morirá. Lo que Reiter recibirá como herencia será sintomático del vínculo familiar: «Poco después murió Füchler. Como no tenía a nadie a quien entregarle sus pertenencias, se las quedó él. Un abrigo, dos pares de zapatos, una bufanda de lana, cuatro camisas, varias camisetas, siete pares de calcetines. La navaja de afeitar de Füchler se la regaló al dueño de la casa. Debajo de la cama, en una caja de cartón, encontró varias novelas de vaqueros. Se las quedó él» (826).

Las historias de vaqueros aparecen en el espacio literario de Bolaño como si se trataran de una herencia inefable que los sujetos activos le otorgan a los contemplativos. Estos últimos la asumen, se quedan con ella (o con sus referencias), pero ya no la vuelven a mencionar. De este modo se entendería también por qué en *El Tercer Reich* el voluntarioso Udo Berger no protesta cuando en el bar del Hotel de Mar el «patrón» (*la autoridad, el dueño, el padre*) cambia la habitual programación televisiva por una película de vaqueros: «Cuando la terraza ya estaba cerrada y en el interior sólo quedábamos nosotros y el patrón, que a esas horas se entregaba a su afición favorita, ver videos de vaqueros y cenar sin prisas, apareció el Lobo» (Bolaño, 1989, 2010: 70).

Para terminar, un dato más vital que literario, aunque no por ello menor. Los padres de Bolaño deciden separarse es 1973, el mismo año en que el joven infrarrealista decide hacer su cruzada *beatnik* por América Latina y llegar a Chile en autobús, para pelear en la resistencia al gobierno de Salvador Allende. Ese joven, que hasta el minuto se había vinculado con el contemplativo mundo de la poesía y el arte, ha decidido por

fin entrar en el espacio de la acción comprometida⁹⁸. Una vez en Santiago, se dedica a preguntar por las células de resistencia más cercanas del barrio. Las direcciones le son proporcionadas. Ese veinteañero, que está dispuesto como otros jóvenes a luchar contra los militares golpistas, acude a la casa de aquellos activistas y sus ojos reparan, antes que nada, en los libros que descansan en los estantes. Allí no está Marx. No está Engels, ni Rosa Luxemburgo, ni Bakunin. Como adecuación a la estrategia de lectura aquí propuesta, esta cita recogida por Mihály Dés, en 2005, habla por sí misma:

Era la casa de un obrero comunista. Un hombre que estaba muy, muy asustado. Recuerdo, además, que en su aparador tenía libros de Marcial Lafuente Estefanía, esos pequeños libritos de vaqueros. Fue muy tierno. Muy desolador y muy tierno [...]. Me dan una bicicleta para que vaya a no sé cuántos kilómetros de distancia por una ciudad que no conozco, porque yo nunca he vivido en Santiago. Una locura. Ahí me doy cuenta: si les hago caso me matan seguro. Fue divertidísimo. Como una película de los hermanos Marx (Braithwaite: 106-7).

6.4. La música popular

Como se ha visto, la estrategia literaria de Bolaño no sólo se limita a diseminar el sistema centro/periferia, sino además, genera híbridamente un espacio literario móvil, cuyas fronteras y temáticas se abren allí donde más cerradas las quisiera evaluar el canon. En este caso, la convocatoria en su literatura de la música popular (sobre todo el rock) tendrá también similares características de desbarajuste de los límites a partir del choque y de la paradoja.

Como si se tratara de un test junguiano de empatía (o en su defecto de la aplicación de la escala Voigt-Kampff), en 2003 Bolaño fue sometido por Mónica

⁹⁸ Bolaño autofabula el asunto en los fragmentos número 28 y número 29 del relato «Carnet de baile», incluido en *Putas asesinas*: «El once de septiembre me presenté como voluntario en la única célula operativa del barrio en donde yo vivía. El jefe era un obrero comunista, gordito y perplejo, pero dispuesto a luchar. Su mujer parecía más valiente que él. Todos nos amontonamos en el pequeño comedor de suelo de madera. Mientras el jefe de la célula hablaba me fijé en los libros que tenía sobre el aparador. Eran pocos, la mayoría novelas de vaqueros como las que leía mi padre». 29. El once de septiembre fue para mí, además de un espectáculo sangriento, un espectáculo humorístico» (Bolaño, 2001: 211. *El énfasis es nuestro*).

Maristain a una sesión de preguntas y respuestas rápidas. Allí la preferencia tanto por la cultura de masas como por la llamada «alta cultura» se confunde exquisitamente y otorga un buen primer acercamiento a lo que a continuación se desarrollará:

—*¿Eugenio Montale, T. S. Eliot o Xavier Villaurrutia?*

—Montale. Si en lugar de Eliot estuviera James Joyce, pues Joyce. Si en lugar de Eliot estuviera Ezra Pound, sin duda Pound.

—*¿John Lennon, Lady Di o Elvis Presley?*

—The Pogues. O Suicide. O Bob Dylan. Pero, bueno, no nos hagamos los remilgados: Elvis forever. Elvis con una chapa de sheriff conduciendo un Mustang y atiborrándose de pastillas y con su voz de oro (Braithwaite: 63).

¿Qué conclusiones pueden extraerse de estas respuestas intempestivas? En primer lugar, la voluntad de exceder los límites de la estructura impuesta (agregar más opciones a las entregadas por la entrevistadora). Y en segundo, el deseo irrestricto de sofisticar las opciones de la «alta cultura» que le son dadas en la primera pregunta, incluyendo a Joyce y a Pound, y de aceptar, en la segunda, el estereotipo como una manera de violentar los referentes de la cultura de masas. En estado latente, aparecerán aquí dos actitudes: la del discípulo y la del fanático. Dos figuras, precisamente, que configurarán la última de las aristas de la incorporación de la cultura mediática en su espacio literario.

Hacia la década de 1980, Bolaño había decidido ganarse la vida en Europa realizando los oficios más disímiles para, como señala en una carta fechada en 1982, «comprar tiempo». Mientras trabajaba y dormía en una tienda, sin radio ni televisión, inició una intensa correspondencia con su amigo catalán Antoni García Porta. Allí comenzó a surgir la idea de articular juntos un texto literario. Ese joven eximido del infrarrealismo, exiliado de su continente, pero que seguía escribiendo poemas de corte vanguardista, decidió dar el primer paso hacia la narrativa a partir de un divertimento: una novela policial escrita a dos manos. La novela fue bautizada dos años más tarde

como *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), título que tributa al poema «Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger», de Mario Santiago Papasquiaro⁹⁹. Con estos datos, es posible volver a puntualizar la operación diseminadora de Bolaño. Si Mario Santiago, desde la marginalidad defenestrada de los años 70, era capaz de convocar en su poesía decididamente fronteriza a dos figuras centrales del paradigma intelectual del siglo XX (y con ello establecer nuevas coordenadas de interpretación), Bolaño «marginalizará la marginalidad» y propondrá uno de los choques más interesantes de su narrativa. A partir del encuentro pretendidamente armónico entre un escritor (James Joyce), quien a pesar de granjearse en su momento la antipatía de sus coterráneos y de los puristas culturales fue finalmente incorporado a la llamada «alta cultura»; y otro escritor (Jim Morrison), quien alcanzó visibilidad en la «cultura de masas» por su contribución actitudinal y lírica a la música rock, la intención remecedora de Bolaño puede comprenderse en esta primera novela casi como una declaración de principios.

La paradoja trabajada por el autor chileno es la siguiente: si la figura del *discípulo* implica rigurosamente el celoso seguimiento de una disciplina o de una persona, además de un elevado respeto hacia sus designios, la figura del *fanático* puede vincularse con el apasionamiento desmedido y tenaz, y el entusiasmo ciego, hacia las mismas. Que Mario Santiago considere que el discípulo sigue a Marx y el fanático sigue a Heidegger puede asumirse, todavía, como una posibilidad de ubicación intelectual. Pero que el discípulo encuentre su propósito en Morrison y su entusiasmo en Joyce resulta la encarnación, salvaje, de la llamada «transmutación de los valores». Uno de los subtítulos del artículo «Buscado», de Juan Forn, aparecido el semanario argentino *Página/12*, en 1998, parece dar cuenta de esta construcción fronteriza y deconstructiva. Hacia la mitad

⁹⁹ Algunos versos del poema podrían entregar coordenadas convincentes para el estudio de la urdimbre novelesca: « Quizás ni el Carbono 14 será capaz de reconstruir los hechos verdaderos/Ya no son los tiempos en que un pintor naturalista/ rumiaba los excesos del almuerzo entre movimientos/de gimnasia sueca [...] /En el instante en que una canción de moda/enreda su ritmo/a la peculiar batucada de la lluvia/& se instaura un orden fatalmente momentáneo/para que sigan dominando la escena» (Santiago, s/f).

de la nota, y con un intencional desparpajo, Forn reseña la novela de Bolaño y de García Porta bajo el rótulo de «Joyce escucha a los Doors» (Forn: 5 de abril de 1998).

El libro juega con esta idea. ¿Es posible que el paratexto de la novela se denote efectivamente en la narración?, ¿qué «consejo», en términos literales de «dictamen ético», puede darle un seguidor incorruptible de Jim Morrison a un desaforado partidario de James Joyce, en el paradigma de los años 80? Ángel Ros, el protagonista de la historia, desea ser escritor y construir sus tramas a la usanza del autor del *Ulises*. Sin embargo, pronto se enterará de que su texto, sublimemente joyceano, se irá nutriendo con el contexto de interferencia de una cultura sacudida por la rebeldía, por la desmesura, por revelaciones seculares cifradas en distorsiones de guitarra eléctrica:

Encendí la radio. Desde muy lejos llegó la voz de Jim Morrison cantando el final de una canción que no reconocí. Después se escucharon sonidos de estática radial hasta que me aburrí y empecé a buscar otra emisora [...]. Pongamos por caso que mi nombre es Dédalus y que ando mirándome en los escaparates, perfectamente sobreimpreso en los libros de Vian, Salinger, Vonnegut... Ahora mantengo un aire de perdido intentando asemejarme al Brando del *Último tango*» (Bolaño, García Porta, 1984: 72, 85-6).

Que Joyce escuche a los Doors, como lo proponía sardónicamente Juan Forn, implica que la música popular, en este caso el rock, posibilita un nuevo marco de entendimiento del intercambio entre canon y anticanon. Basta con que se produzca el choque inicial (que simboliza el choque de paradigmas entre Ángel Ros, europeo, y su novia Ana, sudamericana) para que Ros no sólo abra sus perspectivas de asimilación de la realidad (los artistas nombrados, desde el híbrido Kurt Vonnegut hasta el multifacético Marlon Brando, son señales de este nuevo esquema de entendimiento), sino también para que el personaje comience a actuar *al margen* de la legalidad y de la misma cordura. Un dato no menos interesante, aportado por Antonio García Porta en el prólogo de la edición de 2006 de la novela: «En aquellos días la novela llevaba por título *Flores para Morrison*, y ahora me parece como si su escritura, de algún modo, se hubiese ido aletargando a lo largo de los años hasta su redacción definitiva en 1983» (García Porta: 10). Si el título definitivo es un guiño reverencial a Santiago Papasquiaro, el título tentativo del principio supondrá un homenaje a Leonard Cohen (*Flower for Hitler*, 1964),

otro artista que en los años 60 supo explorar, como Bob Dylan o Jim Morrison, las relaciones limítrofes entre la autónoma poesía y las funcionales letras de canciones.

El vínculo entre el rock y la literatura se hará aún más explícito en *Los detectives salvajes*. Amadeo Salvatierra, el último estridentista, el único sobreviviente de los movimientos de vanguardia del México revolucionario, recibe en 1976 la visita de Ulises Lima y Arturo Belano. Su texto (el discurso de las vanguardias) estará cruzado por un contexto que los jóvenes le posibilitan entre las cuatro paredes de su hogar. Ese contexto estará cruzado, estridentemente, por la música rock y el cine popular:

[...] les pregunté si todavía existían salas de baile en México y ellos dijeron que sí, no muchas, al menos ellos no conocían muchas, pero existían. Algunas, según dijeron, se llamaban hoyos funkies, qué nombre más raro, y la música con la que movían el esqueleto era música moderna [...]. Las Vísceras de los Cristeros, de ése me acuerdo por motivos obvios. Los Caifanes de Marte, Los Asesinos de Angélica María, Involución Proletaria, nombres raros y que nos hicieron reír y discutir, ¿por qué Los Asesinos de Angélica María, con lo simpática que parece ser Angélica María, les dije? Y ellos: simpatiquísima Angélica María, seguro que es un homenaje y no una proposición, y yo: ¿Los Caifanes no es una película de Anel? Y ellos: de Anel y del hijo de María Félix, Amadeo, qué puesto estás. Y yo: soy viejo, pero no pendejo. Enriquito Álvarez Félix, sí señor, un muchacho de mérito. Y ellos: tienes una memoria de la gran chingada, Amadeo, brindemos por ello. Y yo: ¿Involución Proletaria?, ¿y eso con qué se come? Y ellos: son los hijos bastardos de Fidel Velásquez, son los nuevos obreros que vuelven a la edad preindustrial (Bolaño, 1998: 297).

Bolaño parece consciente de que en América Latina el discurso de la música popular ha sabido absorber las problemáticas sociales y el pulso mismo de los tiempos. Los antiguos referentes, convertidos en estereotipos, se asumen en una convivencia singular o se desplazan paródicamente, como signo juvenil de rebeldía. Si la problemática obrera fue convertida en discurso político, entre otros por el líder sindicalista de la Confederación de Trabajadores de México, Fidel Velásquez Sánchez, la reacción de la juventud será la de repensar sus bases mediante la música rock, retrocediendo hasta el origen nuclear de todo el movimiento reivindicador: el proletariado. Si el manejo político se ha vuelto maniqueo desde que la Constitución de 1917 restringiera el accionar de la Iglesia en la vida social de México, el discurso de la

música mostrará, esperpénticamente, sus vísceras. Asimismo, la afamada actriz y cantante mexicana Angélica María, elevada a categoría de diva durante los años 60, tendrá homicidas encargados de derribar su ícono, símbolo representativo de un sector social que ha restringido su asimilación de la realidad a partir del espectáculo. El rock resulta un elemento que no sólo desestabiliza un entorno de control simbólico, sino que permite a sus discípulos y fanáticos, a sus integrados y apocalípticos, quitar el velo de una realidad social que se ha ido naturalizando y suavizando con los años.

Sin embargo, donde Bolaño trabajará mayormente la música popular, en cuanto alusión y temática, será en el inconcluso cuento «La gira», de *El secreto del mal*. Aquí el escritor no sólo utilizará los distintos símbolos atractivos del rock como referencia descriptiva, sino que empleará el tono y las técnicas de aquellas publicaciones especializadas en cultura popular. Resulta funcional que, en la impostura propia de la ficción, Bolaño escriba con el estilo del llamado «periodismo Gonzo», una variante del Nuevo Periodismo popularizada por la revista *Rolling Stone*. Allí, reporteros como Hunter Stockton Thompson y Lester Bangs proponían que el periodista debía involucrarse como un agente decidor en la noticia, escribiendo en primera persona y registrando, sin atender a la objetividad ni a lo políticamente correcto, el ambiente donde los hechos ocurrían.

El cuento «La gira» comienza de la siguiente manera: «Mi idea era hacerle una entrevista a John Malone, el músico desaparecido. Desde hacía cinco años, Malone había dejado esa zona oscura donde habitan las leyendas y ahora, en realidad, ya no era noticia, aunque los fans no olvidaran su nombre» (Bolaño, 2007b: 147). El narrador-reportero del cuento reconstruye la biografía de una banda imaginaria, llamada Broken Zoo, y de su líder espiritual, Malone. En la primera parte del cuento, se narra cómo Broken Zoo ha sabido encontrar un sonido de gusto masivo, proyectado en dos discos y en varias giras exitosas. No obstante, el desarrollo panorámico de la historia de la banda se va restringiendo, de manera inductiva, a los pormenores de la vida de su líder. Así, mientras sus compañeros disfrutaban de la encarnación del slogan que fusiona el

libertinaje y los estupefacientes con la música rock, Malone «parecía más apagado. Según algunos biógrafos de Broken Zoo, asistía a fiestas extrañas, aunque sin especificar qué entendían ellos, los biógrafos por extrañas» (148). De este modo, ocurre lo inevitable: «Malone desapareció y pasado un tiempo prudencial, ¿un mes?, ¿dos meses?, el mánager del grupo dio una conferencia de prensa en la que reconoció lo que ya era una comidilla: John Malone los había dejado sin dar ni una sola explicación» (*Ibid.*). Cuando la banda parecía perdida, los demás integrantes logran salir adelante con un tercer disco, en el cual «hay una canción dedicada a Malone. No hay reproche. Sólo amistad y admiración. El título es “¿Cuándo vas a volver?” [...]» (149).

Pero Malone no regresó. Broken Zoo siguió cosechando éxitos, con giras apabullantes en Japón, Holanda, Canadá y Tailandia, hasta que en la década de 1990 deciden separarse. No obstante, en 1995, un periodista de *Rolling Stone* descubre el paradero de John Malone, adelantándose a los propósitos de su colega que narra el cuento. Y entre las posibilidades epifánicas de la huida de Malone, entre las múltiples conjeturas de su retirada, se cifra la que menos agrada a un público ávido de espectacularidad: «Cuando abandonó Londres lo que hizo, sencillamente, fue marcharse a casa de sus padres. Eso era todo. Durante dos años permaneció allí, sin hacer nada, mientras sus ex colegas se lanzaban al abordaje del universo» (150).

Es allí donde la narración se interrumpe. Se trata de un relato inconcluso, truncado, que como casi todos los que componen *El secreto del mal* sólo otorga una perspectiva potencial de lo que el cuento hubiera sido. Sin embargo, la distensionada escena final, y ante todo la focalización estricta en el fundador de la banda corroboran la voluntad «marginal» de Bolaño en la constitución de un espacio literario decididamente anticanónico. Primero, la ruptura de expectativas convincentes para un lector acostumbrado a narraciones que acaben amarrando tensamente los cabos sueltos; y segundo, la atención concentrada en el elemento textual que precisamente *abandona los centros* para marcharse *hacia los márgenes*, con el fin de aparecer, luego, en la periferia, revelándose como un centelleo que podría abrir potencialmente los bordes marcados.

Sólo quedaría subrayar este hecho sustancioso: desde las peripecias de Ángel Ros, en 1984, hasta el enfrentamiento simbólico de un paradigma cultural contra otro en un tablero de *wargame*, en 2010, Bolaño hace manifiesta esta intención, narrativa y actitudinal, de «des-mararse». Es decir, de ir borrando funcionalmente incluso la línea discontinua de la ventana de García Madero para sus propósitos de apertura. «Desde Heráclito ya sabemos que ningún viaje, sea éste del orden que sea, incluso los viajes inmóviles, no tienen retorno: cuando uno abre los ojos todo ha cambiado, todo sigue desplazándose» (Braithwaite: 93), comentaba el autor en una entrevista. Si se ubicara su posición dentro de este sistema de jerarquías en el espacio artístico, siguiendo a Bourdieu, literariamente tendría que ser ésta: la del *shandy* en una muy personal (aunque no abreviada) literatura portátil, construyendo para su propia obra una particular y compleja categoría de *espacios*, *tiempos* y *personajes* «marginales», que incordian constantemente los cánones establecidos.

Esas tres nociones diseminadoras serán estudiadas y ampliadas puntualmente en la siguiente parte de este estudio.

III. MARGEN Y ELEMENTOS NARRATIVOS

Espacios, tiempos y personajes «marginales» en la narrativa de Roberto Bolaño

*Recuerdo que Platón me lo decía
y no presté atención.*

*Ahora estoy en la discoteca de la muerte
y no hay nada que pueda hacer:
el espacio es una paradoja.*

*Aquí no puede pasar nada
y sin embargo estoy yo.*

*Apenas un robot
con una misión sin especificar.
Una obra de arte eterna.*

(Bolaño, «El robot», 2007a: 151).

En la sección anterior se pretendió analizar de qué manera el conflictivo «margen» explicitado por Roberto Bolaño en su literatura permitía desenmascarar los procedimientos cerrazónicos del canon literario y abrir sus fronteras, con el fin de comprobar que, más que una obra, lo que allí se estaba generando era una *textualidad*. Entre los muchos elementos, en ese «espacio» se interferían y entrecruzaban dinámicamente la ética del autor, la novela policial y la ciencia ficción, la gratuidad para con ciertos episodios caprichosos, el juego tipográfico, el relato erótico y la desacralización del oficio mismo de escribir.

A partir de ese marco abierto, diseminado, es posible estudiar en esta sección algunos aspectos puntuales de su narrativa; a saber, qué otras características conlleva la noción de «margen» en su textualidad, cuando desde el límite mismo se configurarán elementos como el espacio (o el territorio), el tiempo y los personajes. Se probarán, por ende, directrices teóricas particulares a cada uno de los temas, pero que en su globalidad ayudarán a dar un mayor acabado de la propuesta manifestada con anterioridad: que la poética de Bolaño se construye principalmente desde lo marginal.

En el ensayo «Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas», incluido en *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad* (1999), el escritor Claudio Magris recupera una serie de experiencias vitales de autores polacos, alemanes e italianos e intenta determinar la difusa sensación de no saber a ciencia cierta en dónde se habita. Aunque las coordenadas espacio-temporales hayan señalado sin refutación que la patria se encuentra en el suelo donde se camina, los convocados al ensayo de Magris sienten que el verdadero hogar está en la *otra orilla*, cruzando la *frontera*, más allá de las alambradas. Es interesante recordar que la propia condición de italiano de Claudio Magris es problemática, al haber nacido en Trieste, una región que roza la frontera eslovena y que, según él mismo enuncia en libros como *Microcosmos* (1997) y *El Danubio* (1986), ha supuesto una ciudad magnética para muchos artistas, entre ellos Rainer Maria Rilke y James Joyce. «La frontera es doble, ambigua», dirá el triestino en el citado ensayo; «en unas ocasiones es un puente para encontrar al otro y en otras una

barrera para rechazarlo. A menudo es una obsesión de poner a alguien o algo al otro lado; la literatura, entre otras cosas, es también un viaje en busca de la refutación de ese mito del otro lado, para comprender que cada uno se encuentra ora de este lado, ora del otro» (Magris: 56).

Como se proponía en la introducción de este trabajo, en el afán céntrico de querer naturalizar y ponderar determinadas posiciones («esta» o la «otra» orilla), existe un olvido del problema lingüístico que subyace a toda definición. Por tanto, la pueril propuesta deviene sólo en una fachada, generada en los centros, que se yergue para ocultar la sordidez presente en los márgenes. «Toda frontera tiene que ver con la inseguridad y con la necesidad de seguridad», prosigue Magris. «La frontera es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay siquiera una existencia real, porque ésta queda absorbida en lo informe y lo distinto» (Magris: 63).

Más aún. En esa frontera hay inestabilidad porque, ante todo, hay movimiento, y en ese movimiento la voluntad de asimilación metodológica o de reconocimiento de la otredad resulta estéril. Los centros metodológicos pudieron haber constituido, como ulterior recurso, el *significante*, con el afán de parcelar ese *continuum* ininterrumpido de la realidad, pero el significado (es decir la *pluri-significación*) de un sistema, de un texto, de una palabra, se encontrará innegablemente marginado.

De esta manera, en el espacio literario de Bolaño, ya liberado de sus estrategias unívocas de lectura, los centros se verán removidos por estrategias, fragmentarias y violentas, venidas precisamente de las fronteras. ¿Cómo se lleva a cabo esta operación desestabilizadora? En el primer apartado de esta sección, este lineamiento particular permitirá estudiar los territorios céntricos y fronterizos en la narrativa del autor con el fin de configurar una aproximación analítica de esta premisa.

1. Espacios: Mapas trazando territorios

Valeria de los Ríos, en su ensayo «Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño» (2008) señala un aspecto a tener en cuenta: «Su literatura parece sobrevivir en una zona de total catástrofe, como un área de emergencia después de un ataque aéreo. En su obra se “amontonan todos los seres vivos de la tierra” y conviven zonas oscuras o iluminadas, aparentemente miradas desde arriba, en las que se observan películas mudas y fotografías» (De los Ríos: 238). ¿Cómo se orientarán, entonces, sus personajes en estos paisajes decididamente desmantelados?, ¿cómo esos escenarios destituidos determinarán la disposición espacial de los mismos?

En *La imagen de la ciudad* (1960), obra clásica del urbanismo, Kevin Lynch mencionaba que «la ciudad no es sólo un objeto que perciben (y quizás gozan) millones de personas de clases y caracteres sumamente diferentes, sino que es también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura porque tienen sus motivos para ello. Si bien las líneas generales pueden mantenerse estables durante cierto tiempo, los detalles cambian constantemente» (Lynch: 10). Surge, entonces, en este territorio desaparejado la idea de que la configuración de los espacios está mediada por un «mapa cognitivo», es decir, una percepción esquemática pero relativa del entorno. Valeria de los Ríos mencionará la aplicación que Frederic Jameson hará de este término, y afirmará que «el diagnóstico de Jameson es abrumador por lo tajante. Según él, la respuesta modernista a los cambios perceptivos provocados por el capitalismo industrial y la modernización tecnológica ya no son válidas, puesto que el resultado de esa búsqueda estética se ha institucionalizado» (De los Ríos: 239).

Resulta útil recorrer el planteamiento que Jameson hace en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991) para ilustrar mejor el marco de análisis:

Kevin Lynch nos ha enseñado que la ciudad alienada es, ante todo, un espacio donde las personas son incapaces de cartografiar (en la mente) su propia posición y la totalidad urbana en la que se encuentran [...]. Así pues, la desalienación en la ciudad tradicional implica la reconquista práctica de un sentido del lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria, y que el sujeto individual

pueda cartografiar y corregir atendiendo a los momentos de trayectorias móviles y alternativas (Jameson: 69).

La voluntad de establecer centros, en los que la arquitectura y el discurso estarán controlados por redes de influencia institucional, y las distintas trazas que operará el margen para desestabilizar esos escenarios, configurarán, en la poética de Roberto Bolaño, espacios complejos y pretendidamente inasibles. En ese sentido, el conflicto entre centros y periferias, atendiendo ahora concretamente a los espacios, parece adecuarse al ya clásico planteamiento de Alfred Korzybski: «the map is not the territory» (Korzybski: 58). «Esto es justo lo que se le exige al mapa cognitivo en el marco más estrecho de la vida cotidiana de la ciudad física», completará Jameson: «que el sujeto individual, sometido a esa totalidad mayor e irrepresentable que es el conjunto de las estructuras sociales como un todo, pueda representarse su situación» (Jameson: 69-70).

Claudio Magris acabará su artículo diciendo: «La escritura trabaja en las fronteras y en su deslizamiento, en el momento en que se desdibujan y atraviesan» (Magris: 68). Por tanto, las cartografías que el escritor chileno bosquejará en sus novelas y cuentos atienden, ante todo, a esta lógica de *margen*, generada necesariamente desde una «dialéctica de la frontera».

1.1. *La fragmentación de los espacios*

Prestando atención a los planteamientos iniciales, es posible analizar un sugerente mecanismo narrativo de Bolaño: en un espacio en apariencia organizado, habitual, *céntrico*, el autor irá adicionando aspectos irregulares que acabarán gradualmente por desmantelarlo. Empleando una gama amplia de recursos narrativos, que van de lo banal a lo grotesco, pasando por lo paródico y lo ridículo, la fachada preliminar del espacio físico se irá fragmentando hasta llegar a su total diseminación.

Amberes es, quizá, el proyecto más ambicioso de la poética de Bolaño. Es un libro compuesto por 55 fragmentos y un *post scriptum*, cuya narración disparatada propone

una conjunción de escenarios y personajes que se encuentran únicamente para volver a disiparse, y donde el propósito del autor en los tiempos en que concibiera el texto (destruir la trama¹⁰⁰) aparece en cada una de las potenciales narraciones. Aparentemente, la historia se construye en varios planos: un jorobado que trabaja como operador de cine en un bosque, un detective que rastrea su paradero teniendo como antecedente un crimen masivo, las distintas películas pornográficas que el jorobado proyecta, el discurso pasajero de una chica pelirroja sodomizada, el discurso de un sudamericano errante, el discurso de un escritor inglés, etcétera. Cualquiera de estos planos podría asumirse como eje de *Amberes* desde el cual las demás historias orbitan; mas dependiendo de la focalización, todo conato de trama central estalla para convertirse en mera anécdota, un fragmento más dentro de los 55 fragmentos que componen el libro.

Al hilo del estudio de Patricia Espinosa sobre este libro, cada fragmento de *Amberes* es potencialmente el inicio atractivo de una historia que, a la fin, desiste de ser contada porque «el juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, pero que también la desea» (Espinosa, 2003a: 22). Otra vez, y como lo entendieron Gilles Deleuze y Félix Guattari: «Haced rizoma y no raíz. ¡No plantéis jamás! ¡No sembréis, picad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea y jamás el punto! ¡La velocidad transforma el punto en línea! ¡Sed rápidos, incluso sin cambiar de lugar!» (Deleuze, Guattari: 55).

De esta manera, el telón que el jorobado utiliza para presentar las películas resulta un elemento en suma significativo. Con la visibilidad de un cine improvisado en el bosque se captura por un momento la atención del observador; sin embargo, la

¹⁰⁰ En su «Estudio preliminar» del libro *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Patricia Espinosa presta atención a esta ambición primeriza del escritor en los años 80: «Amberes es sin duda el germen, la precuela, el grado cero, lo más febrilmente rizomático de lo que hasta ahora constituye toda su obra. Una exquisita, impecable y confusa escritura que asume la fragmentación como único sitio posible [...]. Partiendo siempre de lugares o situaciones que de algún extraño modo se van recuperando unos a otros, cada relato nos ubica siempre en la potencialidad continua del inicio. Se destruye la trama, el máximo paradigma del ideario estético anarquista de bolaño en aquel período, en tanto no hay coherencia lógica en el planteamiento del relato y en los trayectos que los personajes realizan» (Espinosa, 2003a: 23).

historia que se proyecta en el telón comienza siempre *in media res*, sin antecedentes, sin consecuencias, sin un centro controlador (o *fábula* aristotélica), mostrando todo y, por lo mismo, ocultando lo sustancioso.

Este juego de *apariencias* y *permutaciones* es propio de los espacios que Roberto Bolaño configura en su obra. No es casualidad que el fragmento que abre *Amberes* se llame «Fachada»: «El muchacho se acerca a la casa. Vereda de alerces [...]. La mansión sólo es fachada y la desmantelan para instalarla en Atlanta. 1959. Todo está envejecido. No es un fenómeno reciente. Todo cagado desde hace mucho tiempo» (Bolaño, 2002b: 15). A pesar de que las referencias paratextuales pudieran anunciar una historia que tendrá como escenario la ciudad belga de Amberes (o en su defecto, y avanzada la lectura, un camping de la costa mediterránea), pronto los espacios permutan, y de una casa con una vereda de alerces se salta a una carretera fronteriza, un bosque macabro, las calles estrechas del Distrito V, edificios abandonados de Barcelona, todos posibles escenarios para ejercitar una y otra vez el principio de algo que quiere ser contado, e incluso que genera sus propias expectativas, pero que sólo es posible bordear.

Siguiendo con el ejemplo citado (el primer fragmento de *Amberes*), existiría entonces una *fachada* que cumpliría una función determinada: aparentar un orden, pero únicamente para encubrir el desbaratamiento, un movimiento espacial hacia la sordidez y el desastre. Los espacios en la narrativa de Bolaño no son estáticos: se mueven, se contaminan, se entrelazan. Así, en *Amberes* los territorios desmantelados del fondo entran en severo conflicto con los espacios organizados de la fachada. Lo interesante en Bolaño es que varios de sus personajes y narradores se proponen hacer *registro* de ese conflicto, situándose en ese margen o frontera y atendiendo al movimiento caótico que indefinirá los espacios (y, como se verá, también los tiempos).

Esta estrategia narrativa, según la cual los espacios móviles e inestables cumplen más de una función aparece también en *La pista de hielo*. En esta trama urdida por tres voces discordantes, Enric Rosquelles, un político influyente pero poco agraciado, se apasiona por Nuria, una deportista cuya belleza y talento deslumbran. Ante la

imposibilidad de enamorarla con su aspecto, Rosquelles decide construirle una pista donde pueda entrenarse y así volver a ser aceptada por la federación catalana de patinaje. Pero pronto descubre que Nuria mantiene relaciones con Remo Morán, un chileno que administra un camping al que arriban y se marchan considerables tipos humanos, desde una indigente cantante de ópera hasta alemanes borrachos y pendencieros. En ese lugar, además, trabaja Gaspar Heredia, un mexicano aprendiz de poeta enamorado de Caridad, la íntima amiga de la cantante de ópera, igualmente vagabunda.

Son éstas las coordenadas generales para entender las historias entrelazadas de *La pista de hielo*, novela donde un caserón abandonado en las afueras de la ciudad de Z se convierte, a la velocidad de la trama, en el palacete ideal de un hombre enamorado y luego en el escenario de un sangriento crimen. *La pista de hielo* puede leerse como un corte transversal en el tiempo, realizado por comodidad de la enunciación literaria, donde unas ruinas maltrechas se erigen en un palacio fabuloso, sólo para volver a decaer y convertirse en el telón de fondo de delitos fiscales y homicidas. Otra vez, una *fachada* que se *desmantela*.

Hay conciencia de que los acontecimientos cruciales rara vez ocurren en los espacios definidos y fáciles de identificar. Por ello, el hecho de que el Palacio Benvingut se ubique en las *afueras* de Z responde a la voluntad clara del propio Bolaño de desplazar lo importante de la narración fuera de los centros¹⁰¹. Además, y volviendo a los planteamientos de Lynch y de Jameson, en *La pista de hielo* los personajes comienzan a modificar en diverso grado sus percepciones, al verse insertos en estos escenarios. Mientras Rosquelles, con una mirada particular y céntrica debido a sus emociones,

¹⁰¹ El espacio fronterizo de la playa, en *El Tercer Reich*, y por supuesto el del desierto en «El Gusano», *Los detectives salvajes*, 2666 y otras narraciones, cumplirán también con esta lógica develadora del margen. «En la narrativa de Bolaño», dirá Patricia Poblete Alday, «el desierto no es sino un espacio terminal, la tierra baldía que proyecta el destino de un continente [...]. Metáfora de Latinoamérica, en la obra de Bolaño se experimenta como un espacio depositario de las grandes tristezas y de los grandes horrores de la humanidad» (Poblete Alday, 2010: 43).

menciona «todo el Palacio Benvingut brillaba en mi sueño, y yo podía patinar, dar vueltas y saltos, y me deslizaba por el hielo montado en un silencio absoluto» (Bolaño, 1993: 63), Gaspar Heredia, el vigilante nocturno del camping, observa el mismo espacio desde una posición periférica y da fe de las visiones de su compañero de labores, el Carajillo: «Al describir el caserón en las afueras de Z, el Carajillo dijo que aquél era el Palacio Benvingut y que se necesitaban huevos para pasar las noches en aquel edificio del infierno» (78).

El crimen de Carmen, la cantante de ópera, acabará por desasir las distintas visiones, las distintas *fachadas* primorosas o desagradables, en torno a la pista de hielo:

La sangre, desde diversos puntos del cuerpo tumbado, había corrido en todas las direcciones, formando dibujos y figuras geométricas que a primera vista tomé por sombras. En algunos sectores el reguero casi alcanzaba el borde de la pista. Arrollado, tal vez porque sentí mareos y ganas de vomitar, contemplé cómo el huelo endurecido empezaba a absorber la totalidad de la carnicería. En un ángulo de la pista descubrí el cuchillo [...]. La pista de hielo me pareció entonces un lugar magnético, aunque por lo visto, todos sus posibles habitantes y visitas hacía mucho que se habían esfumado y yo era el último en entrar en escena (134-5).

La misma lógica de transformación vertiginosa de los espacios, ejemplificada en *La pista de hielo*, se presenta al comienzo de *Los detectives salvajes*, cuando Juan García Madero, el joven poeta recién adscrito al realvisceralismo, se acoda en una mesa del Café Quito y redacta:

[...] siete textos escritos a la manera de Ulises Lima (el primero sobre los sopes que olían a ataúd, el segundo sobre la universidad: la veía destruida, el tercero sobre la universidad: yo corría desnudo en medio de una multitud de zombis, el cuarto sobre luna del DF, el quinto sobre un cantante muerto, el sexto sobre una sociedad secreta que vivía bajo las cloacas de Chapultepec, y el séptimo sobre un libro perdido y sobre la amistad) (Bolaño, 1998: 18).

Es importante mencionar que García Madero escribe sus poemas alejado ya de los espacios céntricos (los talleres literarios y la propia universidad, donde su tío lo ha inscrito). Su poesía comienza a gestarse verdaderamente en un espacio marginal: una cafetería donde las meseras tienen una doble identidad de adivinas y prostitutas, y

donde sirven sopes pasados y café con leche en vasos de cristal. Por otra parte, el segundo y tercer poema de García Madero alteran sustancialmente la universidad como espacio de educación formal, al incorporar tres irregularidades: la *destrucción*, como sublevación; la *desnudez*, como libertad; y la *multitud de zombis*, como parodia de la comunidad académica (además de señalar una preferencia cinéfila y literaria anticanónica, analizada en apartados anteriores). Los tres elementos provocan que el espacio de rígida fachada comience a *diseminarse*¹⁰².

De la misma manera se disemina la universidad en *Amuleto*. Durante la violación a la autonomía universitaria en 1968, en México DF, Auxilio Lacouture, poeta uruguaya que hace las veces de secretaria de antiguos vates y maestros (como Pedro Garfias y León Felipe), permanece escondida en un espacio deslindado del edificio céntrico: un baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Gracias al soliloquio de Auxilio, el baño, como lugar estrictamente funcional e incluso banal en comparación con el excuso campus universitario, se convierte en el sitio hacia donde se han desplazado todos los acontecimientos relevantes. El baño deviene, a la fin, en un único espacio anclado desde el cual declamar:

Tal vez, en alguna ocasión, me encerré en el baño y derramé unas lágrimas. Algunos lenguaraces dicen que los baños eran mi debilidad. Qué equivocados están. Los baños eran mi pesadilla aunque desde septiembre de 1968 las pesadillas no me eran extrañas. Una a todo se acostumbra. Me gustan los baños. Me gustan los baños de mis amigas y amigos. Me gusta, como a todo ser humano, tomar una ducha y encarar con el cuerpo limpio un nuevo día (Bolaño, 1999b: 41).

La universidad, en *Amuleto*, desaparece del primer plano como lugar céntrico durante la invasión militar: mientras los estudiantes se repliegan y otros mueren en la Plaza de las Tres Culturas, el texto entero se focaliza en las ventanas, los lavamanos, la

¹⁰² Otro ejemplo del espacio académico transmutado aparece en «La parte de Amalfitano», en 2666, cuando el narrador revela que: «La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. También parecía una discoteca vacía» (Bolaño, 2004b: 239).

cerámica y el inodoro donde Auxilio, en un irregular pero funcional quiebre narrativo, resignifica su propia biografía, come papel higiénico y relee algunos poemas de su mentor, Pedro Garfias:

Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia delante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 me dicen, balbuceando, tartamudeando, que decidí permanecer a la expectativa bajo aquel sol de color de agua, de pie en una esquina, escuchando todos los ruidos de México, hasta el de las sombras de las casas que se acosaban como fieras recién salidas del cubil del taxidermista (98).

En *Amuleto* el espacio referido adquiere singularidad temporal: si un baño es un sitio en apariencia estático, un lugar de tránsito pudoroso, una pausa que se hace para retornar a los espacios que realmente se *habitan*, el baño de Auxilio Lacouture parece ser lo único que queda en pie luego de la violación de la autonomía universitaria; un espacio que, vinculado a una fecha (octubre de 1968), condensa aspectos importantes y se ubica en uno de los puntos álgidos de estas ondulaciones.

Muy en la perspectiva de asociación espacio-temporal que se trabajará más adelante, en su estudio sobre *Amuleto* (2002), Mihály Dés compara el lavabo de Auxilio con una suerte de *Aleph* donde pasado y presente se reinterpretan. Lo banal, entonces, se cuela en lo trascendente: la impronta solemne de la universidad se quebranta cuando «un baño de un cuarto piso» adquiere las características de esa fachada, una fachada que disfraza la cronología histórica de los sucesos (no hay que olvidar que los acontecimientos son referidos por un personaje cuyas facultades mentales perturban la lógica secuencial del relato)¹⁰³. «El impacto de sus días en el lavabo (llenos de pavor y visiones, pero también de connotaciones grotescas)», dirá Dés, «será, entonces, el que ordenará (o mejor, desordenará) la estructura del relato que, por tanto, no corresponde al recuento de unos hechos, sino a la lógica de una revelación [...]» (Dés: 172).

¹⁰³ Celina Manzoni refuerza esta idea: «(Auxilio) mantiene el carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico, pero también lo expande en un juego de sueños, pesadillas y visiones al que el texto se aproxima en un movimiento que el propio texto prefigura» (Manzoni, 2002b: 177).

La incorporación de una irregularidad grotesca, obsesiva y psicótica para desmantelar la fachada de un espacio céntrico reaparece como estrategia textual en *Monsieur Pain*. A partir de que madame Reynaud le encomienda a Pierre Pain mejorar la salud del moribundo poeta César Vallejo, la historia del mesmerista francés se despeña de igual manera hacia las costas del delirio y de la indefinición. Casi al final de la novela, cuando logra finalmente colarse en el hospital para ayudar a Vallejo, Pain se esconde en una habitación al final de un pasillo (como Auxilio Lacouture en un baño) y la fachada aséptica de esa clínica se ve prontamente diseminada:

El pasillo terminaba en una pared en la que se apreciaban los trazos ilegibles de una inscripción hecha cuando el cemento estaba fresco, de carácter pornográfico, enmarcada dentro de un gran corazón. Todo allí olía a orina, a podrido, a revoltijo de heces humanas y animales, como si una costra de mugre delgada y dura alfombrara el suelo (Bolaño, 1999a: 143).

Entre la suciedad y la fetidez, entre las inscripciones indecorosas hechas por una mano anónima en el muro, Pain tiene una visión fantasmagórica, una visión que le permitirá finalmente comprender que alguien, a lo largo de toda la novela, ha ido obstaculizando sus intenciones de ayudar a Vallejo. Pronto los espacios, al desmantelarse la fachada, adquirirán características opuestas a sus iniciales propósitos: la universidad dejará espacio para la barbarie y la banalidad; el hospital dejará terreno a la inmundicia y la negligencia.

Un último caso, tomado de 2666. Al final de la primera parte, los cuatro entusiastas críticos de Benno von Archimboldi deciden viajar a Santa Teresa, ciudad que comparte frontera con Estados Unidos y en la cual, desde 1993, aparecen mujeres violadas y asesinadas en inexplicables circunstancias. Aquí Bolaño lleva a cabo una estrategia mucho más compleja en el conflicto entre espacios céntricos y espacios periféricos: Santa Teresa, en sí misma, es una magna paradoja, un espacio donde ya todo está difuminado. Si en los casos anteriores los narradores hacían registro del inminente conflicto de los espacios, situados en un borde visible, Santa Teresa será la evidencia del choque, la negación de la síntesis en una «dialéctica de la frontera»:

En el centro la ciudad era antigua, con viejos edificios de tres o cuatro plantas y plazas porticadas que se hundían en el abandono y calles empedradas que recorrían a toda prisa jóvenes oficinistas en mangas de camisa e indias con bultos a la espalda, y vieron putas y jóvenes macarras holgazaneando en las esquinas, estampas mexicanas extraídas de una película en blanco y negro (Bolaño, 2004b: 171).

En 2666 , Bolaño no estaría literaturizando un margen, como en los ejemplos anteriores, sino que daría cuenta del comentado *parergon*¹⁰⁴. Si bien el registro cuidadoso de todos los asesinatos de mujeres desde 1993 hasta 1997 parece un eje narrativo pertinaz, un eje imantado al que todos los espacios y comportamientos marginales se adhieren, el choque *centro/periferia* continúa revelándose a pesar de que Bolaño, en un golpe de mano, lo retire en cierto momento de «La parte de los crímenes»:

En septiembre casi no hubo asesinatos de mujeres. Hubo peleas. Hubo tráfico y detenciones. Hubo fiestas y trasnochadas calientes. Hubo camiones cargados de cocaína que cruzaron el desierto. Hubo avionetas Cesna que volaron a ras del desierto como espíritus de indios católicos dispuestos a degollar a todo el mundo. Hubo conversaciones de oreja a oreja y risas y narcocorridos de fondo (649).

En algunos episodios, los espacios se transfiguran por percepción o acción de los mismos personajes. En otros, los espacios ya están permutados y los personajes y tiempos se resemantizan, intentando encontrar coordenadas para habitarlos o, en su defecto, habilitarlos.

Teniendo presente esa dinámica y ese choque, es posible proponer un estudio más minucioso de las características de los escenarios que aparecen en la narrativa de Bolaño, y desglosarlos, por afán metodológico, en espacios céntricos, por un lado, y en espacios fronterizos o marginales, por otro.

¹⁰⁴ En la misma línea, en «Los territorios de Roberto Bolaño» (2003), Pablo Catalán lee *Los detectives salvajes* desde la dialéctica territorialización/desterritorialización propuesta por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1980), y afirma: «Si se observa bien, se comprende que la vida de Belano es un proceso-devenir constante de ruptura de los estratos que lo aprisionan, de desterritorialización, y territorialización de territorios marcados por su ritmo, sus propios medios, sus marcas de distancia [...]. Los territorios que Roberto Bolaño escribe implican el proceso permanente de un devenir» (Catalán: 99-102).

1.2. Vigilancia e higiene: La configuración de espacios céntricos

Como se ha manifestado anteriormente, la definición de lo *céntrico*, en su configuración y posterior justificación, está mediada por las estrategias del poder. *La pista de hielo*, en su condición de novela orquestada por tres voces, expone con claridad los espacios que chocan, que conflictúan y que acaban diseminándose. Por supuesto, la construcción textual de los centros espaciales está en manos de quien, a través del dinero y la influencia política, se yergue como el narrador idóneo para tal propósito: Enric Rosquelles. Cuando su amor por Nuria está declarado y la pista de hielo es una realidad en el abandonado Palacio Benvingut, Rosquelles otorga en su discurso el primer elemento que caracterizará a los espacios céntricos:

Dicen que el amor hace a las personas generosas. No sé, no sé; a mí sólo me hizo generoso con Nuria, nada mas. Con el resto de la gente me volví desconfiado y egoísta, mezquino, maligno, tal vez porque era consciente de mi tesoro (de la pureza inmaculada de mi tesoro) y lo comparaba con la putrefacción que los envolvía a ellos (Bolaño, 1993: 62).

Es importante reparar en la mirada de Rosquelles, pues definirá lo significativo del *centro* no sólo en el estudio de los espacios, sino también en las demás temáticas de la obra de Bolaño. Lo céntrico para el político catalán sólo puede estar definido por una «pureza inmaculada», por una ausencia total de «putrefacción». En suma, por una *higiene*: la asepsia de las clínicas, la solemnidad de la universidad, la pureza de las mujeres; todo ello simbolizado y fácilmente identificable en el blanco del hielo. Pero pronto Enric Rosquelles se da cuenta de que para mantener ese orden inmaculado debe ejercer una labor de vigilancia y control constante, pues los márgenes insistirán, con permanente incordio, en desbaratar lo establecido¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Al respecto, Michel Foucault dejó escrito, en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975): «Se trata de establecer las presencias y ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada

Como los realvisceralistas, que en *Los detectives salvajes* irrumpían en los recitales y en los talleres de poesía organizados en la UNAM¹⁰⁶, los vagabundos y los criminales (definidos por Rosquelles como «seres envueltos en putrefacción») querrán invadir la pista de hielo y trasgredir su función primera de espacio de recreación deportiva y artística. Mientras Nuria entrena al centro de la pista, Rosquelles se dedica a higienizar su espacio central:

¿Qué era lo que encontraba? Desperdicios que iban desde cajetillas vacías de Fortuna [...], hasta restos de hamburguesas. Nada más. Cosas insignificantes, *pero que no debían estar allí*. Una tarde hallé un kleenex ensangrentado. Lo arrojé a la basura con la misma repulsión que si fuera una rata agonizante, pero aún viva y hociqueando. Poco a poco llegué a la conclusión de que había alguien más en el Palacio Benvingut (73. *El énfasis es nuestro*).

Quienes detentan los espacios céntricos deberán limpiar constantemente los «desperdicios» con que la frontera los exhorta. Limpiar un rastro de sangre (imagen que el psicoanálisis ha hecho suya por mérito propio) equivale a *ocultar* un hecho oprobioso, a *enviarlo* detrás de la fachada, asunto que, potencialmente, acabará desmantelándola. Y por otra parte, ese kleenex ensangrentado, que en *La pista de hielo* adelanta el asesinato de Carmen a manos de El Recluta, se conecta intertextualmente con una de las escenas primordiales de la segunda parte de *Los detectives salvajes*.

cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina organiza un espacio analítico» (Foucault, 1975: 147).

¹⁰⁶ Para referir con mayor exactitud las prácticas «invasivas». En una entrevista realizada a Roberto Bolaño en el 2000, la escritora mexicana Carmen Boullosa se sale del formal registro periodístico y le reclama al escritor chileno: «Cuando éramos poetas jóvenes, adolescentes, y compartíamos una misma ciudad (la México de los setentas), tú eras el líder de un grupo de poetas, los infrarrealistas, que has convertido en mito en tu novela *Los detectives salvajes* [...]. Eran el terror del mundo literario. Yo entonces formaba parte de los solemnes (mi mundo estaba tan desarticulado y sin columna que me era imprescindible asirme a algo rígido), me gustaban los formularios de lecturas de poesía, cócteles, esas cosas absurdas llenas de códigos que de alguna manera me sujetaban, y ustedes eran los terroristas también de estos formularios. Antes de comenzar mi primera lectura de poemas, en la Librería Gandhi, en el remoto año de 1974, me encomendé a Dios [...] para que por favor no fueran a aparecer los infras» (Boullosa: 111-2).

Arturo Belano prepara su viaje a Europa. Acude, en vano, a casa de Laura Jáuregui, su ex novia, con un último atisbo de esperanza. Laura estudia biología, está concentrada en licenciarse y ha decidido dejar atrás, como si de un pecado de juventud se tratara, su participación en el realvisceralismo. Los hechos se revelan a través del recuerdo de Laura: «Y entonces él dijo que le daba tristeza viajar y conocer el mundo sin mí, que siempre había pensado que yo iría con él a todas partes [...]. Murmuró que me amaba, que nunca me podría olvidar. Después se levantó (veinte segundos después de hablar, a lo sumo) y me dio una bofetada en la mejilla» (Bolaño, 1998: 211).

El hecho incita la furia de Laura, quien embiste contra Arturo y le hace sangrar la nariz:

Cuando volvió se enjugaba la sangre de la nariz con un trozo de papel higiénico. Le dije que se fuera, que ya no quería volver a verlo. Me pregunto si ya estaba más calmada. Contigo nunca voy a estar calmada, le dije. Entonces él se dio media vuelta, tiró el pedazo de papel manchado de sangre (como la compresa de una puta drogadicta) al suelo y se marchó [...]. Lo vi tirado en el suelo, arrugado, blanco con pintas rojas, un objeto casi vivo, y sentí unas náuseas enormes [...]. Fui al baño de abajo. Corté un trozo de papel higiénico y volví al salón. El papel ensangrentado seguía allí pero no me hubiera extrañado encontrarlo ahora debajo de un sillón o bajo la mesa del comedor. Con el papel que tenía en la mano cubrí el papel ensangrentado de Arturo y luego lo cogí todo con dos dedos, lo llevé al wáter y tiré la cadena (212-3).

No es gratuito que Laura Jáuregui relacione el papel ensangrentado de Arturo con «la compresa de una puta drogadicta», subrayando, incluso en términos de comportamiento social, el rechazo por parte de quienes habitan los espacios céntricos de los elementos presentes en los espacios fronterizos. Ese papel ensangrentado, que invade como una presencia orgánica, quasi animalesca, («una rata agonizante»; «un objeto casi vivo»), debe ser eliminado con rapidez. El papel ensangrentado no implica solamente una suciedad que hay que limpiar: es una *presencia* de los espacios marginales. Si los espacios centrales se han definido ante todo obsesivamente por la mantención de la higiene, los espacios fronterizos pretenderán incomodarlos con el efecto contrario.

La higiene, además de una fijación en la pureza, supondrá una posición ideológica. La autopercepción de quienes se saben en el centro resulta inexpugnable. Si

la tesis de la pureza aria es defendida irónicamente por casi todos los escritores «mestizos» que Bolaño cataloga en *La literatura nazi en América*, en *La pista de hielo*, el «hondamente europeo» Enric Rosquelles señalará, al enterarse del asesinato de la cantante de ópera: «Juro que yo no la maté, cómo iba a matarla si apenas lo había visto un par de veces [...]. Yo soy catalán y esto es Cataluña y no Chicago o Colombia. ¡Además, a cuchilladas! Nunca en mi vida he usado un cuchillo contra nadie, ni en sueños [...]» (Bolaño, 1993: 155. *El énfasis es nuestro*).

Ese desliz irónico con respecto al sentir nacionalista de Rosquelles se engarza con la temática de un relato póstumo de Bolaño. Héctor Pereda, el protagonista del cuento «El gaucho insufrible» que da título al volumen homónimo, será otro portavoz de esta característica. Y es que Pereda, en su condición de abogado intachable, parece una proyección del Juan Dalhmann borgesiano, ese hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871, que «era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y [que] se sentía hondamente argentino» (Borges, 1944: 267). Varios críticos, entre ellos Gustavo Faverón Patriau (2008), han analizado «El gaucho insufrible» como un texto que viene a completar el programa narrativo que Borges deja enunciado en textos como «El Sur» o «El evangelio según Marcos»¹⁰⁷: el motivo del hombre de costumbres aristocráticas refinadas que se hechiza con el acontecer de la pampa gauchesca. En otros términos, un desplazamiento del centro urbano a la periferia rural, una preferencia por el dinamismo de la barbarie ante la abulia de la civilización.

¹⁰⁷ Vid. Faverón Patriau, Gustavo, «El rehedor: "El gaucho insufrible" y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina» (2008). Allí, el crítico boliviano afirma: «Pereda, ese personaje, tan profesional capitalino, tan de modos aristocráticos y, por ello, tan inverosímil migrante hacia el sur como el Baltasar Espinosa de "El evangelio según Marcos" –que es uno de sus modelos–, halla en ese incidente (un rasgueo de guitarra en la lejanía) la confirmación de su prejuicio: la pampa ha de parecerse a lo que se dice sobre ella en los libros [...]. El relato de Bolaño es no sólo una parodia de "El Sur", de "El evangelio según Marcos" y de varios otros textos nodales de la cuentística argentina, sino que es un pastiche crítico de todos ellos: una reescritura abrasadora, una reinterpretación, una sagaz intervención del chileno en la tradición rioplatense, en la que este cuento lo inscribe, aunque sea sólo pasajera, fugazmente, como son pasajeras las cosas en las mejores guitarreadas» (Faverón Patriau: 372-3).

Pero mientras Borges provoca que Dalhmann sólo se asome y fantasee con la posibilidad de entrar en esos terrenos, incluso en el momento final del enfrentamiento con los «compadritos», Bolaño promueve que Héctor Pereda avance hacia la periferia y la convierta en su entorno cotidiano. Ese abogado bonaerense de costumbres reposadas, ese habitante de un cómodo departamento que rara vez se brincaba algún paso de su rutina, se transformará en el líder de una estancia con varios gauchos a su haber, que se impresionan pronto con sus habilidades para voltear reses y hacer frente a los peligros del campo. En un momento, Héctor Pereda piensa que ha encontrado definitivamente el modo de encarnar la argentinitud. Sin embargo, a medida que el relato avanza se entera de que la identidad es un constructo ficticio, una *fachada*¹⁰⁸, y se ofende cuando esos espacios, habilitados como sus nuevos centros de acción, se ven contravenidos por ciertas irregularidades que desestiman lo que realmente *debería ser* un «gaucho», a la usanza del *Martín Fierro*:

Cuando entraba en la pulperia un silencio respetuoso se extendía por el local. Alguna gente jugaba al truco y otros a las damas. Cuando el alcalde, un tipo depresivo, aparecía por allí, no faltaban cuatro valientes para echarse una partida de monopoly hasta el amanecer. A Pereda esta costumbre de jugar (ya no digamos de jugar al monopoly) le parecía bastarda y ofensiva. Una pulperia es un sitio donde la gente conversa o escucha en silencio las conversaciones ajenas, pensaba. Una pulperia es como un aula vacía. Una pulperia es una iglesia humeante (Bolaño, 2003: 35).

Las pulperías, como espacios propios de la vida rural pampina, y asumidos por Pereda como parte de su nueva construcción identitaria, comienzan a desmantelarse en su conciencia por un dispositivo analizado con anterioridad: la incorporación de aspectos banales, en este caso un juego de mesa.

¹⁰⁸ En «La parte de los crímenes», de 2666, Sergio González, un periodista de México DF, entabla una tensa conversación con Azucena Esquivel Plata, una reconocida diputada. En la misma línea planteada, pero con respecto a la identidad mexicana, ésta afirma: «Podría escribir un tratado sobre los resortes secretos de la sentimentalidad de los mexicanos. Qué retorcidos que somos. Qué sencillos parecemos o nos mostramos ante los demás y en el fondo qué retorcidos somos. Qué poquita cosa que somos y de qué manera tan espectacular nos retorcemos antes nosotros mismos y ante los demás, los mexicanos. ¿Y todo para qué? ¿Para ocultar qué? ¿Para hacer creer qué?» (Bolaño, 2004b: 744-5).

En esta misma línea, «La nieve», incluido en *Llamadas telefónicas*, presenta una variante que ayuda a comprender con mayor detalle la estrategia situada en el margen para diseminar paulatinamente los espacios centrales. El relato recoge el testimonio de Rogelio, un comunista chileno exiliado en la Unión Soviética, quien retrata el peculiar cuadro de los camaradas al momento del quiebre democrático en Chile, en 1973:

Al cabo de pocos días ocurrió el golpe de Estado y mi familia entera se asiló en la embajada de la Unión Soviética. Para qué te voy a contar cómo fueron los días que pasé en la embajada. Horribles. Yo dormía en el pasillo y estaba intentando tirarle los tejos a la hija de un camarada de mi padre, pero aquella gente se lo pasaba todo el día cantando la *Internacional* o el *No pasarán*. En fin, un ambiente deplorable, como de fiesta de canutos» (Bolaño, 1997: 86).

Si bien esos cánticos que pretenden recuperar un espacio trasgredido (el Chile de Allende) actúan como alicientes higiénicos para limpiar los *rastros de sangre*, la percepción de Rogelio desde el margen es irónica y controversial, y revela las contradicciones al interior de la propia izquierda chilena. Como se ha visto en los ejemplos citados en páginas anteriores, estas irregularidades irán fragmentando los espacios céntricos, ablandando su control y su vigilancia, y acabarán irremisiblemente desfuncionalizando las bases de los mismos.

1.3. Inquietud y diseminación: El estudio de los espacios fronterizos

Roberto Rosas, uno de los tantos sudamericanos que, a la usanza de las estrategias narrativas de Bolaño, gana visibilidad únicamente para desvanecerse en el enmarañado crisol de voces de *Los detectives salvajes*, vive en la que con orgullo llama la Comuna Joven de Passy: una buhardilla donde convergen peruanos, chilenos y argentinos, y a la que finalmente llegará el enigmático Ulises Lima. Luego de hacerse amigos, Lima y Rosas conocen a Michel Bulteau, exponente del Movimiento Eléctrico e inspirador del disuelto realvisceralismo. De primera impresión, Rosas se entusiasma con Bulteau y decide traducir uno de sus poemas, «Sang de satin», al castellano. Pero los días

posteriores son de gran tensión: el sudamericano intuye que en el tránsito de una lengua a otra (como en el tránsito de una ciudad a otra, y de una identidad a otra), habrá pérdida y sacrificio, desgaste y violencia:

«Sang de satin». Desde el primer momento tuve problemas con ese poema de mierda. ¿Cómo traducir el título? ¿«Sangre de satén» o «Sangre de raso»? Lo estuve pensando durante más de una semana. Y fue entonce cuando de golpe se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo, y entonces supe que ya no iba a poder seguir traduciendo «Sangre de satén» o «Sangre de raso», supe que si lo hacía iba a terminar asesinando a Bulteau en su estudio de la rue de Teherán y luego huyendo de París como un desesperado. Así que decidí finalmente no llevar a cabo tal empresa y cuando Ulises Lima se marchó (no recuerdo cuándo exactamente) dejé de frecuentar para siempre a los poetas franceses (Bolaño, 1998: 234).

Esta intervención permite pensar que, además de la percepción vivencial del territorio, en la articulación de una cartografía aceptable también estarían mediando asuntos lingüísticos inaprensibles. Rosas siente, como sentía uno de los potenciales narradores de *Amberes*, que el lenguaje es un sistema engañoso y limitado para dar cuenta del entorno. El horror ante la imposibilidad de asir la lengua de origen del poema genera en el personaje reacciones que lo empujan, involuntariamente, al borde oscuro de la criminalidad. Aquí la sangre opera, como símbolo, de la misma manera que en *La pista de hielo*: un anuncio de desmantelamiento. El tránsito de una lengua a otra se refiere, en realidad, al tránsito entre un paradigma de pensamiento y otro, y se determina por el nivel de agresión que el iniciado esté dispuesto a tolerar. Rosas, en *Los detectives salvajes*, decide únicamente «asomarse» al límite. Ante el cuadro imaginario de Bulteau asesinado por sus propias manos, y su posterior fuga de París, retrocede y regresa a un territorio que, aunque precario, es seguro: la Joven Comuna de Passy, la buhardilla minúscula y multicultural.

El caso de Rosas es ilustrativo aglutina buena parte de los análisis que se propondrán para los llamados «espacios fronterizos» (o «zonas de interferencia», volviendo a la terminología polisistémica). Sabiendo cómo están constituidos y refrendados los espacios céntricos, es importante detallar ahora de qué manera Roberto

Bolaño hace registro de los espacios situados en los márgenes. Se estudiará a continuación las particulares y a ratos paradójicas características con que se dotan lugares tan diversos como las viviendas, los manicomios y las cárceles, los cines, burdeles y restaurantes, todos ellos cumpliendo con la anteriormente comentada lógica del choque, el incordio y las estrategias de desmantelamiento.

1.3.1. Viviendas: La imagen de la precariedad

¿Desde qué sitios salen los personajes de Bolaño para narrar o iniciar sus peripecias?, ¿hacia dónde arriban, finalmente? A lo largo de su narrativa, desde *Consejos de un fanático de Morrison a un discípulo de Joyce* hasta la exacerbada 2666, Bolaño ha subrayado la precariedad de las viviendas en las que sus héroes se refugian, revelando con ello una posición espacial reconocible desde la cual declamar (el margen) y una punzante crítica estético-ideológica.

En su trabajo «La imagen de la precariedad en “Sensini” de Roberto Bolaño» (2003), el investigador Guillermo García Corales advierte una de las más inquietantes características en relación con el diagrama espacial que Bolaño dibuja en su obra. Aunque el ensayo se articula en torno a un solo relato, «Sensini» (el relato que, por lo demás, comenzó a darle a Bolaño visibilidad definitiva), García Corales invita a examinar la totalidad de su narrativa desde esta perspectiva: un engarce entre el comentario político desprendido de solemnidad, muy hilarante con el poder; y las circunstancias de personajes (casi siempre *letrahieridos* padeciendo los sinsabores de la creación) que parecen ponderar su condición de *outsiders* y realizar una apología del desencanto, desde sus cotidianos habitáculos: «“Sensini” representa un pertinente microcosmos del conjunto de la obra narrativa de nuestro autor [...]. A través de ese cruce de carriles estético-ideológicos, el cuento en análisis diagrama una amplia imagen de la precariedad, la cual comprende y replica el sentido de crisis y desconcierto de la escena distópica actual» (García Corales: 36).

Cuartos de azotea, pisos frances, tiendas de campaña, edificios derruidos y *chambres de bonne mal calefaccionadas* serán algunos de los lugares que Bolaño irá enumerando y en los cuales sus personajes aprenderán una suerte de estoicismo. La precariedad opera, para los habitantes de esos espacios, no sólo como sinónimo de falta de medios, sino como signo claro de *inestabilidad*. Los lugares están impregnados de una atmósfera de tránsito y de provisionalidad, y quienes habitan esas viviendas, como lo comentaba García Corales, salen irremediablemente transformados, tanto estética como ideológicamente.

La primera característica visible de las viviendas en la narrativa de Bolaño, en cuanto lugar físico situado en los bordes, es un elemento que contraviene la lógica de la higienización de los espacios céntricos: la presencia de la suciedad y de la oscuridad. Hacia la mitad de *Consejos de un fanático de Morrison a un discípulo de Joyce*, Ángel Ros describe la situación de precariedad habitacional en la que se encuentra junto con su novia, Ana: «El estudio de Ana estaba en Balmes, tenía cocina, lavabo, ducha y era caro. Mi pociña estaba ubicada en uno de los peores edificios del barrio de Sants, sólo constaba de un cuarto, una cocinita minúscula y un váter con lavamanos; no entraba la luz del sol, pero era barato» (Bolaño, García Porta, 1984: 93). La estrechez de los espacios y la falta de luminosidad, no sólo experimentada por ellos si no también por las personas que frecuentan¹⁰⁹, tendrá como consecuencia paulatina el convencimiento de Ángel y Ana de acercarse a los márgenes no sólo en cuestiones habitacionales, sino también legales. Los atracos a bancos y los planes para mantener secuestrada a la familia del antiguo jefe de Ángel se urdirán precisamente en esos espacios, en esos reductos

¹⁰⁹ Bolaño ha convertido la precariedad espacial y, causalmente, existencial de los latinoamericanos perdidos en Europa en parte de su poética. En esta línea, en el libro escrito con Antoni García Porta se esboza ya la situación de un chileno (presumiblemente Belano) viviendo en Barcelona en precarias condiciones: «Recordé entonces que cerca de allí, en la calle Tallers, vivía un amigo, precisamente el único sudamericano que era amigo mío y no de Ana [...]. Su morada era más bien modesta. Consistía en dos habitaciones que él llamaba sala-comedor y dormitorio separadas por una cortina granate y medio tabique. No fue nada difícil percibir que había alguien en el dormitorio» (Bolaño, García Porta, 1984: 108-9).

situados en los alrededores de esos centros en los que ellos posteriormente se infiltrarán para contravenir sus basamentos.

Una situación similar se observa en el edificio donde vive Sofía, la extravagante novia del narrador de «Compañeros de celda», cuento incluido en *Llamadas telefónicas*. Una perturbación nerviosa lleva a Sofía a sostener encuentros sexuales desinteresados y a ingerir, como único alimento, puré de patatas en polvo. El narrador, tiempo después, evoca junto con Nuria, una maestra de instituto y amiga común, el lugar donde Sofía acaba por trastornarse:

Vivía cerca de Borne, en un edificio que se estaba viniendo abajo de viejo. Las escaleras eran estrechas y crujían a cada paso que dábamos [...]. Su casa estaba a oscuras y la luz del rellano se apagaba cada veinte segundos. Al principio debido a la oscuridad, no me di cuenta que iba desnuda. Te vas a congelar, dije cuando la luz de la escalera me la mostró, allí, muy erguida, más flaca que de costumbre, el vientre, las piernas que tantas veces había besado, en una situación tal de desamparo que en lugar de empujarme hacia ella me enfrió como si las consecuencias de su desnudez las estuviera sufriendo yo [...]. La sala, según Nuria, era pobre, pero además su estado de conservación era lamentable, la suciedad goteaba por las paredes, los platos sucios se acumulaban en la mesa (Bolaño, 1997: 142-3, 145).

Nuevamente el desorden, la suciedad y la penumbra caracterizan a los espacios donde los personajes se recrean. Resulta interesante constatar, además, que el profundo afecto que siente el narrador hacia Sofía se va agravando pronto, debido al desamparo que rodea al personaje femenino. Incluso en la desnudez, en la exhibición total, resulta innegable el influjo negativo de este margen en la existencia de Sofía y en la del propio narrador, quien se aleja de esa «orilla del abismo» para ya no volver a asomarse.

En *La pista de hielo*, el vigilante del camping Stella Maris, Gaspar Heredia, detalla el tipo de vivienda en el cual se aloja la futura víctima, una cantante de ópera, y Caridad, su amiga y protegida. Lo más importante es que este espacio marginal, distintivo ante todo por la suciedad, se proyecta hacia las costas mismas del Palacio Benvingut, el espacio opuesto. Este elemento puntual es el que permite a Enric Rosquelles ir haciendo conjeturas acerca de una presencia inquietante que fragmentará la armonía del idealizado espacio:

No resultaba difícil reconocer desde lejos la parcelas de las dos mujeres; la basura, o mejor dicho una serie inclasificable de objetos usados e inútiles, no del todo desechados, se amontonaban formando conos de treinta centímetros de altura a lo largo del perímetro de la tienda, como almenas de una fortaleza miserable (Bolaño, 1993: 45).

En ese sentido, la elección casi involuntaria de este tipo de viviendas (sórdidas, oscuras, sucias) es una proyección de la coyuntura errante de los personajes. Gaspar Heredia –cuya situación en España «era, por decirlo de una forma suave, desesperada: no tengo permiso de residencia, no tengo permiso de trabajo, vivo en una especie de purgatorio indefinido a la espera de conseguir dinero suficiente para ahuecar el ala o pagar un abogado que arregle mis papeles» (10)– se emparenta por antonomasia con otros personajes de Bolaño. Más aún: Gaspar Heredia podría estudiarse como una variante del arquetipo que aúna los pormenores de la difícil situación del mismo Bolaño a comienzos de los años ochenta. El «personaje» que intenta fijar las piezas de un caleidoscopio existencial, en *Prosa de otoño en Gerona* (1981); el errante Arturo Belano en la segunda parte de *Los detectives salvajes*; el narrador que se carteá de un continente a otro con una de las más altas figuras de la poesía chilena, en «Encuentro con Enrique Lihn»¹¹⁰; y, por supuesto, el cazador de recompensas literarias, en «Sensini», entre otros, presentan la misma situación desesperada: la de encontrarse albergados en sus viviendas precarias, pero con la sensación de estar transitando por un «purgatorio indefinido».

¹¹⁰ Se trata de un cuento incluido en *Putas asesinas*, donde el narrador presenta la misma situación de precariedad y marginalidad, y la misma ética vertical, que su símil de «Sensini»: «[...] durante un tiempo, un tiempo breve, me había carteado con él y sus cartas en cierta forma me habían ayudado, estoy hablando del año 1981 o 1982, cuando vivía encerrado en una casa de Gerona casi sin nada de dinero ni perspectivas de tenerlo, y la literatura era un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos, salvo algunos clásicos (y no todos), y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquílocos, y dar un paso en falso hubiera sido fatal» (Bolaño, 2001: 218).

Para ayudar a ilustrar esta idea, se trae a colación el conocido inicio de «Sensini»¹¹¹:

La forma en que se desarrolló mi amistad con Sensini sin duda se sale de lo corriente. En aquella época yo tenía veintitantes años y era más pobre que una rata. Vivía en las afueras de Girona, en una casa en ruinas que me habían dejado mi hermano y mi cuñado tras marcharse a México y acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno en un camping de Barcelona, el cual había acentuado mi disposición a no dormir durante las noches [...]. Vivía con lo que había ahorrado durante el verano y aunque apenas gastaba mis ahorros iban menguando al paso del otoño (Bolaño, 1997: 13).

Si la precariedad evidente, en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, justificaba a Ana y Ángel para transitar por las aceras del crimen, y consecuentemente esa misma precariedad advertía al narrador de «Compañeros de celda» de los peligros de encariñarse con una mujer perdida en las confluencias del margen, la falta de dinero, la imposibilidad de trabajo y la recreación solitaria en una «casa en ruinas» empujarán al protagonista de «Sensini» hacia una salida también fronteriza: la creación literaria.

La persecución azarosa de premios literarios de provincia se asumirá como una actividad que, desde ese cruce entre lo estético y lo ideológico comentado por García Corales, ayuda al narrador a encontrar su *posición* en el borde. Como se verá más adelante, en el apartado dedicado a los personajes, esa posición equivale a una *resistencia* desde un punto de vista político. Aquí el término «político» se entiende, primero, como una orientación regidora en el actuar del personaje; y luego, como una manera de intervenir en el medio social. El afán tanto del narrador como de Luis Antonio Sensini,

¹¹¹ *Prosa de otoño en Gerona* fungirá, según la propuesta, como el reverso poético del narrativo texto «Sensini»: muy en la dirección del proyecto literario de *Amberes*, *Prosa de otoño en Gerona* se articula como una sucesión de fragmentos aparentemente discordantes, donde un «personaje» experimenta la precariedad económica que, por anonomasia, derivará en precariedad emocional ante el abandono de una «desconocida»: «La situación real: estaba solo en mi casa, tenía 28 años, acababa de regresar después de pasar el verano fuera de la provincia, trabajando, y las habitaciones estaban llenas de telarañas. Ya no tenía trabajo y el dinero, a cuentagotas, me alcanzaría para cuatro meses. Tampoco había esperanzas de encontrar otro trabajo. En la policía me habían renovado la permanencia por tres meses. No autorizado para trabajar en España. No sabía qué hacer. Era un otoño benigno» (Bolaño, 2007b: 263).

su amigo epistolar, por ganar los premios de ayuntamiento sin otro reconocimiento que el cheque que les ayudará a pagar el alquiler, provoca una fragmentación en la acostumbrada realidad de las recompensas poéticas. El laureado ya no se frota las manos por la figuración de su nombre en los anales, sino por asuntos estrictamente domésticos, generando, con ello, una verdadera ética. «El sentido de precariedad del mundo literario se sugiere a través de las conductas de sesgos carnavalescos en que se involucran los personajes principales, quienes intentan así resolver los problemas básicos de subsistencia material», agrega García Corales. «Con este tipo de alcances se vislumbra un inicial rebajamiento carnavalesco del quehacer literario. Además, se abre una brecha para reconstruir la supuesta autoridad heroica de los escritores en general» (García Corales: 41-2).

En este sentido, una mención especial merecen las viviendas en las que habita la granada pandilla de poetas que, en *Los detectives salvajes*, conformarán el movimiento realvisceralista. Si bien varios de los encuentros literarios y existenciales se suceden en casa de las hermanas Font, en la exclusiva colonia Condesa, de México DF, los principales exponentes de realismo visceral viven, según cifra Juan García Madero, en los cordones periféricos y zonas precarias que la propia capital de México ha ido generando debido a su vertiginosa expansión:

Ulises Lima vive en un cuarto de azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes. El habitáculo es pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes. Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas en donde, según Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos (Bolaño, 1998: 29).

Es importante volver a subrayar la posición y estrechez de los espacios donde surgirán los poetas que provocarán conflicto en el canon literario mexicano de finales de los años 70. No es gratuita la mención a Carlos Monsiváis, uno de los críticos literarios y sociales más importantes de ese país, y el posterior apuntalamiento a Octavio Paz, una de las figuras totémicas del intelectualismo latinoamericano. Aunque el habitáculo de Ulises Lima alcance apenas para contener sus libros, le permite a él y a sus amigos

observar en panorámica el resto de la ciudad y asumir, con un dejo de ironía, los dictámenes de los detentadores del canon. El sacrificio humano, además, se perpetra sobre las azoteas, lo que permite identificar ese espacio como una «zona de interferencia» entre la cultura y la barbarie, o un remedo entre la implantación cultural colonizadora y las prácticas rituales aborígenes.

Resulta interesante cómo ese margen, en una ciudad latinoamericana, cobra vigencia por la intervención de un personaje que arrastrará sus circunstancias hacia una ciudad europea. Ulises Lima, movido por la fascinación de los poetas eléctricos, viaja a París. Varios de quienes traban relación con él (un peruano, una argentina, una francesa, es decir, la mirada es, aunque subjetiva, amplia) resaltan la dejadez y el abandono por sus propias cosas. Su amiga Simone Darrieux describe las condiciones que reproduce, ahora en el viejo continente, el otrora realvisceralista¹¹²:

Ulises Lima vivía en la rue des Eaux. Una vez, sólo una, fui a buscarlo a su casa. Nunca había visto una *chambre de bonne* peor que aquélla. Sólo tenía un ventanuco, que no podía abrir, que daba a un patio de luces oscuro y sórdido. Apenas había espacio para una cama y una suerte de mesa de guardería infantil totalmente desvencijada. La ropa seguía en las maletas, pues no había armario ni closet, o estaba desparramada por todo el cuarto. Cuando entré tuve ganas de vomitar (227).

En efecto, los espacios en los que Lima se recrea, con el polvo alterando la limpieza, con el desorden perturbando la mesura, no parecen variar en los sitios en los que va viviendo según lo exija su particular itinerario artístico. La paradójica *mantención del caos* se yergue como uno de sus estandartes. De esta manera, la presencia de Lima continúa produciendo malestar en las zonas higiénicas y ordenadas que se yerguen por la cercanía con el poder y, por ende, con el canon.

¹¹² El espectro se amplía con las confesiones de otra amiga, la argentina Sofía Pellegrini: «No, yo nunca fui a verlo a su casa, sé que se contaban cosas horribles, que era una covacha, que allí se acumulaban los objetos más inútiles de París: basura, revistas, periódicos, los libros que robaba en las librerías y que pronto adquirían su olor y luego se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes. Decían que podía pasarse días enteros sin probar bocado, que meses sin acudir a un baño público[...]» (Bolaño, 1998: 235).

Una característica distinta del margen se presenta cuando García Madero describe, en la primera parte de su diario, la habitación de los hermanos Rodríguez, en su momento miembros fundadores del realvisceralismo:

Uno de los cuartos cumplía durante el día las funciones de comedor y sala de tele, y por la noche de dormitorio de Pancho, de Moctezuma y de Norberto. El otro era una especie de ropero o closet gigantesco, en donde además estaba el refrigerador, los utensilios de cocina (la cocina, portátil, la sacaban al pasillo durante el día y la metían en este cuarto durante la noche) y el colchón donde descansaba doña Panchita (69).

Aunque la imagen de la precariedad será itinerante en los cuartos que Ulises Lima irá habitando, aparece aquí una situación no de manutención de espacios, sino de transfiguración. Los espacios se *mueven* y cumplen múltiples funciones, entre ellas otorgar al lector ciertas señas que situarán a los varios miembros en distinto nivel de importancia al interior del realismo visceral. Al parecer, y por reconocimiento del propio García Madero, el vanguardismo, incluso como estilo de vida, debe actualizarse constantemente en los márgenes, no en el anhelo de habitar en un centro (como en el caso de los hermanos Rodríguez y las hermanas Font) o en una periferia desdibujada del todo (como se verá más adelante, con el habitáculo de Piel Divina). El traslado de artefactos domésticos entre las dos recámaras de la casa de los hermanos Rodríguez permite visualizar el carácter dinámico del margen, pero además el deseo de estos personajes de desear un entorno distinto al que moran. Incluso se anhela, por proyección, un entorno *literario* distinto, mucho más cercano a una tradición y a un canon, según los libros que visualiza García Madero: «Pancho y Moctezuma eran pobres, pero en los lugares más insospechados de su vivienda pude ver ejemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes, el ya mencionado Catulo traducido por Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Max Aub, Andrés Henestrosa» (70).

Resulta evidente que ni Pancho ni Moctezuma presentan esa suerte de estoicismo característico de Lima y Belano, por lo que el narrador será hábil para adelantar que, a pesar del amor furtivo que une a Pancho con Angélica Font, la participación de los Rodríguez en el realvisceralismo se acabará pronto. Luego de un periodo acelerado (en

el cual García Madero vive con una camarera; María Font y su padre intentan ayudar a una prostituta a escapar de Alberto, su proxeneta; y Lima y Belano desaparecen para traficar marihuana), el joven autor del diario se entera, por intermedio de Jacinto Requena, de las ínfulas bretonianas de Belano y de la purga que ha comenzado a realizar al interior del movimiento. No es difícil adivinar quiénes serán «marginados del margen»: las hermanas Font, los hermanos Rodríguez, Jacinto Requena y todos aquellos que, ante la desventaja de vivir en la línea divisoria, se abandonan hacia el anhelo de habitar bien espacios céntricos, bien espacios periféricos.

Aunque Lupe, Lima, Belano y García Madero huyen hacia Sonora en el Impala de Quim Font, motivados por la amenazante presencia de Alberto, de cara a lo analizado es posible darle otra lectura a esa huida. Debido a la gazmoñera institucionalización que se estaba haciendo del movimiento, los fundadores y el miembro más aventajado perseguirán los territorios del personaje que, en el pasado, urdiera toda esa intriga: Cesárea Tinajero. Se llega, como no podía ser menos, a Santa Teresa, en el desierto de Sonora. Allí, los realvisceralistas conocen a una maestra de escuela que en su juventud fue amiga a Cesárea y pudo asomarse al cuarto donde ella vivía, en la calle Rubén Darío. La descripción es ilustradora:

La pobreza y el abandono de la calle Rubén Darío se le derrumbaron encima como una amenaza de muerte. El cuarto donde vivía Cesárea estaba limpio y ordenado, tal como cabía esperar del cuarto de una ex maestra, pero algo emanaba de él que le pesó en el corazón [...]. ¿Qué vio la maestra? Vio una cama de hierro, una mesa llena de papeles en donde se apilaban, en dos montones, más de veinte cuadernos de tapas negras, vio los pocos vestidos de Cesárea colgados de una cuerda que iba de lado a lado de la habitación una alfombra india, un velador y sobre el velador un hornillo de parafina, tres libros prestados por la biblioteca cuyos títulos no recordaba, un par de zapatos sin tacón, unas medias negras que salían de debajo de la cama, una maleta de cuero en un rincón, un sombrero de paja teñido de negro que colgaba de un minúsculo perchero clavado tras la puerta, y alimentos (594-6).

En medio de la ropa, los alimentos y los libros, se percibe una atmósfera que «pesa en el corazón», como la azotea de Ulises Lima en la calle Anáhuac, produciéndose así un reconocimiento *especular* de las viviendas precarias desde donde salen y adonde

regresan los realvisceralistas: viviendas construidas en un límite que, bien lo saben, resulta funcional y provocador para generar literatura.

¿Qué provoca, en las viviendas marginales, ese «peso en el corazón»? Existe una situación destacable aunque poco explicitada en la literatura de Bolaño, y es que haciendo registro del conflicto constante entre espacios céntricos y espacios marginales, el escritor esboza zonas que podrían relacionarse con una particular «periferia».

Si, aguzando la mirada, era posible encontrar en los espacios céntricos ciertos elementos marginales, indetectables a primera vista pero que amenazaban con un conflicto que vendría desde los límites, ahora será en los límites donde se encuentre, en plena convulsión, la semilla del desmantelamiento. Se trata de zonas seudo-espaciales o proto-espaciales (no parece haber otro modo que referirlas sino es *en alusión*), difíciles de asir por medio de las palabras debido a su total desarticulación. Al acercarse a estas verdaderas zonas de devastación, el lenguaje, como le ocurría al narrador de *Amberes*, se vuelve un mero balbuceo: «El cuarto de Piel Divina era, al contrario que los dos cuartos que ocupaban los Rodríguez, un ejemplo de desnudez y austeridad. No vi ropa tirada, no vi enseres domésticos, no vi libros [...], sólo una colchoneta y una silla –no tenía mesa– y una maleta de piel, de buena calidad, en donde guardaba su ropa» (70). Podría pensarse que la falta de destreza literaria de un joven de 17 años es lo que provoca el anquilosamiento en la descripción del cuarto de Piel Divina (se describe teniendo como referente *otro cuarto*, o bien bordeando un acercamiento que se antojaba más atrevido), pero lo cierto es que en la narrativa de Roberto Bolaño cualquier desciframiento de estas áreas, cualquier aproximación al desmantelamiento, traerá aparejada esta problemática de precariedad lingüística.

Si hay un momento en el cual Bolaño «mete la cabeza en lo oscuro», utilizando sus propias palabras, y abre los ojos para cifrar estas periferias, es en *Amberes*. Volviendo a lo planteado al inicio de esta sección, cada fragmento arrancado por el narrador de *Amberes* se detiene cuando la visión de la tórrida periferia paraliza o imposibilita la estructuración de un lenguaje que las revele. El narrador opta entonces por empujar el

argumento hacia esas zonas desmanteladas a partir de la des-estructuración misma de la trama. El fragmento número 10, titulado «No había nada», puede tomarse como la máxima ambición de Bolaño de intentar expresar, por un momento, la devastación en los espacios periféricos:

No hay comisarías, no hay hospitales, no hay nada. Al menos no hay nada que puedas conseguir con dinero. «Nos movemos por impulsos instantáneos»... «Algo así destruirá el inconsciente y quedaremos en el aire»... «¿Recuerdas ese chiste del torero que salía a la arena y no había toro, no había arena, no había nada?»... Los policías bebieron brisas anárquicas. Alguien se puso a aplaudir (Bolaño, 2002b: 31).

No hay nada. Un «algo» destruirá el inconsciente y así, sin matriz ni origen, los personajes quedarán flotando. Un chiste en el cual alguien acude a realizar su oficio y se presenta, por desmantelamiento, la imposibilidad de hacerlo. El aplauso, como si se tratara de un final de espectáculo, termina por revelar la precariedad del lenguaje para acercarse a esos espacios. Todo parece indicar que hay cosas sobre las que, lejos de la voluntad del escritor, no se puede llegar a escribir.

1.3.2. Ciudades: Mapas cognitivos

En el comentado estudio sobre la presencia cartográfica y fotográfica en la obra de Roberto Bolaño, Valeria de los Ríos mencionaba un aspecto interesante para configurar los espacios que remiten a países y ciudades en su obra. «El mapa es, en términos técnicos, un modelo referencial del territorio, visto desde una perspectiva vertical. Tal como numerosos filósofos contemporáneos han señalado de manera recurrente, el mapa no es el territorio. Sin embargo, es innegable el fuerte impulso mimético que el mapa tiene» (De los Ríos: 238); por lo tanto, «el México angustioso de *Los detectives salvajes* y 2666, el Chile tenebroso de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la España gris y pueblerina de *La pista de hielo*, la olvidada pampa argentina en “El gaucho insufrible”, o el París mitificado de algunos cuentos, por citar sólo algunos ejemplos, están inscritos en este mapa al que Bolaño vuelve de manera intermitente, adscribiendo características concretas y valores personales a cada uno de estos espacios» (240).

Cuando Roberto Bolaño traza los bordes escurridizos de las ciudades que sus personajes recorren, la percepción de quienes habilitan esos espacios, como en casos anteriores, actuará como fragmentación para difuminar las fronteras geográficas¹¹³. El París que se esboza en algunos episodios de la segunda parte de *Los detectives salvajes* o en *Nocturno de Chile* no es el París que describieran con estupor y candidez Julio Cortázar o Julio Ramón Ribeyro. Se trata de un ambiente que obliga a los trashumantes a endurecerse más que a maravillarse, a reformular sus estancias y padecer dolientes procesos de adaptación¹¹⁴.

La idea de que las cosmopolitas ciudades europeas vulneran la integridad de los latinoamericanos que carecen de «una vocación de hierro» (en palabras de Simone Darrieux) es un factor importante. En *Nocturno de Chile* el crítico Farewell, mentor del sacerdote y también crítico Sebastián Urrutia Lacroix, refiere una historia que le ha contado Salvador Reyes, escritor y cónsul en París durante los gobiernos del Frente Popular, en el Chile de los años 40. Reyes conoce, en una refinada fiesta diplomática, a Ernst Jünger. Intercambian tarjetas y quedan para cenar. Pero el siguiente encuentro no se realiza en un restaurante, sino en la buhardilla de un pintor guatemalteco que no ha podido salir de París tras la ocupación alemana. El pintor padece *morbus melancholicus*: no come, casi no duerme y no parece dispuesto a salir de su bloqueo creativo. Tiene, como única actividad, observar desde la ventana el plano urbano de París. Salvador Reyes intenta animarlo, llevándole viandas y una de sus novelas, pero el guatemalteco aparenta una afición irremediable: «[...] el guatemalteco ya había adquirido la

¹¹³ En este sentido se regresa al concepto de «mapa cognitivo», en *La imagen de la ciudad*, de Kevin Lynch. Más adelante en su libro, el urbanista dedicará un apartado a los *bordes* citadinos, y dirá de ellos: «Los bordes son aquellos elementos lineales que no son considerados sendas; son por lo común, pero no siempre necesariamente, los límites entre zona de dos clases diferentes [...]. Los bordes que parecen más fuertes son aquellos que no sólo son visualmente prominentes sino que también tienen una forma continua y son impenetrables al movimiento transversal» (Lynch: 79). Pero resulta curioso, y sintomático para este estudio, que unos párrafos más adelante determine: «A menudo los bordes son, asimismo, sendas» (83).

¹¹⁴ Simone Darrieux, una de las primeras amigas que tiene Ulises Lima en Francia, lo corrobora: «[...] vivir en París, es sabido, desgasta, diluye todas las vocaciones que no sean de hierro, encanalla, empuja al olvido. Al menos esto le suele suceder a muchos latinoamericanos que yo conozco» (Bolaño, 1998: 234-5).

costumbre de pasar largas horas muertas (o agónicas) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, de la contemplación insomne de París por parte del guatemalteco, y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota [...]» (Bolaño, 2000: 47-8).

Hay varios aspectos contrastantes en el caso del pintor guatemalteco. Ante todo, salta a la vista el sistemático juego de luces y sombras propio de la plástica, técnica que se emparentaría con la estudiada dinámica de «interferencia» de los espacios fronterizos. Bolaño no entrega mayores antecedentes del desenvolvimiento del pintor en París antes de la ocupación, pero puede deducirse que su interacción con los espacios es ligeramente diversa a la de Roberto Rosas, el proto-traductor de Bulteau. Si en el caso de Rosas se evidenciaba un personaje que, por su acción de retirada, decide resguardar las *luminosas* fachadas espaciales, en *Nocturno de Chile* el carácter contemplativo del artista, en la Ciudad *Luz* invadida por la *grisura* de los uniformes nazis, llevará otra vez la discusión al plano de lo perceptivo. El mental trazado citadino que hace el guatemalteco, tras meses y meses de padecer el *tedium vitae* frente a una ventana, acaban por generar un cuadro limítrofe, alejado de la expectativa que Reyes y Jünger habían estimado.

El título del cuadro es clave, en tanto paradoja. El punto temporal, el *borde* donde el pintor sitúa el retrato de la Ciudad de México es *una hora antes del amanecer*, es decir una hora antes de la renovación diurna de los espacios (entendida como la limpieza natural que lleva a cabo la luz del sol en las superficies). Sin embargo, aún sigue presentando un paisaje desmantelado, hastiado, con el sino de la derrota de los latinoamericanos errantes en París. Salvador Reyes siente escalofríos al inferir, en esa *oscuridad*, aspectos contrastantes de los continentes europeo y americano, aspectos que el lenguaje verbal no es capaz de asimilar. El cuadro del guatemalteco permite acercarse a esos espacios desmantelados, innombrables, donde la Ciudad de México bien puede

significar la continuidad o bien el reverso de París, pues ambos territorios se han asociado metonímicamente por esta dialéctica marginal¹¹⁵.

Esa sensación de estar habitando una misma ciudad en cualquier parte del globo (es decir, la repetición de circunstancias, indistintamente del espacio geográfico) se halla también en otros episodios de la narrativa de Bolaño, como en el citado «Sensini» –«Le pregunté cómo le había ido en Argentina. Igual que aquí, dijo Miranda, igual que en Madrid, igual que en todas partes. Pero en Argentina lo querían, dije yo. Igual que aquí, dijo Miranda» (1997: 26-7)– y en «La parte de Amalfitano», de 2666. En ese texto, en su obsesión por buscar a un poeta que ha conocido en una fiesta, Lola, la mujer del profesor chileno, abandona a Amalfitano y a Rosa, su hija, y se embarca en una travesía por las carreteras españolas, rumbo a Mondragón. En Las Ramblas de Barcelona tiene un encuentro que definirá su posterior tránsito geográfico: «En el Drugstore encontré a una chica que conocía desde hacía un par de años y que trabajaba como periodista en *Ajoblanco* aunque estaba asqueada de trabajar allí. Se puso a hablarme de la posibilidad de ir a Madrid. Me preguntó si a mí no me entraban ganas de cambiar de ciudad. Me encogí de hombros. *Todas las ciudades son parecidas*, le dije» (Bolaño, 2004b: 218. *El énfasis es nuestro*).

El contraste entre luces y sombras, de anverso y reverso, resulta igualmente evidente en el relato «La nieve», de *Llamadas telefónicas*. La familia de Rogelio, el protagonista, se ha exiliado en la Unión Soviética tras el golpe de Estado en Chile. Mientras su padre, antiguo funcionario del gobierno de Salvador Allende, habita un Moscú de patente «fachada», un Moscú público y vertical, Rogelio se asoma a la capital oculta, cuyo dinamismo genera, a la larga, las contradicciones que harán caer al régimen soviético hacia los años 90:

¹¹⁵ Sobre todo porque México, en particular, será para Bolaño un territorio en perpetuo movimiento, recordado con el dinamismo y las ganas de un joven viajero: «¿Extraña algo de su vida en México?», le preguntaba Mónica Maristain. «Mi juventud y las caminatas interminables con Mario Santiago» (Braithwaite: 71), respondía el autor.

Mi padre vivía en un Moscú de papeles y memorándums, el Moscú de los burócratas, con órdenes, contraórdenes, temas del día, rencillas internas, odios internos, un Moscú ideal. Yo vivía en un Moscú de droga y prostitución, mercado negro y alegría, amenazas y crímenes. Los dos Moscús se solían tocar, a veces, en ciertas esferas, incluso se confundían, pero por regla general eran dos ciudades distintas que se ignoraban mutuamente (Bolaño, 1997: 88)

Esa ignorancia mutua de ambos territorios, esa imagen de estar en contacto, pero de espaldas, es precisamente una de las características primarias de la configuración del límite o margen espacial. En «La nieve» aún no se ha producido una apertura del *parergon*, y Bolaño es hábil en registrar la mirada de sus personajes al respecto. En algún momento, los espacios se entrelazarán de forma violenta y la sensación de algunos personajes será la misma que experimentaba Lola, la mujer de Amalfitano: la de estar habitando una misma ciudad en cualquier parte del mundo.

Hay un momento narrativo aún más evidente en este juego de anverso y reverso entre dos territorios que, en la misma ciudad, se dan «la espalda». Es algo que llama la atención a García Madero, en *Los detectives salvajes*, cuando a la manera de Georges Perec en *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1975), realiza un contraste entre los elementos visibles de la avenida Bucareli y la avenida Guerrero, en el centro de la Ciudad de México. Aunque varios autores han trabajado ya el proceso de mitologización de la capital mexicana en esta novela¹¹⁶, parece no haberse reparado en el hecho de que García Madero se instala justamente en un *límite* para dar cuenta del juego de contrastes.

Tanto en el México DF referencial como en el refractado en *Los detectives salvajes*, Bucareli y Guerrero son una misma calle que cambia de nombre por el corte horizontal del Paseo de la Reforma, una de las principales arterias que une el Palacio Nacional con el Castillo de Chapultepec, diseñado por orden del emperador Maximiliano I durante el

¹¹⁶ Vid. Catalán, Pablo, «Los territorios de Roberto Bolaño» (2003); Zozaya, Florencia, «La ciudad de México en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño» (de próxima aparición en las *Memorias del I Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea: Roberto Bolaño*. Puebla, México: BUAP, 2011).

Segundo Imperio Mexicano, a la usanza de los bulevares franceses, y que exhibe una multitud de glorietas, monumentos, auditorios y tiendas de reconocidas firmas. Es decir, la fachada del poder empuja hacia los costados lo que no se desea mostrar. El ejercicio del joven poeta realvisceralista será, entonces, ejemplificador:

El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundaban. Los bares y las cafeterías, en Bucareli, eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de Violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle, la música que salía de los bares y de los coches estacionados, la que salía de las radios portátiles y la que caía por las ventanas iluminadas de los edificios de fachadas oscuras (Bolaño, 1998: 44).

Resulta interesante en esta descripción cómo los espacios en la Ciudad de México muestran sus propios elementos para, a la fin, mixturarse¹¹⁷: ausencia y presencia de coches; apertura y repliegue de bares; silencio y estruendo musical. Otra vez higienización y contaminación, en una frontera que tal y como entrega la posibilidad de asomarse a ambos espacios, también anuncia su próximo desmantelamiento.

¹¹⁷ Una percepción parecida se revela en «La parte de Fate», en 2666, cuando el periodista negro interroga al recepcionista de un hotel en Santa Teresa sobre algún lugar donde divertirse por las noches y acaba por tener una revelación sobre la territorialización y fronterización en México: «Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rió y le dijo que se llamaba *Fuego, camina conmigo*.

—Parece el título de una película de David Lynch —dijo Fate.

El recepcionista se encogió de hombros y dijo que todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos.

—Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido —dijo» (Bolaño, 2004b: 428). La alusión a *Twin Peaks* (1990-1991), de David Lynch, permite entender mejor este aspecto de la mixtura. Poblete Alday, por ejemplo, lo toma como punto de arranque para un análisis comparatista entre ambos espacios, físicos y cognoscitivos: «"Fire, dance with me", es la frase que se repite durante toda la serie en la búsqueda del asesino, y que luego tituló la película que da cuenta del último día de vida de Laura Palmer. Menciono aquí, además, otras similitudes con el mundo creado por Lynch: la localidad de frontera (*Twin Peaks/Santa Teresa*), el motivo del femicidio, el hombre del sheriff (Harry Truman en la serie/Harry Magaña en 2666), y, en fin, la noción del mal como potencia humana desatada, que al liberarse nos hace esclavos de nosotros mismos [...]» (Poblete Alday, 2010: 100).

Siguiendo con el estudio de Valeria de los Ríos¹¹⁸, a la hora de situar sus personajes en las distintas ciudades de la República mexicana, Bolaño parece trabajar las características perceptivas del margen de manera cartográfica. Si en el Distrito Federal, al centro del mapa, todo parece confluir y estar a un tris de entrelazarse (la «territorialización» que estudiaron Deleuze y Guattari, en *Mil mesetas*), en Sonora, el estado limítrofe del norte, los elementos parecen ser la consecuencia de un choque espacial anterior.

En «La parte de Fate», en 2666, el periodista de color Oscar Fate, quien ha acudido a Santa Teresa para reportear un predecible combate de boxeo, escucha al pasar una conversación en una cafetería entre un tal profesor Kessler y un curioso joven llamado Edward. Con posterioridad, en «La parte de los crímenes», se sabrá que el profesor es el ex funcionario del FBI, Albert Kessler, convocado por la policía de Sonora para capturar finalmente al responsable de los asesinatos de mujeres. Es interesante atender al hecho de que Bolaño necesita convocar la visión de un extranjero para describir la situación general del territorio mexicano. Al parecer, la percepción de cualquiera de los personajes que habitan en Santa Teresa (Juan de Dios Martínez, Florita Almada, Elvira Campos) resulta limitada, y será Kessler quien trace una panorámica en la conversación capturada al vuelo por Fate:

Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos (Bolaño, 2004b: 339).

¹¹⁸ «El mapa intenta capturar el territorio en una superficie plana y permiten ver algo que de otra manera permanecería invisible. Al mismo tiempo, traslucen las estructuras de conocimiento de quienes los elaboran. A pesar de que el territorio es un referente concreto de los mapas, éstos suelen ser construcciones simbólicas e ideológicas [...]. La elaboración del mapa cognitivo en la obra de Bolaño tiene un carácter preformativo» (De los Ríos: 241-2).

Una «sociedad fuera de la sociedad», con habitantes cuyo destino, para con ese espacio desabrigado, será el exilio. Si para algunos críticos, el *parergon* espacial abierto, la fachada desmantelada, podría representar un territorio en fuga, para otros significará un áureo sitio de destino. No resulta extraño, entonces, que Juan García Madero (voluntariamente marginal en un territorio céntrico como el DF) registre casi al final de su diario: «Cuando regresábamos a Hermosillo tuve la sensación no sólo de haber recorrido ya estas pinches tierras sino de haber nacido aquí» (Bolaño, 1998: 591). García Madero completa, casi con la misma edad, el deseo del adolescente Arturo Belano de habitar los territorios abiertos del Norte mexicano, en el «El gusano», de *Llamadas telefónicas*: «A veces, tal vez porque de alguna manera me consideraba un paisano, hablábamos de Sonora, que yo apenas conocía: sólo había ido una vez, para el funeral de mi abuelo. Nombraba pueblos como Nacozari, Bacoache, Fronteras, Villa Hidalgo, Bacerac, Bavispe, Agua Prieta, Naco, que para mí tenían las mismas cualidades que el oro» (Bolaño, 1997: 78).

Un ejemplo más, tomado de «El gaucho insufrible», acabará por definir el estudio de este apartado. Héctor Pereda, el abogado que se desplaza borgesianamente desde su departamento acomodado en Buenos Aires hacia una finca pampina, tiene en un momento del relato una conversación con gauchos muy reales, no personificaciones librescas. Téngase presente cómo cada uno de los espacios aquí propuestos es atendible en el mapa nacional:

Les hablaba de Argentina, de Buenos Aires y de la pampa, y les preguntaba con cuál de las tres se quedaban. Argentina es una novela, les decía, por lo tanto es falsa o por lo menos mentirosa. Buenos Aires es tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno, donde lo único que valía la pena eran las mujeres y a veces, pero muy raras veces, los escritores. La pampa, en cambio, era lo eterno. Un camposanto sin límites es lo más parecido que uno puede hallar (Bolaño, 2003: 34-5).

El primer territorio, la Argentina, se reconoce claramente como espacio de ficción, verosímil, un «mundo posible» como el mundo de las novelas, aunque en un momento sus límites literarios son excedidos y la discusión deriva hacia la construcción

misma de una idiosincrasia. Tal como decía un personaje de *2666*, Argentina, al igual que México, también resultaría «un collage de homenajes diversos y variadísimos» (Bolaño, 2004b: 428), un territorio céntrico, articulado por retazos y voces de curiosa procedencia: por fin, una construcción artificial, con orientación pública y casi turística. El segundo territorio, Buenos Aires, se presenta como margen donde la fachada de una Argentina refinada y europeizante se descascara, dejando entrever este espacio donde deambulan individuos marcados como «indeseables» por las lógicas de poder centralistas: mujeres, configuradas por la mirada libidinosa de los hombres, y escritores, seres que en la obra de Bolaño aparecerán bordeando las circunstancias espaciales. En suma, «un lugar similar al infierno» por el ardor violento de la interferencia, del choque y el plurilingüismo.

Finalmente, la pampa, un terreno extenso, fuera de poblado, un espacio de llanuras exentas de urbanidad, será dotada con las características áuricas de esa periferia que hace posible *sentir* la eternidad: «un camposanto sin límites». El centro de las ciudades, entonces, se caracterizará por el hálito de la ficción, como un terreno erigido a partir de una inventiva frágilmente verosímil (como ocurre con la ciudad de Z, en *La pista de hielo*). El margen, por sus límites paradójicos y el conflicto cultural allí presente, será el infierno, el territorio que potencialmente puede desbaratar esa ficción. Y la periferia se reconocerá como un lugar sin horizontes, un sitio cuyos bordes serán invisibles y que acercarán, incluso en términos dantescos, a lo divino.

Con esta cita de «El gaucho insufrible» se recalca cómo el territorio mismo interviene con violencia en la percepción de quienes lo habitan y, a través del lenguaje y las analogías, se construye narrativamente en tanto mapa (des)orientador.

1.3.3. Espacios de ocio: profanamente sagrados

Varios de los espacios en la obra de Bolaño aparecerán como lugares de ocio, pero pronto modificarán esa presentación para transmutarse en sitios con características potencialmente arrolladoras. Hay que detenerse a examinar qué características

marginales representan en la narrativa de Bolaño los espacios que habitualmente se habilitan para la distensión: cines y restaurantes, locales nocturnos y campings de verano, lugares festivos y cafeterías.

En *Monsieur Pain* la alteración perceptiva del protagonista y las circunstancias en las que se ve involucrado permiten el acceso a la interesante transfiguración de ciertas áreas. Al comienzo del libro, luego de que madame Reynaud intercede por la salud de César Vallejo, Pierre Pain es sobornado para que no le ofrezca al poeta peruano sus servicios como mesmerista. El primer desplazamiento espacial de estas características sucede en el café de Victor, en el Boulevard Saint Michel, sitio que, de cara al incidente del soborno, altera sus sólidos cimientos arquitectónicos:

A la diez en punto de la noche, después de despedirme de madame Reynaud en la boca de un metro, llegué al café de Victor, en el Boulevard Saint Michel. Mi nombre estaba escrito en la libreta del maître y en el acto fui guiado hasta uno de los reservados donde me esperaban los españoles. El restaurante, pese a una iluminación impecable y sin nada anormal, provocó en mí la sensación de acceder a un cine oscuro, la película ya empezada, precedido por el camarero, que en este caso se transmutaba en el acomodador que me conducía a mi asiento. El murciélagos, pensé. El camino que une al hombre que sirve y al hombre que ve en la oscuridad (Bolaño, 1999a: 38).

A pesar de que el café de Victor es un lugar impecablemente iluminado, la percepción de Pierre Pain lo transmutará, quizá arbitrariamente, en una sala de cine donde la película *ya ha empezado*. En efecto, como se verá a lo largo de esa trama, la cinta ya está corriendo, y Pierre Pain ingresa imperceptiblemente a un territorio donde deberá sobrellevar, primero como espectador y luego como protagonista, las circunstancias narrativas sin ningún guión a mano¹¹⁹. Al comienzo del libro, ese cine oscuro donde el

¹¹⁹ Es una estrategia fácilmente identificable y que ya había sido utilizada por otros creadores, como Beckett, Pirandello o el propio Julio Cortázar. *Vid.* «Instrucciones para John Howard», *Todos los fuegos el fuego* (1966): «[...] un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso [...]; el absurdo empezó en el intervalo cuando el hombre de gris se acercó a su butaca y lo invitó cortésmente, con una voz casi inaudible, a que lo acompañara entre bastidores [...]. Sabiendo que no debía decir eso, Rice dijo: “Pero yo no soy actor”. Todos, hasta la muchacha, sonrieron alentándolo. “Precisamente”, dijo el hombre alto. “Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell”» (Cortázar, 1966: 271-2).

espectador, cual vouyerista, puede ver sin ser visto, le permite a Pain asomarse a la telaraña conspiratoria que impide, a la fin, que Vallejo sane del hipo que lo está matando. Sin embargo, no puede pasarse por alto un elemento: Pain sabe que el ingreso a ese cine, con un film *in media res* (como los del jorobadito de *Amberes*) se presenta dotado de características siniestras, con símbolos propios de la nocturnidad. Por ello la utilización del «murciélagos» como guía para acceder a territorios ora luminosos, ora oscuros.

Esta escena del soborno de los españoles, donde el espacio físico (un restaurante luminoso) se transfigura en un espacio mental (un cine en penumbra), tiene una coda interesante al final de la novela. En las últimas páginas, Pain se encuentra, precisamente en un cine a oscuras, con un tal Pleumeur-Bodou. Se trata de un mesmerista como él, un viejo conocido con quien Pain pronto perdió contacto debido a que ese hombre comenzó a utilizar estas técnicas de hipnosis con fines distintos a la sanación. Es aquí donde la novela, con marcados tintes siniestros a la manera de ciertos relatos de Edgar Allan Poe, revela su verdadero y complejo entramado. La presencia en París de Pleumeur-Bodou, un sujeto que simpatiza con el fascismo recién instaurado en España, no resulta casual, menos aún sabiendo (y es aquí donde Bolaño apuntala la conjectura metatextual) que César Vallejo participó activamente en la creación de comités de defensa de la República.

¿Está Pleumeur-Bodou detrás de la conspiración para impedir que Pierre Pain ayude a Vallejo? Los vaticinios del protagonista, en el café de Victor, se vuelven reales y la revelación final ocurre en medio de un cine con una película que *ya ha empezado*:

En cuanto al soborno, me atrevería a conjeturar que todo ha sido una broma. José María sabía, presumo que por boca de la misma mujer de tu enfermo o por algún amigo de éste, que tú serías llamado a su lecho. Tal vez de por medio haya una apuesta, a las que son muy aficionados los españoles, tal vez sólo una broma gastada a tu costa [...]. En fin, Pierre, me asombra que no sepas distinguir una broma, aunque debo admitir que un poco pesada, de una amenaza real y tangible. Creo, querido, que te has dejado llevar por tus nervios (133).

Ante la confesión de Pleumeur-Bodou, las circunstancias pierden espesura. Los sobornos, las persecuciones, la agonía y el delirio se desfondan para acabar con Pierre

Pain en el espacio de recreo de un cine, escuchando, por un lado, las palabras de un conocido que sirve ahora al fascismo y, en la pantalla, el ruido lejano de una película donde aparecen otros conocidos en ridículas circunstancias.

En «La parte de Fate», de 2666, los cines son trabajados en un registro similar en cuanto espacios de recreo donde se otorgan o se escrutan ciertas revelaciones, aunque su tránsito se matiza de otra forma. Luego de reportear someramente el combate de boxeo, Oscar Fate es invitado por sus eventuales colegas mexicanos, Chucho Flores y Charly Cruz, a ver la primera película de un hasta entonces desconocido director: Robert Rodríguez. Se trata de un desordenado *soft porno* que, en términos técnicos, deja mucho que desear. Sin embargo, en la conversación, Charly Cruz rememora las antiguas salas de cine, ponderándolas como verdaderos lugares sagros. Sin en términos de sensaciones, Héctor Pereda comparaba la pampa con un camposanto, Charly Cruz vinculará las salas de cine con templos religiosos:

Las únicas salas de cine que cumplían una función, dijo Charly Cruz, eran las viejas, ¿las recuerdas?, esos teatros enormes que cuando se apagaban las luces a uno se le encogía el corazón. Esas salas estaban bien, era los verdaderos cines, lo más parecido a una iglesia, techos altísimos, grandes cortinas rojo granate, columnas, pasillos con viejas alfombras desgastadas, palcos, localidades de platea y galería o gallinero, edificios construidos en los años en los que el cine todavía era una experiencia religiosa, cotidiana y sin embargo religiosa, y que poco a poco fueron demolidos para edificar bancos o supermercados o multicines [...]. El fin (de lo sagrado) había empezado en alguna parte, a Charly Cruz le daba lo mismo, tal vez en las iglesias, cuando los curas dejaron de lado la misa en latín, o en las familias, cuando los padres abandonaron (aterrorizados, créeme, brother) a las madres. Pronto el fin de lo sagrado llegó al cine. Derribaron los grandes cines y construyeron cajas inmundas llamadas multicines, cines prácticos, cines funcionales. Las catedrales cayeron bajo la bola de acero de los equipos de demolición (Bolaño, 2004b: 397-8).

Evidentemente, se está delante de un caso anverso al de Monsieur Pain, en cuanto a que el tránsito espacial se realiza perceptiva y sensitivamente de una zona oscura, el cine, a una zona luminosa, una catedral. Al comienzo del apartado se formulaba la idea de que el lenguaje es limitado para dar cuenta de la totalidad de los espacios. Se agregará aquí un matiz: si bien el lenguaje parece únicamente bordear los

fenómenos, sin conseguir asirlos de manera asertiva, aún guardaría en su esencia ciertas características conjuradoras¹²⁰. Perceptivamente, los márgenes sólo pueden asimilarse mediante analogías sensitivas, un aspecto interesante que se ilustra en los dos ejemplos anteriores. Pero ocurre que el restaurante transfigurado en cine, en *Monsieur Pain*, y el cine transfigurado en iglesia, en «La parte de Fate», aparecerán primero como *proposiciones* para luego encarnarse en sendos espacios físicos. Así, la reflexión de Charly Cruz acerca del fin de lo sagrado en la religión y la familia resulta sintomático: la *sensación epifánica*, la impresión de encontrarse de pronto con las plegarias atendidas, se ha trasladado estratégicamente de un espacio ritual a un espacio de ocio.

Otra «sacralización» de los espacios ocurre en «El Ojo Silva», uno de los relatos más celebrados de Bolaño y que abre el volumen *Putas asesinas*. El fotógrafo chileno Mauricio Silva, apodado el Ojo debido a su oficio, se ha trasladado a Europa tras el golpe de Estado de 1973. Además de la marginación territorial, padece otro distanciamiento: los simpatizantes de izquierda lo han exiliado de sus círculos a causa de sus preferencias sexuales. En ese territorio de nadie, el Ojo traba contacto con el narrador del cuento en una plaza de Berlín. Contentos por el reencuentro, acuden a un bar. Allí el Ojo Silva le comenta sus peripecias por la India. Debido a la realización de un reportaje fotográfico, Silva, desde sus márgenes, se asoma a otro margen: a pesar de que las leyes de la república india han prohibido determinados rituales sagrados, en los prostíbulos infantiles se sigue celebrando un sacrificio en el cual un niño encarna a un dios. Luego de ser castrado, el niño es expulsado de su entorno familiar y no tiene más remedio que ejercer la prostitución:

¹²⁰ El estatuto de la palabra es ontológico y conjurador, algo que había advertido el propio Martin Heidegger en *Hölderlin y la esencia de la poesía*: «[...] la poesía, el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje» (Heidegger, 1937: 140).

La fiesta tiene la apariencia de una romería latinoamericana, sólo que tal vez es más alegre, más bulliciosa y probablemente la intensidad de los que participan, de los que se saben participantes, sea mayor. Con una sola diferencia. Al niño, días antes de que empiecen los festejos, lo castrarán. El dios que se encarna en él durante la celebración exige un cuerpo de hombre –aunque los niños no suelen tener más de siete años– sin la mácula de los atributos masculinos. Así que los padres lo entregan a los médicos de la fiesta o a los barberos de la fiesta o a los sacerdotes de la fiesta y éstos lo emasculan y cuando el niño se ha recuperado de la operación comienza el festejo. Semanas o meses después, cuando todo ha acabado, el niño vuelve a casa, pero ya es un castrado y los padres lo rechazan. Y entonces el niño acaba en un burdel (Bolaño, 2001: 19).

Varios elementos están en juego. En primer lugar, la lógica ondular de las circunstancias: de lo sagrado se transita a lo profano sin mediaciones, en una clara «zona de interferencia». En segundo lugar, la celebración sagrada, canónica, céntrica, se lleva a cabo en espacios marginales, donde conviven los templos y los burdeles. En tercer lugar, se insiste tozudamente en la celebración de una festividad a pesar de estar prohibida (las circunstancias prohibidas, al no poder desarrollarse en los espacios céntricos, buscan otros espacios, se desplazan y se instalan en las fronteras, donde pueden seguir efectuándose). Y en cuarto, aparece otra vez la violencia, elemento primordial del margen debido a la bullente confluencia de elementos (en cierto sentido, la fiesta presenciada por el Ojo Silva recuerda a la fiesta celebrada por Carlos Wieder en un departamento de Providencia, en *Estrella distante*, en la cual el alcohol, la música y el supuesto arte de vanguardia actúan como fachada para la exhibición del horror sistemático venido desde las cúpulas de poder).

Tal como el Ojo Silva, varios de los personajes de Bolaño se permiten abandonar voluntariamente sus habituales espacios de tertulia y desenvolvimiento, casi siempre céntricos, para desplazarse hacia los márgenes y encontrar, en lugares de reunión más controversial como los burdeles, la sensación particular de estar *siendo otros*. Además de asumirse como sitios donde se han asilado las verdades, los burdeles representan otras «zonas de interferencia» en las cuales, siguiendo la terminología de Even-Zohar, chocan y se alternan los «repertorios» de distintos «sistemas» en juego.

Esta ambivalencia de los espacios, como se hacía notar en el caso de «El Ojo Silva», puede verse también en «La parte de los críticos», de 2666, cuando el español Espinoza y el francés Pelletier, irremediablemente enamorados de la inglesa Norton, acceden al sexo de paga en las periferias para experimentar una vida alternativa, donde se permitan retroceder a la adolescencia y no herir el amor maduro que ambos profesan por la catedrática:

En el curso de un congreso visitaron ambos [...] un burdel en Berlín, en donde se acostaron con dos chicas rubias, muy altas y de largas piernas. Al salir, cerca de medianoche, estaban tan contentos que se pusieron a cantar como niños bajo el diluvio. La experiencia con las putas, algo nuevo en sus vidas, se repitió varias veces en distintas ciudades europeas y finalmente terminó por instalarse en la cotidianidad de sus respectivas ciudades. Otros es posible que se hubieran acostado con alumnas. Ellos, que temían enamorarse o que temían dejar de amar a Norton, se decidieron por las putas» (Bolaño, 2004b: 110-1).

Parece obligatorio detenerse un momento para otorgar otra visión con respecto al burdel y sus dinámicas internas. Es claro, en este fragmento de «La parte de los críticos», que la experiencia sexual se vive en un espacio eminentemente *interferido* por dos nociones. Por un lado, en ese espacio el sexo es *transacción*, tanto en su acepción de transigir algo que resultaba oprobioso en un comienzo como en el ajuste de un trato mediado por un elemento de poder: el dinero; y a la vez, es *transición*, es decir, opera con una ambivalencia tal que permite a los críticos pasar, sin demasiados obstáculos, de un estadio de sujetos capaces de satisfacer todas sus circunstancias en los límites de lo académico (incluso la búsqueda amorosa) a una situación de muchachos alegres por el descubrimiento intenso (o el recuerdo extrañado) de los primeros encuentros sexuales.

Si tras su vivencia en la fiesta sagrada y profana, el Ojo Silva se asumía como reportero gráfico, y luego como «madre», Pelletier y Espinoza se asumirán como niños sorprendidos, por una parte, y hombres deseosos de mantener intacta la puerilidad del amor por Liz Norton, por otra. En suma, el sexo *trans-accionaria* (es decir, se dota de elementos adyacentes al mero acto del pago por un servicio) y, a la vez, ayuda a los personajes a la naturalizada transición de un conocido estadio interior a otro, totalmente

inesperado: de una identidad rígida a otra esencialmente ambigua (y acaso más feliz para los protagonistas). El burdel está dotado, entonces, de una potente capacidad móvil para influir en el comportamiento inicial de los personajes y hacerlos acceder, imperceptiblemente, a aquello que parecían imposibilitados o que se habían continuamente negado¹²¹.

Es posible convocar, en esta línea de análisis, al cuento «El viaje de Álvaro Rousselot», incluido en el volumen *El gaucho insufrible*. El relato presenta la historia de un escritor argentino que viaja a Francia movido por la curiosa adaptación que, en ese país, un cineasta está haciendo sin permiso los argumentos de sus libros. Una vez allí, Rousselot entra en contacto con Riquelme, un viejo conocido de los círculos literarios bonaerenses. La modosidad de Rousselot comienza a fracturarse cuando el camino de la búsqueda le presenta veras en las que el novelista intuye que algo suyo irremediablemente se transformará. Aunque con un registro menos vehemente, la lógica de este relato es similar a la exhibida en «El gaucho insufrible», cuando el abogado Pereda testifica cómo poco a poco su propio carácter se va modificando debido a la cercanía con la pampa, es decir, con la periferia rural mitificada desde el centro (desde un centro martinfierrista), pero tan distinta al acontecer cotidiano. En este caso, Rousselot ve alterados sus lineamientos de vida justamente por la validación y presencia de los espacios de recreación:

Visitaron varios bares y centros nocturnos. En algún momento de la noche Rousselot se dio cuenta de que tanto Riquelme como él se estaban comportando como adolescentes. Al principio este descubrimiento lo abochornó, luego se entregó a él sin reservas, con la felicidad de saber que al final de la noche estaba su hotel, la habitación de su hotel y la

¹²¹ Siguiendo con 2666, habrá que recordar que Lola, esposa de Óscar y madre de Rosa en «La parte de Amalfitano», hace un viaje hacia al manicomio de Mondragón para buscar a un amor de juventud: un poeta que se ha declarado homosexual y que tiene sus facultades mentales visiblemente perturbadas. Del mismo modo, en el camino fantasea con la experiencia sexual como *transición*: desea ser fecundada por él para pasar de ser una hogareña madre de familia a la portadora de una revelación poética que cambiará el curso de la literatura española (218).

palabra hotel, que en ese momento parecía encarnar milagrosamente (es decir de forma instantánea) la libertad y la precariedad.

Bebió mucho. Al despertarse descubrió a una mujer a su lado. La mujer se llamaba Simone y era puta (Bolaño, 2003: 100).

La «libertad» y la «precariedad» son conceptos que el narrador asocia con el comportamiento adolescente que los amigos, lejos de sus céntricos territorios, están desarrollando en ese minuto. Esta suerte de regresión hacia una edad destacada por la exploración y la permisión de licencias funciona, a su vez, como actualización: Rousselot, como Pelletier y Espinoza, necesita acceder a ese tipo de bordes fronterizos para darle sentido a una búsqueda que, primero, ha comenzado como intuición. Varios de los personajes de Bolaño, entre ellos Lima y Belano, Anne Moore, los críticos de 2666, la esposa de Amalfitano y el receloso B de «Una aventura literaria», comparten esta constante: el sentido de la búsqueda de un referente artístico, aureolado subjetivamente por el perseguidor, irá manifestándose en las *pausas* tienen lugar a un costado del camino. La búsqueda de Rousselot, como las demás, resulta infructuosa en términos prácticos (el propósito inicial de encontrar al cineasta plagiador se disemina ante a los atractivos deslices del margen), pero permite configurar de una manera diversa, opuesta diríase, el comportamiento primigenio de esos personajes.

«Últimos atardeceres en la Tierra» ha sido reseñado como uno de los mejores cuentos de Bolaño. Incluido en *Putas asesinas*, se trata del relato de un padre y su hijo adolescente, B, quienes en 1975 deciden realizar un viaje desde el Distrito Federal hasta Acapulco. El padre ha sido boxeador y, al verse en la tesitura de poder pagarse por primera vez unas vacaciones, no escatima en financiar algunos excesos. El hijo sólo se interesa por nadar y leer una ajada antología de poetas surrealistas. El segundo día en Acapulco, padre e hijo deciden ir a ver a los clavadistas. Entablan amistad con uno de ellos. Los tres acaban, finalmente, en una mancebía llamada San Diego, el punto de entronque donde la historia comienza a complicarse:

[...] primero van al San Diego y durante un rato beben y bailan con chicas a las que por cada baile hay que entregar un boleto que previamente compran en la barra. El padre de B, al principio, sólo compra tres boletos. Este sistema, le dice al ex clavadista, tiene algo

de irreal. Pero luego se entusiasma y compra un fajo entero. B también baila. Su primera pareja es una muchacha delgada y de rasgos aindiadados. La segunda es una mujer de grandes pechos que parece preocupada o enfurruñada por algo que B jamás sabrá. La tercera es gorda y feliz y al poco rato de estar bailando le confiesa al oído que está drogada. ¿Qué has tomado?, dice B. Hongos alucinantes, dice la mujer, y B se ríe. Su padre, mientras tanto, baila con la muchacha que parece india y B los observa de tanto en tanto. En realidad, todas las muchachas parecen indias. La que baila con el padre de B tiene una bonita sonrisa. Hablan (de hecho hablan sin parar) aunque B no oye lo que dicen (Bolaño, 2001: 57).

Esta cita presenta varios aspectos a tener en cuenta. El hecho sencillo de acercarse al burdel no sólo implica para el adolescente el hito que lo conducirá hacia la adultez, sino la comprobación de verse a sí mismo en actitudes que agradan al padre y que presentan, por ende, un desapego a su tradicional manera de forjarse la identidad. En primer lugar, la inminencia del sexo y las drogas, tabúes tan a la mano, despierta en el muchacho (como despertó en Rousselot) una sensación de libertad y abandono; sensación que, como se cifra en algunos momentos del relato, B no experimenta en sus espacios habituales. Y luego, la interferencia y el plurilingüismo propios de la lógica de la frontera; es decir, el advenimiento de un lenguaje nuevo, donde todos los personajes instalados allí hablan pero B *no puede oír lo que dicen*. Bien por la distorsión polifónica del lugar o por la manifestación del argot propio de las zonas marginales, el resultado es que a B se le imposibilita comprender lingüísticamente ese espacio, aunque sabe que allí avendrán situaciones fundamentales para su formación.

En consecuencia, los *alrededores* fungen como frontera donde lo importante se ha desplazado o bien donde se produce una confluencia variopinta de experiencias y personajes. Es un rasgo ya atendido anteriormente en *La pista de hielo*, donde el camping que funciona como escenario inicial del desenvolvimiento de la trama se vuelve *frontera*, es decir, un lugar de tránsito de visitantes (cruce ondulatorio, no punto fijo), cuyo instante de confluencia se vuelve «explosivo» y lleva a algunos destellos de violencia. Testimonia Gaspar Heredia:

Se llamaba Stella Maris (un nombre con reminiscencias de pensión) y era un camping sin excesivas reglas, sin excesivas peleas, sin excesivos robos. Los usuarios eran familias de

trabajadores procedentes de Barcelona y jóvenes obreros de Francia, Holanda, Italia, Alemania. La mezcla, en ocasiones, resultaba explosiva y lo hubiera sido si desde la primera noche no hubiera puesto en práctica el consejo de oro que me dio el Carajillo y que consistía en dejar que la gente se matara (Bolaño, 1993: 17).

El discurso de varios de los personajes hace suponer que existe una preferencia por desplazarse hacia los espacios de recreo que resultan fronterizos, a pesar de sus consabidas características de inestabilidad y violencia¹²². Los bordes serían sitios de recreación que, mediados por la experiencia de sus habitantes, se transmutarían en espacios sagrados¹²³.

«El secreto del mal», relato a medio terminar que da título al póstumo volumen de cuentos, ayudará redondear esta idea. Se trata de un texto cuyo núcleo argumental, bien por su inconclusión, bien por estrategia narrativa, ha quedado fuera. Joe A. Kelso, periodista norteamericano de paso por París, es despertado de madrugada por el timbre del teléfono. Una voz le dice que necesita verlo para darle cierta información. El lector asume, debido al paratexto, que Kelso recibirá una confidencia alusiva al tema del mal, la que quedará suspendida debido a la interrupción involuntaria de la narración. Para ello, el hombre que lo ha telefoneado lo conduce hacia espacios que Kelso no había hasta entonces frecuentado:

¹²² Situación similar ocurre en *El Tercer Reich*, cuando Udo Berger se traslade con su novia Ingeborg desde Alemania hacia el Hotel del Mar, en la Costa Brava, en cuyos alrededores «la multitud que se arracima en las aceras es variopinta y cosmopolita; blancos, negros, amarillos, indios, mestizos, pareciera que todas las razas hubieran acordado hacer sus vacaciones en este sitio, aunque por supuesto no están todos de vacaciones» (Bolaño, 2010: 26).

¹²³ En esa lógica, y regresando a la cartografía de París anteriormente estudiada, en una de sus intervenciones en *Los detectives salvajes* el crucial personaje de Amadeo Salvatierra señala: «[...] Manuel (Maples Arce) y mi general Diego Carvajal se pusieron a hablar de París y del pan con queso que se comía en París, y del tequila que se bebía en París y de que parecía mentira de lo bien que bebían, de lo bien que sabían beber los pinches parisinos de los alrededores del Mercado de las Pulgas, como si en París, eso pensé yo, todo sucediera en los alrededores de alguna calle o de alguna parte y nunca en una calle o en una parte determinada, y eso se debía, lo supe luego, a que Manuel todavía no había estado en la Ciudad Luz, y mi general tampoco, aunque ambos, no sé por qué, profesaban por aquella lejana y presumiblemente embriagadora urbe un amor o una pasión digna, creo yo, de mejores causas» (Bolaño, 1998: 356. *El énfasis es nuestro*).

El local se llama Chez Pain y pese a estar en su barrio, si bien en una calle pequeña y poco frecuentada, es la primera vez que entra y posiblemente la primera vez que lo ve. Los establecimientos a los que suele acudir el periodista están, en su mayoría, en Montparnasse y son lugares aureolados con una cierta ambigua leyenda: el bar donde comió alguna vez Scott Fitzgerald, el bar donde Joyce y Beckett bebieron whisky irlandés, el bar de Hemingway y el bar de John Dos Passos y el bar de Truman Capote y Tennessee Williams (Bolaño, 2007b: 25).

Los lugares de ocio aureolados de leyenda, es decir esos sitios ponderados por *París era una fiesta* o *Vuelta a Babilonia*, pierden peso en la narrativa de Bolaño si el propósito es acercarse a las confesiones podrían provocar, temáticamente, giros narrativos importantes. Por eso los personajes *examinan* (y se *examinan* en) los márgenes espaciales, acuden a los sitios de confluencia, prefieren esos lugares a pasos de definirse, o indefinirse, debido a la fascinación de sus claroscuros. No obstante (y esto podría asumirse como clave para toda esta lectura crítica) el acercamiento no implica obligatoriamente que la verdad se revele: tal como ocurre en «El secreto del mal», Bolaño es hábil para bordear la esencia y cifrar los accidentes, sin darle más importancia a un hecho que a otro.

1.3.4. Espacios de exhibición artística: la vanguardia grotesca

Una de las características más inquietantes de la poética de Roberto Bolaño, y que ha provocado una ingente cantidad de estudios al respecto¹²⁴, es el vínculo que el escritor establece entre una supuesta ética artística y una violencia, grotesca y desmedida. Resulta una constante no sólo en los espacios que articula, sino también en sus personajes y en las distintas modulaciones textuales que ensaya.

El más álgido encuentro de aquellos fenómenos, cuyo choque invariablemente se produce en la frontera, se cifrará en la novela *Estrella distante*. En una pequeña portería

¹²⁴ Vid. Fischer, María Luisa, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño» (2008); Bruña Bragado, María José, «Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales» (2010); y Bisama, Álvaro, «Todos somos monstruos» (2003).

de la Rue des Eaux, en un París efervescente por el movimiento estudiantil de mayo de 1968, Raoul Delorme, antiguo soldado de la Legión y vigilante del inmueble en cuestión, decide darle los toques finales a su revolución artística. El espacio de la portería funge como templo de reunión de los llamados «Escritores Bárbaros», una secta formada por quiosqueros y carniceros, por empleadas domésticas y enfermeras, cuyo elevado propósito (fundirse con las obras maestras de la literatura francesa) requiere de dos etapas consecutivas: el encierro y la humanización de los libros. El primer paso resulta primordial y no ajeno a los requisitos de otras sectas y movimientos espirituales: la marginación de las zonas públicas, voluntaria por parte de los escritores aficionados, deviene en un rito privado que debe cumplirse rigurosamente. Sólo la atención total en sí mismos durante un tiempo prolongado les permitirá avanzar hacia el siguiente paso:

El segundo paso era más complicado. Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciendo cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. El resultado, tras una semana de ritual *bárbaro*, era un departamento o una habitación llena de libros destrozados, suciedad y mal olor en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido o más apropiadamente como el primer pez que decidió dar el salto y vivir fuera del agua. Según Delorme, el *escritor bárbaro* salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la «cercanía real», la «asimilación real» (como la llamaba Delorme) de los clásicos, una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica (Bolaño, 1996b: 139-140).

Lo grotesco incorpora una irregularidad en la peculiar asociación literaria y posibilita el objetivo perseguido por Delorme: la democratización del acto de la lectura. Es una democratización entendida, incluso, en términos políticos. La aprehensión de las obras maestras de las letras francesas a partir de lo *escatológico* del cuerpo, y no de lo *higiénico* del intelecto, de lo profano y no de lo sagrado, ubican a esa portería, y a los posteriores cuartos donde los Escritores Bárbaros se reunirán, en el límite, en la frontera

espacial desde donde promover *otras asimilaciones* de esos textos. Para los Escritores Bárbaros, la cultura, la técnica y la academia sólo han erigido barreras (tangibles, incluso, como los muros de las universidades, de las bibliotecas, de los círculos de escritores) que mediante estas particulares *performances* comienzan a difuminarse. Si la cultura, entonces, es detentada por un grupo social que establece políticas unívocas de asimilación de esos autores canónicos (una asimilación que se recrea en espacios solemnes, mediante modelos causales de análisis), la barbarie ensayará formas festivas, «carnavalesco-populares», en términos de Bajtín¹²⁵, para incordiar las otrora unilaterales maneras de acceder al patrimonio de las manifestaciones artísticas.

Como la mayoría de las incrustaciones narrativas que Bolaño ensaya en sus novelas, la Escritura Bárbara resulta una estrella de la que sólo es posible ver su estela: el destino de Raoul Delorme y de sus seguidores no se completa, aunque permanece en el lector el proyecto potencial de «una literatura que podía ser de *todos*, según Delorme, pero que en la práctica sólo sería de aquellos capaces de cruzar el puente de fuego» (140).

Esta idea de democratización del arte mediada por el espacio en el que se representa (que, como se ha dado a explicar, se debe a la conjunción fronteriza de un ritual sagrado con un proceder alternativo grotesco) tiene un segundo momento en *Estrella distante*. En Chile, tras el golpe de Estado en 1973 y la instauración de la dictadura militar, los antiguos espacios de recreación artística han sido clausurados. Los

¹²⁵ Se trata de la idea limítrofe articulada por el propio Mijaíl M. Bajtín y que parece resignificar el propósito de los *escritores bárbaros* bolañeanos de fundir sus cuerpos con otro cuerpo: el de las obras literarias. Analizando la obra de Françoise Rabelais, Bajtín determina que las partes esenciales del cuerpo grotesco son aquellas donde el mismo cuerpo «se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo [...]. Todas estas excepciones y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales afectan al cuerpo grotesco, los actos del *drama corporal*, el comer, el beber, las necesidades naturales, el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo pro otro— se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del *cuerpo antiguo y del nuevo*; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados» (Bajtín: 285-6).

talleres literarios de la Universidad de Concepción, al sur del país, han cerrado sus puertas y a sus monitores y alumnos se les ha perdido el rastro. Todo arte que alude al antiguo gobierno socialista es defenestrado o eliminado. Tras esa purga, esa higienización, hay cabida para el nuevo arte de vanguardia, un arte a la medida del régimen y que Carlos Wieder, un piloto de la Fuerza Aérea Chilena, se encargará de promocionar.

Las dos disciplinas donde Wieder encuentra encomio es en los recitales de poesía aérea (escribe con su avión poemas de humo en los grises cielos de Chile) y en las exposiciones fotográficas. Es aquí donde el acto, además de artístico, se vuelve político. El narrador de *Estrella distante* recurre a un libro apócrifo, *Con la soga al cuello*, de un teniente disidente al régimen militar, Julio César Muñoz Cano, para revelar un espacio fronterizo donde, con el sesgo irónico característico, se democratiza el arte. Si en las filas de los Escritores Bárbaros militaban quiosqueros y enfermeras, el nuevo arte de vanguardia en el Chile dictatorial será realizado por un torturador feminicida que acostumbra a hacer fotografías de sus víctimas para luego exhibirlas a colegas, periodistas y damas de la alta sociedad:

El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniquíes, en algunos casos maniquíes desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan (97).

El dormitorio del departamento en el que Carlos Wieder presenta su exposición se convierte, de pronto, en un espacio de exhibición de lo que el régimen quiere ocultar. La fachada de un país aséptico se derrumba ante el brutal arte de vanguardia de Wieder. Los visitantes a la exposición, que cotidianamente habitan espacios «de fachada», hechos a medida, ingresan al minúsculo cuarto, se asoman a ese margen, y salen transformados: «Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados» (98).

Se ha estudiado hasta el momento el caso de los espacios domésticos o habitacionales que, por medio del ritual grotesco particular, devienen en límite artístico. ¿Qué sucede cuando un espacio, con las cumplidas condiciones de centro artístico, se trastoca para dar pie a otro escenario?

La anteriormente referida pista de hielo deviene para los personajes de la novela homónima en un espacio multidimensional. El esfuerzo por erigirse, en cuanto «fachada», en un escenario para desarrollar una disciplina artística (el patinaje) se vuelve de pronto la escenografía donde todo elemento va anunciando inminentemente un crimen. Gaspar Heredia, el vigilante nocturno del camping que administra Remo Morán, persigue a Caridad, la vagabunda de la que se ha enamorado, hasta el Palacio Benvingut. Allí, oculto en la oscuridad, observa cómo los límites se van desdibujando, hasta que el espacio acaba por resignificarse gracias a los referentes privados de la memoria de Heredia:

El resto: la pista, las piernas de la muchacha, los patines de plata, quedaban parcialmente ocultos tras las cajas de madera que estaban allí para bloquear el paso y producir, observadas desde la pista, la impresión de un anfiteatro, aunque desde mi perspectiva y a medida que las rodeaba, las cajas más bien semejaban un laberinto en miniatura. Así que inicialmente sólo pude ver la espalda de la chica, sus brazos curvados en un abrazo etéreo y los reflectores que iluminaban la pista y que me recordaron las luces de un cuadrilátero de boxeo en Tijuana (Bolaño, 1993: 67).

Si la portería de Raoul Delorme y el dormitorio donde Carlos Wieder decide exhibir su exposición representan espacios banales que se convierten, por ritual, en espacios artísticos, el movimiento en *La pista de hielo* es el contrario: el anfiteatro muta perceptivamente en laberinto y en cuadrilátero de boxeo (es decir, en un lugar donde prima la confusión y la efervescencia popular), preparándolo luego como escenario para un homicidio. El arte, entonces, *benjaminianamente* se sitúa en un espacio de cultura sólo para desplazarse hacia un espacio de barbarie, dando cuenta de aquel movimiento ondulatorio revisado con anterioridad.

1.3.5. Espacios de reclusión: la belle inertie

Junto con el manicomio, la cárcel resulta uno de los espacios más frecuentes, pero asimismo más complejos de analizar desde una perspectiva marginal en la obra de Bolaño. Michel Foucault ya había advertido que, en el trazo urbano lógico de las ciudades, los lugares para recluir a los enfermos mentales y a los criminales se situaban alejados de esos centros donde el poder muestra sus fachadas y cuyas características se han estudiado anteriormente (a saber, lugares higiénicos, sitios públicos que se caracterizan por su visibilidad, territorios donde los poderes institucionales estrechan sus vínculos). Allí no pueden deambular los marginales. Por lo tanto, los edificios que acogen a los «anormales» deben seguir manteniendo su condición de aislamiento y sus reminiscencias de antiguos centros correccionales, a la usanza de los leprosarios¹²⁶. Por una parte, en esas zonas limítrofes se darán encuentro personajes definidos judicial o socialmente según su sanidad o enfermedad, según su legalidad o criminalidad. Y por otra, esos establecimientos, al ser espacios de confín, padecerán severos cambios cuando las circunstancias argumentales hagan ondular sus otrora definidas fronteras.

En «La parte de los crímenes», de 2666, la cárcel aparece como un lugar donde la ley debería detentarse; sin embargo, la negligencia de los propios policías permite que esa férrea condición se vulnere, *indefiniendo* los límites. Olegario Cura, el neófito policía

¹²⁶ Dos citas de Michel Foucault ayudarán a configurar la mirada que se pretende sobre estos establecimientos. La primera, tomada de *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, señala que: «La forma-prisión prexiste a su utilización sistemática de las leyes penales. Se ha constituido en el exterior del aparato judicial, cuando se elaboraron, a través de todo el cuerpo social, los procedimientos para repartir a los individuos, fijarlos y distribuirlos espacialmente, clasificarlos, obtener de ellos el máximo de tiempo y el máximo de fuerzas, educar su cuerpo, codificar su comportamiento continuo, mantenerlos en una visibilidad sin lagunas, formar en torno de ellos todo un aparato de observación, de registro y de notaciones, constituir sobre ellos un saber que se acumula y centraliza» (Foucault, 1975: 233). La segunda se extrae de *Historia de la locura en la época clásica* (1964): «Desaparecida la lepra, olvidado el leproso, o casi, estas estructuras permanecerán. A menudo en los mismos lugares, los juegos de exclusión se repetirán, en forma extrañamente parecida, dos o tres siglos más tarde. Los pobres, los vagabundos, los muchachos de correccional, y las “cabezas alienadas”, tomarán nuevamente el papel abandonado por el ladrón, y veremos qué salvación se espera de esta exclusión, tanto para aquellos que la sufren como para quienes los excluyen» (Foucault, 1964: 18).

de Santa Teresa, actúa como testigo y aparenta ser el único preocupado porque la ley se aplique sin remisión. La cruda descripción del episodio, y el posterior silencio de Lalo Cura, son elementos que ejemplifican lo comentado:

Cuando Lalo Cura salió el policía se había vuelto a quedar dormido. Desde las escaleras olió el alcohol. En uno de los calabozos habían apiñado a unos veinte detenidos. Los miró sin pestañear. Algunos de los detenidos dormían de pie. Uno que estaba pegado a los barrotes tenía la bragueta desabrochada. Los del fondo eran una masa informe de oscuridad y de pelos. Olía a vomito. El habitáculo no debía de medir más de cinco metros por cinco. En el pasillo vio a Epifanio que miraba lo que ocurría en las otras celdas con un cigarrillo en los labios. Se le acercó para decirle que esos hombres iban a morir asfixiados o aplastados, pero al dar el primer paso ya no pudo decir nada. En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Rivera. Quíhuboles, Lalito, dijo Epifanio, ¿le entras a la pira? No, dijo Lalo Cura, ¿y tú? Yo tampoco, dijo Epifanio. Cuando se cansaron de mirar ambos salieron a tomar el fresco a la calle. ¿Qué hicieron esas putas?, dijo Lalo. Parece que se madrugaron a una compañera, dijo Epifanio. Lalo Cura se quedó callado (Bolaño, 2004b: 501-2).

Son a la fin las mismas circunstancias las que «apresan» a personajes que, debiendo encarnar actitudes particularmente verticales (en este caso, remitir al orden y a la tranquilidad) desplazan su comportamiento, paradójicamente, hacia los lugares concéntricos. Es una de las reclamaciones que más adelante hace Lalo Cura a sus compañeros: la dejadez con que han asumido la consecutiva aparición de mujeres asesinadas en el norte de México.

El encierro perceptivo, la sensación de estar presos en el margen de una circunstancia caótica, se aprecia también en el relato «Compañeros de celda». El relato abre la última parte del libro, «Vida de Anne Moore», una sucesión de historias cuyo eje es el amor desesperado y la incapacidad de aprehender el afecto de los escurridizos personajes femeninos. Sofía, la protagonista del relato, tiene puntos de contacto con Clara, Joanna Silvestri y la mencionada Anne Moore. Son personajes que en los cuentos finales de *Llamadas telefónicas* aparecerán como estelas, como aves de paso en un momento ondulatorio de la vida del narrador que, se aventura, puede ser el mismo en las cuatro historias (Belano). Sin embargo, las razones de esa brecha existencial que inevitablemente se establece con ellas, y que, se asume, representarían este calabozo

invisible, puede tener su punto de origen en el hecho de que, al menos en «Compañeros de celda», ambos personajes estuvieron *literalmente* presos: «Coincidimos en cárceles diferentes (separadas entre sí por miles de kilómetros) en el mismo mes y el mismo año», se cuenta al comienzo del relato. «Sofía nació en 1950, en Bilbao, y era morena, de corta estatura y muy hermosa. En noviembre de 1973, mientras yo estaba preso en Chile, a ella la encarcelaron en Aragón» (Bolaño, 1997: 137).

La experiencia y el desenvolvimiento en el espacio de la cárcel condiciona el futuro comportamiento de los personajes. Si Sofía es presa primero de una cárcel de Aragón, por razones que el lector desconoce, y luego de un desorden psicológico y alimenticio, Clara será prisionera de un trauma con las ratas, Joanna Silvestri de sus contactos con la industria del porno y Anne Moore de la sensación de que el tiempo se estanca, retrocede o avanza a antojo.

Sin embargo, la cárcel no sólo aparece como un espacio donde los personajes desplazan sus comportamientos marginales o evidencian sus prisiones interiores. Existe una tercera característica, y es que en la prisión algunos reclusos parecen «aureolados» al erigirse como poseedores de información fundamental. La información, en la cárcel, es un bien de intercambio de primera necesidad. «En la cárcel todo se sabe», decía Klaus Haas, el sobrino de Benno von Archimboldi, en una conferencia de prensa. «La periodista de Phoenix dijo que eso era imposible. Sólo es una leyenda, Klaus. Una leyenda inventada por los reclusos. Un sustituto falaz de la libertad. En la cárcel uno sabe lo poco que llega a la cárcel, sólo eso. Haas la miró con rabia. He querido decir, dijo, que en la cárcel se sabe todo lo que pasa en los márgenes de la ley» (Bolaño, 2004b: 738). Este «sustituto falaz de la libertad» ayudará a convertir a las cárceles en espacios de importante introspección existencial.

En «La parte de Fate» se dice que Barry Seaman, antiguo referente espiritual del periodista negro para escudriñar su propia identidad racial, estuvo encarcelado por un tiempo indeterminado. El hecho no le impide convertirse en una celebridad gracias a la publicación de un libro, *Comiendo costillas de cerdo con Barry Seaman* (una ironía sutil a la

mediática industria editorial estadounidense), donde la receta estrella era un guisado de costillas de cerdo con puré de patatas o manzanas que había aprendido en la cárcel, un lugar donde escaseaban las materias primas y donde era difícil que le permitieran cocinar. El valor, entonces, del ingenio y del estoicismo desplazarán la expectativa de la comunidad y del lector hacia la burla amarga: Barry Seaman, el entonces líder religioso, redacta un libro de cocina y no una denuncia de los atropellos cometidos contra los negros en las cárceles. Esa ruptura de expectativas es interesante y compleja: cuando se espera que ese personaje dotado de determinadas facultades para una acción colectiva lleve a cabo una empresa global, a último minuto se repliega y termina redactando una apología a un tipo de comida impuesta por los propios detentadores del poder. Es algo que se induce con sutileza en la tercera parte de 2666 y que provocará, finalmente, el paulatino alejamiento de Fate hacia la frontera, donde descubre que entre los mismos «hermanos» negros se estila la falta de criterio y el mantenimiento de la institucionalidad¹²⁷.

Sin embargo, Seaman pondera, desde su experiencia en una cárcel de California, una actividad que se enaltece a lo largo de toda la literatura de Bolaño: leer. Para varios personajes de Bolaño, leer implica redimir y redimirse. Ése es el tipo de lectura voraz que realiza Seaman, atento a comunicar, luego, esta epifanía:

¹²⁷ En este sentido, parece fundamental el momento en el que, estando en Santa Teresa, Oscar Fate telefonea a su jefe de sección del periódico y le pide cambiar la reseña del anodino combate de boxeo por un reportaje mayor de las condiciones sociales de Santa Teresa: «—¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? —dijo el jefe de sección.

—Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje —dijo Fate—, no de una revuelta en el gueto.

—O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia —dijo el jefe de sección.

—No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta —dijo Fate.

—¿Qué posibilidades tiene Count Pickett? —dijo el jefe de sección.

—Métete a Count Pickett en tu jodido culo negro —dijo Fate—, y pídele que te lo vigile porque cuando vuelva a Nueva York te voy a reventar el culo a patadas.

—Tú cumplirás con tu deber y no hagas trampas con las dietas, negro —dijo el jefe de sección» (Bolaño, 2004b: 373-4).

Yo lo que digo es que hay que leer libros. El pastor sabe que lo que yo digo es la verdad. Lean libros de autores negros. Y de autoras negras. Pero no se queden ahí. Ésa es mi verdadera aportación de esta noche. Cuando uno lee jamás pierde el tiempo. Yo en la cárcel leía. Allí me puse a leer. Mucho. Devoraba los libros como si fueran costillitas de cerdo picantes. En las cárceles la luz se apaga muy pronto. Uno se mete en su cama y escucha ruidos. Pasos. Gritos. Como si la cárcel en lugar de estar en California estuviera en el interior del planeta Mercurio, que es el planeta más cercano al sol. Sientes frío y claro al mismo tiempo y ésa es la señal más clara de que te sientes solo o de que estás enfermo [...]. Entonces cogía mi libro y lo aproximaba a la luz y me ponía a leer. Con dificultad, pues las letras y los párrafos parecían enloquecidos o atemorizados por esa atmósfera mercurial y subterránea. Pero igual leía y leía, a veces con una rapidez desconcertante hasta para mí mismo y a veces con gran lentitud, como si cada frase o palabra fuera un manjar para todo mi cuerpo, no solamente para mi cerebro. Y así me podía estar horas, sin importarme el sueño o el hecho incontestable de que estaba preso por haberme preocupado por mis hermanos, a la mayoría de los cuales les interesaba un pimiento el que yo me pudriera o no (325-6).

Aunque la cita acaba con la confesión de Barry Seaman de haberse sentido «preso por haberme preocupado por mis hermanos», hay varios puntos a considerar, en contrapunto con las circunstancias de Oscar Fate. El desplazamiento de Fate en tanto personaje que se difumina en el límite entre México y Estados Unidos, es tal vez el más complicado de enunciar. Y es que el narrador otorga información en torno a las conversiones del protagonista sin argüir directamente a su discurso social o racial. La consecuencia del movimiento de Fate hacia las fronteras se conoce por el anverso de la situación de sus otrora referentes vivenciales¹²⁸.

¹²⁸ En su artículo «Fate o la inminencia» (2010), incluido en el volumen crítico *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, José Ramón Ruisánchez analiza en «La parte de Fate», de 2666, el modo en que la identidad, la ideología y el metatexto racial se dispersan cuando el periodista de color *cruza la frontera* (es decir, entra en contacto con el *margen*): «Me interesa privilegiar [...] los momentos en que Oscar Fate cruza la frontera», argumenta Ruisánchez, «porque logra abolir el binario nosotros-ellos que habitualmente marca y refuerza estas líneas imaginarias de biocontrol nada imaginario. Su cuerpo complica tanto el nosotros como el ellos: Fate, por el hecho de ser negro, representa la raíz olvidada de México y la parte brutalizada por los Estados Unidos; una doble represión y así, con la representación de este pasado reprimido –de nuevo, el Atlantic Passage, los linchamientos en el sur, la represión a los intentos de ganar mayor igualdad– se agrieta la solidez de ambos bloques conceptuales: México-Estados Unidos. Pero su aparición, producto de tantos azares, es al mismo tiempo algo que, como dijo Walter Benjamin en sus tesis de la filosofía de la historia, se esperaba en el mundo. Una vez que aparece Fate, el destino se cumple alineando causas necesarias en el pasado» (Ruisánchez: 392-393).

El asunto requiere de una explicación más detallada. Si se regresa a la última cita, es posible encontrar elementos que ayudan a comprender con mayor precisión cómo Fate será afectado por estos espacios ondulatorios. Con la invitación a leer literatura negra se advierte, en primer lugar, la insistencia de Barry Seaman por *permanecer* en el espacio que física e ideológicamente ha ido construyendo, mientras Oscar Fate, como se ha ilustrado en una cita anterior, incordia y desea *salir del gueto*. En segundo lugar, Seaman se comporta, en los espacios restrictivos, de la misma manera que otros personajes en la narrativa de Bolaño (el narrador de «Sensini», en su casa de Gerona; Juan García Madero, en el cuarto de casa de sus tíos y después en la pensión de Rocío; Bibiano O’Ryan, de *Estrella distante*, cuando avanza en la investigación de una literatura vinculada con la experiencia fascista). Todos ellos devoran libros «como si fueran costillitas de cerdo picantes», en alusión evidente a una creciente desesperación por la estrechez del espacio. Será luego la lectura, es decir *la proximidad de la literatura de otros*, la que provoque una alteración de ese mismo espacio: la cárcel californiana muta y deriva sin dilaciones en el planeta Mercurio, un territorio totalmente desconocido del que sólo puede experimentarse un cambio sensorial debido a su cercanía con el sol. Y, finalmente, otra perspectiva sensorial: la percepción desconcertante de haber perdido relación con el entorno, de estar habitando y caminando por territorios donde nada resulta firme, y querer recuperar suelo gracias a un valor estoico: la ecuanimidad ante la desgracia. Seaman, al menos desde su posición social, no reprocha la indiferencia de sus hermanos ante su lastimosa situación, y es precisamente el discurso homogéneo de la identidad racial el que lo impulsa a continuar colaborando en la cruzada luego de la experiencia carcelaria. No es el caso de Fate. El periodista, a medida que se acerca físicamente a la frontera con México, va desajustando los principios de identidad y considerándolos, a la larga, insufribles complejos.

El mismo tránsito, confuso y anverso, se patentará a la hora de que los personajes se acerquen al espacio de los manicomios. Es posible distinguir dos perspectivas en torno a ellos. Existen momentos en los que el espacio de reclusión de los trastornados

mentales es configurado por su propio discurso. Es decir, los mismos aludidos revelan, en ese reducto, la afectación que el lugar les provoca. Pero en otras ocasiones la descripción de los espacios, y ante todo el influjo de esos espacios en el comportamiento de los visitantes, se dibuja para el lector a partir del testimonio de personajes secundarios que buscan en los manicomios secretos extraordinarios. En ambos casos, existe una alta consideración por el arte y sus circunstancias. Esa condición emparenta tanto a los personajes que, recluidos, mantienen con su entorno cierta sintonía artística, como a aquellos que bordearán los manicomios y que tendrán como deseo último proteger las últimas briznas de esplendor estético de los más selectos internos.

En el primer grupo de personajes destaca el protagonista de «La habitación de al lado», relato publicado póstumamente en el libro *El secreto del mal*. Allí, un narrador en primera persona se encuentra en una sala de reunión con enfermos mentales que padecen alucinaciones auditivas. Uno de ellos le pide que lo acompañe, precisamente, a la habitación de al lado (lo aleja, por tanto, del espacio habitual y central de recreación) y le confiesa que los medicamentos lo están poniendo cada día más nervioso. En ese lugar, el narrador se ve de pronto apuntado con una pistola. La resolución de este nudo ilustra los remedios artísticos que aún permanecen en esos personajes, desplazados, precisamente por ello, al espacio marginal del manicomio:

Luego levantó el brazo y me apuntó directamente a la cabeza. Pensé, no sé si entonces o después, o tal vez recordé haber pensado antes, de forma febril e inútil, por lo demás, en la *belle inertie* de [Gustave] Moreau, la hermosa inercia, el procedimiento de composición por el cual Moreau era capaz de congelar, de detener, de fijar cualquier escena, por tumultuosa que ésta fuera, en sus lienzos. Luego cerré los ojos. Oí que me preguntaba por qué cerraba los ojos. El sosiego de Moreau, lo llaman algunos críticos. El miedo de Moreau, lo llaman otros menos proclives a su obra. El terror ornado de joyas (Bolaño, 2007b: 60).

Incluso en el instante más dramático (una amenaza de muerte), el narrador realiza una cita artística y se ve condicionado por una sensación que está mediada por el espacio, una sensación que le ayuda a *suspender* el evento. La *belle inertie*, de Gustave Moreau, ayuda a vincular este episodio de «La habitación de al lado» con lo

experimentado por Barry Seaman en la cárcel californiana: perceptivamente, el tiempo parece detenerse, pero el espacio sigue mutando a gran velocidad. Puede pensarse, de hecho, que Bolaño trae a colación a Moreau no sólo por la técnica formativa que produce ese efecto determinado de detención, sino también por su vinculación con el decadentismo. El espacio de los manicomios, entonces, «el terror ornado de joyas», materializa en la obra de Bolaño el principio decadentista según el cual un individuo en constante escapismo de una cotidianidad dominada por el depreciado estilo de vida aristócrata y burgués, exploraría las zonas más extremas de la sensibilidad¹²⁹.

Habiendo vivido parcialmente en esa cotidianidad, habiendo interactuado en esos círculos ahora decaídos, se encuentra Joaquín Font, el padre de las volcánicas María y Angélica, de *Los detectives salvajes*. Quim Font, con una casa amplísima en la Colonia Condesa y con amigos influyentes en la cultura y en la política, comienza paulatinamente a alejarse de esos espacios para acercarse (sin voluntad, sin desazón, como siguiendo el flujo de un destino inefable) a la Clínica de Salud Mental El Reposo, camino del Desierto Los Leones, en las afueras de México DF. A pesar de haberse licenciado en arquitectura y de poseer cierto reconocimiento en el rubro, Quim Font tiene un gran aprecio por la poesía y es capaz de financiar de su bolsillo las revistas que los alocados integrantes del realismo visceral desean editar. Poco a poco, en la primera parte de la novela, titulada «Mexicanos perdidos en México (1975)», el lector evidencia cómo Font inicia su alejamiento de los núcleos de influencia artística y laboral. Finalmente, sus facultades mentales se perturban debido al procáz comportamiento de sus hijas. Luego de que Belano, Lima, García Madero y Lupe huyen en el Impala de Quim hacia el desierto de Sonora, el antiguo emporio Font se derrumba. Sin embargo, Quim Font, en testimonio de primera mano, tiene muy viva la *belle inertie* y las ganas de

¹²⁹ Dirá Norberto Bobbio, en su reconocido ensayo *El existencialismo. Ensayo de interpretación* (1944), que el decadentismo es «un estado de ánimo y no de una duda crítica, [que] acepta franca y valientemente un lenguaje ya comprometido por el uso poético, y luego por la evocación eminentemente estética y no lógica que el mismo suscita» (Bobbio: 35).

seguir reflexionando acerca de la literatura y de la nueva poesía mexicana que él mismo intentó promover a finales de los años 70:

Ahora que los días se van sucediendo, con frialdad, con la frialdad de los días que se van sucediendo, puedo decir, sin rencores de ninguna especie, que Belano era romántico, a menudo cursi, un buen amigo de sus amigos, supongo, confío, aunque nadie sabía realmente qué era lo que pensaba, probablemente ni él [...]. Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Ésta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano (Bolaño, 1998: 180, 201).

Se ha analizado, a través del narrador de «La habitación de al lado» y del sino del personaje de Quim Font, cómo en espacios de gran confluencia significativa (los manicomios) cabe la posibilidad de que el arte todavía permanezca *suspendido*. Se argumentará ahora el caso de aquellos personajes que, bordeando esos lugares, desean tener contacto con quienes pueden proporcionarles orientaciones artísticas y existenciales.

Las dos referencias son de 2666. Se trata de un motivo reiterativo en Bolaño: la persecución arbitraria de un referente artístico mayor. Es una búsqueda altamente literaria, en el sentido en que lo entendían los escritores románticos (incluyendo esos últimos románticos, que conformaron la generación *beatnik*). Casos como el de Edwin Johns, Benno von Archimboldi y Cesárea Tinajero, entre los más evidentes, ayudan a pensar en una estructuración narrativa, y posiblemente ideológica, de acuerdo al *tempo* que marcara el inspirador inicio de *Aullido*, de Allen Ginsberg¹³⁰: los representantes más sobresalientes de una generación acaban invariablemente recluidos o relegados a los márgenes. Pero en este caso, y de acuerdo con las comentadas estrategias de

¹³⁰ Para la referencia, el placer y el recuerdo: «Yo vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura,/ hambrientas histéricas desnudas,/ arrastrándose por las calles de los negros al amanecer/ en busca de un pinchazo furioso,/ hipsters con cabezas de ángel ardiendo por la antigua/ conexión celestial con el estrellado dinamo en la/ maquinaria de la noche» (Ginsberg: 72).

descanonización, los exponentes no son los que la crítica y la academia pretenden ponderar, sino los héroes que los personajes de Bolaño van configurando a partir de sus lecturas privadas.

Luego del abandono de Lola, su mujer, el profesor chileno Óscar Amalfitano decide mudarse a Santa Teresa con Rosa, su hija adolescente, mientras el narrador invita al lector a una analepsis para conocer los detalles. Se sabe, entonces, que a pesar de haberse desposado con el profesor, Lola no ha dejado de sentirse atraída por un poeta que conoció tiempo atrás en una fiesta. Se trata de un amor, cuando no imposible, de difícil concreción: el poeta es homosexual y se encuentra encerrado en el manicomio de Mondragón, cerca de San Sebastián. Más que determinar si el referente mimético es Leopoldo María Panero, lo importante es atender a las modificaciones en el comportamiento de Lola, quien llevando únicamente una mochila y la compañía de una amiga consigo, abandona en Barcelona la vida construida junto a Amalfitano y emprende un viaje que incluirá los consabidos elementos de la travesía *beatnik*: autostop, siestas en parques y estaciones, expectativa creciente por el lugar de destino, destellos poéticos en cada rincón de la urbanidad.

Lola y uno de los médicos del sanatorio, Gorka, están decididos a darle al recluso el reconocimiento literario que se merece. Pero la admiración está teñida, ante todo, de circunstancias privadas, pues Lola desea ser fecundada por el poeta y tener un hijo suyo. Sin embargo, como resulta usual en Bolaño, la posibilidad se ve truncada o, sin más, se difumina:

Como para tomarse un respiro, Lola habló de las dos visitas anteriores, infructuosas pero interesantes. Y luego le dijo lo que de verdad quería decirle: que ella sabía que él no era homosexual, que ella sabía que él estaba preso y deseaba huir, que ella sabía que el amor maltratado, mutilado, dejaba siempre abierta una rendija de esperanza [...]. ¿Y ésta qué?, preguntó el poeta que tomaba dieciséis pastillas diarias y escribía sobre sus visiones, señalando a Imma que impertérrita leía de pie uno de sus libros [...]. Algún día él saldrá de aquí, dijo Gorka alisándose las cejas, algún día el público de España tendrá que reconocerlo como uno de los grandes, no digo yo que le vayan a dar algún premio, qué va, el Príncipe de Asturias no lo va a tastar ni tampoco el Cervantes ni mucho menos va a apoltronarse en un sillón de la Academia, la carrera de las letras en España está hecha

para los arribistas, los oportunistas y los lameculos, con el perdón de la expresión. Pero algún día él saldrá de aquí. Eso es un hecho (Bolaño, 2004b: 222-4).

A pesar de que en este apartado se analiza el espacio reducido del manicomio, es importante insistir en el hecho de que estos personajes persiguen una revelación poética, una quintaesencia artística, y para ello se desplazan (voluntariamente) hacia los márgenes. Es allí, y no en los centros sanizados, donde aún parecen hallar un halo de autenticidad en materia estética.

Lo mismo ocurre con tres de los cuatro expertos de la obra de Benno von Archimboldi, en «La parte de los críticos». Espinoza, Pelletier y Morini se fascinan con el relato de una exposición que al inicio Liz Norton les revela. Se trata de una exposición nada extraordinaria, sólo una exhibición de *nuevo decadentismo* en una galería alternativa de Wapping, al este de Londres. Excepto por una cosa: quien presenta, el pintor Edwin Johns, se ha cercenado la mano derecha y la ha colgado momificada delante de un cuadro de variopintos autorretratos:

Los hechos habían sucedido así. Una mañana, después de dos días de dedicación febril a los autorretratos, el pintor se había cortado la mano con la que pintaba. Acto seguido se había hecho un torniquete en el brazo y le había llevado la mano a un taxidermista a quien conocía y quien ya estaba al tanto de la naturaleza del nuevo trabajo que le esperaba. Luego se había dirigido al hospital, en donde cortaron la hemorragia y procedieron a suturar el brazo (76).

La historia hechiza a los críticos. Secretamente, la maceran en su memoria por un tiempo. Se suceden los congresos. Se suceden sus clases respectivas en sus correspondientes facultades. Pasa un periodo de divertimento amoroso entre Espinoza y Norton y entre Norton y Pelletier, incluyendo y excluyendo a Morini de sus charlas. Luego, en total complicidad, el español, el italiano y el francés averiguan el paradero de Edwin Johns y deciden visitarlo para hacerle una pregunta: *la* pregunta. El espacio al que se dirigen es la Clínica Auguste Demarre, un manicomio a medio camino entre Montreaux y las estribaciones de los Alpes berneses. Es una escena que tensa el argumento pero que a la fin se resuelve disfuncionalmente, del mismo modo que varias

de las historias de Bolaño. Es decir, las expectativas iniciales se difuminan (como en el encuentro entre Lola y el poeta homosexual, o entre los realvisceralistas y Cesárea Tinajero) y la confesión trascendental cae en la banalidad.

Allí está Johns, erguido con su muñón y una suprema apatía por los visitantes. Ahí está Morini, en su silla de ruedas, esperando la manifestación de una verdad secreta:

En lo primero que [Edwin Johns] se fijó fue en la silla de ruedas de Morini, que le sorprendió agradablemente, como si evidentemente no esperara esta súbita materialización. Morini, por su parte, no pudo evitar mirarle el brazo derecho, donde la mano no existía, y su sorpresa, que esta vez no tuvo nada de agradable, fue mayúscula al constatar que del puño de la chaqueta, donde debía haber sólo un vacío, sobresalía ahora una mano, evidentemente de plástico, pero tan bien hecha que sólo un observador paciente y avisado sería capaz de percibir que era una mano artificial [...]. Entonces, justo entonces, Espinoza y también Pelletier oyeron o intuyeron que Morini formulaba en voz baja la pregunta que había ido a hacer, adelantando el torso hacia adelante, en una postura que los hizo temer que se fuera a caer de la silla de ruedas.

—¿Por qué se mutiló? [...].

—Le diré por qué lo hice —dijo Johns, y por primera vez su cuerpo abandonó la rigidez y el porte erguido, marcial, y se inclinó y se acercó a Morini y le dijo algo al oído.

Luego se levantó y se acercó a Espinoza y le dio la mano muy correctamente y luego hizo lo mismo con Pelletier y luego abandonó el pabellón y la enferma salió detrás de él (124, 125-6).

En ese momento, ni Espinoza, ni Pelletier, ni el lector tienen posibilidad de conocer las enigmáticas razones de la mutilación de Johns. Morini se queda un momento anonadado. Unas páginas más adelante, en uno de sus viajes a Londres, el italiano le cuenta a Liz Norton de la visita a la Clínica Auguste Demarre que hiciera con el francés y el español. Finalmente, la elipsis se actualiza, pero con una ruptura total de expectativas:

Al día siguiente le dijo a Norton que tenía que marcharse. Norton lo fue a dejar al aeropuerto. Mientras esperaban Morini, adoptando un tono de voz casual, le dijo que creía saber por qué Johns se había cercenado la mano derecha.

—¿Qué Johns? —dijo Norton.

—Edwin Johns, el pintor que tú me descubriste —dijo Morini.

—Ah, Edwin Johns —dijo Norton—. ¿Por qué?

—Por dinero.

—¿Por dinero?

—Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.

Norton puso cara de pensárselo dos veces y luego dijo: puede ser.

—Lo hizo por dinero —dijo Morini (131-2).

Tal como ocurría en el cuento «Sensini», donde un escritor desconocido y otro consagrado perseguían premios literarios de provincia para financiar sus enseres, la necesidad económica es el detonante de una de las muestras más provocativas de *body art*, defraudando la determinación de los críticos. Aunque se sienten fascinados por esos espacios donde han ido a parar «las mejores mentes de una generación» (aunque la expectativa es alta y se confíe en que los márgenes entregarán información directa de lo que el centro, por su lógica de perfeccionamiento e higienización, ha desplazado o querido esconder) el mensaje de los bordes es confuso, el espacio de revelación es móvil y la capacidad de verbalización, aunque precisa, no alcanza para asimilar estas interferencias.

Como se ha revisado, aunque se desea acudir temerariamente hacia las fronteras porque se intuye que hasta allí se han desplazado ciertas verdades, el mensaje rescatado es de difícil comprensión. El desorden en los manicomios, entonces, no es sólo mental, sino también lingüístico.

Por otra parte, en la literatura de Bolaño deambulan personajes que, a pesar de no estar recluidos en los manicomios, emprenden a lo largo de la narración un «registro del delirio»¹³¹, término que el crítico Matías Ayala ha propuesto a propósito de los elementos referenciales en la poética del escritor. Es decir, personajes como Auxilio Lacouture, Pierre Pain y el mismo Óscar Amalfitano estandarizan sus vidas en espacios potencialmente céntricos, pero repentinamente su percepción del entorno provoca que

¹³¹ Cfr. Ayala, Matías, «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño» (2008). Luego de un examen exhaustivo de la poesía infrarrealista de Bolaño y la comparación con su producción lírica más reciente, Ayala concluye: «En estas líneas, el acto de escritura se sincroniza con una serie de acontecimientos dispares haciendo patente, mediante repeticiones, la importancia de la poesía para los demás [...]. De cualquier forma, en esa gregaria escritura hay rasgos que permanecerán en la pluma de Bolaño: el carácter oral de su sintaxis, el trabajo con el fragmento y su combinación, el *registro del delirio*» (Ayala: 95-6. *El énfasis es nuestro*).

se dirijan hacia los márgenes. La experimentación de un tiempo expansivo, en el caso de *Amuleto*, la paranoia y persecución al estilo de los relatos de Edgar Allan Poe, en *Monsieur Pain*, y la discordante voz interior que dialoga con el profesor chileno, en «La parte de Amalfitano», son momentos en los cuales el discurso exhibe sus propias fisuras. Los mensajes textuales, por tanto, se tuercen, se imbrican, e incluso inician una escalada hacia la gratuitad con respecto a la historia central.

Aquello que se encuentra en los márgenes es tan indefinido y genera tanta conmoción que no puede narrarse más que como una suerte de listado o catastro, llevado a cabo casi sin pestañear. Al igual que el horror presente en la historia de América Latina y de Occidente en general, el acercamiento a los espacios donde se ha relegado la locura fragmenta no sólo los centros instituidos, sino también las habilidades enunciativas¹³².

1.3.6. Fábricas: enajenación y sacrificio

En la obra de Bolaño, la fábrica como espacio ubicado en un margen reconocible deviene una figuración casi arquetípica. Es decir, cumple con la lógica de la piedra de sacrificio o de un monstruo que «devora» a los individuos, visión que ha sido cristalizada por reconocidas manifestaciones de la literatura y también del cine –*Metrópolis* (1926), de Fritz Lang–. Algunos ejemplos de «La parte de Fate» y sobre todo de «La parte de los

¹³² Es lo que sucede en *Estrella distante*, cuando Bibiano O’Ryan desea escribir sobre el poeta asesino Carlos Wieder. Pronto descubre que la literatura tiene recursos insuficientes para atrapar este tipo de fenómenos: «Cuando enfrenta a Wieder [Bibiano] se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta Ruiz-Tagle) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en la literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde» (Bolaño, 1996b: 117-8). Hablando del mismo fenómeno, pero en 2666, Daniella Blejer señala, en «Pensar/ clasificar/ denunciar: Las resignificaciones del archivo en 2666» (2010), que: «En su afán de contarlo todo y a sabiendas de la imposibilidad de hacerlo, Bolaño organiza el caos e intenta clasificar el mundo a partir la construcción de un diálogo entre diversos géneros discursivos como el académico en “La parte de los crímenes”, el filosófico en “La parte de Amalfitano”, el periodístico en “La parte de Fate”, el jurídico en “La parte de los crímenes”, el testimonial en “La parte de Archimboldi”, el artístico, el literario y muchos otros géneros que asoman y se fugan a través de la acaudalada serie de tramas y subtramas que componen la novela» (Blejer, 2010b: 255-6).

crímenes», de 2666, se acercan a este tipo de representación estético-política y estético-mítica, a un tiempo. Se trata, por una parte, de literaturizar la tradicional perspectiva marxista en sus fases primigenias, según la cual las condiciones socioeconómicas del espacio de las fábricas incide en la relación que los individuos establecen con el producto y con el acto de producción mismo.

Dirá Marx en el apartado «El trabajo enajenado» (1844), estudiando el paso paradigmático del artesanado a la industrialización, que la interrupción temprana del compromiso creativo con el producto provocará en el sujeto la enajenación de sí mismo y de su entorno laboral¹³³. Sin embargo, existe otra variante plausible de incorporarse a esa visión revisitada de la teoría marxista. Es una consideración traída a la literatura por Franz Kafka, en relatos como «El escudo de la ciudad» y sobre todo «La edificación de la muralla china», y es la representación de las tareas laborales masivas cuya característica esencial es el *absurdo*. A pesar de que Marx ha advertido en esos escritos primigenios que el trabajo en las fábricas no dignifica ni enriquece a quienes verdaderamente lo llevan a cabo, los individuos de un grupo social particular continúan construyendo y alimentando toda una línea de producción cuyo resultado, a la larga, es su propio empobrecimiento y enajenación.

Cuando el periodista Oscar Fate se lanza a la búsqueda de Barry Seaman, se entera que su peculiar «hermano» se encuentra bebiendo en un bar. Cerca del local hay lotes baldíos y edificios deslucidos. En uno de los muros laterales hay algo que llama poderosamente su atención:

¹³³ «A medida que se *valoriza* el mundo de las cosas se *desvaloriza*, en razón directa, el mundo de los hombres. El trabajo no produce solamente mercancías; se produce también a sí mismo y produce el obrero como una *mercancía*, y, además en la misma proporción en que produce mercancías en general [...]. Todas estas consecuencias vienen determinadas por el hecho de que el obrero se comporta hacia el *producto* de su *trabajo* como hacia un objeto *ajeno*. En efecto, partiendo de esta premisa resulta claro que cuanto más se mata el obrero trabajando, más poderoso se torna el mundo material ajeno a él que crea frente a sí, más pobres se vuelven él y su mundo interior, menos se pertenece el obrero a sí mismo» (Marx: 75).

Sobre el muro lateral de un edificio vecino vio un mural que le pareció curioso. Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta que no sólo estaba allí para hacernos reír. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo* (Bolaño, 2004b: 307).

El símbolo del reloj pintarrajeado en el muro tiene incrustada una paradoja. Las doce escenas en las cuales un hombre negro realiza tareas relacionadas con la fábrica provoca en Fate un reconocimiento originario, muy en la línea de la toma de conciencia marxista, pero la sensación deriva luego hacia costas axiológicas. Es un axioma propio del margen, en su sentido de convivencia de principios aparentemente contradictorios. La hilaridad del «payaso» es provocada conscientemente por el sinsentido de la escena. A pesar de lo absurda que resulta la intervención del personaje en la «infraestructura» social, siguiendo con la lógica marxista el personaje continuará allí, abandonando sin remedio su infancia y convirtiéndose en un engranaje incorporado a una máquina, pieza que será reemplazada cuando arribe su fecha de caducidad. Es por ello que detrás de ese absurdo, lo que se esgrime es el *miedo*; tras esa fachada inicial de representación laboral, que para Fate debería provocar la risa fácil en respuesta a las acciones del «payaso», se encuentra el miedo para acabar desmantelando cualquier lógica del discurso que la superestructura utilice para justificar sus proceder en el desarrollo industrial.

Por ello se recurre a los bordes: el miedo al centro de la historia de una raza particular, condensado en un mural que retrata las distintas etapas del proceso de fabricación, cumple con la misma estrategia periférica de «en el centro del texto/está la lepra» (Bolaño, 2007b: 164) y del epígrafe certero que el escritor escogiera para 2666: «Un

oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento (Charles Baudelaire)»¹³⁴ (Bolaño, 2004b: 9).

El oasis de horror, el miedo al centro de la hilaridad, se refiere también a la situación que rodea a las maquiladoras, en 2666. Una maquiladora es una factoría cuyas condiciones laborales responden a las ya explicadas lógicas del temprano capitalismo: importa materiales sin pagar aranceles y genera productos que no se comercializan en el país de fabricación. Gran parte de la propiedad de los medios de producción de las maquiladoras son estadounidenses, por lo que resulta funcional situarlas sólo a unos kilómetros de la frontera con México, en ciudades como Heroica Nogales, Reynosa, Tijuana y, por supuesto, Ciudad Juárez. Quienes ingresan a ese tipo de fábricas están sujetos a los programas de la maquila, comprometiéndose a trabajar por breves períodos y a regresar los productos al país de origen. El narrador de «La parte de los crímenes» bordeará la descripción de estos espacios, y más que hacer una denuncia desde el interior de estas factorías, se ocupará de la incidencia de la maquila como espacio industrial en la vida de Santa Teresa, acentuando el efecto de absurdo antes descrito.

El trabajo en la maquila guarda estrecha relación con la seguidilla de crímenes violentos cometidos contra mujeres, cuyos cuerpos aparecen en los alrededores de estas fábricas¹³⁵. Hacia la mitad de «La parte de los crímenes» se describe el caso de María de

¹³⁴ Las implicaciones narrativas y la futura expansión que se hace en 2666 de estos versos de Baudelaire están explicados en «Literatura + enfermedad = enfermedad», conferencia recogida en *El gaucho insufrible*: «En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzare, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en escalvizadores, en seres malignos [...]» (Bolaño, 2003: 151).

¹³⁵ Vid. Blejer, Daniella, «Los engranajes de la maquila: violencia y lenguaje en 2666 de Roberto Bolaño» (2010). Allí se realiza un interesante aportación al estudio de este espacio en la narrativa de Bolaño: «Su cercanía con la frontera norte resulta fundamental por ser el lugar de la maquila de las empresas transnacionales, el límite entre el tercer mundo y el primero, donde la mano de obra cuesta menos y germina la desigualdad social, la marginación y la violencia [...]. El asesinato de las mujeres se ensambla entre el contraste de las modernas y brillantes torres de las maquiladoras y las viejas “casuchas” de la pobreza, escena a la que acceden las trabajadoras de Santa Teresa tras tomar un autobús y caminar por las calles de tierra» (Blejer, 2010a).

la Luz Romero, una niña de catorce años quien aparece asesinada junto a la carretera de Casas Negras, en 1995. Aunque el narrador es cuidadoso de documentar todos los hechos para provocar precisamente ese efecto de absurdo e inefabilidad (las condiciones cruentas de la maquila llevan a las mujeres a morir con violencia), el caso de María de la Luz presenta una variante:

En febrero murió María de la Luz Romero. Tenía catorce años, medía un metro cincuenta y ocho, tenía el pelo largo hasta la cintura, aunque se lo pensaba cortar uno de estos días, tal como le había confesado a una de sus hermanas. Desde hacía poco trabajaba en la maquiladora EMSA, una de las más antiguas de Santa Teresa, que no estaba en ningún parque industrial sino en medio de la colonia La Preciada, como una pirámide de color melón, con su altar de los sacrificios oculto detrás de las chimeneas y dos enormes puertas de hangar por donde entraban los obreros y los camiones (564).

La mención al altar de sacrificio evidencia otra vez la representación del espacio industrial como espacio de violencia. El ensayo de Dunia Gris «Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño» (2006) estudia esta sección de 2666 y pone el acento en la aparición auxiliar de mitos y rituales aztecas:

El paralelismo entre los ritos aztecas del pasado y los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, trasunto obvio de Ciudad Juárez, planea peligrosamente en la mente del lector a lo largo de la novela», explicará en las páginas dedicadas a Bolaño. «Sin embargo, lo más llamativo no es, precisamente, esa correlación de ideas, sino la normalidad con que es aceptada, la naturalidad de la asunción de una posibilidad semejante en ese contexto [...]. Aceptar el mito, sin más, puede ayudar a explicar mecanismos internos de funcionamiento de sociedades, pero también puede usarse como justificación del status quo y como excusa, en última instancia, para afianzar y ratificar la validez inamovible del mito (Gris: 93, 94-5).

El sacrificio, en este caso, no tiene una propiedad ritual, como el tratamiento que hace Bolaño del feminicidio en *Estrella distante*¹³⁶, sino funcional: la pirámide (¿la

¹³⁶ Vid. Vásquez Mejías, Ainhoa, «Ritual del bello crimen. Violencia femicida en *Estrella distante*» (2010): «Las hermanas Garmendia responderán a las características exigidas a las víctimas propiciatorias: no sólo serán vulnerables por su orfandad y feminidad, sino también, pesará sobre ellas su posición privilegiada en el taller de Stein y su misma condición de gemelas. Estos tópicos de vulnerabilidad harán que el asesino vea en la muerte de éstas la solución tanto a los problemas políticos y sociales (por cuanto ellas como poetas

fábrica?, ¿la superestructura?, ¿todo el aparato sociopolítico de Santa Teresa?) *debe* ser alimentada. En ese sentido, Bolaño es cuidadoso de no acercarse a definir, como dice Gris, ningún «dios de su panteón que pudiera justificar la dinámica del horror en la sociedad mexicana» (95), abriendo el margen hacia el metatexto de denuncia de la negligencia policial y legal.

1.4. Presencia de la literatura en los espacios marginales

Finalmente, a pesar de que el ejercicio poético en tanto oficio desacralizador y presencia marginal se ha analizado en la sección anterior, resulta obligatorio apuntar de qué manera la literatura transita por los espacios fronterizos y desmantelados aquí estudiados. Y es que no sólo los personajes parecen haberse hecho con la idea de que los centros tienen un excesivo control discursivo y urbanístico: la literatura misma ha querido desplazarse hacia esos bordes reconocibles, considerados «marginales» desde una perspectiva social, legal, económica y hasta cultural.

La constante aparece ya en su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Cuando Ángel Ros comienza a sentir los estragos del amorío desesperado que lo ata a Ana, busca refugio en los bares. En uno de esos sitios de ocio encuentra a un excéntrico grupo de hombres que, primero, muestran sus credenciales algo pendencieras para luego exhibir las literarias:

No me sorprendí cuando el alto, que era quien llevaba la voz cantante, anunció, mientras esperábamos en la barra la llegada de unas tapas de anchoa, su oficio de poeta.

Lo demás fue rápido y verosímil:

— Yo también soy poeta —dijo el marica bajito.

— Y yo —dijo su amigo, un chico gallego de unos veinte años, moreno y de ojos verdes.

mantenían, aunque tenues, algunos lazos con la izquierda), como a los suyos propios, ligados a la falta de creatividad» (Vásquez: 301).

—Bueno, yo también he escrito poesía —anuncié, no muy seguro de que me fueran a creer.

Al final todos éramos escritores: el larguirucho había publicado con su dinero un par de libros, los otros eran inéditos y marginales, aunque al bajito le habían publicado un poema en *Camp de l'Arpa*, antigua época, y el gallego, para mi sorpresa y beneplácito general, había sido incluido en una muestra de poesía visual que en esos días se exhibía en la única galería de arte de La Mina o algo parecido [...].

—Síntate —dijo el gallego—. Estamos escribiendo un cadáver exquisito.

—¡Un cadáver exquisito! ¡Sí, me gusta! —gritó el largo, como si despertara (Bolaño, García Porta, 1984: 101-2).

Es significativo que en un espacio no tradicional de encuentro artístico como un bar de copas, una galería tan abigarrada de personajes tenga contacto especial con los mecanismos de creación de una vanguardia como la dadaísta¹³⁷. Se recordará, primero, y confiando en la declaración de principios de Juan García Madero, que el movimiento de vanguardia realvisceralista surgía también desde la marginalidad, desde las azoteas, desde las viviendas pobres, desde los habitáculos caóticos; y en segundo lugar, que la Escritura Bárbara, aquella práctica perpetrada en derruidos y minúsculos cuartos, y comandada por el portero Delorme, pretendía erigirse como la quintaesencia de la humanización libresca, un método irrespetuoso pero necesario para democratizar el ejercicio literario. La relación, entonces, entre vanguardia y espacio fronterizo parece clara: el anquilosamiento discursivo e ideológico de los espacios céntricos no permite

¹³⁷ Se recordará también, en esta perspectiva, las intenciones de Udo Berger en *El Tercer Reich* de convertirse en escritor, confesión otorgada en una playa fronteriza y dentro de una fortaleza creada por los patines que el Quemado le alquila a los veraneantes: «Ignoro qué impulso me hizo confesarle que pretendía ser escritor. El Quemado se giró y tras vacilar dijo que era una profesión interesante. Se lo hice repetir pues al principio creí malinterpretarlo.

—Pero no de novelas ni de obras de teatro —aclaré.

El Quemado entreabrió los labios y dijo algo que no pude escuchar.

—¿Qué?

—¿Poeta?

Debajo de sus cicatrices creí ver una especie de sonrisa monstruosa. Pensé que el sol me estaba atontando.

—No, no, por supuesto, poeta no.

Aclaré, ya que me había dado pie para ello, que yo no despreciaba en modo alguno la poesía. Hubiera podido recitar de memoria versos de Klopstock o de Schiller; pero escribir versos en estos tiempos, como no fueran para la amada, resultaba un tanto inútil, ¿no lo veía así?» (Bolaño, 2010: 79).

que la literatura alcance empresas mayores, cuando la literatura, según deducciones de la propia narrativa de Bolaño, ha tenido una histórica voluntad de actualizarse e indefinirse.

Analizando un espacio anterior al de Delorme, en *Estrella distante*, es posible apuntar otro elemento interesante por parte de quienes escriben. Se recordará que varios personajes, entre ellos Bibiano O’Ryan y el narrador Bolaño, toman contacto con Carlos Wieder pocos años antes del golpe militar chileno, cuando el futuro poeta feminicida se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y frecuentaba con complacencia los talleres de poesía de Diego Soto y Juan Stein, en la Universidad de Concepción. Bolaño registra del siguiente modo el entorno particular donde tiene lugar el taller de Soto¹³⁸:

El taller de Soto estaba en la Facultad de Medicina, ignoró por qué razón, en un cuarto mal ventilado y mal amoblado, separado tan sólo por el pasillo del anfiteatro en donde los estudiantes despiezaban cadáveres en las clases de anatomía. El anfiteatro, por supuesto, olía a formol. El pasillo, en ocasiones, también olía a formol. Y algunas noches, pues el taller de Soto funcionaba todos los viernes de ocho a diez, aunque generalmente solía acabar pasadas las doce, el cuarto se impregnaba de olor a formol que nosotros intentábamos vanamente disimular encendiendo un cigarrillo tras otro (Bolaño, 1996b: 20-1).

Nótese cómo el aroma del cigarrillo actúa para disfrazar una *inminencia*. A pesar de la estrechez del cuarto, el penetrante olor del aldehído fórmico se cuela, provocando una sensación de sofocamiento entre los concurrentes. Es interesante cómo Bolaño maneja este tipo de elementos como adelanto simbólico de lo que ocurrirá luego en esos espacios. Se sabe que el formol es utilizado en los hospitales para conservar muestras de tejidos, e incluso para el embalsamamiento de los cadáveres. Además, tiene propiedades

¹³⁸ Pierre Pain, el mesmerista que protagoniza *Monsieur Pain*, siente la misma conmoción que Ángel Ros y que el narrador Bolaño cuando identifica, ya en los albores de la revelación crucial de la novela, que el ejercicio literario puede tener cabida hasta en la taquilla de un cine, donde una pelirroja expende sin mucho afán los billetes: «—La película acaba de empezar —murmuró sin mirarme una mujer pelirroja algo entrada en carnes, más o menos de mi edad, que se entretenía en escribir algo en un cuaderno escolar cuya única peculiaridad era el color rosa de las hojas. ¡Versos! ¡Una poetisa!

Saqué un billete y entré» (Bolaño, 1999a: 116).

anestésicas. Con estos antecedentes, es posible argumentar que ya desde las primeras páginas de *Estrella distante*, el espacio determina la configuración de la lógica narrativa y de las futuras prácticas de Wieder, quien conservará los cuerpos de varias de las mujeres asesinadas para retratarlas de cara a una exposición fotográfica, además de ayudar al régimen, con sus exhibiciones de poesía aérea, a mantener en un «letargo» el quehacer político y cultural chileno. Como puede adivinarse, los verdaderamente interesados en el ejercicio literario (O’Ryan, el propio Bolaño) huyen hacia las fronteras y siguen desarrollando sus respectivos proyectos artísticos, alejados de un país donde los cuerpos, como en la Facultad de Medicina cercana al taller de Soto, se anestesian o se destazan.

Ahora bien, al igual que la escritura, los ejercicios de lectura y discusión literaria se revelarán, por necesidad o voluntad, también en los márgenes. Se analizaba anteriormente el caso de Barry Seaman, líder espiritual de Fate, quien estando en la cárcel se ha acercado con devoción a la literatura. Para varios de sus personajes que circunstancialmente han debido habitar espacios restrictivos o decididamente marginales, la lectura tendrá una suerte de aura, de encontrada redención¹³⁹. ¿En qué lugares leen los personajes de Bolaño?, ¿por qué motivos? Al igual que Seaman, Enric Rosquelles, uno de los tres monologuistas de *La pista de hielo*, aprende a leer *verdaderamente* en el espacio marginal de la cárcel, gracias a los libros que su ex mujer y su amor imposible le hacen llegar:

¹³⁹ Se recordará la ponderación lectora, muy *bartlebyana*, que realiza el viejo escritor que le renta las máquinas de escribir a Benno von Archimboldi, en la última parte de 2666: «La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío [...]. Llegó el día en que decidí dejar la literatura. La dejé. No hay trauma en este paso sino liberación. Entre nosotros le confesaré que es como dejar de ser virgen. ¡Un alivio, dejar la literatura, es decir dejar de escribir y limitarse a leer!» (Bolaño, 2004b: 983-6). Asimismo, en un artículo recogido en *Entre paréntesis* llamado «Un escritor en la intimidad», el mismo Bolaño reconoce que lo natural de la literatura es leer, no escribir: «Leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir. Yo añadiría, pese a la redundancia, que también es mucho más sano, digan lo que digan los oftalmólogos. De hecho, la literatura es una larga lucha de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final» (Bolaño, 2004a: 322).

Ambas, Lola y Nuria, me dejaron sendos regalos. El de Lola era un libro de Remo Morán. El de Nuria, el libro por excelencia del patinaje, *Santa Lydwina y la Sutilza del Hielo*, de Henri Lefebvre, en edición francesa de Luna Park, Bruselas. Tanto para el hospitalizado como para el encarcelado no hay mayor presente que un libro. El tiempo es lo único que me sobra, aunque mi abogado dice que pronto estaré en la calle (Bolaño, 1993: 167).

Es curioso cómo hasta el intelectualismo más elevado, representado por la figura de Henri Lefebvre (un referente crucial, luego, para el cuento «El viaje de Álvaro Rousselot»), puede aparecer en estos espacios fronterizos. Para varios de sus protagonistas, aquel acercamiento tan estrecho a lecturas complejas los desplaza desde aquel estado de adversidad hacia el comentado estado de redención¹⁴⁰. Si el ejercicio de la lectura ayudaba a Rosquelles a esperar en su celda la definitiva liberación, al joven B de «Últimos atardeceres en la Tierra», el contacto con los libros le permitirá continuar anclado a sus intereses de formación en un ambiente que, aunque no expresamente hostil, se percibe como cambiante y perturbador:

Antes de llegar a Acapulco el padre de B detiene el coche delante de un tenderete de la carretera. En el tenderete ofrecen iguanas. ¿Las probamos?, dice el padre de B. Las iguanas están vivas y apenas se mueven cuando el padre de B se acerca a mirarlas. B lo observa apoyado en el guardabarros del Mustang. Sin esperar respuesta, el padre de B pide una ración de iguana para él y para su hijo [...]. Entonces B desvía la mirada y

¹⁴⁰ Bastará citar a Florita Almada, la vidente de «La parte de los crímenes» de 2666, que en medio de sus espacios de recreación mediados por el esoterismo, aprende a leer y a escribir y se convierte en una lectora omnívora, como Barry Seaman o los hermanos del relato «Músculos», en *El secreto del mal*: «Así es la vida, justo cuando ella creía que se desvanecían para siempre las posibilidades de estudiar o de retomar los estudios (vana esperanza, en Villa Pesqueira creían que Escuela Nocturna era el nombre de un burdel en las afueras de San José de Pimas), aprendió, sin grandes esfuerzos, a leer y a escribir. A partir de ese momento leyó todo lo que caía en sus manos. En un cuaderno anotó las impresiones y pensamientos que le produjeron sus lecturas. Leyó revistas y periódicos nuevos, leyó los pocos libros que pudo encontrar y su marido, después de cada ausencia traficando con animales en los pueblos vecinos, se acostumbró a traerle libros que en ocasiones compraba no por unidad sino por peso. Cinco kilos de libros. Diez kilos de libros. Una vez llegó con veinte kilos. Y ella no dejó ni uno sin leer y de todos, sin excepción, extrajo alguna enseñanza. A veces leía revistas que llegaban de Ciudad de México, a veces leía libros léperos que la hacían enrojecer, sola, sentada a la mesa, iluminadas las páginas por un quinqué cuya luz parecía bailar o adoptar formas demoniacas, a veces leía libros técnicos sobre el cultivo de viñedos o sobre construcción de casas prefabricadas, a veces leía novelas de terror y de aparecidos, cualquier tipo de lectura que la divina providencia pusiera al alcance de su mano, y de todos ellos aprendió algo, a veces muy poco, pero algo quedaba, como una pepita de oro en una montaña de basura, o para afinar la metáfora, decía Florita, como una muñeca perdida y reencontrada en una montaña de basura desconocida» (Bolaño, 2004b: 539).

vuelve a su libro, que permanece abierto sobre la mesa. Es un libro de poesía. Una antología de surrealistas franceses traducida al español por Aldo Pellegrini, surrealista argentino. Desde hace dos días B está leyendo este libro. Le gusta. Le gustan las fotos de los poetas. La foto de Unik, la de Desnos, la de Artaud, la de Crevel. El libro es voluminoso y está forrado con un plástico transparente. No es B quien lo ha forrado (B nunca forra sus libros) sino un amigo particularmente puntiloso. Así que B desvía la mirada, abre su libro al azar y encuentra a Gui Rosey, la foto de Gui Rosey, sus poemas, y cuando vuelve a levantar la mirada la cabeza de su padre ya no está (Bolaño, 2001: 38-9).

La mención, otra vez, a la vanguardia (esta vez por asimilación lectora y no por creación escritural) puede responder a asuntos divergentes. El hecho de haberse detenido en un puesto exótico donde venden carne de iguana, y el creciente interés del joven B por la figura de Gui Rosey, llevan a poner la atención en el movimiento que los personajes realizan de los centros hacia bordes, alteración que modificará significativamente su percepción e identidad.

Es fundamental el aprecio de B por Gui Rosey, un poeta menor que de un momento a otro desaparece del inmediato círculo surrealista, y cuyo paradero, si bien en un comienzo genera intriga, nadie después se anima a descubrir (al igual que Ulises Lima, quien desaparece de la delegación que viaja a Nicaragua en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, y que Henri Simon Leprince, otro poeta menor quien luego de ayudar a los poetas de la resistencia tras la capitulación francesa, durante la Segunda Guerra Mundial, se esconde sin dejar rastro). El viaje que B realiza con su padre desde el DF hasta Acapulco conllevará la misma sutil disolución de la identidad del muchacho, que en un principio desea seguir anclado a su pasatiempo lector, pero que en esos puestos de comida, en los hoteles y luego en los lupanares, va articulando un interés vivo por el paisaje marginal al que accede. En suma, la literatura en los espacios marginales, además de ayudar a desacralizar la práctica, resultará constitutiva como oficio transfigurador para quienes se atreven a asumirla cabalmente¹⁴¹.

¹⁴¹ «Creo que todos los escritores, incluso los más mediocres y falsos, los peores escritores del mundo, han sentido durante un segundo la sombra del éxtasis poético. Sin duda, el éxtasis no lo han sentido. El éxtasis,

La literatura, en suma, aparece en las fronteras como una alarma que advierte el desmantelamiento de algún aspecto traído o sostenido desde el centro. No es gratuito, entonces, que los personajes de Bolaño lean hasta en los frentes de batalla, cuando el desmoronamiento de sus tropas y sus líneas de combate sea una inminencia. Es el caso de un oficial del batallón donde lucha el joven Hans Reiter, cuando aún no sueña en convertirse en Benno von Archimboldi. El narrador de 2666 reseña:

Cerca del ordenanza y del oficial que miraba la disposición que el ordenanza daba a las viandas sobre la mesa se encontraba, de espaldas a todos, otro oficial, éste con el uniforme de la Luftwaffe, aburrido de ver pasar a los aviones, que sostenía en una mano un largo cigarrillo y en la otra un libro, una operación sencilla pero que a este oficial de la Luftwaffe parecía costarle impropios esfuerzos pues la brisa que soplaban sobre la loma en donde estaban todos le levantaba constantemente las hojas del libro, impidiéndole la lectura, lo que llevaba al oficial de la Luftwaffe a utilizar la mano que sostenía el largo cigarrillo para mantener fijas (o inmóviles o quietas) las hojas del libro levantadas por la brisa, cosa que no conseguía sino empeorar la situación pues el cigarrillo o la brasa del cigarrillo tendía indefectiblemente a quemar las hojas del libro o la brisa desparramaba sobre las hojas la ceniza del cigarrillo, lo que molestaba mucho al oficial, que entonces inclinaba la cabeza y soplaban, con mucho cuidado, pues se encontraba de cara al viento y al soplar la ceniza corría el riesgo de que ésta terminara alojada en sus ojos (Bolaño, 2004b: 838).

Como en los casos anteriores, la lectura en sitios que no son los habituales es asumida como un aliciente y un mecanismo tenue para que los personajes vayan accediendo, dócilmente, a las zonas marginales de diseminación. En este caso, lo volátil pero al mismo tiempo lo peligroso de las cenizas del cigarrillo permiten aventurar el inicio de las peripecias del batallón de Reiter, una unidad que se caracterizará por su mutabilidad y contingencia. En el futuro, la tropa tendrá numerosas bajas y transformaciones. Finalmente, en el frente rumano, las cenizas se alojarán irremediablemente en los ojos de los oficiales. Pero gracias a la lectura de los papeles de

tal cual, quema», sentenciaba Roberto Bolaño en una de las entrevistas más polémicas emitidas por la televisión de Chile. «El éxtasis es terrible, es abrir los ojos en algo difícil de nombrar y soportar [...]. Rimbaud y Lautréamont representan a los poetas adolescentes absolutos, en donde la pureza es tal que quien se atreva a tocarlos, pero a tocarlos de verdad, se quema» (Warnken, 1999).

un tal Borís Abramovich Ansky (unos cuadernos rescatados en las ruinas de una aldea enemiga), Hans Reiter se movilizará, otra vez, hacia espacios fronterizos.

El cuento «Músculos», de *El secreto del mal*, responde a las mismas lógicas. Este relato, antecedente o ampliación de *Una novelita lumpen*, presenta a Marta y Enric, dos huérfanos que, como sus equivalentes de la novela citada, comparten las labores de la casa y la afición por los programas de televisión. Enric es un mecánico decidido a destacarse en el fisicoculturismo. Marta trabaja como peluquera y es la narradora del relato. A pesar de realizar actividades que, se supondría, son incompatibles con los altos debates intelectuales, por las mañanas los hermanos comentan anticanónicamente sus lecturas de filosofía antigua. Es importante subrayar cómo varios de los sistemas filosóficos tienen correlato en la cultura de masas, otra de las estrategias textuales de Bolaño que, como se ha analizado, articularía su incordio hacia el canon:

Generalmente hablábamos de los filósofos presocráticos a la hora del desayuno. A él el que más le gustaba era Empédocles. Este Empédocles, afirmaba, es como Spiderman. A mí, Heráclito. No sé por qué casi nunca hablábamos de filósofos por la noche. Debía de ser porque por la noche teníamos muchas más cosas de las que hablar o porque a veces llegábamos demasiado cansados de nuestros respectivos trabajos y hablar de filosofía requiere una mente fresca [...]. Sobre esa mesa mi hermano extendía el fascículo de algún presocrático (su obra completa) o alguna revista y mientras con la mano derecha manejaba la cuchara o el tenedor, con la izquierda daba vueltas a las páginas.

—Mira lo que pensaba el cabrón de Diógenes de Apolonia.

Yo me quedaba callada y aguardaba sus palabras intentando componer una expresión atenta.

—«Al comenzar un tema cualquiera me parece que es necesario ofrecer un principio indiscutible y una forma de expresión sencilla y decorosa.» Ni más ni menos.

—Suena razonable

—Joder si es razonable (Bolaño, 2007b: 129, 130-1).

Las formas «sencillas» y «decorosas» de expresión están vehiculizadas a través de soportes no tradicionales para quien decide acercarse, con esa solemnidad que a Bolaño le parecía no sólo absurda sino canallesca, a la filosofía. El fascículo o la revista, publicaciones relegadas a la mera difusión e incluso al aligeramiento de las ideas, trastocan el libro en su condición de univocidad para sostener la importancia de las propuestas filosóficas. La elección de un formato «menor» (como anteriormente el

interés por poetas «menores») responde a una ideología lectora, anticanónica, irrespetuosa, marginal; todos ellos elementos nucleares del ideario textual de Bolaño¹⁴².

Literatura presente en cárceles. Literatura presente en los frentes de batalla, en puestos de comida exótica, en las peluquerías, en las playas y en los talleres mecánicos. Tal vez el caso más emblemático del procedimiento lector en la narrativa de Bolaño, atendiendo a la estrategia de desplazamiento desde los espacios céntricos hacia los marginales (donde los últimos asomos de «verdad» han ido a parar), sea el del un farmacéutico amigo del profesor chileno Óscar Amalfitano, en 2666. Cuando Rosa aún vivía con Amalfitano en Barcelona, antes de marcharse a San Sebastián en búsqueda del poeta homosexual, cerca de su casa había una farmacia. Mientras estaba de turno, la atendía un joven muy delgado de grandes gafas (¿Belano?), quien pernoctaba teniendo constantemente un libro en las manos. Una noche, Amalfitano se atrevió a preguntarle por sus preferencias literarias. Su respuesta representa uno de los momentos más luminosos de toda la narrativa de Bolaño:

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o *El Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos a lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez (2004b: 289-290).

¹⁴² La actitud poco reverencial hacia la misma antigüedad griega se visualiza en otro momento de «Músculos», cuando Enric, el hermano, aparece en casa con dos latinoamericanos. Marta se molesta un tanto y se retira a su habitación a leer ni más ni menos que al fundador de la escuela eleática, uno de los oponentes de la visión multi-divinica descrita por Homero y Hesíodo: Jenófanes de Colofón, otro desacralizador: «Terminé de cenar antes que ellos y me encerré en mi habitación [...]. No tenía sueño. Me saqué los zapatos y me tiré en la cama, vestida, con la obra completa de Jenófanes de Colofón («de la tierra nace todo y en tierra todo acaba»), hasta que los oí levantarse de la mesa» (Bolaño, 2007b: 139).

Ante todo, es importante señalar que esta cita opera dentro del texto como una reflexión y casi una justificación paradójica del libro mismo (2666). En sus últimos años, Roberto Bolaño tendió a provocar un debate, tanto referencial como teórico, en torno a la novela como género acumulativo y torrencial, en contraposición al cuento. En su afán de seguir abriendo los límites establecidos (garantía que, por otra parte, conduce este trabajo), el escritor esbozó en varios momentos de su dietario la noción de la novela como pura y peligrosa fluidez, y del cuento como un atractivo y necesario ejercicio técnico. En «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», incluido en *Entre paréntesis*, dejó dicho:

Voy a dar algunos consejos sobre el arte de escribir cuentos. Nunca aborde los cuentos de uno en uno. Si uno aborda los cuentos de uno en uno, honestamente, uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte [...]. Lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco. Si se ve con la energía suficiente, escríbalos de nueve en nueve o de quince en quince (Bolaño, 2004a: 324).

Esta propuesta revela la agudeza con que el autor asume el género de la narrativa breve, plausible de detenerse al alcanzar un determinado número de páginas o de cuantificarse para, en sintonía con otros relatos, incluirse en un volumen. Son las «sesiones de esgrima de entrenamiento», los momentos en los que el «riesgo» (un riesgo estético y ético a la vez) se ve disminuido. «Los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal», comentará luego en una entrevista. «De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal» (Braithwaite: 77). De esta manera, el escritor parece vislumbrar el potencial aún en ciernes de la novela en contraposición con el cuento, limitado como género abarcador debido a sus económicas posibilidades de creación y al estudio academicista y estético dominante (bastará recordar la tradicional separación, aromática a taller literario, entre el cuento *cortazariano*, cerrado, redondo, y el cuento *chejoviano*, abierto, interrumpido). La novela, entonces, como escenario de combate, como peligroso juego de apuestas totales, importará a Bolaño tanto en su condición de exhibición de temáticas recurrentes como

en su exploración o adaptación de formas narrativas novedosas. Las cinco partes de 2666, saturadas de vasos comunicantes, o la polifonía de voces de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, sólo por nombrar sus novelas más «riesgosas», serían buenos ejemplos de lo descrito.

En este sentido, y volviendo al ejemplo del ilustrado farmacéutico de «La parte de Amalfitano», parece sustancial que un lector aficionado, que disfruta de los libros en un espacio no tradicional, se acerque a los «entrenamientos» de los grandes maestros. Los combates descampados, los saltos espectaculares donde por lo general quedan expuestas las fisuras de los recursos narrativos de los grandes escritores, son dejados, paradójicamente pero sin pena, a condición de que la academia y la crítica los examine sin disfrute. Y por esto, la figura del joven farmacéutico encarna una propuesta lectora interesante. «La avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalgar ciertos pasajes (presentados como “aburridos”) para reencontrar lo más rápidamente posible los lugares quemantes de la anécdota» (Barthes, 1973: 20), afirmaba Roland Barthes en *El placer del texto*. Según la lección que otorgara el crítico francés, el placer lector parece estar reñido con la edificación de una metodología de lectura en un espacio pretendidamente céntrico, que anquilosa y reverencia a autores eximios y a sus predicados, las obras maestras. Cabe la posibilidad de que, en su posición limítrofe, el acto de *destacar* una obra y en suma *fijarla* para la posteridad sea para el farmacéutico una opción aún más peligrosa que la contracultura. En palabras de Barthes: «Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica [...]. Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *comfortable* de la lectura» (15-25). Por eso, sin objetar ni preferir espacio alguno, la mayoría de los personajes de Bolaño está constantemente leyendo.

2. Tiempos: Hay otros mundos pero están en éste

En *Entre paréntesis* son varios los momentos en los que Bolaño parece tener un interés especial y enigmático por la categoría del «tiempo» en la obra de algunos de sus autores predilectos. En «Ocho segundos con Nicanor Parra», a pesar de la brevíssima franja cronológica dada (ocho compases de reloj), Bolaño hace juegos malabares para augurar, explícitamente, que la poesía de Parra pervivirá en el nuevo milenio, e, implícitamente, que esa poesía propone la ruptura de una temporalidad percibida como una estructura estática e inamovible:

Sólo estoy seguro de una cosa con respecto a la poesía de Nicanor Parra en este nuevo siglo: pervivirá [...]. [La poesía de Parra] posee la oscuridad del movimiento [...]. Sobre el dolor y la soledad sí que escribe; sobre los desafíos inútiles y necesarios; sobre las palabras condenadas a disgregarse así como también la tribu está condenada a disgregarse. Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado [...]. Un apunte político: Parra ha conseguido sobrevivir (Bolaño, 2004a: 91-2).

¿A qué hace referencia cuando habla de *tiempo*?, ¿en qué tiempo se inserta la pervivencia?, ¿cuál es el tiempo que la literatura absorbe, refracta, construye? Parecen dudas que Bolaño se plantea también a la hora de hablar de Alan Pauls, uno de los escritores contemporáneos que más elogios recibió de parte del autor chileno. En el artículo «Ese extraño señor Alan Pauls», Bolaño es preciso en argumentar que lo que vuelve original a «El caso Berciani», un cuento de Pauls incluido por Juan Forn en la antología de relatos *Buenos Aires* (1992), es precisamente el manejo temporal: «[...] había algo en “El caso Berciani” que sugería un rizo espacio-temporal, no sólo en el argumento, que por otra parte no iba de eso, es decir no era de ciencia ficción ni nada parecido, sino en el encadenamiento de los hechos narrados, en la feroz entropía apenas entrevista, en la disposición de los párrafos y las oraciones» (207).

Sin ser un relato de ciencia ficción, en «El caso Berciani» el tiempo parece ser todo, menos lo que marcan los relojes. Además, llama poderosamente la atención que para hablar de «tiempo» en el relato de Pauls, Bolaño utilice términos propios de la física

cuántica y de la termodinámica, como «espacio-tiempo» y «entropía». La mención casi natural a este tipo de conceptos obliga a pensar que Bolaño no sólo estaba familiarizado con ese paradigma científico y humanista, sino que probablemente ese paradigma, y todas sus consecuencias artísticas, hayan sido aplicados funcionalmente en su literatura de modo «marginal» a lo que mandaba la tradición teórica y poética.

Para poder analizar la categoría de «tiempo» en la narrativa de Bolaño, muy complementaria por lo demás con su noción de espacio, es necesario realizar un acercamiento a la ruptura consabida que este paradigma genera en la percepción de los sujetos en el siglo XX. Por tanto, se retorna a la pregunta: ¿qué es el *tiempo*? ¿Se trata de un concepto fenomenológico comprendido *a priori* o bien se articula en contacto con la materialidad del mundo? ¿Qué hace la literatura con el tiempo, imita una estructura impuesta o bien genera una propia? Lo cierto es que desde la *Poética* (335-323 a. C.) de Aristóteles, el estudio del tiempo en la literatura ha sido una reafirmación, o bien una enmienda, al principal criterio unificador de los acontecimientos: la *mimesis*. Si bien Platón ya definía cierto tipo de poesía como «imitación del mundo sensible», Aristóteles considera que tanto la epopeya, la poesía trágica, la comedia y el ditirambo, así como ciertas artes musicales (la citarística y la atlética), «mimetizan» un sistema de coordenadas exterior al sujeto, otorgándole un valor positivo en tanto que la imitación resulta una factibilidad del ser humano como especie: «[...] la imitación es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, puesto que es muy propenso a ella, y es gracias a la misma que inicia su aprendizaje» (Aristóteles: 37). Por ende, la obra poética construiría la trama de sus acciones a partir de una estructura de hechos acorde con una lógica causal autónoma. Aristóteles la denominará «fábula» (*mythos*).

La estructuración de hechos, o «fábula», es el más importante de los elementos que componen la obra literaria, debido a que está directamente vinculada con la *mimesis*, y por ello, con la realidad sensible. Un acontecimiento de la realidad percibido mediante los sentidos, explicado y comprendido a través del sistema causal, es un acontecimiento

ordenado en el que las causas van antes, los efectos después y los resultados en último lugar. El tiempo, por tanto, sería constante y uniforme, y está basado en el clásico modelo de *principio, medio* y *final* que Aristóteles asume como una unidad *absoluta*¹⁴³.

No obstante, ya bien entrado el siglo XX, la termodinámica demostrará que sistemas tan ordenados como éste (el *crono-lógico*) pueden tener una gran estabilidad al comienzo, pero al «avanzar» (moverse) aumentan su entropía; es decir, inician un recorrido hacia un invariable desorden: el caos cuántico.

Según indica Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1985), la *Poética* de Aristóteles «sólo tiene un concepto globalizador: el de la *mimesis*. Este concepto sólo aparece definido contextualmente y en uno solo de sus usos, el que nos interesa aquí: la imitación o representación de la acción» (Ricoeur: 83). La «fábula» es lo más mimético que tiene la tragedia porque imita el «tiempo de la realidad»; se trata, entonces, de un concepto abstracto que se establece previamente, por «sentido común», a partir de esta estructura secuencial. Con esta idea, sería sensato pensar en *un tiempo, absoluto e inmutable*, que es plausible de clasificarse y medir. En la *Poética*, el criterio de la física clásica que Aristóteles articula para establecer qué es el tiempo sostendrá buena parte de su ideario literario.

La concepción unívoca del tiempo aristotélico (entendida de igual forma por Isaac Newton) se apuntalará en el siglo XX desde la filosofía y la teoría literaria por el influjo de algunas de las teorías de la física contemporánea. El cuestionamiento consistirá en afirmar que conceptos como el espacio y el tiempo no devienen de manera abstracta, sino en conocimiento directo con el mundo y sus fenómenos.

¹⁴³ «[...] todo es algo que tiene principio, medio y fin. Principio es algo que no sucede necesariamente después de otra cosa; si bien otra cosa existe o sucede después de esto. Fin es, al contrario, lo que naturalmente viene después de otra cosa, o por necesidad, o por lo común; y tras él nada más ocurre. El medio, es aquello que viene después de otra cosa y que a su vez tras de sí aguarda otra. Los que han de construir una trama en la forma adecuada, no deben, por lo tanto, comenzar o terminar en cualquier punto, sino que deben idearlas al modo dicho» (Aristóteles: 51).

El 25 de julio de 1924, Martin Heidegger dictó una conferencia ante la Sociedad Teológica de Marburgo, llamada «El concepto de tiempo». Esta intervención será considerada luego, por Hans-Georg Gadamer y otros filósofos, como el apunte fundamental que dará origen a su tratado *Ser y tiempo* (1927). En el trabajo de 1924, Heidegger afirma que la existencia humana singularizada (el *ser-ahí*, *Dasein*) podría llegar a entenderse separada de la temporalidad si esta última se definiera a partir de la eternidad. Sin embargo, como el «tiempo eterno» (absoluto) está vedado para el conocimiento del ser, se debe entender el tiempo en el entorno material, óntico, mundano, donde realmente la existencia tiene lugar (y tiempo): «Cuando el filósofo plantea la cuestión del tiempo, entonces está dispuesto a comprender el tiempo a partir del tiempo, concretamente a partir del $\alpha\epsilon\iota$ [siempre], concepto que se presenta como eternidad, pero que en el fondo constituye un mero derivado de la esfera temporal» (Heidegger, 1925: 25). El tiempo absoluto, entonces, es sólo una arista del fenómeno, no un condicionamiento para la existencia mundana de los seres. Es más: el concepto de tiempo no es nada en sí mismo, sólo encuentra su sentido cuando se vincula con (cuando se vuelve *relativo* a) la existencia humana. El tiempo en cuanto concepto tampoco es «movimiento», pues se ha ido entendiendo en una periodicidad a partir de un elemento controlador: el reloj. De ahí que se haya confundido el tiempo con dos de sus derivados: el tiempo civil (marcado por doce compases cíclicos) y el tiempo absoluto (la eternidad, vale decir la a-temporalidad, *per negationem*).

El gran tiempo que intenta deconstruirse es éste, el tiempo que mide los «ahoras» (puntos fijos que guardan relación con un antes y un después) y que permite, por ende, particionar ese *continuum* ininterrumpido mediante la estructura aristotélica del principio, medio y final¹⁴⁴. Se ha entendido el tiempo de la naturaleza como el tiempo de

¹⁴⁴ Dice Heidegger, tal vez parafraseando la explicación de Aristóteles del *mythos*, que: «Un reloj es un sistema físico en el que se repite constantemente la misma secuencia temporal, con la condición de que este sistema físico no esté sujeto a cambio por ningún influjo externo. La repetición es cíclica. Cada período tiene la misma duración temporal. El reloj ofrece una duración idéntica que se repite constantemente, una

la *mimesis*. Ése (la homogénea conexión de acontecimientos en que puede pensarse un «antes» y un «después» a partir de un «ahora») es el que la literatura ha estado obligada a imitar. Siguiendo con el planteamiento heideggeriana, tanto para el tiempo real (*mimético*) como para el tiempo literario (*diegético*), «el pasado es irreversible, el futuro indeterminado» (53). En otras palabras: el tiempo civil apresa al «tiempo» en una irreversibilidad y en una indeterminación de cualquier acontecimiento que no sea el presente (ahora)¹⁴⁵. Mas el tiempo presente es «inhóspito», al decir de Heidegger, puesto que repele cualquier posibilidad de movimiento para el tiempo del ser. Si se afirma que el pasado es inalterable y el futuro es desconocido, entonces se estaría negando que la existencia tiene lugar en el mundo. El ser-en-el-mundo también *es el tiempo*, y no sólo se mueve a través de él: lo «desplaza».

Así, Heidegger trae al programa de la disciplina filosófica un motivo que ayudará a comprender la nueva concepción del tiempo y que dará pie, posteriormente, a que la teoría literaria relativice la absorción temporal mimética:

El estado actual de esta investigación está recogido en la teoría de la relatividad de [Albert] Einstein [...]: el espacio no es nada en sí mismo; no existe ningún espacio absoluto. Sólo existe a través de los cuerpos y de las energías contenidos en él. Coinciendo con una antigua afirmación aristotélica, tampoco el tiempo es nada en sí. Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo. No hay un tiempo absoluto, ni una simultaneidad absoluta. Más allá de lo destructivo de

duración a la que uno siempre puede recurrir. La distribución de esta duración es arbitraria. El reloj mide el tiempo en la medida en que la extensión de la duración de un acontecimiento se compara con las secuencias idénticas del reloj y, a partir de ahí, es determinada en su cantidad numérica [...]. Cada punto, como un ahora, es el posible antes de un después; y como después, es el después de un antes. Este tiempo es constantemente uniforme y homogéneo. Sólo en tanto el tiempo está constituido homogéneamente puede ser medido. El tiempo es así un desenrollar, cuyos estadios guardan entre sí la relación de un antes y un después [...]. El tiempo mimético se preocupa por medir los ahoras: La determinación fundamental que en cada caso realiza el reloj, más que en indicar el «cuanto-tiempo», la cantidad de tiempo en su fluir presente, consiste en determinar la fijación respectiva del ahora [...]. El tiempo de la naturaleza, el conocido y estudiado desde tiempos, ha ofrecido hasta nuestros días la base para la explicación del tiempo» (Heidegger, 1925: 31-2, 35).

¹⁴⁵ Ésa es la errónea creencia de Remo Morán en *La pista de hielo*, condicionada por la desesperación que siente ante el dolor de Nuria: «En otro tiempo hubiera recogido sus lágrimas con la punta de la lengua, pero los años no pasan en balde, inmovilizan» (Bolaño, 1993: 65).

esta teoría, fácilmente pasa desapercibido el aspecto positivo que demuestra la equivalencia de aquellas ecuaciones que describen los procesos naturales en cualesquiera transformaciones.

El tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos [...]. Puesto que el tiempo no es un movimiento, tendrá que ser algo relacionado con el movimiento (28-9).

La mención a Albert Einstein resulta primordial para que lo óntico se vuelva ontológico, y el ser emerja desde ese concepto anquilosado llamado tiempo. El tiempo no se mueve por el compás atrabiliario del reloj, sino porque es el ser el que se desplaza en el mundo. El tiempo, entonces, es *relativo* a este ser, remitiendo así a algunas premisas de la física contemporánea. «Toda especulación acerca del tiempo se ve invadida por problemas filosóficos y por paradojas», dirá el físico británico Paul Charles William Davies, «ya que se abre paso a través de consideraciones tales como el libre albedrío y la muerte. La interacción entre el mundo físico del hombre de ciencia y el mundo metafísico de nuestras mentes, conduce hacia algunos conflictos extraños y perturbadores» (Davies: 17).

Éste es uno de los principales criterios a tener en cuenta: el estado natural de los cuerpos no es el reposo, sino el movimiento. Por tanto, el antiguo sistema de coordenadas (una espacialidad de tres dimensiones y una temporalidad constante y uniforme) es inviable si se pretende medicionar los cambios que provoca la velocidad en la que distintos cuerpos viajan: «Toda la noción de un marco de referencia absoluto y en reposo, con respecto al cual sea posible medir la velocidad de un objeto a través del espacio vacío, es una ficción. El movimiento uniforme sólo puede ser reconocido como algo relativo a algún otro sistema material» (64). Si dos observadores se movilizan relativamente uno al lado de otro a una gran velocidad (la de la luz) obtendrán medidas diferentes para aquello que se llama «tiempo» (intervalos) y aquello que se llama «espacio» (distancias), incluso describiendo la misma serie de eventos. Lo único

constante es la velocidad de la luz, que sólo puede intuirse a partir de velocidades infinitamente menores¹⁴⁶.

Por tanto el espacio no es fijo, se «mueve» con el objeto, lo que hace suponer que el «tiempo» tampoco lo es. Es lo que se conoce como teoría de la relatividad¹⁴⁷. En esta concepción, tiempo y espacio no pertenecen a una esfera separada y ajena, sino que representan un mismo fenómeno. En *La evolución de la física* (1938), texto escrito en colaboración con Leopold Infeld, Einstein demuestra que la percepción tridimensional de la realidad (según las coordenadas latitud, longitud y altitud: x, y, z) es un asunto más geométrico que físico. En una realidad estática, cabe la posibilidad de una medición precisa con la ayuda de esta escala. Sin embargo, si la constante es la velocidad de la luz (y algunas partículas cuánticas como el electrón, el fotón y el spín subatómico son capaces de alcanzar aquellas magnitudes de movimiento), no es posible llevar a cabo una observación con este sistema de coordenadas (SC) si no se introduce una cuarta dimensión en el espacio: el tiempo (t). Así, Einstein e Infeld dirán que «para volver a ésta [la física, y no la geometría] tenemos que considerar el movimiento de las partículas materiales. En la observación y predicción de los fenómenos naturales debemos tener en cuenta, además del lugar, el tiempo en que suceden» (Einstein, Infeld: 151).

La temporalidad, como cuarta dimensión de la realidad física en cuanto propiedad de las partículas, es lo que obliga a romper con la idea de un tiempo absoluto,

¹⁴⁶ Las paradojas espacio-temporales de la relatividad resultan ciertamente inquietantes al estar fuera de la experiencia cotidiana y del alcance de las actuales tecnologías (la sonda más veloz que se ha construido alcanza los 20 kilómetros por segundo, en circunstancias de que la luz llega a los 300,000 kilómetros por segundo). Sin embargo, los planteamientos sugieren que cuanto más cerca de la velocidad de la luz viaje un objeto, más lentamente transcurrirá el tiempo civil (reloj, calendario). Asimismo, si se moviese a esa altísima velocidad, se contraería aumentando su masa. Los efectos del cambio espacio-temporal son imperceptibles, debido a que se viaja a una velocidad muchísimo menor, pero de todas formas acaecen.

¹⁴⁷ «Antes de la teoría de la relatividad, todo mundo suponía que tanto el pasajero que va en un ferrocarril como el espectador que está a un lado de la vía y un hombre que se encuentre en Marte, utilizaban un mismo tiempo», continúa Davies. «El tiempo newtoniano es absoluto y universal; no es modificado por el estado de movimiento del observador y es fijo en todo el universo. Ahora se sabe que es errónea esta concepción del tiempo como telón de fondo o marco de referencia fijo con respecto al cual se pueden medir los acontecimientos. No existe un “mismo” momento universal» (Davies: 71).

fijo, lineal, y a entrar en una nueva concepción de la «acción» que acaecería en un lugar determinado: el *espacio-tiempo*¹⁴⁸. Sucede que, introduciendo el elemento temporal, los objetos en el nuevo sistema de coordenadas x, y, z, t se moverán con velocidad variable. La diferencia entre componentes espaciales y temporales, por tanto, será *relativa*. Se verifica, efectivamente, una dilatación del tiempo en un sistema en movimiento con respecto a un observador. O sea, el movimiento del tiempo se calcularía teniendo de referente a *otra cosa* que se encuentre cercana.

En este sentido, la literatura dejaría de observarse ajustada al tiempo y al espacio de la *mimesis* para su verosimilitud: el *espacio-tiempo* literario sería una *condición de posibilidad* de realidad, igual que el *espacio-tiempo* de la vida cotidiana:

[...] el continuo bidimensional no puede ser partido en dos continuos unidimensionales como en la física clásica. No se puede considerar separadamente el tiempo y el espacio, al determinar las coordenadas espacio-tiempo, al pasar de un SC a otro. La división del continuo bidimensional en dos unidimensionales es, desde el punto de vista de la teoría de la relatividad, un procedimiento arbitrario carente de significado objetivo (156).

Si en el apartado anterior se comentaba analíticamente el ya clásico planteamiento de Alfred Korzybski, «el mapa no es el territorio», para referirse a la articulación y disolución de espacios, en este apartado tendría que construirse y estudiarse las derivaciones de un argumento planteado en términos de «el reloj no es el tiempo».

Con todo, lo realmente importante para este estudio es que la física contemporánea ha establecido dos preguntas fundamentales en su programa, que luego serán exploradas por la literatura en su dimensión de posibilidad: si ya es posible viajar

¹⁴⁸ El físico Stephen W. Hawking, en su conocida obra *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros* (1988) apuntala este criterio: «Tanto Aristóteles como Newton creían en el tiempo absoluto. Es decir, ambos pensaban que se podía afirmar inequívocamente la posibilidad de medir el intervalo de tiempo entre dos sucesos sin ambigüedad, y que dicho intervalo sería el mismo para todos los que lo midieran, con tal que usaran un buen reloj. El tiempo estaba totalmente separado y era independiente del espacio. Esto es, de hecho, lo que la mayoría de la gente consideraría como de sentido común. Sin embargo, hemos tenido que cambiar nuestras ideas acerca del espacio y del tiempo» (Hawking: 37).

a través del espacio, ¿por qué negarse la posibilidad de viajar a través del tiempo? Asimismo, en ese viaje virtual en el tiempo, ¿por qué el hombre tiene un gran conocimiento fenomenológico del pasado y no del futuro?

El interés de la teoría literaria por la teoría de la relatividad se hará manifiesto a finales de la década de 1930. En su libro *Ensayos sobre poética histórica* (cuya primera parte data de 1938 y su versión ampliada, de 1973), Mijaíl Bajtín empleará la noción de *espacio-tiempo* para su estudio, decididamente anticanónico, del género novela. Al igual que Heidegger, manifestará sus deudas con Einstein para progresar en los análisis de su disciplina. De esta manera, explorará cómo se articula la organización ideológica de una cultura y la forma en que el artista es capaz de «asimilarla» para luego «proyectarla» en el mundo posible de la novela. Con ello, se desmarca de la afirmación de que la cultura y el arte de una época se absorben miméticamente: «Nosotros trataremos de revelar el papel de estas formas en el proceso del conocimiento artístico concreto (la visión artística) en las condiciones del género novelístico» (Bajtín, 1937-1973: 270). El *cronotopo* (*tiempo-espacio*) pasará a formar parte de la terminología de la teoría literaria contemporánea, en tanto «intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (67). La indivisibilidad de ambas categorías proporciona el marco general para realizar una lectura del género eminentemente «abierto» de la novela:

Este término [cronotopo] se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein). Para nosotros no es importante ese sentido especial que posee dicha teoría; nosotros lo trasladamos aquí a la teoría literaria, casi como una metáfora (casi, no totalmente); nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura (269).

La noción de cronotopo en Bajtín resultaba fundamental como actitud de análisis a la hora de romper con el rígido sistema de coordenadas de la *mimesis*. Ya no se leería el texto como un ajuste al prejuicio de la inmutabilidad del tiempo y del espacio, sino como un «acontecimiento». Así, parecía ser el cronotopo, y no la *mimesis*, quien actuaba al

centro de la organización argumental¹⁴⁹. Sin embargo, a pesar de la estimulante apertura y de la incorporación de la relatividad einsteiniana, esos múltiples motivos que acuñan un tiempo-espacio particulares (el «manuscrito encontrado», la «isla desierta», la «fiesta en la plaza pública», el «castillo encantado», etcétera), serán analizados por Bajtín sólo desde un punto de vista: el ideológico-social. No obstante su tipología, el teórico ruso no parece tan interesado en el tiempo y el espacio novelescos, sino del modo en que la literatura asimila el tiempo y el espacio «histórico reales» (*mimesis*). De un concepto eminentemente «marginal» para romper con las coordenadas establecidas, el cronotopo se convierte así en un suplemento de sentido de la realidad histórica: «Estas formas genéricas, productivas en su inicio, eran reforzadas por la tradición y en el desarrollo posterior continuaban existiendo obstinadamente incluso cuando ya habían perdido su valor realistamente productivo y adecuado. De aquí dimana también la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente heterotemporales, lo que complica en grado sumo el proceso histórico literario» (270).

El reclamo por querer acomodar, desde la poética aristotélica o desde el materialismo dialéctico, la temporalidad del «mundo posible» de la literatura a la temporalidad del «mundo de la realidad histórica» será formulado por el teórico checo Lubomír Doležel en su artículo «Mimesis y mundos posibles» (1988). Apuntalando el hecho que desde los orígenes de la teoría literaria la *mimesis* ha dominado la estética (estableciendo una «doble semántica»: realidad/ficción, *mimesis*/diégesis), Doležel promueve que el análisis literario debe dejar de referirse a lo «realmente existente» y abrirse a establecer marcos más amplios de referencia espacio-temporal. «Historiadores de toda índole se han venido ocupando de buscar los correlatos reales de las personas,

¹⁴⁹ Siguiendo con Hawking, antes «se pensaba en el espacio y en el tiempo como si se tratara de un marco fijo en el que los acontecimientos tenían lugar, pero no estaba afectado por lo que en él sucediera [...]. [En la teoría de la relatividad general] el espacio y el tiempo son cantidades dinámicas: cuando un cuerpo se mueve, o una fuerza actúa, afecta a la curvatura del espacio y del tiempo, y, en contrapartida, la estructura del espacio-tiempo afecta al modo en que los cuerpos se mueven y las fuerzas actúan. El espacio y el tiempo no sólo afectan, sino que también son afectados por todo aquello que sucede en el universo» (Hawking: 56).

acontecimientos y lugares ficcionales» (Doležel: 70), explica en su ensayo; «los críticos aplican el mismo método que los historiadores cuando interpretan los objetos ficcionales en tanto que representaciones de entidades del mundo real [...]. La crítica mimética sigue esta función haciendo corresponder un personaje legendario con un individuo histórico, un retrato con un hombre real, un acontecimiento ficcional con uno real, una escena ficcional con un estado natural» (71); un tiempo ficcional con un tiempo real, civil, que, como se ha demostrado, carece de cualquier abstracción y objetividad. «La función mimética», concluirá Doležel, «es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real» (77).

Por tanto, la semántica de posibilidad de Doležel se conducirá primero por la vía de la crítica, y luego por la de la apertura, cuidándose de no limitarla con una únivoca lectura ideológico-social. El mundo histórico-real es, por tanto, también un mundo ficcional:

Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real [...]. Sin duda, la semántica de los mundos posibles no excluye de su ámbito a los mundos ficcionales similares o análogos al mundo real; al mismo tiempo, no tiene problema en incluir los mundos más fantásticos, muy apartados de o contradictorios con «la realidad». Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica. No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo «realista» y otra para las ficciones «fantásticas». Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción (80).

Realidad y ficción, entonces, son únicamente dos modos de representación discursiva. La particular presentación de un tiempo en el cual los acontecimientos se atropellan, proliferan, se desvanecen; un tiempo donde los personajes ocupan céntricamente las narraciones sólo para marcharse a otras y aparecer allí de forma marginal; un tiempo donde gira un espiral de difícil asimilación si sólo se confía en el tiempo civil de doce compases, es lo que se intentará sistematizar en este apartado en relación con la literatura de Roberto Bolaño. Así, al menos, es como Auxilio Lacouture

percibirá el asunto, en *Amuleto*: «como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez» (Bolaño, 1999b: 193).

2.1. Las «jornadas del caos»: un acercamiento cuántico

En su *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros* (1988), Stephen W. Hawking es claro en señalar que se ha confundido el «tiempo» con una sola de sus variantes: el tiempo psicológico. Lo que se trata es de abrirse a la posibilidad de reflexión de «otros» tiempos: el termodinámico y el cosmológico. Hawking utiliza funcionalmente el término «flecha» para indicar que el tiempo y el espacio entran en movimiento hacia alguna dirección (no necesariamente uniforme ni constante) que el *ser-en-el-mundo* desea, y para ello se basa en la segunda ley de la termodinámica, conocida como «entropía»:

Esta ley dice que en cualquier sistema cerrado el desorden, o la entropía, siempre aumenta con el tiempo [...]. El que con el tiempo aumente el desorden o la entropía es un ejemplo de lo que se llama una flecha del tiempo, algo que distingue el pasado del futuro dando una dirección al tiempo. Hay al menos tres flechas del tiempo diferentes. Primeramente, está la flecha termodinámica, que es la dirección del tiempo en la que el desorden o la entropía aumentan. Luego está la flecha psicológica. Esta es la dirección en la que nosotros sentimos que pasa el tiempo, la dirección en la que recordamos el pasado pero no el futuro. Finalmente, está la flecha cosmológica. Esta es la dirección del tiempo en la que el universo está expandiéndose en vez de contrayéndose (Hawking: 191).

Se intentará determinar aquí, para beneficio del análisis literario, los puntos de contacto de la narrativa de Roberto Bolaño con las flechas psicológica y termodinámica. Es decir, la percepción temporal de los personajes y el camino que tomarán los acontecimientos hacia un caos y explosión inevitables (flecha cosmológica). Ese caos se había venido anunciando, casi nietzscheanamente, en varios momentos de su narrativa, al modo misterioso de una serpiente que se muerde la cola.

2.1.1. La flecha psicológica: el orden del caos

Roberto Bolaño parece consciente de la dinámica temporal y de la ya estudiada imposibilidad de construir con el lenguaje algo distinto de la dispersión (lo entrópico). Otra vez, será en los paratextos (los bordes) de *Amberes* donde Bolaño entregue algunas pistas acerca de cómo debería examinarse un tiempo «transtemporal» en su narrativa. En el prólogo, titulado «Anarquía total: veintidós años después» puede leerse:

Durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido que no tenía tiempo. ¿Pero tiempo para qué? Era incapaz de explicarlo con precisión. Escribí este libro para fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo. Después de la última relectura (ahora mismo) me doy cuenta de que no sólo el tiempo importa, de que no sólo el tiempo es un motivo de terror (Bolaño, 2002b: 9).

La intencionalidad de escribir un libro para entidades que se encuentran «fuera del tiempo» (asumiendo que ese tiempo referido es el *mimético* o *cronológico*) hace pensar en la posición inicial del narrador de *Amberes*. En la confianza inicial de poder consignar la historia del jorobadito, o de la muerte masiva de jóvenes en el camping, o de la historia dentro de las historias de aquellas películas pornográficas que se proyectan en el bosque, la voz que cuenta se halla pronto «desfasada» temporalmente. La narración se continúa, como una «fuga hacia adelante», o una manera de trazar en el plano narrativo una línea recta que principie en el punto fijado, pero acabe irremediablemente dispersándose o deteniéndose. De esta manera, aquello que se ha reconocido como la «destrucción de la trama» en *Amberes* (Espinosa, 2003: 23) estaría relacionado no sólo con una propuesta literaria, sino con una de(con)strucción misma de la temporalidad. El narrador escribe un libro para quienes, al estar *en los márgenes* de una estructura temporal secuencial, puedan verdaderamente leerlo. Pero desde los primeros fragmentos se le revelará al narrador una premisa básica, y es que el mismo dispositivo de la escritura lo empuja también a él «fuera del tiempo». Así puede entenderse el por qué de esa sensación que se describe como auténtico «terror»: la llamada flecha psicológica es sólo una limitante perceptiva que ayuda a organizar los eventos a partir

de causas, efectos y consecuencias; pero lo que sucede realmente en todo acto literario (lo que sucedería al escribir y leer, o reescribir y releer) es que no sólo se «suspende» momentáneamente el «avance» de la flecha psicológica, sino que, como se analizaba anteriormente atendiendo a los espacios, su fachada se desmorona completamente y queda reducida a una mera entelequia (y se insiste en la importancia esencial de «Fachada», el fragmento número 1 de *Amberes*). Si se da un paso más afuera del círculo que componen el prólogo y el primer capítulo, se encontrará la justificación de esta temporalidad fractalizada, en la cita de Blaise Pascal que Bolaño escoge como epígrafe:

Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente –*memoria hospitis unius diei praetereuntis*–, el pequeño espacio que ocupo e incluso que veo, abismado en la infinita inmesidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me espanto y me asombro de verme aquí y no allí, porque no existe ninguna razón de estar aquí y no allí, ahora y no en otro tiempo. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y voluntad de quién este lugar y este tiempo han sido destinado para mí? (Pascal, citado en Bolaño, 2002b: 13).

La mayoría de las veces, quienes intuyen una «extrañeza» en la organización temporal en su narrativa son aquellos personajes confiados en los sistemas ordenados, pero que se enfrentarán luego, como el narrador de *Amberes*, a un hecho inalienable: no es que exista un «tiempo fuera del tiempo», sino que el tiempo, entendido como cronología, resulta una quimera. Por ejemplo, en «El gaucho insufrible», Héctor Pereda se presenta al inicio como un abogado y padre irreprochable, apacible ciudadano de un Buenos Aires condicionado por los arquetipos de la política y el fútbol, dueño de una estancia a la que viaja cada vez con mayor frecuencia. Al alejarse de esos centros organizados, al estar en contacto con quienes habitan en esos márgenes donde «el tiempo parece distinto», Pereda percibe que algo se ha torcido en la percepción de la linealidad de los acontecimientos:

[...] algunos gauchos tenían una noción del tiempo, por llamarlo así, distinta de la normal. El mes podía tener cuarenta días sin que eso les causara dolor de cabeza. Los años cuatrocientos cuarenta días. En realidad, ninguno de ellos, incluido Pereda, procuraba pensar en ese tema. Había guachos que hablaban al calor de la lumbre de

electroshocks y otros que hablaban como comentaristas deportivos expertos, sólo que los partidos de fútbol que mentaban habían sucedido mucho tiempo atrás, cuando ellos tenían veinte años o treinta y pertenecían a alguna barra brava. La puta que los parió, pensaba Pereda con ternura, una ternura varonil, eso sí (Bolaño, 2003: 44).

Aquí entran en conflicto la estandarizada y arbitraria noción de tiempo con otro tipo de temporalidad: dilatada, expandida, pero que se ajusta más al espacio que se está habitando y a sus circunstancias. Esta idea de una «expansión» del tiempo cronológico para un *espacio-tiempo* diverso (que Pereda comienza a preferir), se entiende a partir de la reestructuración del calendario. De manera natural, los gauchos proponen un mes de 40 días y un año de 440. La insistencia en el 4 puede comprenderse porque es el primero de los números «compuestos» (es decir, que tiene uno o más divisores distintos de 1 y de sí mismo), por lo que estaría actuando como un componente al que se le han agregado (expandido, dilatado) elementos. Además, el 4 podría estar refiriéndose a las coordenadas de la constitución de la realidad «posible» del mundo material y del mundo de las ficciones (latitud, longitud, altitud y tiempo. *SC*: x, y, z, t). De esta manera se explica por qué los gauchos, a pesar de que según el calendario hayan transcurrido treinta o cuarenta años, comentan algunos eventos deportivos «como si estuviesen sucediendo». Es la flecha psicológica la que condiciona la percepción de una realidad tridimensional; pero el tiempo, como cuarta dimensión del espacio, posibilita la *simultaneidad*, es decir que pasado, presente y futuro sean tres caras de un mismo evento inmediato.

En relación con este análisis, en *La pista de hielo* se establecen ciertos contrastes entre los personajes asociados a una temporalidad variable (marginal) y a otros que continuarán confiando en lo absoluto del tiempo (céntrico). El personaje de Enric Rosquelles representará la voluntad de reafirmar una inmutabilidad de los acontecimientos, en sintonía con sus intereses políticos. Véase la descripción que hace Rosquelles del pueblo de Z después de una ausencia prolongada, y cuáles son los sitios que le parecen falazmente inamovibles:

[...] yo mismo no reconocí muchos de los edificios y calles de Z, como si en mi ausencia alguien hubiera rediseñado el casco urbano de una manera sutil pero dolorosamente perceptible: las vitrinas parecían fragmentos de un gran entramado de camuflaje, los árboles desnudos no estaban donde debían estar, el sentido de la circulación, en algunas calles, había variado sustancialmente. Sólo el Ayuntamiento, lo comprobé sin bajarme del coche, ofrecía la misma fachada imperturbable de siempre [...]. La institución, comprendí con una mezcla de dulzura y amargura, seguiría pese a las transmutaciones de la realidad, o lo que es lo mismo: la realidad era incapaz, aunque en el empeño cayéramos los seres humanos como Pilar y yo, de cambiar aquellas venerables (e inútiles) piedras (Bolaño, 1993: 187).

Si antes de convertirse en el verdadero «gaucho insufrible», Pereda pensaba que la realidad de los gauchos era incapaz de cambiar una «institución» como el tiempo, Rosquelles estará confiado en que las piedras de los palacios municipales serán inamovibles. Sin embargo, lejos del ayuntamiento, en un camping donde la *movilidad* y la *transmutación* resultan elementos cotidianos, Gaspar Heredia tendrá un desfase temporal, una turbación perceptiva cuando intervenga en un evento peligroso. A las tres de la mañana, en el bar del Stella Maris, dos enormes alemanes (una posible marca o adelanto textual del gigante que se acerca con pies de plomo hacia Santa Teresa, en 2666) están a punto de iniciar una gresca. Ambos están muy borrachos. Los rodean varios espectadores, esperando a que las botellas que esgrimen en sus manos se rompan y comiencen a dañarse. Ellos parecen indiferentes: se insultan, babean, tienen los brazos arqueados, están listos para la batalla. Los hechos se suceden de manera acelerada, y Bolaño es hábil para utilizar nuevamente un recurso que ya se había analizado en «La parte de Amalfitano» y en *Amuleto*: «De pronto, para empeorar la situación, una voz en mi cabeza me advirtió que el único que podía romper la cúpula era yo» (171). Heredia percibe la inefabilidad de los sucesos como una conexión consigo mismo, «cada paso que daba en dirección a los gesticulantes era la mitad de un paso en dirección a mí mismo» (*Ibid.*). Haciendo caso de esa voz, Heredia decide intervenir y calmar los ánimos. Los alemanes se ofenden y se voltean hacia él, desafiantes. «Me dispuse a recibir una paliza y ver qué pasaba después [...]» (*Ibid.*), pero es precisamente en ese después donde no hay después, como cadena causal de acontecimientos: el evento probable se tuerce, se

desplaza por una interferencia que en esta ocasión no dilata el tiempo, como en el «El gaucho insufrible», sino que lo contrae. De pronto, los alemanes miran por sobre la cabeza de Gaspar Heredia, y lo que ven allí los hace desistir de sus propósitos. Tras un titubeo, Heredia mira por encima de su hombro. La visión lo sorprende tanto que suelta la linterna que lleva consigo: «Detrás de mí estaba Caridad y en la mano sostenía un cuchillo de cocina de hoja ancha que parecía convocar a través de las ramas una luz sepia proveniente de las nubes [...]. La verdad es que semejaba un fantasma» (172).

Finalmente, los alemanes se marchan a dormir y la gente se dispersa, agradeciéndole a Gaspar Heredia su intervención. Pero cuando vuelve la mirada hacia su futura novia, Caridad ya no está:

Comprendí que nadie había visto el cuchillo en las manos de Caridad, excepto los alemanes y yo. La precipitada marcha de éstos era atribuida a mi decisión de mantener el orden en el camping. La linterna caída: un gesto de rabia antes de proceder a sacarlos a chingadazos. La presencia de Caridad: natural aprensión de enamorada. Los sucesos de la terraza habían quedado difuminados por los árboles y por las sombras. Tal vez fuera mejor así [...]. El cuchillo, por sus proporciones, debía abultar debajo de la blusa, pero nada distingui, y por un segundo pensé que la muchacha del cuchillo sólo vivía en mi imaginación (173).

El suceso que contrae el tiempo es totalmente perceptivo. ¿Intervino factiblemente Caridad en el suceso?, ¿creyeron Heredia y los alemanes (uno muy nervioso, los otros muy borrachos) verla empuñando un cuchillo? ¿Existe realmente Caridad? En efecto, es intrigante que de los tres personajes que componen la novela con sus discursos, sólo Gaspar Heredia haga referencia a Caridad. Por otra parte, Caridad aparece siempre en momentos decisivos o tensos (se recordará que, gracias a que Heredia la sigue hacia el Palacio Benvingut es que se descubre el cruento asesinato en la pista de hielo). Debido a la alusión a lo fantasmagórico de su aparición y desaparición, el personaje de Caridad podría entenderse bien como una proyección imaginativa del mismo Heredia, bien como una entidad que dispone de los medios para desplazarse *a través del tiempo*.

Del mismo modo puede entenderse el conflicto paradójico entre la «flecha psicológica» y la «flecha termodinámica» en *Estrella distante* y en «La parte de Fate», de 2666. Los sucesos que supuestamente deberían concentrar mayor atención son aquellos que apenas se esbozan; aquellos que apenas ocupan «espacio» en una narración que pronto se inclina a reseñar asuntos deliberadamente excluidos del centro¹⁵⁰. En el primer caso, el narrador parece estar anunciando durante todo el primer capítulo el desencadenamiento de un evento esencial: el golpe de Estado de 1973, en Santiago de Chile. Sin embargo, una vez llegado el momento, decide «contraer» un tiempo que bien podría haberse ajustado al tiempo mimético, expandiéndose y utilizándolo así como recurso literario para demostrar la gravedad del acontecimiento. No obstante, el hecho colectivo más relevante queda reducido a, literalmente, una sola línea: «Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada» (Bolaño, 1996b: 26). De esta forma, esta «desbandada» que se expresa con un pincelazo no sólo remite a la estrategia de alejarse de los centros para luego viajar iniciáticamente a los márgenes (el destino de Soto y Stein, la investigación delirante de Bibiano O’Ryan, la vanguardia artístico-grotesca de Wieder, la incorporación de la ciencia ficción y la pornografía, etcétera), sino que evoca la velocidad con la que se percibieron los acontecimientos.

Del mismo modo, en «La parte de Fate», el hecho aparentemente central que obliga al periodista a viajar desde Estados Unidos a México va perdiendo espesura frente a una proliferación de sucesos, remitidos por el mismo narrador. Fate es reportero deportivo. En Santa Teresa se enfrentan, sobre un ring muy precario, el mexicano Merolino Fernández y el estadounidense Count Pickett, miembro de la hermandad negra. Lo que parece importar no es la pelea, sino aquello que la rodea. A Fate le interesan en especial las extrañas muertes de mujeres en la localidad, y el cómplice

¹⁵⁰ Algo que Bolaño también ensaya en «Vida de Anne Moore» —«Pasaron varios meses. Me cambié de casa. Me fui a vivir a la costa, a un pueblito que en los sesenta Juan Marsé elevó a la categoría de mito. Tenía mucho trabajo y muchos problemas como para hacer algo relativo a Anne Moore. Creo que hasta me casé» (Bolaño, 1997: 203)— y que hiperbolizará con «El viejo de la montaña»: «Pasan los años. Retroceden los años» (Bolaño, 2007b: 29).

desenvolvimiento de las autoridades en la materia. Tal como el golpe de Estado en Chile se contraía temporalmente en cuanto suceso, la pelea entre Pickett y Fernández quedará reducida a un solo párrafo:

La pelea fue corta. Primero salió Count Pickett. Ovación de cortesía, algunos abucheos. Después salió Merolino Fernández. Ovación atronadora. En el primer round se estudiaron. En el segundo Pickett se lanzó al ataque y noqueó en menos de un minuto a su contrincante. El cuerpo de Merolino Fernández, estirado sobre la lona del cuadrilátero, ni siquiera se movió. Sus segundos lo sacaron en andas hasta la esquina y como no se recuperaba entraron los camilleros y se lo llevaron al hospital. Count Pickett levantó un brazo, sin demasiado entusiasmo, y se marchó rodeado de su gente. Los espectadores empezaron a vaciar el Pabellón (Bolaño, 2004b: 394).

La ruptura, entonces, con una medida arbitraria de tiempo no sólo supondrá un efecto de extrañamiento en los personajes, sino un aumento de entropía en las mismas narraciones. Ya sea por condensación o expansión, el tiempo no transcurre igual para los distintos observantes tridimensionales. Es más, como se verá mas adelante, para algunos individuos como Benno von Archimboldi el tiempo ni siquiera parecerá *transcurrir* a la usanza civil y cotidiana.

2.1.2. *La flecha termodinámica: el caos del orden*

Las narraciones de Bolaño son altamente entrópicas. Ya se ha comentado que la «percepción» del tiempo representa una organización de los sucesos distinta de lo que realmente acontece. La idea de que la naturaleza parece preferir el desorden y el caos a la estabilidad es comentada por el ingeniero mecánico Kurt C. Rolle de la siguiente manera:

Supongamos que tenemos 10 canicas rojas y 10 verdes en cajas separadas. Todas las rojas están en una caja, y todas las verdes en otra, por lo que tenemos un sistema ordenado de dos cajas. Colocamos las cajas en un anaquel alto, de modo que retiramos las canicas, pero no podemos ver en las cajas. Así, si deseamos tomar una canica roja, alzamos la mano y sacamos una canica de una de las cajas. Si es verde, estamos seguros de sacar una roja si la seleccionamos entonces de la segunda caja. En este caso tenemos un sistema que es ordenado y tiene baja entropía. Pero ahora mezclamos las canicas rojas y las verdes, las ponemos en una caja y regresamos la caja al anaquel alto. El sistema está bien mezclado y

desordenado y tiene una entropía alta. Si deseamos tomar una canica roja, nunca tendremos la seguridad de que así será (Rolle: 242).

Como se explicaba, la segunda ley afirma que la cantidad de entropía de cualquier sistema aislado termodinámicamente tiende a incrementarse con el tiempo, de modo tal que el paso del orden al caos es un evento natural. La cantidad de hechos y tipos humanos que las narraciones de Bolaño van incorporando, provocando el caos, parece estrechamente ligada con la temporalidad de los acontecimientos. De ahí la justificación del nombre de «flecha termodinámica» para expresar cómo sus sistemas ordenados de narración iniciales parecen apuntados hacia la diseminación, la proliferación de sucesos y personajes en el momento mismo de empezar a avanzar.

En *Los detectives salvajes*, Ulises Lima es enfático en señalar, desde los primeros compases de la novela, la óptica del movimiento realvisceralista: «Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás [...]. De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido» (Bolaño, 1998: 17). De modo similar, el crítico Ignacio Echevarría entenderá la poética de Bolaño como un «punto de fuga». En «Relatos de supervivientes», hablando en general de *Llamadas telefónicas* y en particular de «Vida de Anne Moore», Echevarría argumenta que «la vida de Anne Moore se desdibuja a medida que se acumulan los datos sobre ella. Cada paso lo es en una dirección que la aparta de sí misma» (Echevarría, 2002b: 54). Así, «sugiere la convicción de que, a medida que se prolonga, todo relato diluye o simplemente finge un sentido que en definitiva escapa a los pormenores» (*Ibid.*).

Existen varios pasajes en la narrativa de Bolaño en los cuales los hechos parecen relativizarse debido al componente temporal, al modo en que lo percibía Auxilio Lacouture según la cita introductoria de este apartado. Para un mismo acontecimiento, Bolaño baraja diversas posibilidades de enunciación. Así, por ejemplo, en «Vida de Anne Moore» la simultaneidad de ópticas que convergen cuando la protagonista mira la nuca de Fred, el novio de su hermana que acaba cometiendo un brutal parricidio, ayuda a

incrementar la entropía, a volver caóticos los puntos de vista en la historia: «[...] Anne se volvió y vio la nuca de Fred, en el mismo lugar, sentado al volante, como si aún estuviera conduciendo, la vista fija al frente, dice Anne, aunque puede que entonces tuviera los ojos cerrados o puede que los tuviera entornados o que mirara el suelo o que estuviera llorando» (Bolaño, 1997: 176). ¿De qué forma mira Fred los acontecimientos?, ¿de todas las maneras posibles anteriormente cifradas?, ¿de ninguna?, ¿interesa realmente cuál de todas las ópticas se ha escogido en un relato donde todo parece construirse, como en *Los detectives salvajes*, como una fuga hacia atrás?

Una estrategia narrativa parecida se utilizará en *Nocturno de Chile*, donde la particular «imprecisión» en la elección de los sustantivos para nombrar un carroaje supondrá, en realidad, una estrategia reconstructiva. Al no escoger *una sola* de las opciones, el narrador dejará entrar todas ellas en el espacio literario: «Entonces, por el fondo de la calle de tierra, vi una especie de tilburi o de cabriolet o de carroza tirada por dos caballos, uno bayo y el otro pinto [...]» (Bolaño, 2000: 17). El inicio del truncado cuento «El secreto del mal», que da título al volumen homónimo, viola también las fronteras discursivas planteando esta probabilística narrativa: «Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final» (Bolaño, 2007b: 23).

Esta imprecisión, que refiere una característica y su contraria, un anverso y su reverso (la estrategia deliberada del *parergon* derridiano) tendrá un punto álgido en el cuento «No sé leer», incluido en *El secreto del mal*. Después de pensárselo mucho, el protagonista decide llevar a cabo una corta visita a su país natal, Chile. Ya no es el joven revolucionario que apoyaba la resistencia de la fracturada izquierda allendista, sino un hombre casado, con hijos y con temores. En un momento dado, su mujer, Carolina, le refiere un suceso incómodo: en una piscina situada en la falda cordillerana, su hijo Lautaro se ha puesto a orinar; mas no dentro del agua, sino *desde el borde*. Esa escena dispara en el cerebro del narrador una serie de asociaciones «marginales» con su propio pasado, promoviendo la anteriormente planteada apertura de posibilidades:

Esa noche, sin embargo, cuando me quedé dormido, soñé con mi hijo rodeado por ese paisaje que había sido mi paisaje, el paisaje atroz de mis veinte años, y algo de su actitud se me hizo comprensible. Si a mí me hubieran matado en Chile, a finales de 1973 o a principios de 1974, él no habría nacido, me dije, y orinar desde el borde de la piscina, como si estuviera dormido o como si de pronto se hubiera puesto a soñar, era como reconocer gestualmente el hecho y su sombra: haber nacido y la posibilidad de no haber nacido, estar en el mundo y la posibilidad de no estar (116).

Aunque esta digresión deliberada, esta manera de dejar todas las posibilidades potencialmente abiertas, puede verse también en *Amberes* (que, como se ha revisado, se trata de 55 intentos de inicio, 55 arranques que no llegan a desarrollarse) y en *Los detectives salvajes* (donde el foco de atención, por cercanía, es la configuración del movimiento realvisceralista, pero luego, cuando los narradores comienzan a caminar de espaldas, ese foco se perderá por recovecos espaciales y temporales delirantes, hasta llegar finalmente al desierto), el libro más complejo en este sentido es *Amuleto*. De antemano, toda la trama parece construirse a partir de una sospecha que la propia Auxilio Lacouture tiene y que le impide organizar de manera coherente los sucesos que quieren contarse:

Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio. Yo presiento que algo pasa y que además no es la primera vez que pasa, aunque tratándose del tiempo todo pasa por primera vez y aquí no hay experiencia que valga, lo que en el fondo es mejor, porque la experiencia generalmente es un fraude (Bolaño, 1999b: 108).

En 1968, en plena violación de la autonomía universitaria, Lacouture escoge encerrarse en un baño y desde allí comenzar a fabular acerca del sí misma y su entorno. Es decir, elige un espacio reducido, y aparentemente seguro, para mantener inalterable una versión de la realidad. Lo que cómodamente se ha dado a llamar pasado, presente y futuro se condensarán en un solo evento, permitiéndole a Auxilio realizar conjeturas plausibles de los acontecimientos posteriores, coyunturales y anteriores a 1968. Se trata de una muestra de la cuatridimensionalidad del *espacio-tiempo*. Es por eso que la idea de «resistencia» es tan insistente a lo largo de la novela; es decir, la necesidad imperativa de

buscar «constantes», de rastrear elementos inmutables que permitan orientar, hacia el orden, el caos total de los sucesos. Cuando al comienzo la poeta uruguaya dice: «cerré los ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, *resiste*» (35. *El énfasis es nuestro*), y al final menciona: «Aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer» (154), la protagonista no está haciendo otra cosa que establecer un eje que pueda mínimamente darle sentido a los eventos, y desde el cual sea posible declamar su historia, en tanto que ese canto (la poesía) permanecerá como la única trinchera de resistencia frente a la vorágine de los episodios.

No obstante, la impresión temporal que finalmente llevará a Auxilio hacia la locura no se prefigurará como una «flecha psicológica»: Auxilio se sumerge, como lo hará Archimboldi, en lo más profundo de la madriguera del conejo¹⁵¹. La tensión del momento, y tal vez la misma situación de una uruguaya en México como entidad privilegiada para contar esa historia, provocará el aumento de entropía y la recursividad de una temporalidad cuántica: «[...] se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjectural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño» (35), asegura. Y más adelante:

El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente, en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (*¿un arqueopterix?*) cobijado en un nido de escombros humeantes (*Ibid.*).

¹⁵¹ Resulta paradójico, si se recuerda la historia, que Alicia acceda a un país caótico y simultáneo por mediación de un conejo que teme «llegar tarde», al atender a la estructura temporal arbitraria de un reloj. La madriguera del conejo, como se verá, es un «agujero negro», tal y como el mismo Stephen Hawking lo entenderá después.

¿En qué se basa esa «perspectiva inédita»? Ante la incontinencia y velocidad de los sucesos, el registro de un delirio inminente tal vez es prueba no de una negligencia de Auxilio como narradora, sino de la imposibilidad de representar, con palabras, imágenes que no resulten en sí mismo delirantes. En *Amuleto*, el año 1968 se prefigurará como el más estable de los elementos de la entropía, y el baño del cuarto piso tendrá una característica similar al sótano en que el personaje de Jorge Luis Borges tendrá su encuentro con el *Aleph*. En ambos casos, a pesar de su condición de estatismo, los personajes y sus circunstancias están viajando no *en*, sino *con* el tiempo.

«[Auxilio] vive instalada en el recuerdo de ese traumático acontecimientos a la vez histórico y personal que se convertirá en su “nave del tiempo” desde la que ve y narra todos los tiempos que había y habrá vivido» (Dés: 173), reseña Mihály Dés. Por su parte, Celina Manzoni, en su trabajo «Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*» (2002), se refiere al desplazamiento espacio-temporal de Auxilio Lacouture como un «avance en espiral o en línea recta vacilante, repetición, ambigüedad, afirmaciones y desmentidas, desplazamientos por la imaginación en un tiempo y en un espacio que contiene el presente, el pasado y el futuro» (Manzoni, 2002c: 178). Se trata entonces de un rompimiento estructural: 1968 tiene sentido, como eje o constante, sólo en cuanto referencia para «avanzar» o «retroceder» en el tiempo, mas no existe una comprobación «fuera» del tiempo lógico¹⁵². El tiempo en el refugio de Auxilio se ha «detenido» para la «flecha psicológica», pero ha iniciado su viaje cuántico, vigoroso y acelerado, para la «flecha termodinámica». La experiencia de Lacouture va más allá de la

¹⁵² La misma Auxilio parece intuir que a pesar de estar ocupando espacio-temporalmente un «ahora», es su mera presencia la que desmonta toda estructura suprema en términos temporales: «Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el *continuum* del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo. La segunda afirmación era difícil de aceptar porque la verdad es que no veía a nadie y si todos hubieran vuelto yo los vería» (Bolaño, 1999b: 128).

percepción: ingresa en el orden de las alteraciones que Einstein explicaba con el fenómeno de la relatividad. «Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia delante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 [...]» (98), dice Auxilio; pero septiembre de 1968 no es más que una coordenada arbitraria que ayuda a sistematizar sucesos que pudieron haber ocurrido antes o después, o estar ocurriendo como un mismo instante, según las propias estrategias del texto.

Hay un elemento insistente en el relato, una *constante* que posibilita factiblemente el viaje en el tiempo: la luz de la luna. Es una luna, la luna mexicana que se desplaza velozmente por las baldosas del baño, y que aunque se crea estar en 1962 (antes de la llegada de Auxilio a México), o en 1968 (el año de la tragedia) o en el 2000 (año que, según ella, no llegará a ver), permanece inalterable. Según Martha María Gigena, en su artículo «La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*» (2003), «[la luna] que transita las baldosas aparece varias veces en el relato, sirviendo como figura que espacializa el devenir temporal» (Gigena: 24-5). Además, la luna remitirá a una escena primordial. Se toman dos ejemplos de diversos momentos en la historia:

[...] la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio de velatorio en el café Quito y que sólo escuché los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré (107-8).

Cuando dijo esto Coffen cerró los ojos y yo vi la luna (llena, menguante o creciente, no importaba) desplazándose a una velocidad infinita por cada una de las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, en el año incólume de 1968 (124).

Se sabe que la luna no posee luz propia (no es más que un reflejo del sol), además de atravesar fases diferentes y cambiar de forma. «Por esto simboliza la dependencia y el principio femenino (salvo excepciones), así como la periodicidad y la renovación. En este doble aspecto es símbolo de transformación y crecimiento» (Chevalier, Gheerbrant: 658), dirán Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en el *Diccionario de los símbolos* (1969). «La luna

simboliza también el tiempo que pasa, el tiempo vivo del que es medida por sus fases sucesivas y regulares», continúan, para luego agregar algo decisivo a la aparición de la luz de la luna y la figura de Auxilio: «La luna es símbolo de conocimiento indirecto discursivo, progresivo, frío [...]; no siendo esta luz más que un reflejo de la luz del sol, la luna es sólo el símbolo del conocimiento por reflejo, es decir, del conocimiento teórico, conceptual, racional; por ello se relaciona con el simbolismo de la lechuza» (658-9).

Su relación con lo *espacio-temporal* dentro de *Amuleto* es esencial, pues representaría la feminidad vinculada con un conocimiento oblicuo, un conocimiento que no se otorga directamente sino que se intuye, se refracta, se disemina, igual que el discurso de la protagonista y sus intentos de situar los eventos en una coordenada racional. De esta manera, la luna no sólo aparecerá aquí como símbolo referido a la «escena primordial», sino como una instancia representativa de la superación de lo perceptivo.

Auxilio Lacouture ha tomado conciencia de la «flecha termodinámica» y de la entropía que se acumula desde el momento mismo de querer «contar» una historia. La total relativización sobrevendrá cuando, al final de la novela, sea ella la que se convierta en el punto fijo desde el que se empieza a narrar, pero sólo para iniciar una fuga «de espaldas», según la exigencia de Ulises Lima:

[...] muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada (148).

Es importante insistir en el hecho de que aunque pudieron haberse calendarizado trece días de septiembre de 1968 en los que la uruguaya permaneció en los lavabos de la universidad, su viaje en el tiempo fue de décadas hacia atrás y de décadas hacia adelante. La nula percepción de movimiento, es decir la inercia, sólo pudo haber aumentado la entropía, incluso más allá de su tiempo, hasta llegar a esas profecías

literarias que se compartirán al final del libro. ¿Cuál es, entonces, el aporte de Auxilio como narradora? Ante todo, no sólo la relativización de la temporalidad cuando pretende narrar los hechos, sino la indeterminación misma de estar hablando desde una coordenada fija, central, llamada «presente», lo que posibilitará indefectiblemente la declamación de su discurso desde los márgenes.

2.2. *Tres tentativas temporales*

2.2.1. *El «día invisible» de Juan García Madero*

El trabajo de Bolaño con el tiempo, entendido como un viaje hacia el caos y la percepción de «desfases» en la estructura cronológica, estará desarrollado con mayor audacia en sus dos novelas principales: *Los detectives salvajes* y *2666*. En la primera, el vínculo entre las categorías temporales será dado por algo que el propio poeta Juan García Madero refiere como el «día invisible», un punto en el *espacio-tiempo* de gran profusión caótica donde lo que se anota en el presente es en realidad un futuro que no acabará de concretarse si no se modifican las fechas del diario en el que escribe (es decir, si no se ajusta al tiempo mimético, asunto que, como se verá, a García Madero lo tendrá sin cuidado).

Se recordará que la historia del realvisceralismo y de sus líderes tendrá un recorrido desde lo monológico (el diario del joven) hacia lo dialógico o polifónico (los testimonios de la segunda parte). Este tránsito no será indiferente a la hora de regresar, en la última parte, al escrito autofabulado de García Madero. Algo ha sucedido en ese movimiento expansivo, en esa dirección que toma el registro del muchacho luego de dispersarse en una multiplicidad de voces. Antes del «desfase», es decir antes del viaje desde el centro (Méjico DF) hacia los márgenes (Sonora), García Madero parece entusiasmado por haber sido admitido en el singular grupo de vanguardia artística. En su afán por aprender las claves de acceso de la banda liderada por Lima y Belano, escribe lo siguiente: «[...] una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano al

fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad» (Bolaño, 1998: 19-20).

Si en «Mexicanos perdidos en México (1975)», la primera parte, la desconexión para la creación artística se promoverá como «transitoria» para una de las posibles realidades (la cotidiana, se asume)¹⁵³, luego de la diseminación lingüística y temática –del desorden que adicione «Los detectives salvajes (1976-1996)», la segunda parte, a la totalidad de la novela– la desconexión se convertirá en parte esencial del argumento.

El 31 de diciembre de 1975 será una víspera de Año Nuevo agitadísima en casa de los Font. La familia esconde en su mansión de la colonia Condesa a una prostituta, Lupe, cuyo proxeneta, Alberto, vigila día y noche la vivienda desde un enigmático coche estacionado en la puerta¹⁵⁴. Quim Font piensa que puede hacerle frente al perseguidor con la ayuda de Lima, de Belano y de García Madero. Le proporciona las llaves de su Impala a los realvisceralistas y, en una situación confusa donde los hechos se suceden de forma trepidante, los tres poetas y Lupe logran arrancar el coche y emprender camino hacia el norte de México. Allí se detendrá la narración referida por García Madero, para ser recuperada 400 páginas más adelante. Cuando se regrese al diario, después de

¹⁵³ Esta suerte de «desconexión» transitoria en pos de la creación artística puede relacionarse con el proceso hermenéutico que explica Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1959), al vincular la experiencia estética con la experiencia del juego: «El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad. No es sólo que tenga en esta relación su “objetivo”. Como dice Aristóteles, el juego es para “distraerse”. Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada. Y sin embargo en el comportamiento lúdico no se produce una simple desaparición de todas las referencias finales que determinan a la existencia activa y preocupada, sino que ellas quedan de algún modo muy particular en suspense» (Gadamer: 144. *El énfasis es nuestro*).

¹⁵⁴ El recurso del coche enigmático (muchas veces negro) será un elemento que también aparecerá en «La parte de Archimboldi» y en «La parte de los crímenes», de 2666, como señal evidente de un peligro que se avecina, como índice del terror a punto de desencadenarse: «A mediados del mes de noviembre Andrea Pacheco Martínez, de trece años, fue raptada al salir de la escuela secundaria técnica 16. Pese a que la calle no estaba desierta en modo alguno, nadie presenció el hecho, a excepción de dos compañeras de Andrea que la vieron dirigirse hacia un coche negro, presumiblemente un Peregrino o un Spirit, en donde la aguardaba un tipo de gafas oscuras. Puede que en el coche hubiera más personas, pero las compañeras de Andrea no las vieron, entre otros motivos por los vidrios climatizados» (Bolaño, 2004b: 490); «Dos semanas después, en mayo de 1994, fue secuestrada Mónica Durán Reyes a la salida de la escuela Diego Rivera, en la colonia Lomas de Toro. Tenía doce años y era un poco atolondrada pero muy buena alumna [...]. En la investigación posterior algunas amigas dijeron haber visto subir a Mónica a un coche negro, con las ventanas ahumadas, tal vez un Peregrino a un MasterRoad o un Silencioso» (515-6).

atravesar por la exultante segunda parte (algo que pronto se relacionará con la idea de John Wheeler y Stephen Hawking de los «agujeros negros»), García Madero hará una observación fundamental para entender el carácter «entrópico» de la novela:

Hoy me di cuenta de que todo lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar (557).

Ese día fantasmagórico, ese tabique que se retira de un sistema ordenado como el calendario para permitir la simultaneidad dimensional de «ayer», «hoy» y «mañana», tendrá inmediatas consecuencias, todas vinculadas con ese personaje que planea durante toda la novela: Cesárea Tinajero. Como se ha dicho, el propósito del viaje desde México DF hasta los desiertos de Sonora es doble: huir de Alberto y encontrar a la madre del realvisceralismo. La intención principal de la huida, la mayormente vinculada con la vanguardia artística, acaba por desvanecerse, como una «tinaja» que se vacía, como un parto por «cesárea» donde el hijo no nace, sino que es «desprendido» de la madre. En un incierto 13 de enero, García Madero telefonará a casa de los Font. El diálogo con Quim refuerza lo comentado: «¿Eres tú, García Madero?, sollozó Quim. Pensé que estarías en tu casa. Estoy aquí, dije [...]. Durante un rato los dos guardamos silencio. ¿Cómo está mi coche?, dijo de repente su voz que llegaba desde otro mundo. Bien, dije, todo está bien. Estamos acercándonos a Cesárea Tinajero, mentí. ¿Quién es Cesárea Tinajero?, dijo Quim» (583. *El énfasis es nuestro*).

Asimismo, el 29 de enero de 1976, ya hacia el final de la búsqueda, la prostituta y los poetas conocen a una maestra de escuela que les refiere su amistad, hacia 1936, con Cesárea Tinajero. Solían visitarse en el cuarto de esta última. Allí, además de conocer el hecho de que Cesárea había diseñado el plano de una fábrica extrañísima (quizá una

prefiguración de las maquiladoras y la violencia en Santa Teresa)¹⁵⁵, la maestra y luego los realvisceralistas creen percibir una «alteración» de la realidad, situación que García Madero había anunciado 28 días antes:

No era que el cuarto estuviera desordenado o que oliera mal (como preguntó Belano) o que su pobreza hubiera traspasado los límites de la pobreza decente o que la suciedad de la calle Rubén Darío tuviera su correlato en cada uno de los rincones de la habitación de Cesárea, sino algo más sutil, como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso había una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente (595).

La realidad de la que anteriormente había que «desconectarse» de forma transitoria en pos de la creación literaria, ahora se desplazará definitivamente de su eje. Cesárea (la primera poeta) «moverá» el *espacio-tiempo* en la lentitud de los días transcurridos en su modesta habitación, mientras diseña un plano con anotaciones. García Madero (el último poeta) efectuará el mismo procedimiento en su cuaderno de anotaciones. ¿Por qué él? Porque, como se ha visto, es el único que realiza una poesía translingüística como lo pedía ilustrativamente el realismo visceral originario. Mientras Cesárea lo ha efectuado con «Sión», en la revista *Caborca*, García Madero elabora una

¹⁵⁵ Junto con lo pregonado por Auxilio Lacouture, en *Amuleto*, ésta es otra de las referencias más claras al año apocalíptico de la novela póstuma: «[...] sus ojos recorrieron el plano de la fábrica de conservas, un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran cuidados en el detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra en ocasiones era ilegible y en otras estaba escrita con mayúsculas e incluso entre signos de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba. Y entonces la maestra tuvo que sentarse, aunque no quería hacerlo, en el borde de la cama y tuvo que cerrar los ojos y escuchar las palabras de Cesárea. E incluso, aunque cada vez se sentía peor, tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica. Y Cesárea dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban, aunque la maestra suponía que si Cesárea se había entretenido en la confección de aquel plano sin sentido no era por otra razón que por la soledad en la que vivía. Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar el tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apunto una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico» (Bolaño, 1998: 597).

serie de 17 dibujos que acaban con una tercera y polisémica versión de «¿qué hay detrás de la ventana?»¹⁵⁶.

Además, el «día invisible» de García Madero supone un «desfase», causal y no casual, entre él y su escritura. El joven parece adelantarse, refiriendo hechos que están por ocurrir como si ya hubiesen ocurrido. No están en duda los acontecimientos, sino el espacio y el tiempo en el que acaecen. Se afirma, de esta manera, que los elementos presentes en la novela no «viajan» a una misma velocidad, por lo que el tiempo será una medida relativa para los llamados detectives salvajes. La concentración de un «hoy», un «ayer» y un «mañana» en un mismo punto del *espacio-tiempo* obligan a repensar ese punto como un cruce, donde tendría lugar la simultaneidad. Es más: García Madero explica que lo que en realidad sucedió el 31 de diciembre debería estar pasando el 1 de enero, y con ello parece indicar que todo su diario (y cualquier coordenada espacio-temporal en la novela) está desfasado de la rígida estructura cronológica.

A pesar de que, con rigor, se registren en esa libreta los días del calendario (desde el 2 de noviembre de 1975 a un incierto 15 de febrero de 1976) y los años en los que se recogen los testimonios de personas más o menos cercanas a Belano y Lima (de 1975 a 1996), el «día invisible» de García Madero estará abriendo la posibilidad de leer la totalidad de la novela *Los detectives salvajes* como una proliferación de hechos atropellados *sucediendo al mismo tiempo*. Los seguidores de Descartes hablaban de ocasionalismo. En física contemporánea es la evidencia más próxima a una realidad de cuatro dimensiones. El hecho de que el sujeto esté limitado a visualizar una realidad de

¹⁵⁶ En ese sentido, no sería arriesgado proponer que «Sión» signifique algo más que «Navega-sión», como lo piensan Lima y Belano: la idea del movimiento de una barca por líneas (aguas) asimétricas puede asociarse a una odisea (y por eso el seudónimo de «Ulises» Lima) hacia a un territorio de reminiscencias sagradas (Jerusalén, para los judíos, Etiopía para los rastafaris). Es decir, el acceso o el tránsito hacia otra «Dimensión». En términos formales, «Sión», el poema de Cesárea Tinajero, vuelve a aparecer en (o viaja, hacia o desde) *Amberes*, en los fragmentos 21 («Cuando niño») y 22 («El mar»), donde pueden verse dibujadas una línea recta, una ondulada y una aguda: «La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la tempestad [...]. La línea recta me producía calma. La ondulada me inquietaba, presentía el peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación» (Bolaño, 2002b: 51-3).

tres coordenadas es lo que provoca que se perciba, como decía Heidegger, un «ahora», restrictivo con lo «irreversible» y lo «indeterminado». Así, la historia que cuenta García Madero y los testimonios de la parte media están inicialmente sujetos en cuanto narración a la estructura aristotélica del tiempo (causas, efectos y consecuencias), pero el «día invisible» provoca que pasado, presente y futuro sean tres caras simultáneas de un solo evento cuadrimensional, donde los acontecimientos no tienen principio, medio o final hasta que esas categorías se fijen arbitrariamente con algún sistema de coordenadas. No es gratuito pensar que la llamada «relación de indeterminación», como lo entendió Heisenberg¹⁵⁷, sea uno de los juegos especulares más complejos y mejor trabajados de la novela.

Esto es propio de un sistema caótico como *Los detectives salvajes*. Si se recuerda la sección anterior, en «La solución Bolaño» Alan Pauls decía que allí donde debería encontrarse el esplendor de la *Obra* realvisceralista, sólo podían hallarse «ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragarse aire, un gregarismo hiperventilado» (Pauls: 328). Parece tener razón, sobre todo si se tiene la intuición, con el apoyo de otro criterio de la física contemporánea, que el «día invisible» abre un abismo en el universo de *Los detectives salvajes*: ese día se constituirá como un «agujero negro».

¹⁵⁷ Paul Dirac, Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg formularon en la década de 1920 el «principio de incertidumbre». Ningún elemento (acontecimiento) «existe» en un lugar y en un tiempo determinados si no se fija arbitrariamente como partícula o como onda. Podría fijarse y estudiarse en un instante, pero aquello no garantiza saber qué sucederá en el instante siguiente, y tampoco si aquel elemento actuará en términos de partícula o como función de onda. «En esta teoría», aclara Hawking, «las partículas ya no poseen posiciones y velocidades definidas por separado, pues éstas no podrían ser observadas. En vez de ello, las partículas tienen un estado cuántico, que es una combinación de posición de velocidad» (Hawking: 84). De esta manera, la mecánica cuántica no puede «predecir» un único resultado, rompiendo así con el empirismo dominante del método científico: «[...] si se realizara la misma medida sobre un gran número de sistemas similares, con las mismas condiciones de partida en cada uno de ellos, se encontraría que el resultado de la medida sería A un cierto número de veces, B otro número diferente de veces, y así sucesivamente. Se podría predecir el número aproximado de veces que se obtendría el resultado A o el B, pero no se podría predecir el resultado específico de una medida concreta» (*Ibid.*). Es por ello que Cesárea Tinajero y luego García Madero no parecen inmutarse tras haber «desplazado» el tiempo conscientemente, ya que se si bien se entregan versiones de los periplos del realismo visceral, se posibilitan a la vez muchas otras.

Un «agujero negro» es un término coloquial para designar a un «objeto contraído por gravitación», es decir, un objeto astrofísico que contiene una gran cantidad de masa en un volumen muy pequeño, donde la fuerza gravitacional es tan fuerte que nada, ni siquiera la luz, tiene suficiente energía para escapar. Los «agujeros negros» se forman luego de que, al final de su vida, una gran estrella explota, colapsando su núcleo en un espacio contraído con una fuerza centrífuga altísima. Asimismo, pueden existir agujeros negros ubicados justo al centro de las galaxias, que sean mucho mayores a éstas. Los «agujeros negros» literalmente se «tragan» la materia, es decir las estrellas, los planetas, el polvo cósmico y todo cuanto orbite cerca. A la «frontera» de los agujeros negros Stephen Hawking la reconoce como «horizonte de sucesos» y coincide con los caminos de los rayos luminosos que están justo a punto de escapar del agujero negro, pero no lo consiguen [...]. Cualquier cosa o persona que cae a través del horizonte de sucesos pronto alcanzará la región infinita y el final del tiempo» (Hawking: 121-5).

El «día invisible» en *Los detectives salvajes* provoca, entonces, que la fuerza centrífuga sólo permita que se visualice la «frontera» (las *circunstancias* alrededor de la poesía realvisceralista), mas no la «materia negra» (la *obra* realvisceralista). Con esta idea, se vuelve a plantear el carácter eminentemente marginal de la narrativa de Bolaño. En este caso, el *margen* toma el nombre de «horizonte de sucesos» que Hawking vincula prontamente con la simultaneidad del tiempo. ¿Qué sucede, entonces, con el tiempo luego de entrar en un «agujero negro»?:

Supongamos que un intrépido astronauta, que estuviera situado en la superficie de una estrella que se colapsa, y se colapsara hacia dentro con ella, enviase una señal cada segundo, de acuerdo con su reloj, a su nave espacial que gira en órbita alrededor de la estrella. A cierta hora según su reloj, digamos que a las 11:00, la estrella se reduciría por debajo de su radio crítico, entonces el campo gravitatorio se haría tan intenso que nada podría escapar y las señales del astronauta ya no alcanzarían a la nave. Conforme se acercan las 11:00, sus compañeros, que observaran desde la nave, encontrarían los intervalos entre señales sucesivas cada vez más largos, aunque dicho efecto sería muy pequeño antes de las 10:59:59. Sólo tendrían que esperar poco más de un segundo entre la señal del astronauta de las 10:59:58 y la que envió cuando en su reloj eran las 10:59:59; pero tendrían que esperar eternamente la señal de las 11:00 (123).

El sistema estable del diario de García Madero, quien pulcramente anota desde el 2 de noviembre hasta el 31 de diciembre de 1975 todas sus peripecias como poeta realvisceralista, colapsa de manera centrífuga (la imagen de la espiral es recurrente en la novela) en su segunda parte, de 1976 a 1996, para acabar, en «Los desiertos de Sonora (1976)», en un espacio muy abierto (el norte mexicano) y con un tiempo cuánticamente detenido tras el acertijo de la ventana (desde un 1 de enero muy incierto hasta un 15 de febrero que no es más que una proyección de este desfase).

Cabe señalar que gran parte de los discursos son «tragados» por el agujero negro, excepto uno, tal vez el único que permanece en órbita en el «horizonte de sucesos»: el de Amadeo Salvatierra, quien habla arbitrariamente desde un punto fijo sin propiciar «fugas hacia adelante» o, lo mismo, una caída hacia las fauces del agujero.

Amadeo Salvatierra inaugura y concluye los discursos que se irán archivando en «Los detectives salvajes (1976-1996)», interviniendo en la novela en un total de 13 ocasiones. A pesar de que algunos personajes, como Quim Font y Jacinto Requena, volverán a aparecer en el tiempo ocupando otros lugares, el testimonio de Amadeo discurrirá desde una sola coordenada espacial, la calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, en México DF, y desde una sola coordenada temporal: enero de 1976. Será el único *espacio-tiempo* que se repita, la única posible constante que permite que el libro continúe suspendido como «horizonte de sucesos» y no acabe absorbido en la negritud.

¿Pero qué tiene Salvatierra que resulta tan imporante? Grínor Rojo, en su artículo «Sobre *Los detectives salvajes*» (2003), es enfático al argumentar que verdaderamente «el acontecimiento del que surge la novela de Bolaño y del que se deja constancia en la novela misma [...] es el que tiene lugar durante la larga noche de los primeros días de enero de 1976 (en rigor, tiene que haber sido el 1 de enero, *no puede* haber sido después), cuando Belano y Lima entrevistan a Amadeo Salvatierra» (Rojo: 70). Salvatierra es un poeta que ha sabido sobrevivir y eximirse a tiempo de la fatua vanguardia literaria mexicana. Teniendo un contacto muy cercano con Arqueles Vela, con Manuel Maples

Arce, con Germán List Arzubide y con Cesárea Tinajero, desde su posición espacio-temporal brinda con mezcal «Los Suicidas» por todos aquellos que decidieron hacer la vanguardia y que cayeron en el intento (casi una analogía a «hacer la revolución») y mira con ternura a unos muchachos dispuestos utópicamente a llegar hasta las raíces del movimiento en el que ciegamente creen. Continuando con el análisis de Rojo:

[Amadeo Salvatierra] se convierte en puente, casi me atrevo a escribir en el *túnel del tiempo*, que conduce a Belano y a Lima hasta su encuentro con ese pasado cuya re-visita ellos se han propuesto de antemano o, mejor dicho, es quien desempeña ahí las funciones de dios de la puerta que los juveniles tendrán que cruzar si es que desean cumplir con su cometido eficazmente. En una casa laberíntica y entre las brumas de una borrachera magnífica [...], Salvatierra les entrega a los futuros viajeros la información que ellos aguardan para ponerse en camino (70-1. *El énfasis es nuestro*).

Será en la intervención número 9 donde todo colapse. Luego de beber ingentes cantidades de mezcal junto a Arturo Belano y Ulises Lima, Salvatierra pide un café y se decide a mostrarle a sus jóvenes invitados un ajado ejemplar de la revista *Caborca*, donde aparece el único poema de Cesárea Tinajero del que se tiene noticia. Amadeo posee el único archivo tangible donde aún puede vislumbrarse algún aporte del realvisceralismo. Esto, finalmente, será lo único que señalará el camino, que punteará la ruta en mitad de la gran explosión caótica de la segunda parte, antes que García Madero cambie, del 31 de diciembre al 1 de enero, no sólo de año sino de *espacio-tiempo*.

Rojo es optimista y piensa que la muerte absurda de Cesárea Tinajero por un balazo actúa como «el dispositivo eficaz de un ritual exorcístico. Lima/Belano/Bolaño quedan desde ahora en adelante libres para realizar su propia obra [...]» (72). Lo cierto es que Lima aparecerá mencionado en unos pocos cuentos póstumos, donde se le describe como poeta pero donde no se exhibe ninguno de sus poemas, y Bolaño, como es sabido, es una comodidad referencial mas no el dueño del estatuto de la palabra –habrá que reseñarlo nuevamente: «[...] el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; *no existe otro tiempo que el de la enunciación*» (Barthes, 1968: 68. *El énfasis es nuestro*–). Sólo Arturo Belano quedará «libre»; sólo Belano resistirá

en un último esfuerzo para no ser engullido por el «agujero negro» abierto por García Madero. ¿Su última labor? Narrar, en más de 1000 páginas, los pormenores de 2666¹⁵⁸.

2.2.2. Archimboldi: Un habitante del agujero negro

El tabique faltante cifrado por García Madero será el «horizonte de sucesos» de «un «agujero negro» en el que todo parece convulsionarse, comenzando por el tiempo mismo y la manera de aprehenderlo para los propósitos literarios. Varios de los personajes de Bolaño reflexionan sobre ello. Mientras el ex drogadicto del cuento «Playa», tendido sobre la arena y observando a los bañistas, se diga a sí mismo «que el tiempo tal vez no existía tal como yo creía que existía, reflexionaba sobre el tiempo mientras la lejanía del sol alargaba las sombras de los edificios, y luego me iba a casa y me daba una ducha y miraba mi espalda roja [...]» (Bolaño, 2007b: 126), el narrador del cuento «Dentista», incluido en *Putas asesinas*, lo intuirá de otro modo: «[...] tal vez ahora exagero, mi memoria exagera, tal vez no exagero, tal vez entonces se abrió el agujero real [...]» (Bolaño, 2001: 188).

¿Qué hay dentro de ese agujero? Mejor planteado: ¿quién está dentro de ese agujero, «aguantando» el tiempo?

En 2666, Bolaño expuso su mayor preocupación por estas cuestiones. Leyendo detenidamente la última parte de esa novela, hay buenas razones para suponer que la presencia de Hans Reiter, el futuro Benno von Archimboldi, resulta tan inquietante como la de Auxilio Lacouture para entender que el tiempo y el espacio varían frente a la consideración de determinados agentes. Incluso, para algunos de los primeros estudiosos serios de la novela póstuma de Bolaño, el título mismo de la novela alude al propósito esencial de desestabilizar cualquier lógica temporal y armonía estructural de

¹⁵⁸ En su «Nota a la primera edición», de 2666, Ignacio Echeverría asegura que «Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: “El narrador de 2666 es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de 2666”: “Y eso es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”» (Echeverría, 2004: 1125).

sucesos. En «2666: La autoría en el tiempo del límite» (2008), Peter Elmore dirá: «El año 2000 y la cifra del Anticristo se funden en el título, que indica el encuentro (inestable, extraño) de la crónica de lo contemporáneo con el registro visionario» (Elmore: 261); y Patricia Poblete Alday menciona que «"2666" ya no es (únicamente) una fecha, sino que remite a un imaginario específico, el apocalíptico [...]; divide la cifra en dos: 2 y 666» (Poblete Alday, 2010: 26-7). La presencia de Archimboldi no sólo provocará una discusión casi espontánea acerca de la percepción del tiempo y sus pormenores cuánticos entre quienes lo rodean, sino que llegará un momento en el cual se perciba que el tiempo transcurre en velocidades dispares (las flechas), o bien que no transcurra *para nada*.

Como si se tratara de una autoexégesis, Bolaño se complace en narrar que Benno von Archimboldi tuvo, al comienzo, muchas dificultades para publicar. Después de probar suerte en varias editoriales de Colonia con su novela *Lüdicke*, sólo le quedará golpear la puerta de El Consejero, una pequeña editorial que escasamente publica poesía y novela. El encargado, Michael Bittner, había sido entrenado como paracaidista castrense, aunque aún no le había tocado saltar en paracaídas. El suceso más relevante en la vida de Mickey había sido experimentar un «bombardeo en alfombra» por parte del ejército norteamericano, es decir, un ataque masivo, concentrado en un reducido espacio en el que, luego, no queda viva ni una brizna de hierba. Como todo ex soldado, Bittner se lo cuenta a Reiter con un orgullo meridiano. Pero en los espacios en blanco del discurso del editor, el futuro Archimboldi intuye que dividir el tiempo en sucesos determinantes, en eventos radicales, es una mera arbitrariedad. El tiempo es «otra cosa», donde «nada» y a su vez «todo» ocurre caóticamente:

—No sé si me he explicado con claridad, Benno —dijo mirando a Archimboldi fijamente a los ojos.

—Se ha explicado usted con claridad meridiana, Mickey —dijo Archimboldi al tiempo que pensaba que el tipo en cuestión no sólo era pesado sino también ridículo, con esa ridiculez que sólo tienen los histriones y los pobres diablos convencidos de haber participado en un momento determinante de la historia, cuando es bien sabido, pensó Archimboldi, que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes

sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad (Bolaño, 2004b: 993).

La referencia es clara. En una competencia a brazo partido por ocupar un sitio en la historia (otra construcción basada en la estructura lógica aristotélica, y también en el céntrico poder político-militar), los eventos chocan, se unen, se repelen, se evaporan. Dice Archimboldi que los instantes «proliferan», es decir, se reproducen con abundancia y sin control simétrico alguno. Por ende, ¿cómo entender el trabajo temporal en 2666?, ¿cómo entender la súbita aparición de personajes y situaciones que luego se desvanecen sin más en la narración?, ¿cómo entender los encuentros, o los chispazos de encuentros, que irá teniendo Archimboldi, desde su padre cojo y su madre tuerta hasta Alexander fürst Pückler, pariente del creador del helado que lleva su nombre?

Archimboldi actuará, aunque de forma más tangencial, como el viejo escritor Morelli de los «capítulos prescindibles» en *Rayuela*, de Julio Cortázar; es decir, como un «orientador» o «propiciador» de las claves de lectura de la globalidad de la obra. Es interesante llevar a cabo este estudio, pues existen algunos momentos relevantes en los que la discusión o encarnación de una temporalidad, como se ha entendido aquí, posibilitará un análisis diverso al clásico ajuste que se ha pretendido hacer de la obra con las leyes de la causalidad.

2.2.2.1. Pausa y música: las dimensiones archimboldianas

Uno de los aspectos más interesante en «La parte de Archimboldi», de 2666, es que el «agujero negro» no será representado por algo intangible, como un día que desaparece en un diario de vida, sino por un personaje. Archimboldi no sólo habitará en un agujero negro: *será ese agujero negro*.

Resulta sintomático que la mera presencia de Archimboldi provoque, en cualquiera de los entornos en los que se encuentra (en cualquiera de los «espacios», se diría), determinantes alteraciones. En algunas ocasiones, aparecen coloquialmente mencionadas, y en otras se dramatizan como experiencias radicales, donde Archimboldi

será el componente temporal que altere las estructuras de cosmovisión de quienes lo rodean¹⁵⁹.

Antes de redactar *El jardín, D'Ansorval o La máscara de cuero*, el joven Hans Reiter solía compartir tragos y cafés con algunos amigos. Hugo Halder, sobrino de un barón prusiano y dueño de una exquisita biblioteca, al que el padre de Reiter y Reiter mismo sirvieron alguna vez, y Noburo Nisamata, secretario del encargado de asuntos agrícolas de la legación del Japón en Alemania, se contaban entre ellos. Reiter, Halder y Nisamata (al que apodaban Nisa) formaban un trío variopinto, que disfrutaba de asistir a cabarets, como El Eclipse, y a cafés intelectuales, como el Café del Artista. No obstante, cuando el ambiente parecía distenderse en pláticas amenas y cotidianas, de pronto un manto de silencio terminaba por ensombrecer las escenas. Se sospecha que Reiter, por el sólo hecho de estar allí, modifica el espacio:

En ocasiones, sin embargo, sentado en las terrazas o alrededor de una oscura mesa de cabaret, el trío se instalaba sin que viniera a cuenta en un silencio obstinado. Parecían petrificarse de repente, olvidar el tiempo y volverse del todo hacia dentro, como si dejaran de lado el abismo de la vida diaria, el abismo de la gente, el abismo de la conversación y decidieran asomarse a una región como lacustre, una región romántica tardía, en donde las fronteras se cronometraban de crepúsculo a crepúsculo, diez, quince, veinte minutos que duraban una eternidad, como los minutos de los condenados a muerte, como los minutos de las parturientas condenadas a muerte que comprenden que más tiempo no es más eternidad y que sin embargo desean con toda su alma más tiempo, y esos vagidos eran los pájaros que cruzaban de vez en cuando y con cuánta serenidad el doble paisaje lacustre, como excrecencias lujosas o como latidos del corazón. Después, como es natural, salían acalambrados del silencio y volvían a hablar de inventos, de mujeres, de filología finlandesa, de la construcción de carreteras en la geografía del Reich (828-9. *El énfasis es nuestro*).

¹⁵⁹ Situación parecida, aunque más atenuada, sucederá con el personaje de El Quemado, en *El Tercer Reich*, quien provoca una extrañeza en la percepción del entorno del narrador y protagonista, Udo Berger: «Después de dejar el patín el Quemado dijo que debería nadar un rato.

—¿Por qué?

—El sol te está fundiendo los plomos —aseguró.

Me reí y lo invité a venir al mar conmigo.

Nadamos un tramo ocupados sólo en avanzar, hasta salir de la primera franja de bañistas. Entonces nos pusimos de cara a la playa: desde allí, junto al Quemado, la playa y la gente apiñada parecían distintas [...]. Con premeditada brusquedad desperté a Ingeborg y nos marchamos» (Bolaño, 2010: 83).

La descripción parece señalar el ingreso de los personajes a otra dimensión espacio-temporal, donde la estructura ordinaria del tiempo civil queda anulada y el reloj que marca diez, quince, veinte minutos acaba defraudando como medida de exactitud. «Más tiempo no es más eternidad», señala el narrador, pues como se ha estudiado, el tiempo por sí solo carece de significado si se neutraliza o anula la participación del sujeto como variable en el fenómeno. Según Hawking, «de acuerdo con la relatividad general, debe haber una singularidad de densidad y curvatura del espacio-tiempo infinitas dentro de un agujero negro» (Hawking: 124). Mientras Halder y Nisa parecen pasmarse ante el silencio abrupto (Halder y Nisa se ubicarían, como García Madero, en el «horizonte de sucesos», en los bordes del agujero negro), Reiter es consciente de que esas categorías no surgen *a priori* del contacto radical con el mundo, sino que se mueven y alcanzan significado *con él*.

De esta manera, el tiempo termina siendo succionado con el movimiento final de Reiter: se marcha a México, el sitio donde, como se apunta en «La parte de Fate», en *Los detectives salvajes* y en algunas entrevistas de Bolaño, todo parece acontecer únicamente para diseminarse; el sitio donde está el «secreto del mundo» que, más adelante, se conocerá también como el «secreto del mal».

Otra circunstancia evidente de la alteración en la temporalidad provocada por la presencia de Archimboldi acaece durante la visita en casa de una vieja amiga de Hugo Halder, Grete von Joachimsthaler. Se trata de una dama siempre dispuesta a abrir las puertas de su hogar a todo tipo de tertulias. En ellas se interpretan piezas musicales, se habla de libros y se debate en torno a la vida cultural alemana. Sin embargo, no es sino hasta la llegada de Reiter que lo que comienza a preocuparles verdaderamente a los asistentes es el *tiempo*; especialmente, un tiempo vinculado con sus propias disciplinas artísticas:

A casa de Grete solían acudir músicos, incluso un director de orquesta que afirmaba que la música era la cuarta dimensión y a quien Halder estimaba mucho [...]. La cuarta dimensión, decía, contiene a las tres dimensiones y les adjudica, de paso, su valor real, es

decir anula la dictadura de las tres dimensiones, y anula, por lo tanto, el mundo tridimensional que conocemos y en el que vivimos. La cuarta dimensión, decía, es la riqueza absoluta de los sentidos y del Espíritu (con mayúscula), es el ojo (con mayúscula), es decir el Ojo, que se abre y anula los ojos, que comparados con el Ojo son apenas unos pobres orificios de fango, fijos en la contemplación o en la ecuación nacimiento-aprendizaje-trabajo-muerte, mientras el Ojo se remonta por el río de la filosofía, por el río de la existencia, por el río (rápido) del destino (829-830).

Es elocuente que a partir de una disciplina como la música pueda intuirse el centelleo de una dimensión en la cual los sucesos se percibirán como «proliferación» de instantes, otorgando mayor complejidad al espacio en el que se habita. Si se observa detenidamente, la música puede generarse teniendo como base material *doce* notas (del do al si, deteniéndose en sus intermedios tonales); es decir, una potencial estructura de secuencias temporales muy marcadas. El reloj, de las 12 a la 1 y sus fracciones mediales, es también una estructura potencial. Si la música ha empleado variaciones de ese sistema de doce notas para generar corrientes que abrirían la percepción hacia otra dimensión (como en el caso de la música dodecafónica o la música concreta), ¿por qué no permitir que la «flecha psicológica» derive su trayectoria hacia una «flecha termodinámica»? Continúa el director de orquesta:

La cuarta dimensión, decía, sólo era expresable mediante la música. Bach, Mozart, Beethoven [...]. Según el director, la vida –tal cual– en la cuarta dimensión era de una riqueza inimaginable, etc., etc., pero lo verdaderamente importante era la distancia con que uno, inmerso en esa armonía, podía contemplar los humanos asuntos, con ecuanimidad, en una palabra, sin las artificiales que oprimieran el espíritu entregado al trabajo y a la creación, a la única verdad trascendente de la vida, aquella verdad que crea más vida y luego más vida y más vida, un caudal inagotable de vida y alegría y luminosidad (830-1).

Aquí la cita de Bolaño entraría en estrecho contacto con algunos de los planteamientos del filósofo alemán Peter Slöterdijk. En varios momentos de esos tratados que llevan por título general *Esferas*, Slöterdijk asegura que para poder experimentar la esencia y la existencia en el mundo, se debe necesariamente haber estado «ausente» con anterioridad, lo que explicaría su enigmática definición del

hombre como «el metafísico animal de la ausencia». De esta forma, la experiencia de *ser* y *estar* en el mundo, un mundo sensorial, se apreciaría como un «regreso». Sin embargo, el mundo contemporáneo no legitima ninguna posibilidad de «ausencia», a pesar de que por todos los «altavoces», por todos los registros «musicales» posibles, se estaría anunciando el «olvido del ser».

La esencialidad de la música estaría remitiendo, precisamente, a que la dimensión de la vida humana perceptible (la tridimensional) no sólo es reducida, sino que cada vez se empobrece más. Es un requisito acercarse a este tipo de lenguajes no sólo para «ausentarse» y luego volver a «presentarse» en el mundo, sino para comprender que la flecha psicológica, es decir la simplificación de una dimensión de principio-medio-final, es falaz. «Escuchar música significa siempre ser-en-la-música, estar en ella, y en ese sentido tenía razón Thomas Mann cuando decía que la música era un territorio demoníaco: quien escucha, en efecto, está poseído actualmente por el sonido» (Slöterdijk: 275), puede leerse en el ensayo «Excuso 2: Nobjetos e irrelaciones. Para una revisión de la doctrina psicoanalítica de las fases». Y en «El estadio-sirenas. De la primera alianza sonosférica», el filósofo advierte: «Hay una música extraña en el mundo, de la que han de precaverse precisamente los más capaces: pues esos sonidos, como dan a entender los mitólogos, conducen al oyente no hacia sí, hacia su propio bien, sino a la muerte lejos de la patria» (Slöterdijk: 438).

¿Por qué la música?, ¿qué hay en la música que parece incorporar al sujeto a estadios perceptivos alterados o más avezados? El filósofo Adolfo Vásquez Rocca, uno de los más atentos estudiosos de la obra de Slöterdijk en América Latina, lleva a cabo una crítica, en su artículo «Música y filosofía. Registros polifónicos: de Johnny Cage a Peter Slöterdijk» (2006), acerca de una propiedad de la música que se condearía con la captación fenomenológica de un mundo más allá de las limitantes conceptuales de «tiempo» y «espacio». Según Vásquez Rocca, la música no sería un arte dirigido al oído humano:

Se afirma generalmente que la música “se dirige al oído”. Pero esto lo hace, en cierto modo, nada más en la medida en que el oído, como los demás sentidos, es un órgano e instrumento perceptivo de lo intelectual. Pero en realidad, y esto debe ser destacado, hay música que no contó nunca con ser oída; es más, que excluye la audición. Así ocurre con un canon a seis voces de Johann Sebastian Bach, escrito sobre una idea temática de Friedrich el grande. Se trata de una composición que no fue escrita ni para la voz humana ni para la de ningún instrumento, concebida al margen de toda realización sensorial, y que de todos modos es música, tomando la música como una pura abstracción. Quién sabe, decía Kretzschmar, si el deseo profundo de la Música es de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma (Vásquez Rocca: septiembre-diciembre 2006).

Tal y como se pregunta Slöterdijk: ¿dónde estamos cuando escuchamos música? En la tertulia en casa de Grete, alguien propone que se examine el asunto no desde una cuarta dimensión de la realidad, sino desde una quinta y hasta de una décima dimensión. Es decir, que se trascienda el carácter temporal, logrando con ello la «ausencia» propuesta. Lo importante para este análisis literario es dar cuenta de que aunque se puedan explorar otras dimensiones desde el punto de vista musical o cuántico, será la sensibilidad y los valores apreciativos de lo artístico los que radicalmente cambiarán:

¿Qué pensarían los que vivían en la décima dimensión, es decir los que percibían diez dimensiones, de la música, por ejemplo? ¿Qué era para ellos Beethoven? ¿Qué era para ellos Mozart? ¿Qué ella para ellos Bach? Probablemente, se contestó a sí mismo el joven Reiter, sólo ruido, ruido como de hojas arrugadas, ruido como de libros quemados (Bolaño, 2004b: 831).

De esta manera, Archimboldi no sólo provoca que espontáneamente los tertulianos vinculen sus oficios con el tema del tiempo, sino que esa conversación en su juventud calará hondo para su propio programa escritural. Hacia esa zona, donde «los sentidos y el alma misma» deben abrirse para habitar una percepción mayor y diversa, es donde Archimboldi apuntalará todo su estimulante sistema de creación. Así, la «cuarta dimensión» se vuelve el eje vertical de su poética: al comprender que puede accederse a una cuarta, quinta o décima dimensión de la realidad con auxilio de la audición musical, Reiter intuye que, una vez allí, el sonido de Bach, el más eximio

compositor, no será más que un ruido de *hojas de libros destruidas*. Su propósito, desde la publicación de su primera novela, será explorar literariamente ese territorio violentado intrínsecamente por el elemento del tiempo. Es otro modo de comprender a Archimboldi como un «agujero negro»: toda manifestación, persona o conversación que se encuentre orbitando en su «horizonte de sucesos» será fagocitado hacia su negro interior, donde todo es plausible de volverse literatura. De esta manera, los cuatro críticos europeos ya no podrán seguir siendo vistos como «autoridades» en la interpretación de la obra archimboldiana, y su aportación se verá reducida únicamente al punto de vista narrativo. Quienes mayormente propondrán un alcance multidimensional al escritor alemán serán Amalfitano y Fate, a pesar de acercarse oblicuamente los libros de Archimboldi o de ni siquiera haberlos leído (como el canon a seis voces, compuesto para no poder ser interpretado ni escuchado).

Oscar Fate, ya desentendido del propósito inicial que lo guió a la frontera con México, comienza a decodificar la urdimbre macabra de los asesinatos en Santa Teresa junto con Guadalupe Roncal (reportera encargada de cubrir las declaraciones del presunto asesino y sobrino de Archimboldi, Klaus Haas) y la hija de Óscar Amalfitano, Rosa. En un viaje en carretera, se produce una intuición que vincularía la fuerte presencia de un «albino» con la explicación definitiva, imposible de hallar en esta dimensión, acerca de la ignominia criminal: «Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. Lo dijo Guadalupe o lo dijo Rosa. La carretera era similar a un río. Lo dijo el presunto asesino, pensó Fate. El jodido albino que apareció junto con la nube negra» (439).

Aunque analizando *Los detectives salvajes*, Joaquín Manzi señalaba que «el secreto de la vida no está en los libros» (Manzi: 165), en 2666 el secreto del mundo sí estaría inserto, superando la tercera dimensión perceptiva de la realidad, en los libros de Archimboldi. No obstante, tal como ocurría con la poesía realvisceralista, la novelística del alemán también se suprime del texto; en una elipsis funcional, no es revelada al lector real. ¿Cuál es, entonces, ese secreto del mundo que se mantiene celosamente

oculto, en páginas inexistentes? Se presume que será un colega de Oscar Fate, el también periodista Joe A. Kelso, quien tenga el privilegio de conocer la revelación final. Una voz misteriosa, que luego se identifica como Sacha Pinsky, le da cita a Kelso en un puente de París. Juntos se meten a un cafetín, y antes de que Pinsky le transmita la importantísima información que desea darle, Kelso lo escudriña con detención. Todo esto ocurre en un cuento que, inquietantemente, se llama «El secreto del mal» y que, más inquietante aún, queda inconcluso «porque este tipo de historias no tienen un final» (Bolaño, 2007b: 23). Así, en una realidad de cuatro o más dimensiones, *siempre habrá tiempo que perder* porque en el reloj del astronauta de Hawking, o en el de Fate o en el de Kelso, no darán nunca las 11.

2.2.2.2. *Viaje a las estrellas: pasatiempos cosmológicos*

Al igual que su sobrino Klaus Haas, Hans Reiter no parece comportarse como un ser que habite el mismo mundo material que conocen sus lectores y la gente que lo rodea. Mientras Haas es descrito por varios personajes que deambulan por Santa Teresa como un gigante amenazador (es decir, una presencia que distorsiona un esquema socialmente armónico), Archimboldi será definido con trazos más gruesos, más difusos, aunque manteniendo la constante de su presencia como perturbación violenta de la temporalidad.

Si la cercanía del futuro escritor provocaba en sus amigos el acceso a una cuarta dimensión de la realidad por la vía de una percepción temporal huidiza o detenida, para Ingeborg, su amiga y amante, estar en el «horizonte de sucesos» de Archimboldi provocará una súbita conversación referida a ese espacio en el cual confluyen caóticamente cuerpos celestes que dan cuenta de las distintas fases en la «historia del tiempo» y zonas caracterizadas por una inquietante propiedad de fagocitación. Ingeborg será la que intente negociar con Reiter el reconocimiento de una porción de «tiempo», inamovible e insoslayable, llamada «pasado», y traiga al estudio el principio de «flecha cosmológica», propuesto por Stephen Hawking.

En una noche despejada, mientras caminan juntos por una montaña, Ingeborg se detiene un momento e interpela a Reiter. Le pregunta si tiene idea dónde están. Reiter responde vagamente, haciendo alusión a lo que está a sus pies y no sobre su cabeza. «Estamos en la montaña», replica Ingeborg, «pero también estamos en un lugar rodeado de pasado. Todas esas estrellas [...], ¿es posible que no lo comprendas, tú que eres tan listo?» (Bolaño, 2004b: 1040). Aquí Archimboldi vuelve a orientar de forma muy funcional, como ocurría con Bach y el acceso a otras dimensiones a partir de la música, el debate hacia el fenómeno literario, ese «espacio» que, como mundo posible y fictivo, violenta toda estructura lógica y cronológica de ese otro mundo posible llamado «realidad»:

—Toda esa luz está muerta —dijo Ingeborg—. Toda esa luz fue emitida hace miles y millones de años. Es el pasado, ¿lo entiendes? Cuando la luz de esas estrellas fue emitida nosotros no existíamos, ni existía vida en la tierra, ni siquiera la tierra existía. Esa luz fue emitida hace mucho tiempo, ¿lo entiendes?, es el pasado, estamos rodeados por el pasado, lo que ya no existe o sólo existe en el recuerdo o en las conjeturas ahora está allí, encima de nosotros, iluminando las montañas y la nieve y no podemos hacer nada para evitarlo.

—Un libro viejo también es el pasado —dijo Archimboldi—, un libro escrito y publicado en 1789 es el pasado, su autor ya no existe, tampoco existe su impresor ni sus primeros lectores ni la época en la que el libro fue escrito, pero el libro, la primera edición de ese libro, aún está aquí. Como las pirámides de los aztecas —dijo Archimboldi.

—Odio las primeras ediciones y las pirámides y también odio a esos aztecas sanguinarios —dijo Ingeborg—. Pero la luz de las estrellas me marea. Me dan ganas de llorar —dijo Ingeborg con los ojos húmedos de locura (1041).

Es interesante reparar en que la contemplación de una realidad que, para poder comprenderse, obliga al observador a dotarse de un marco de entendimiento «más allá de lo evidente» (la actitud de Ingeborg viendo las estrellas, es decir, viendo el sitio donde todo ha comenzado y donde probablemente todo acabe), invariablemente marea. En ese vaivén que experimenta Ingeborg, Archimboldi intenta aterrizar la particular noción de «pasado» de su amante (de cosas inmutables, anteriores e incluso superiores a ellos) al fenómeno hermenéutico del libro. Se trata de una idea muy borgesiana de intentar intuir un tiempo caracterizado por su movilidad y su exuberancia, trascendente

a cualquier circunstancia humana existente alrededor del libro. Decir «libro viejo» es un equivalente del anterior «libro quemado» comentado en las tertulias de Grete von Joachimsthaler, donde su presencia sólo explica que los demás elementos que alguna vez estuvieron a su alrededor han desaparecido en sus fauces.

En esta conversación entre Ingeborg y Archimboldi, la estrecha relación entre un espacio (el universo) donde el tiempo parece «estacionario» (que no estático) y la enigmática permanencia del libro más allá de la extinción de la humanidad resulta casi un homenaje soterrado a uno de sus escritores preferidos. «El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas» (Borges, 1944: 111), señalaba Borges en «La biblioteca de Babel». Es decir, a pesar de la estructura, a pesar de la organización, lo que allí se intuye es el desmantelamiento. Aunque en un comienzo Borges duda acerca de la infinitud de la Biblioteca, pronto intuye que la combinación de símbolos ortográficos con los que se generan los libros es vastísima, pero finita y coincidente. En ese sentido, el universo también tendría un tamaño finito, también sería plausible de medirse y organizarse en galerías hexagonales, pero esa sensación de infinitud (la sensación de Ingeborg de que todo «ya ha ocurrido» tiempo antes) sería dada no por el universo en sí, sino por la problemática de sus límites o fronteras.

Otra vez el margen que disemina (y *se* disemina) entra en juego. Sobre lo mismo, Hawking señala que «quizás el tiempo y el espacio juntos formen una superficie que sea finita en tamaño, pero que no tenga ninguna frontera ni ningún borde» (Hawking: 181). Aunque el físico se apure en señalar que este planteamiento es sólo una «propuesta» que no podrá sostenerse científicamente hasta que surja una teoría que combine satisfactoriamente la relatividad general con la mecánica cuántica, sí es intuitivo al afirmar que sin los bordes, con plena apertura de los márgenes, cualquier historia o trayectoria que siguiera el universo (contenido en libros que pudieran escribirse, envejecer o quemarse) entraría en el plano de lo probable. «El pobre astronauta que cae

en un agujero negro sigue acabando mal; sólo si viviese en el tiempo imaginario no encontraría ninguna singularidad. Todo esto podría sugerir que el llamado tiempo imaginario es realmente el tiempo real, y que lo que nosotros llamamos tiempo real es solamente una quimera» (184); a fin de cuentas, otro modo de decir que al literaturizar los acontecimientos se accede a una dimensión donde el tiempo deja de ser un concepto absoluto y se relativiza, incluso teniendo el fulgor de las estrellas como un indicador del «pasado».

Archimboldi habla de un libro escrito y publicado en 1789, que tiene la facultad de «permanecer», de dar cuenta de la finitud del universo pero de la infinitud del tiempo. ¿Cuál pudiera ser ese libro que actúa casi como un grimorio, un texto caracterizado por su trascendentalidad? En el año de la revolución francesa se publican al menos tres tratados importantes: *Historia natural de Selbourne*, del naturalista y ornitólogo Gilbert White; el *Tratado elemental de Química*, de Antoine-Laurent de Lavoisier; y el *Ensayo sobre la ley de la población*, de Thomas R. Malthus. Es el año, también, en el cual Jeremy Bentham publica *Introducción a los principios de moral y legislación* y Emmanuel Joseph Sieyès hace lo propio con *¿Qué es el tercer estado?* No obstante, Archimboldi inmediatamente «descentraliza» la visión europeo-céntrica y se refiere al continente mesoamericano. También en 1789, el sacerdote jesuita guanajuatense Andrés de Guevara y Basoazábal publicó un tratado cuando menos extravagante: *Pasatiempos de cosmología o entretenimientos familiares acerca de la disposición del universo*, obra en la que se hace un repaso, en un tono decididamente hilarante, de las contribuciones más importantes de las escuelas astronómicas que describieron el universo. A partir de la aceptación del giro copernicano, Guevara y Bosazábal parece reverenciar, también, la visión cosmogónica sagrada de las civilizaciones prehispánicas mexicanas¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Encontrar el libro de Guevara y Basoazábal en México (cuya versión más directa es una reproducción que el Gobierno de Guanajuato realizó en 1982 del manuscrito original, en sepia, a propósito del 150 aniversario

Visto así, este pasaje adquiere también reminiscencias ceremoniales debido a esa mención, aparentemente arbitraria, a las pirámides aztecas. En su libro *El estado azteca* (1990), la antropóloga María Rodríguez Shadow vincula estrechamente las prácticas bélicas y rituales de los aztecas con la mantención del orden en el universo: «Las deidades exigían, según la cosmogonía oficial, constante obediencia, sumisión y el uso de la guerra como un mecanismo para asegurar, mediante el rito sacrificial, la supervivencia del universo» (Rodríguez Shadow: 133-4). Incluso la arquitectura de los basamentos piramidales mesoamericanos eran funcionales a los rituales de sacrificio (y parecen aludir al dibujo del «agujero negro»). En lo alto de la pirámide se encontraba el altar de muerte, donde quien había sido escogido como ofrenda a la divinidad subía acompañado de cinco sacerdotes. Cuatro sostenían cada una de sus extremidades y el sumo sacerdote (el más hábil, el más rápido) extraía el corazón palpitante del sacrificado, lo elevaba hacia el sol (la estrella mayor, la organizadora del sistema planteario) y luego lo arrojaba al rostro del ídolo al interior del templo. El cuerpo, después, era despeñado por las escalinatas.

Bolaño juega con esta idea, exacerbada desde el punto de vista colonialista para justificar la evangelización, y en «La parte de los crímenes» de 2666 pone en boca del oficial Epifanio Galindo la receta del popular «pozole», una de las más reconocidas

de la universidad de esa ciudad) resulta una hazaña laboriosa. Son pocas las copias que se conservan y casi todas están bajo el celoso resguardo de los centinelas patrimoniales. Sin embargo, una vez que se obtiene y se hojea, el que más llama la atención de todos sus «entretenimientos» es el undécimo, titulado «Diálogo entre un Tolemáico, un Copernicano, un Abogado y un Canónigo en que se explican y aclaran más las cosas pertenecientes al sistema Copernicano» en donde, deliberadamente, el jesuita banaliza el discurso de los estudios astronómicos. Se reproduce aquí, no sin cierta dificultad debido a la ilegibilidad del manuscrito, una de las intervenciones del Abogado: «Aquí no pudo contenerse el Abogado que sobrevino á la conversación delos dos antagonistas, y sacando con grande enojo un tomo en 8º dio con él un gran golpe en la mesa diciendo: ¿Nolo habia yo dicho yá que los discipulos de Copernico estan tan discordes entresí principalmente en orden á las dimensiones de un hombre que quiera seguir su sistema no sabe que medidas adoptar? Si los sistemas de Astronomia fueran religiones entre las cuales se debiese escoger una, por que sin la elección de una de ellas se caería en el atheismo: yo confieso que no sabria qual escoger, pues en ninguno encuentro aquella luz dela verdad convincente» (Guevara y Basoazábal: 43).

muestras gastronómicas mexicanas consistente en una sopa de granos de maíz, verduras, sal y por supuesto carne:

¿Sabes de dónde viene el pozole, Lalito?, dijo. No, ni idea, dijo Lalo Cura. No es una comida del norte sino del centro del país. Es un plato típico del DF. Lo inventaron los aztecas, dijo. ¿Los aztecas?, pues está rico, dijo Lalo Cura [...]. Pues este pozole en realidad no es como el pozole original de los aztecas, dijo Epifanio. Le falta un ingrediente. ¿Y cuál es ese ingrediente?, dijo Lalo Cura. Carne humana, dijo Epifanio. No la amoles, dijo Lalo Cura» (Bolaño, 2004b: 591-2).

En su estudio sobre el sacrificio humano en el mundo azteca, Rodríguez Shadow recopila una serie de explicaciones de investigadores locales y extranjeros acerca del fenómeno, donde algunos proponen que «las ceremonias sacrificiales y la ingestión ritual de carne humana estaba motivada por el deseo de preservar la vida de los dioses que reproducían el universo» (Rodríguez Shadow: 180), mientras que otros indican que «la occisión ritual fue usada, a veces, como un castigo, como una manera efectiva de inducir el terror entre los pueblos enemigos y desalentar toda iniciativa de ataque o rebelión» (181). Ya sea como mecanismo del terror de Estado o bien como rito religioso de preservación del orden cósmico, en ambos casos lo que se apunta es el arrebatamiento o consumación del tiempo para los sacrificados: es *otro* quien decide cuándo la vida acaba, cuando el fin llega; es *otro*, una entidad superior natural o supranatural la que impone esa estructura de tiempo. Por tanto, otra vez se deriva hacia la reflexión de que el concepto de tiempo es una estructura impuesta, incluso como una amenaza para los individuos. Siguiendo a Rodríguez Shadow, el festín de esos «aztecas sangrientos» que repulsa a Ingeborg, «muestra el anhelo del gobierno de exhibir la saña que desplegaría contra sus opositores, de mostrar el sitio al que irían a parar los protagonistas de las rebeliones y el desenlace de todo intento de insubordinación» (183).

El tiempo es una posibilidad, pero a su vez un totalitarismo. El universo como la «primera edición» del gran grimorio donde comprender los avatares del tiempo puede explicarse desde Borges o Galileo, desde Hawking o los aztecas, pero en todas esas reflexiones parece manifestarse una historia latente, hecha manifiesta por Archimboldi:

la escritura de un libro de saber es por lo general antropofágica, otra forma de decir que el saber implica sacrificios humanos. En ese sentido, Archimboldi estaría prodigando un mensaje siniestro: la creación literaria y su posterior estudio conducirán a su sobrino, a su hermana, a los críticos de su obra y a él mismo, en el final de la novela, al altar de sacrificio anunciado desde el epígrafe mismo de Baudelaire, pues todos convergen en Santa Teresa.

2.2.2.3. *Archimboldi, lector de Ansky*

Finalmente, la complejidad del personaje de Benno von Archimboldi, el habitante del «agujero negro», ayudará a entender la etapa final de este recorrido espacio-temporal, en donde se pretenderá determinar que sólo en el caos, sólo en el desorden del universo (un estado comprensible en las quintas o décimas dimensiones) el sujeto puede concebirse cercano a una temporalidad que acabará por fagocitarlo. Se ha ido demostrando cómo los distintos personajes que traban contacto con Hans Reiter (la baronesa von Joachimsthaler, el director de orquesta, Hugo Halder, Noburo Nisamata, Ingeborg, etcétera) parecen tener una disposición distinta y desestimar cualquier prejuicio en torno a la percepción del tiempo. Pero, ¿cuál es la visión de propio Reiter?, ¿de dónde surge su particular trasposición de las estructuras temporales psicológicas?

Una vez terminada su participación en el ejército alemán, el futuro escritor se empleará como vigilante de un bar. Aunque permanece atento al destino editorial de sus manuscritos (que son sistemáticamente rechazados o bien aceptados con cláusulas hilarantes por las pequeñas editoriales de Alemania), se da cuenta de golpe que padece de sequía literaria. El descubrimiento traerá aparejada una distorsión temporal, demostrando otra vez que debido a la cercanía con el fenómeno artístico, toda circunstancia pierde volumen o acaba por sumergirse en un territorio espacio-temporal diverso. El siguiente párrafo se encuentra funcionalmente entre dos situaciones que impulsarán a Hans Reiter a llevar el resto de su existencia como Benno von Archimboldi:

el envío a una editorial en Munich del manuscrito rechazado por Bittner y la aceptación, por parte del señor Bubis, de su primera novela, *Lüdicke*:

Esa noche, mientras trabajaba en la puerta del bar, se entretuvo en pensar en un tiempo de dos velocidades, uno era muy lento y las personas y los objetos se movían en este tiempo de forma casi imperceptible, el otro era muy rápido y todo, hasta las cosas inertes, centelleaban de velocidad. El primero se llamaba Paraíso, el segundo Infierno, y lo único que deseaba Archimboldi era no vivir jamás en ninguno de los dos (1001-2).

El Paraíso (donde los acontecimientos transcurren cansinamente y el entorno parece fijado en el *orden*) y el Infierno (donde se descubre que lo inerte es, en realidad, estacionario y donde el entorno tiende hacia el *desorden*) serán los espacios en los que transcurrirán la vida y obra de Reiter como *Archimboldi*. Dos tiempos en un espacio (uno ordenado y el otro caótico) supone volver a pensar en que se ha educado la conciencia para seguir los avatares de una sola de las versiones del universo, ignorando los universos paralelos donde los acontecimientos son análogos y las virtualidades se actualizan en pos de otros objetivos.

Esa percepción de al menos dos tiempos habitando un mismo espacio será decodificada satisfactoriamente cuando Archimboldi se enrolle como soldado de la división 79 en el frente ruso, durante la Segunda Guerra Mundial y descubra allí una lectura casi epifánica. En su juventud, enrolado como soldado de división, Hans Reiter recibe una bala en la garganta. Luego de ser operado, se le otorga la cruz de hierro en el hospital de campaña de Novoselivske. Mientras espera su traslado a Alemania o bien su regreso al frente, es enviado con otros tres heridos de su división a la aldea de Kostokino, a orillas del río Dniéper (como se recordará, el escenario de una de las mayores batallas durante la guerra). Allí, Reiter se instala en una isba vacía. En su interior, realiza un hallazgo que será definitivo para su destino como futuro escritor: las anotaciones de un tal Borís Abramovich Ansky. Los papeles de Ansky resultan ser el registro de sus años de formación como hombre, como soldado y como artista. La fascinación de Ansky por el pintor italiano Giuseppe Arcimboldo le proporcionará a Reiter el esquema general de su temática como escritor. De esta manera, Reiter pasa sus

días rusos en compañía del manuscrito, complaciéndose con las reflexiones de Ansky cuando éste observa atentamente el fenómeno aquí estudiado:

En una de sus últimas anotaciones menciona del desorden el universo y dice que sólo en ese desorden somos concebibles. En otra, se pregunta qué quedará cuando el universo muera y el tiempo y el espacio mueran con él. Cero, nada. Esta idea, sin embargo, le da risa. Detrás de toda respuesta se esconde una pregunta, recuerda Ansky que dicen los campesinos de Kostekino. Detrás de toda respuesta inapelable se esconde una pregunta aún más compleja. La complejidad, no obstante, le da risa y a veces su madre lo oye reírse en la buhardilla, como cuando tenía diez años. Ansky piensa en los universos paralelos. Por aquellos días Hitler invade Polonia y empieza la Segunda Guerra Mundial. Caída de Varsovia, caída de París, ataque a la Unión Soviética. Sólo en el desorden somos concebibles. Una noche Ansky sueña que el cielo es un gran océano de sangre. En la última página del cuaderno traza una ruta para unirse a los guerrilleros (920).

Si como en *Amberes*, en «La parte de Archimboldi» existe una virtualidad primigenia donde puede desarrollarse una multiplicidad de historias, el camino de la *uni-versalidad* (es decir, la elección de *una sola* de esas versiones de los hechos) que tome esa virtualidad implica necesariamente la organización de los acontecimientos de manera *crono-lógica*. Las demás historias posibles quedan en algún espacio con mayor o menor desarrollo, y con otro tipo de temporalidad. Por eso Bolaño narra (y se asume que Archimboldi es el mejor lector de toda esa narración) que inmediatamente después de que Ansky piense en los «universos paralelos», Hitler invade Polonia como actualización de esa virtualidad que sólo se había, hasta entonces, tomado como amenaza. La invasión a Varsovia, a París y la posterior guerra en suelo soviético son sólo una partición de «significantes» para organizar el caos. La Segunda Guerra Mundial es reflejada en la novela, entonces, como el evento donde en el mundo material de la «realidad», el caos temporal se manifestó de manera evidente. Un dato no menos importante: en ese evento, las «fronteras», los «bordes», los «márgenes» (geográficos) también se relativizaron. Ansky es testigo, luego, de un tercer suceso: un sueño, una dramatización onírica donde el *cielo* (el lugar donde todo empezó y donde todo acabará) se desangra.

Ansky no sólo le otorgará a Archimboldi la particularidad de un seudónimo, sino una cosmovisión distinta para su posterior programa literario y su propio derrotero

como personaje. Tanto así que padece la ruptura de sus coordenadas *espacio-temporales* «reales» a partir de la presencia de un «universo paralelo», un mundo posible que no tiene ubicación reconocible para la cronológica linealidad: «Hacer el amor sí que lo hacía», narra Bolaño en un periodo de crisis de Archimboldi, «aunque, en ocasiones, en mitad del acto, se iba a otro planeta, un planeta nevado en donde él memorizaba el cuaderno de Ansky» (996).

La percepción de Reiter (y la posterior plasmación en sus escritos) del fenómeno anacrónico del tiempo estará condicionada por la lectura del anteriormente citado pasaje de Ansky. La literatura, debido a su condición de «universo paralelo», será ese espacio en donde el sujeto podrá «concebirse» alternativamente. Archimboldi entiende pronto que la literatura pertenece al mismo orden de cosas que los sueños, en tanto revelación de información trascendente para el que escribe, pero también para ese que lee y que posteriormente escribirá. Asumiendo los riesgos, la obra de Archimboldi es una invitación a entrar en ese «agujero negro» donde el tiempo se vuelve estacionario y el reloj tardará perceptivamente una eternidad en marcar las 11. Por eso quienes se acercan a esa obra recalcan sin miramientos en Santa Teresa: «Cuando Archimboldi dejó a su hermana se marchó a Hamburgo, donde pensaba coger un vuelo directo a México» (1117). Archimboldi es el mejor dotado para revelar ese secreto, pero aquel propósito queda truncado igual que la novela, abierta hacia las múltiples respuestas que pueda tener la interrogante del movimiento final del escritor alemán hacia México.

Si en el final de *Los detectives salvajes* la búsqueda de Cesárea Tinajero finaliza con uno de sus posibles propósitos (el sacrificio, la martirización de la líder espiritual), puede especularse que el final de 2666 postula el movimiento inverso: el buscado irá al encuentro de sus buscadores, con la esperanza de que, uniéndose a las demás piezas del rompecabezas ya instaladas en el tablero de Santa Teresa (Klaus Haas, Norton, Amalfitano, Fate, Pelletier, Espinoza, *todo como en un cuadro de Arcimboldo*), exista algún fin del tiempo y la estrella estalle.

2.2.3. Arturo Belano: el viajero en el tiempo

De todos los personajes dibujados de forma más o menos definida por Bolaño, uno sólo será capaz de traspasar las fronteras fijas de los textos particulares y «viajar en el tiempo». Ése es su álder ego, Arturo Belano o, en su defecto, los enigmáticos Arturo B. y B. Bolaño ha sabido articular, con este personaje, una partícula elemental: una onda y un corpúsculo indivisibles, una presencia a la vez que una ausencia, lo que empuja a una lectura deconstrutiva de las coyunturas de Belano de acuerdo al sistema aparición/desaparición y de la posición que ocupa este personaje en las narraciones del escritor. Arturo Belano, entonces, sería la partícula elemental de la totalidad de la obra de Roberto Bolaño.

La intención de este último apartado, con la sistematización de los momentos más relevantes en los cuales Belano, o B, aparece/desaparece, es poner de manifiesto la sustancia misma de los acontecimientos. Los sucesos novelescos son sólo puntos de un *espacio-tiempo* de cuatro dimensiones. Una cosa es que hayan quedado fijados en las novelas y cuentos que Bolaño escribió, y otra es que esta partícula tenga determinadas características de movimiento y que se infiltre de una estructura literaria a otra.

El viaje en el tiempo de Belano, como su nombre lo indica, tendrá como característica básica el desplazamiento espacial que llevará aparejado el desplazamiento temporal dando cuenta de la indivisibilidad de ambas categorías. Serán tres los momentos a estudiarse, que podrían definirse como *partícula-onda-partícula*, es decir, *aparición-desaparición-aparición*, y que guardarán relación con sus distintos estadios etáreos. Primero será el adolescente, como partícula en potencia a punto de convertirse en onda, de cuentos como «El gusano», «Últimos atardeceres en la tierra» y la primera parte de *Los detectives salvajes* (simbolizado por los vagabundeo en las ciudades, dentro de esas limitadas fronteras). Luego, la onda, es decir el joven determinado por el movimiento y el caos, simbolizado por el viaje *beatnik* que emprende desde México hasta Chile, y que aparece en *Amuleto*, en *Los detectives salvajes*, «Vagabundo por Francia y Bélgica» (de *Putas asesinas*) y en algunos cuentos de *Llamadas telefónicas*. Y luego, la

partícula, en la cual se asume una actitud contemplativa, y, lo más importante, desde la cual Belano «narra» o «autofabula» los acontecimientos en *Estrella distante*, 2666 y los relatos de *El secreto del mal*, «Muerte de Ulises» y «Jornadas del caos».

2.2.3.1. *De la Alameda defequense al Acapulco apocalíptico*

El primer desplazamiento temporal irá, espacialmente, desde los rodeos solitarios por la Alameda de México DF hasta el viaje en autobús, rumbo a Santiago de Chile. Las primeras noticias que como lectores se tienen de Belano son las proporcionadas en el relato «El Gusano», de *Llamadas telefónicas*. Es interesante determinar dos asuntos primordiales, antes de continuar con el análisis. En primer lugar, el cuento abre la segunda sección del libro, llamada sugerentemente «Detectives». Y en segundo, es el único relato en el cual Belano aparece tan seguro de sí mismo, tan poco relativizado, que es capaz de contar la historia en primera persona (las demás apariciones de Belano se cifrarán siempre desde una mirada periférica o extradiegética).

En el relato, Belano debería estar en el colegio, pero persigue su educación en los vagabundeos matutinos por las librerías y cines cercanos al centro de la Ciudad de México. Tras varios días sumergido en esa rutina, vive dos experiencias en apariencia irrelevantes. Una mañana, asiste a la filmación de una película en la Alameda, en la que reconoce a la actriz Jacqueline Andere¹⁶¹. Al pedirle un autógrafo, Belano le extiende su ejemplar de *La caída*, de Albert Camus. Ella lo interroga: «¿Eres estudiante?, dijo. Contesté afirmativamente. ¿Y qué haces aquí en vez de estar en clases? Creo que nunca más volveré a la escuela, dije. ¿Qué edad tienes?, dijo ella. Dieciséis, dije. ¿Y tus padres saben que no vas a clases?, No, claro que no, dije» (Bolaño, 1997: 75). Finalmente, le

¹⁶¹ María Esperanza Jacqueline Andere Aguilar es una actriz mexicana cuya carrera, tras participar en *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, y en *Las puertas del paraíso*, de Salomón Laiter, cayó irremediablemente, incorporándose luego a un olvidado elenco de telenovelas (*Yesenia, La madrastra, La otra*).

otorga su firma: «Para Arturo Belano, un estudiante liberado, con un beso de Jacqueline Andere» (76).

¿Cuál es la liberación de Belano?, ¿qué evento provocará, de ahí en adelante, su viaje en el tiempo? La dedicatoria de Andere es enfática, casi una redundancia para el mundo interno de los personajes en el cuento. Sin embargo, para el lector es apenas una intuición de que algo *se ha movido* al interior del joven. Se recordará que la compleja y breve novela *La caída*, de Albert Camus, relata la historia de un hombre maduro quien entabla amistad con un personaje llamado Jean Baptiste Clamence, en un bar para marinos de Ámsterdam. Juntos deciden viajar por la ficticia isla de Marken, navegar por el ficticio mar de Zuyderzee, deambular largamente por un muy verosímil París y regresar a Holanda, donde la novela finaliza en la propia cama del protagonista. ¿En dónde podría encontrarse allí la liberación? Primero, en la inminencia de un viaje. Y segundo, en una paratextualidad que no parece inscrita al azar por Bolaño en «El Gusano»: el bar donde Clamence y su amigo se conocen y traman la huída/caída se llama «México City».

Como se ha mencionado en el apartado referente a los espacios en la narrativa de Bolaño, México DF supondrá una invitación al *movimiento*. Desde muy joven Belano sabrá que las primeras variaciones en la percepción ocurrirán cuando México mismo, en compañía de Ulises Lima, le altere la dimensión temporal. De este modo, el quinceañero es empujado a ello por el nuevo significado que obtiene la novela de Camus debido a la marca textual de la actriz, quien le propone la liberación.

El segundo encuentro se sucede trepidante y funcionalmente con el anciano que le da título al cuento. Bolaño no permite que Belano acabe de digerir la curiosa charla que ha tenido con Jacqueline Andere cuando El Gusano aparece en su banco de la Alameda, presto a intervenir. Nótese cómo el joven apunta el «util pero determinante» cambio en su entorno, lo que supondrá la antesala para el inicio de su viaje en el tiempo:

Durante unos segundos no supe qué hacer, hacia dónde ir. Entonces el Gusano me saludó [...]. Al marcharse los técnicos cinematográficos, comprobé asustado, el escenario había experimentado un cambio sutil pero determinante: era como si el mar se hubiera

abierto y pudiera ahora ver el fondo marino. La Alameda vacía era el fondo marino y el Gusano su joya más preciada (76).

Si Andere le proporciona a Belano la necesidad de transportarse de un tiempo a otro, con el fin de completar su recorrido como «estudiante liberado», el Gusano le indicará el espacio ideal donde poder experimentar aquello. El itinerario del viaje de los realvisceralistas parece ya estar cifrado en «El Gusano»; *Los detectives salvajes* representaría entonces su actualización: «Pronto supe que era del norte o que había vivido mucho tiempo en el norte, que para el caso es lo mismo. Soy de Sonora, dijo. Me pareció curioso, pues mi abuelo también era de allí. Eso interesó al Gusano y quiso saber de qué parte de Sonora. De Santa Teresa, dije» (77).

Arturo Belano barajará la ilusión de viajar comprometidamente hacia esos territorios, cuyos nombres «para mí tenían las mismas cualidades del oro» (78), aunque en el cuento se esbozen sólo como parte de una fantasía adolescente. Antes de «desaparecer» (como tantos personajes-estela en la narrativa de Bolaño, que no acceden al viaje, ni a la muerte, sino a la transportación temporal), El Gusano le regala al joven Belano una navaja. «En el mango de hueso se podía leer la palabra “Caborca” escrita en finas letras de alpaca» (82-3), objeto que adelanta de modo muy evidente los pormenores «detectivescos» en torno a la escurrídiza Cesárea Tinajero y su aparición/desaparición en *Los detectives salvajes*, a partir de una pista hallada en una revista del mismo nombre¹⁶².

Pero antes de iniciar un periplo hacia el norte, convirtiéndose así en onda de posibilidad, Belano tendrá un asomo de viaje intertemporal cuando en «Últimos atardeceres en la tierra», el cuento de *Putas asesinas*, se suba con su padre en un Ford Mustang de 1970 y emprendan juntos un trayecto hacia Acapulco. Aquí Belano ha acortado su nombre a B; la contracción podría estar dando cuenta, también, de una de

¹⁶² La pista es, en cuestión, el poema «Sión», revelado por Amadeo Salvatierra y que le sirve a Lima y a Belano como primera tentativa para definir la propuesta literaria de Cesárea Tinajero: «Recuerdo que mientras me tomaba el café los muchachos volvieron a sentarse enfrente de mí y estuvieron comentando los otros textos publicados en *Caborca*. Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo» (Bolaño, 1998: 377).

las características del viaje en el tiempo: el desafío a la integridad de la masa de los cuerpos. Como se ha dicho, el viaje a Acapulco conlleva, desde el título, una suerte de epifanía para el joven B. A medida que el Mustang avanza por las carreteras de México, B va enterándose que se trata de un viaje vertical, sin retorno, y que aquello que tendrá delante de sus ojos será, sin miramientos, el futuro.

Es curioso cómo Bolaño prepara de antemano a su alter ego, que se encuentra casi en la veintena, para un salto violento hacia un futuro, rayano en un final apocalíptico: esos crepúsculos de Acapulco serán los últimos atardeceres que presencie B en el planeta. Se convendrá, con Hawking, que si el tiempo arranca cuando empieza el universo, debería acabar con el estallido de éste. Así, el viaje desde México DF (donde Belano empieza a intuir, en «El Gusano», que aquel no es el *espacio-tiempo* en el que obtendrá las verdaderas relevaciones de su existencia) hasta Acapulco (donde se producen los «últimos atardeceres») son los dos extremos de la cuerda, el punto de partida y de llegada del viajero en el tiempo. «El calor es sofocante», se cifra en el cuento de *Putas asesinas*, como advirtiendo que el camino a Acapulco es la antesala al infierno, a Comala o, lo que viene a ser lo mismo, a una tierra degradada por el sobrecalentamiento. «De buena gana B volvería al DF, pero no va a volver, al menos no ahora, eso lo sabe» (Bolaño, 2001: 39), se señala, corroborando que una vez conocido el futuro no hay manera de corregir el pasado sin riesgos de por medio.

El personaje de B, en «Últimos atardeceres en la tierra», comienza a intuir que vive un tiempo dilatadísimo (cercano a la velocidad de la luz), manifestado en actividades tan cotidianas como nadar desde una playa a una isla o determinar la edad de una turista que comparte su mismo hotel. Las consecuencias de la percepción temporal son idénticas a las que habían sido estudiadas en el caso de Benno von Archimboldi, al comparársele como el desafortunado astronauta de Stephen Hawking que ha caído al interior de un «agujero negro»: «El trayecto entre la playa y la isla dura exactamente quince minutos. B no lo sabe, pues no tiene reloj, y el tiempo se le alarga. La travesía entre la playa y la isla *le parece que dura una eternidad*» (41. *El énfasis es nuestro*);

«su primera sorpresa se produce al observar su rostro. La mujer debe de tener, calcula B, unos sesenta años, aunque él, de lejos, no le hubiera echado más de treinta» (45). Posteriormente, B y la anciana dialogan acerca de la acechanza de algo peligroso en el clima de Acapulco, lo que adelanta, desde allí, una serie de acontecimientos que parecen advertir la inminencia del fin de los tiempos:

Hace mucho calor, susurra B. Puede que se esté acercando una tormenta, dice la mujer. Parece muy segura de sus palabras, en ese momento B levanta la mirada: no ve ninguna estrella. Lo que sí ve son algunas luces del hotel encendidas. Y en la ventana de su habitación ve una silueta que los está mirando y que lo sobresalta como si de improviso se hubiera desatado la lluvia tropical.

Al principio no comprende nada (46).

El cuento, como «El Sur», de Borges, se interrumpe ante el anuncio de un ajuste de cuentas muy masculino. Sin embargo, Bolaño ha permitido que B se asome a lo que será la última imagen del tiempo. Si todo arrancaba con la imagen de un anciano sentado en un banco de la Alameda, todo acabará con una partida de cartas que ha quedado en suspenso debido a una lucha inminente. Entre una imagen y otra sucede lo que Archimboldi, tras conocer al editor Michael Bittner, advierte que es el tiempo: una «proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad» (Bolaño, 2004b: 993). La conversión de estas partículas fijas en ondas de posibilidad, con retrocesos y avances en la espiral espacio-temporal, se desencadenará cuando Arturo Belano, ya entrada la veintena y a la cabeza de un grupo de novatos poetas contraculturales, asuma su periplo temporal acompañado de Ulises Lima. El norte de México se experimentará como el espacio donde el tiempo se dilata y contrae, donde los personajes sufren paramnesias –«Cuando regresábamos a Hermosillo tuve la sensación no sólo de haber recorrido ya esta pinches tierras sino de haber nacido aquí» (Bolaño, 1998: 591)– y donde Belano saldrá arrojado hacia otra instancia de partícula, que será asumida como el retorno contemplativo a las mismas «pinches» tierras ya conocidas, pero en otro momento.

2.2.3.2. Del viaje beatnik a las huellas de Rimbaud

Antes de emprender su travesía desbocada por el norte de México, y desde allí una aventura por África en una evidente emulación al sino de Arthur Rimbaud, Belano experimentará una percepción distinta de las cosas cuando sus desplazamientos se hagan más veloces. Será en *Los detectives salvajes*, y por boca de Auxilio Lacouture, que se conocerá el relato de la primera realización impulsiva del destino de Belano, adelantado cual oráculo por Jacqueline Andere y El Gusano en el relato de *Llamadas telefónicas*.

Resulta funcional que quien narre la partida del joven poeta realvisceralista sea un personaje que se ha «movido» de la siguiente manera: de un *espacio-tiempo* reducido, como es la República Oriental del Uruguay, con apenas 176.215 km² de superficie, a otro muy amplio, el extenso México de 1.972.550 km², pero sólo para acabar recluida en el cubículo de un baño universitario, donde el tiempo se estancará, avanzará o retrocederá maniáticamente.

En el relato de la partida de Arturo Belano, Auxilio aparece a un costado de la vía (como el observador de Einstein) y concibe, mejor que la propia madre del muchacho, las consecuencias que conllevará ese desplazamiento. En suma, que sea Auxilio Lacouture y no otro personaje el que cuente el giro perceptivo que tendrá ese Belano que ya ha estado en el futuro (con su padre, en Acapulco) pone de manifiesto que las apariciones y desapariciones del joven poeta no se ajustarán al tiempo civil, al patrón rígido de pasado, presente y futuro: Belano viaja en el tiempo deconstruyendo el tiempo, como si se tratara, todo, de un mismo instante correlativo¹⁶³. En la narración que hace Auxilio, en *Amuleto*, puede leerse:

¹⁶³ En *Amuleto*, Auxilio comenta un episodio singular: Ernesto San Epifanio, poeta homosexual que luego formará parte del realvisceralismo, está siendo explotado por un proxeneta de la colonia Guerrero, en México DF, a quien apodian «El Rey de los Putos». La reacción de Belano traba relación con «Últimos atardeceres en la tierra»: va en su rescate, dispuesto a enfrentárseles, como si actualizara la gresca que su padre dejó suspendida en Acapulco con los borrachos pendencieros: «En la habitación había una mesa y sobre la mesa había un tapete verde, pero los ocupantes de la habitación no jugaban a las cartas sino que llevaban a cabo las cuentas del día o de la semana, es decir, sobre la mesa había papeles con nombres y

Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues Arturito Belano se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos. Y cuando Arturito se asomó a la ventanilla del autobús para hacernos adiós con la mano, no sólo su madre lloró, yo también lloré inexplicablemente, se me llenaron los ojos de lágrimas, como si ese muchacho también fuera hijo mío y temiera que aquélла fuera la última vez que lo iba a ver (Bolaño, 1999b: 63).

En ese instante, no sólo Auxilio ve por última vez a Belano. Lo que sucede después (y que se analizará atendiendo a algunos pasajes del cuento «Detectives», de *Llamadas telefónicas*) da prueba de que también es la última vez que Belano se ve a sí mismo como consistencia, como partícula, como «Arturito», el «estudiante liberado», el arrogante líder del realismo visceral. Este viaje *beatnik*, que al modo de Ginsberg y de Keroauc, e incluso de Bob Dylan, pretendía fungir como una veloz acumulación de experiencias que llevarían luego a la comprensión artística de la vida, se torna un movimiento orientado hacia la aceleración. La partícula fija se abre hacia posibilidades inmensas, hacia virtualidades dispuestas a actualizarse, pero es en el cuento «Detectives», del mismo *Llamadas telefónicas*, donde se conoce cuál es el camino temporal que tomará esa partícula. Lo que ocurre es inquietante: la velocidad del viaje provoca que se *desconozca* a sí mismo.

Si por comodidad cronológica se agrupara la literatura de Bolaño cual sucesión causal de episodios, sería «Detectives» el cuento que supone el siguiente capítulo en el recorrido de Belano, luego de «El Gusano», «Últimos atardeceres en la tierra» y los episodios *auxiliares* de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. En el cuento citado, Contreras y Arancibia, dos detectives chilenos, dialogan para amenizar un viaje en carretera. De una teoría sobre la idiosincrasia nacional, pronto los policías rememoran su participación en

números escritos, y había dinero [...]. El Rey evocó dos noches en las que Ernesto se había sumergido voluntariamente y habló de contraer obligaciones, las obligaciones que todo acto, por gratuito o accidental que sea, conlleva» (Bolaño, 1999b: 80-1).

los primeros momentos del golpe de Estado de 1973. Uno de ellos recuerda que un antiguo compañero de liceo fue a parar a la comisaría en la que se encontraba: «Teníamos veinte, compadre, y hacía por lo menos cinco que no veíamos al loco ese. Arturo creo que se llamaba [...]. Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile» (Bolaño, 1997: 124). Al advertir su presencia, Arancibia y Contreras lo sacan de la sala de incomunicación y lo dejan telefonear. Sin embargo, Belano tarda mucho en reconocerlos. En una suerte de estado catatónico, como si padeciera de *jet-lag*¹⁶⁴, cree haber visto esas caras en algún momento de su viaje, pero no está seguro: «[...] hizo como un esfuerzo muy grande porque habían pasado muchos años y en el extranjero le habían pasado muchas cosas, más de las que le estaban pasando en la patria, y francamente no conseguía ubicar tu rostro [...]» (125).

Este dato es importante para analizar, a continuación, la consecuencia de ese desplazamiento *espacio-temporal*. A pesar de que Arturo Belano actúa con escepticismo, los antiguos compañeros de liceo lo asisten y lo escoltan con camaradería por el pasillo que conduce a los baños, un pasillo en el cual se encuentra un espejo sucio. Es tal la velocidad a la que ha viajado Belano que no sólo es incapaz de reconocer las caras de sus captores; en ese espejo ni siquiera puede reconocer su propio rostro:

—Hasta que un día, después de saber que nosotros sus compañeros de liceo estábamos allí para sacarle los panes del horno, se animó a hacerlo. Lo había pensando toda la noche

¹⁶⁴ La investigadora Daniella Blejer, en su ensayo «Pensar/ clasificar/ denunciar: las resignificaciones del archivo en 2666», también analiza este vínculo entre los viajes cuatridimensionales y la sensación de *jet-lag* de algunos personajes de Bolaño. En su caso, profundiza sobre lo que siente Óscar Amalfitano al momento de dudar sobre su salud mental: «El *jet-lag* es el efecto sobre el reloj corporal causado por un viaje transmeridional veloz. Amalfitano, que no recuerda cuándo ni dónde compró el *Testamento Geométrico*, cree que perdió la memoria en el avión durante el rápido cambio de zonas de tiempo. En éste potente fragmento se esbozan las aporías de la relación entre la historia y la memoria, convertir “el dolor de otros en memoria de uno” como dice el narrador de 2666, apela al señalamiento que hace [Walter] Benjamin en su “Tesis de la Historia de la filosofía” de hacer una historia con memoria. Sin embargo el *jet-lag* lo impide, en el contexto de la aceleración del tiempo y el acortamiento de las distancias, la memoria se ha vuelto intransferible, las desincronías de la modernidad impiden una reparación del pasado porque éste se ha vuelto incomprensible para las nuevas generaciones» (Blejer, 2010b: 272).

y toda la mañana. Para él la suerte había cambiado y entonces decidió mirarse al espejo, ver qué cara tenía.

—¿Y qué pasó?

—No se reconoció.

—Sólo eso?

—Sólo eso, no se reconoció [...].

—No dije nada de nada. Sólo habló él. Dijo que había sido muy suave, nada chocante, a ver si me entiendes. Iba en la cola en dirección al baño y al pasar junto al espejo se miró de golpe la cara y vio a otra persona. Pero no se asustó ni le entraron temblores ni se puso histérico. A estas alturas, ya me dirás, para qué ponerse histérico si nos tenía a nosotros en la comisaría. Y en el baño hizo sus necesidades, tranquilo, pensando en la persona que había visto, pensando todo el rato, pero como sin darle mucha importancia. Y cuando volvieron al gimnasio otra vez se miró en el espejo y en efecto, me dijo, no era él, era otra persona, y entonces yo le dije qué me estabas diciendo, huevón, cómo que otra persona.

—Eso le hubiera preguntado yo, cómo.

—Y él me dijo: otra. Y yo le dije: aclárame ese punto. Y él me dijo: una persona distinta, no más (129-130).

Alguien que se ha asomado a los últimos atardeceres del planeta Tierra no parece darle demasiada importancia a los cambios que ha sufrido su fisonomía en ese viaje de varios años, pero hacia atrás en la línea temporal (del futuro hasta 1973). El viaje ha comprometido la identificación de su propio rostro, aunque a la par ha dotado a Belano de un mayor conocimiento del evento. Es más: al estar construido enteramente con diálogos, sin un narrador que intervenga para organizar los acontecimientos, pareciera como si Belano estuviese escuchando la historia de los policías no como una materialidad concreta, sino como una entidad veloz y pasajera que, en su viaje por el tiempo, se ha detenido con curiosidad al oír su nombre.

Belano se sabe dueño de esa facultad especial, quasi sobrenatural, de avanzar, permanecer o retroceder en el tiempo, y la ocupa luego en varios instantes de *Los detectives salvajes*. Se recordará que tras darle la bienvenida a Juan García Madero al movimiento, los cabecillas del realvisceralismo desaparecen, como lo hizo El Gusano y el padre del B al salir del club San Diego. Sencillamente parecen esfumarse, como ondas propagándose y perturbando el entorno mexicano. «Sin noticias de mis amigos» (Bolaño, 1998: 18), escribe el 5 de noviembre García Madero. Y el día 7: «La ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas»

(21). La misma extrañeza le causará a Hugo Montero, organizador de la visita a Nicaragua de una delegación de poetas mexicanos (entre ellos el vilipendiado Julio César Álamo), cuando Lima se pierda en una convulsionada Managua: «[...] recuerdo que una tarde Álamo se me acercó y me dijo Montero, ¿dónde chingados se ha metido tu amigo que hace mucho que no lo veo? Y entonces yo pensé: carajo, pues es verdad. Ulises había desaparecido» (334).

Si la primera y la tercera parte de *Los detectives salvajes* es la actualización del viaje de Belano que se programa y proyecta en «El Gusano» (la mención a Santa Teresa y a la revista «Caborca» son demasiado evidentes para no considerarlo así), la segunda parte supone el registro de quienes *vieron pasar* a Lima y a Belano. Es tal vez la novela donde mayormente se juega con el trayecto partícula-onda-partícula, aunque se recordará que la última parte, con Lima y Belano instalados en el desierto, supone una fractalidad del tiempo civil debido al error (¿accidental?) que comete García Madero en las fechas de sus anotaciones. Lo que sucede entre el 31 de diciembre y el 1 de enero, ese tabique faltante, obliga a pensar que en la tercera parte los viajeros en el tiempo pueden compartir, a la vez, cualidades de aparición/desaparición, de partícula/onda, al modo en que se manifiesta la luz según la física contemporánea.

En 1976, al estar y no estar en el desierto (el espacio mismo parece una proyección del tiempo dilatado), Lima y Belano serán sustancias escurridizas para los ojos del lector y para la misma percepción de sus acompañantes, siendo Lupe y Juan García Madero quienes finalmente lideren los pasos siguientes luego de la absurda muerte de Cesárea Tinajero. Casi diez años después, en 1985, Jacinto Requena cuenta que luego de haberse perdido en Nicaragua, Ulises Lima regresa a México y se pone a vivir con una mujer estrañaria en una vecindad de la colonia Guerrero, la misma en la cual, siendo jóvenes, Belano salva a Ernesto San Epifanio de la opresión del «Rey de los

Putos»¹⁶⁵. Nadie lo visita, nadie quiere visitarlo: «Para la mayoría, había muerto como persona y como poeta» (366). La frase es lapidaria, y acaba por arrollar a Lima antes de que un coche verdaderamente lo arrolle, como se consigna en el cuento «Muerte de Ulises», de *El secreto del mal*.

Pero antes de ese final alevoso, Ulises Lima lleva a cabo un último desplazamiento *espacio-temporal*, totalmente contrario al de Belano (otra forma de afirmar que se trataría de su reverso más que de su compañero de ruta): si Arturo busca a Laura Jáuregui, la mujer amada, *antes* de emprender su travesía, Ulises hará lo propio *después*, viajando para ello a Tel-Aviv en busca de Claudia, una antigua novia. «Al segundo día de estancia con nosotros, una mañana, mientras Claudia se lavaba los dientes, Ulises le dijo que la amaba», recuerda Norman Bolzman, el ahora novio de Claudia. «He venido hasta aquí por ti, le dijo Ulises, he venido porque te amo. La respuesta de Claudia fue que podría haberle escrito una carta» (286). A pesar de que no se entregan datos adyacentes sobre este personaje, Claudia resulta una presencia enigmática y aglutinadora no sólo de las peripecias de Ulises Lima en la novela, sino de la literatura de Bolaño en su totalidad. Aunque las contracciones nominativas y la nacionalidad del escritor mencionado no sean las mismas, Claudia parece ser, antes que Morini, Espinoza, Norton y Pellitier, una de las primeras lectoras de Benno von Archimboldi. Dice Bolzman: «Claudia, siempre tan perspicaz, me quitó el *Tractatus* y lo escondió en la habitación de Daniel y en su lugar me dio una de las novelas que ella solía leer, *La rosa ilimitada*, de un francés llamado J. M. G. Arcimboldi» (293).

¹⁶⁵ Explica Requena: «Dos años después de desaparecer en Managua, Ulises Lima volvió a México. A partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad [...]. Vivía en una vecindad de la colonia Guerrero, adonde sólo iba a dormir, y se ganaba la vida vendiendo marihuana. No tenía mucho dinero y el poco que tenía se lo daba a una mujer que vivía con él, una chava que se llamaba Lola y que tenía un hijo. La tal Lola parecía una tipo de armas tomar, era del sur, de Chiapas, o tal vez guatemalteca, le gustaban los bailes, se vestía como punk y siempre estaba de mal humor. Pero su niño era simpático y al parecer Ulises se encariñó con él» (Bolaño, 1998: 366).

Si Lima reenfoca su viaje al pasado, Belano intentará moverse una vez más al futuro, a *su* futuro, en una búsqueda acelerada y abrupta de un final para su vida. Pero el final, la definitiva recomposición del universo que aniquilaría la noción de tiempo, no sobrevendrá como experiencia vital, sino como acontecimiento literario periférico. Si «*Detectives*» suprimía la voz mas no la presencia de Belano, su voz sí se hará escuchar hacia el verdadero final del recorrido (aunque el alter-ego no se deje ver). Y ocurrirá cuando organice, como narrador, esa «proliferación de instantes» que buscan imponerse, llamada 2666.

Ese viaje hacia el futuro, esa voluntad de que pronto todo estalle, aparece ya mencionado en el comentado momento de la despedida de Belano en casa de Laura Jáuregui: «Y entonces él dijo que le daba tristeza viajar y conocer el mundo sin mí, que siempre había pensado que yo iría con él a todas partes, y nombró países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon [...]» (211). Si el itinerario trazado en la Alameda impulsaba a Belano hacia atrás, en tanto búsqueda de los orígenes, y provocaba alteraciones temporales en México DF y luego en los desiertos de Sonora, en la casa de Laura Jáuregui quedarán delineadas las siguientes coordenadas: África, como un evidente deseo de acelerar la llegada del futuro, y Europa, como el andar cansino y resignado de un Belano que espera ese futuro, aunque ya sin desesperación.

Decir que Belano quiere asomarse otra vez a los eventos precedentes es igual que afirmar, en palabras del reportero gráfico Jacobo Urense, que el personaje buscará *hacerse matar* en África:

Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas [...]. Cuando hablamos de hombre a hombre, suena horrible pero ése es el nombre de este tipo de conversación crepuscular, me dejó entender que estaba allí para hacerse matar, que supongo que no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte, el matiz está en que no te tomas la molestia de hacerlo tú mismo, aunque en el fondo es igual de siniestro (528-9).

Hay razones para pensar que el desplazamiento voluntario hacia el propio final emula al de Arthur Rimbaud, a quien Belano y Lima veneraban en la década de 1970¹⁶⁶. Además de la clara mención, en casa de Laura Jáuregui, a Etiopía (ese sitio en donde Rimbaud otorga, en palabras de Enrique Lihn, el «no a este ejercicio» y comienza a vivir con una intensidad suicida), Belano no sólo abandona la escritura en África, sino que es capaz de repudiar la misma actividad poética, incluyendo a todos sus promotores franceses¹⁶⁷. En el cuento «Fotos», del volumen *Putas asesinas*, puede leerse:

Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma, qué hijos de puta, piensa, sentado en el suelo, un suelo como de arcilla roja pero que no es de arcilla, ni siquiera arcilloso, y que sin embargo es rojo o más bien cobrizo o rojizo, aunque al mediodía es amarillo, con el libro entre las piernas, un libro grueso, de 930 páginas, que es como decir 1.000 páginas, o casi, un libro de tapa dura, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, de Serge Brinseau, editado por Bordas, un compendio de pequeños textos sobre todos los poetas que escriben en francés en el mundo, ya sea en Francia o Bélgica, Canadá o el Magreb, los países africanos o los países del Medio Oriente, lo que resta un poco de valor al milagro de haber hallado este libro aquí [...] (Bolaño, 2001: 197).

El contenido literario le va pareciendo francamente chovinista y pronto pierde el interés. Comienza a fijarse en las fotografías que ilustran el libro, fotografías de poetas como Claude de Burine, Dominique Tron y Philippe Jaccottet, y adivina las relaciones y las circunstancias cotidianas de cada uno de ellos (adelantando el trabajo especulativo que desarrollará con mayor profundidad en el cuento «Laberinto», de *El secreto del mal*). En el relato, además, Belano aparece en condiciones lamentables: tiene el «cerebro recalentado» (199) y está sentado en el suelo arcilloso de una aldea de la marginalidad

¹⁶⁶ Según testimonio de Luis Sebastián Rosado, en *Los detectives salvajes*: «Ulises Lima recitaba un poema en francés, a santo de qué, no sé [...]. El poema es de Rimbaud. Una sorpresa. Quiero decir, una sorpresa relativa. La sorpresa era que lo recitara en francés. Bueno. Me dio un poco de coraje no haberlo adivinado, conozco la obra de Rimbaud bastante bien, pero no me lo tomé a mal [...]» (Bolaño, 1998: 155).

¹⁶⁷ Un acto muy rimbaudiano, por lo demás. Se recordarán los versos: «Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. –Y la encontré amarga. –Y la injurié» (Rimbaud: 59); y «La Dicha era mi fatalidad, mi remordimiento, mi gusano: mi vida sería siempre demasiado inmensa para consagrirla a la fuerza y la belleza» (113).

africana, mirando intermitentemente el libro de poetas francófonos y las aves de rapiña que lo acechan desde las ramas de un árbol: «Belano [...] contempla los pájaros subidos a las ramas, siluetas en la línea del horizonte, un electrocardiograma que se agita o despliega las alas a la espera de su muerte, mi muerte, piensa Belano» (205). Entretanto, recuerda el espacio al que pretenderá volver en una de sus últimas regresiones espacio-temporales: «Belano piensa en su propia juventud, cuando era una máquina de escribir igual que Tron [...], pero para publicar un poema, en México, en los lejanos años en que vivió en México DF, debía sudar sangre» (200). Aunque la muerte se espera caprichosamente como conclusión del tiempo, al final del relato Belano observa los cuervos en el horizonte africano, y esa imagen se le antoja crucial: a pesar de su deseo de adelantar el futuro, el final no está allí. No: aún tendrá que regresar al México de su juventud para recuperar un elemento crucial que ha quedado en el camino en algún momento del viaje: su amigo Ulises Lima.

«Fotos» acaba de la misma enigmática manera que varios cuentos de Bolaño: con el sencillo alejamiento (transportación *espacio-temporal*) del personaje principal del sitio en el que han tenido lugar los acontecimientos. Al comprobar que es imposible decidir sobre el fin del tiempo, de *su* tiempo, una vez alcanzada la adulterez Belano se dedicará a ejercer una actividad que se entenderá como una espera resignada: vagabundear.

2.2.3.3. *De los vagabundeos por Europa a la búsqueda de Ulises*

Por último, siguiendo el sistema que se ha propuesto, se tendrá a un Belano que tras haber querido extremar el concepto de tiempo exponiendo su propia existencia en África, aparecerá en Europa y luego en Latinoamérica con el sino del errabundo. Si se examinan cuentos incluidos en *Putas asesinas* y en *El secreto del mal*, es posible entender que aquello que valora Bolaño del vagabundeo no es tanto la condición de mendicante o la voluntad de existir en los «márgenes» del sistema social, sino los desplazamientos sin objetivo, los trayectos que no conducen a ninguna parte. Sin espacio y con todo el tiempo a disposición, no hay ningún lugar adonde ir. En ese sentido, y proponiendo el

movimiento final de este peculiar viajero, Arturo Belano volverá en algunos momentos a ser simplemente B y transitará de una circunstancia donde el devenir del tiempo se percibe más lento (pues de algún modo el espacio se ha diluido) hasta otra, en la que se pretenderá encontrar la única constante que había logrado mantenerlo en movimiento: Ulises Lima. Ante el fracaso de su empresa, Belano efectuará un trayecto hacia los márgenes literarios, y de los centros de protagonismo textual pasará a ser el inquisitivo narrador de los *últimos* acontecimientos.

Uno de los relatos que en mayor medida dan cuenta de esta coyuntura intermedia es el citado «Vagabundo en Francia y Bélgica». Allí se relata el periplo de B por esas naciones europeas colindantes y se llevan a cabo marcas textuales fundamentales para lo que sobrevendrá luego en el proyecto literario general. En primer lugar, B ha renunciado momentáneamente a la escritura y sólo lee novelas policiales, en un estado de dejadez que resulta, a la fin, la proyección de sus procesos emocionales internos: «Se pasa cinco meses dando vueltas por ahí y gastándose todo el dinero que tiene. Sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento. A veces toma notas, pero por regla general no escribe» (81). El hecho de que en esos instantes sólo tome notas parece adelantar que el «fin de los tiempos» se acelerará diametralmente cuando Belano realmente se ponga a escribir. Por el momento, este tránsito acompañado le lleva de Perpiñan a París. En una librería de viejo de la rue Vieux Colombier encuentra una revista con grafismos de varios autores, entre ellos algunos nombres que rondarán otras narraciones de Bolaño, como Henri Lefebvre, Sophie Podolsky y Pierre Guyotat. Tal como ocurre en «Fotos», de *Putas asesinas*, y en «Laberinto», de *El secreto del mal*, B se recrea en las periferias circunstanciales de esos autores, más que en la evaluación literaria de sus textos¹⁶⁸. Al rememorar la vida de Lefebvre, ese B que ha salido de la Alameda rumbo al norte, pero sólo para presenciar el «fin de los tiempos» con su padre

¹⁶⁸ «[...] a B le hubiera gustado ser como Guyotat, en otro tiempo, cuando B era joven y leía las obras de Guyotat. Ese Guyotat calvo y poderoso. Ese Guyotat dispuesto a comerse a cualquiera en la oscuridad de una chambre de bonne» (Bolaño, 2001: 82).

en Acapulco, da cuenta de la inutilidad de situarse en alguna coordenada *espacio-temporal* para darle sentido a la existencia: «La vida real de Henri Lefebvre, por otra parte, es de una sencillez conmovedora: nació en Masnuy Saint-Jean en 1925. Murió en Bruselas en 1973. Es decir: murió en el año en que los militares chilenos dieron el golpe de Estado. B se pone a recordar el año 1973. Es inútil. *Ha caminado demasiado y en el fondo, aunque se siente descansado, está cansado y lo que necesita es dormir y comer*» (83-4. *El énfasis es nuestro*).

Por supuesto, el dato de que está cansado y que ha caminado hasta la extenuación va más allá del concreto vagabundeo por París. En este relato, B está exhausto de su viaje en el tiempo y, ante la imposibilidad de un final en África, se mantiene existiendo porque las operaciones somáticas de comer y dormir se le hacen sencillas. Pensar en 1973, el año en que fue apresado por Arancibia y Contreras, le resulta inútil. Aunque en textos posteriores se evidenciarán leves destellos en los que Belano, o B, expresará la fortuna de estar vivo (sobre todo cuando mencione la «posibilidad de existencia» de su hijo¹⁶⁹), la muerte como fin de travesía no le causa inquietud alguna. El arrojado Belano realvisceralista ha dado paso a un taciturno Belano nihilista.

Desinteresado por todo, se acerca a los museos y a los cines, llega a sus puertas, pero en el momento final decide no entrar; asimismo, «compra libros que hojea y no termina nunca de leer» (85), como una muestra más de la «inutilidad» de los actos, e incluso de la inutilidad del arte mismo como redentor de la existencia. Sin embargo, movido por un impulso indefinido, viaja a Bruselas a encontrarse con M, una amiga

¹⁶⁹ «Si a mí me hubieran matado en Chile, a finales de 1973 o a principios de 1974, él [su hijo Lautaro] no habría nacido, me dije, y orinar desde el borde de la piscina, como si estuviera dormido o como si de pronto se hubiera puesto a soñar, era como reconocer gestualmente el hecho y su sombra: haber nacido y la posibilidad de no haber nacido, estar en el mundo y la posibilidad de no estar» (Bolaño, 2007b: 116). La cita está tomada de un relato de *El secreto del mal*, llamado «No sé leer», título que da cuenta de la transmutación que afectará a Belano en la literatura de Bolaño: de fungir como protagonista y lector en sus relatos, se volverá pronto el narrador de ellos.

suya, hija de un chileno y una ugandesa. La abulia profunda, la sensación de que el tiempo puede perderse, se mantiene cuando se dice que la muchacha negra tiene los ojos de su padre, e incluso sus ojeras «se asemejan a las que tenía el chileno exiliado que B conoció hace mucho, ¿cuánto?, no lo recuerda ni le importa [...]» (86). Con la misma apatía que en París, se dedica a comer, a dormir y a dejarse arrastrar por los panoramas que M le propone. Ella lo lleva al Museo de Ciencias Naturales, lugar que B no tiene ganas de ver, pero donde se le otorga una visión que lo empujará a realizar su siguiente viaje en el tiempo.

M se sienta a leer un periódico (gesto que ubica a M en un *espacio-tiempo* concreto, pues le preocupa lo que la prensa le pueda contar de ese momento particular) y a esperar a que B recorra solo las salas del museo:

Después B se interna por las salas hasta llegar a una habitación en donde encuentras unas máquinas onduladas. ¿Qué le ocurrirá a M?, piensa mientras se sienta, las manos apoyadas en las rodillas, con una leve punzada de dolor en el pecho [...]. El dolor cada vez es más fuerte. B cierra los ojos y las siluetas de las máquinas persisten como su dolor en el pecho, unas máquinas que tal vez no son máquinas sino esculturas incomprensibles, el desfile de la humanidad doliente y riente hacia la nada (89-90).

Con ese sencillo destello, B comprende de forma somática y casi mágico-religiosa de que tiene que ponerse en movimiento. La humanidad toda, la que goza y la que padece, se ha encaminado hacia aquel destino ulterior prefigurado por la física cuántica y hasta por el existencialismo: la nada. Antes que sobrevengran los últimos tiempos, que B, o Belano, se encargará luego de apuntar como un «testigo del fin del mundo», intentará viajar al pasado, hacia el pueblo de Masnuy Saint-Jean, tal como lo hacen los realvisceralistas y los críticos de Archimboldi hacia Sonora con el objetivo de dar con esas figuras literarias capitales que puedan otorgarle sentido a sus actos. Pero, como en los demás casos, la empresa de B es absurda: igual que sucede con Archimboldi y

Cesárea Tinajero, se está persiguiendo a un fantasma, en este caso el fantasma de Henri Lefebvre¹⁷⁰.

El viaje, por supuesto, es infructuoso, aunque otorga los lineamientos para el trayecto final de Belano, donde el siguiente escritor rastreado no será otro que su amigo, Ulises Lima¹⁷¹. Lo último que sucede en «Vagabundo en Francia y Bélgica» predispone a una lectura de esta naturaleza. M regresa a Bruselas y B se marcha otra vez a París, a continuar con su sino de errabundo, satisfaciendo sus básicas necesidades de subsistencia. Tras rechazar los recuerdos de 1973 que invadían su memoria al inicio del cuento, B volverá a mirarse en un espejo. Si en su juventud cronológica, que no experiencial, le resultaba difícil reconocerse, ahora sí es capaz de identificarse, aunque lo que presencia acaba por intimidarlo: «Al llegar a su hotel se mira en un espejo. Espera ver a un perro apaleado, pero lo que ve es un tipo de mediana edad, más bien flaco, un poco sudoroso por la caminata, que busca, encuentra y esquiva sus ojos en una fracción de segundos» (96).

Es comprensible que la propia mirada se esquive: son los ojos que han visto el Apocalipsis en «Últimos atardeceres en la tierra». B comprende, entonces, que ese «fin del tiempo», ya registrado *tiempo atrás*, sobrevendrá. Es entonces cuando se pone, finalmente, a describir el infierno. Y el infierno tomará el nombre de Santa Teresa¹⁷².

¹⁷⁰ Esta búsqueda de Lefebvre no es gratuita: se rastrea a un pensador que, de acuerdo con su proyecto filosófico de crítica al urbanismo y a las rutinas apaciguantes con las cuales el sistema capitalista aliena al individuo, puede hacerle romper a B la costra de estatismo temporal en la que está apresado. Se recordará que el filósofo francés, en su libro *La vida cotidiana en el mundo moderno* (1968), determinaba: «La certeza que busca el filósofo no tiene nada en común con la seguridad con la que sueña el hombre cotidiano; en cuanto a la aventura filosófica, sólo tiene peligros espirituales; el filósofo pretende encerrarse en su especulación, y no lo consigue. El hombre cotidiano se encierra en sus propiedades, sus bienes y sus satisfacciones, y a veces lo lamenta» (Lefebvre: 27-8).

¹⁷¹ Es más: el mismo final del cuento parece considerarlo así, cuando B telefonea a M y ésta le pregunta si ha encontrado a Henri Lefebvre. La misma defensa que B esgrime para Lefebvre puede aplicarse para Lima, el siguiente escritor que irá a rastrear: «¿Ha encontrado a Henri Lefebvre?, dice M [...]. No. M se ríe. Su risa es bonita. ¿Por qué te preocupas por él?, dice sin dejar de reírse. Porque nadie más lo hace, dice B» (Bolaño, 2001: 96).

¹⁷² Vale la pena recordar, para este análisis, la respuesta que da Bolaño a la pregunta de Mónica Maristain, «¿cómo es el infierno»: «Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo

Como se trata de una empresa mayor a las fuerzas que le quedan, implícitamente inicia otro viaje al pasado con el fin de que, en el presente, se narre literariamente el futuro. El retorno a México DF no se hace en términos nostálgicos: Belano *necesita* a su sosias Ulises Lima para que le ayude a mantener los ojos abiertos en medio del huracán que está por venir. Es por eso que resultan de vital importancia los relatos «El viejo de la montaña» y «Muerte de Ulises», ambos incluidos en el volumen *El secreto del mal*.

Aunque inconclusos, Bolaño parecía consciente de estar atando allí los cabos finales del viaje *espacio-temporal* de Belano. En «El viejo de la montaña» (título que dará pie para hermanar la figura de William Burroughs con la de Hasan-i Sabbah, el reformador religioso del siglo XXI y líder de la secta de los hassassin), Bolaño cuenta que Lima y Belano se conocen en México en 1975. Por supuesto, los jóvenes congenian inmediatamente, compartiendo lecturas y opiniones peyorativas hacia los cánones de la literatura mexicana del momento. El comienzo de este relato podría ser el antecedente o conato de los vagabundeo que caracterizarán a los mismos personajes en *Los detectives salvajes*, pero en realidad «El viejo de la montaña» dará cuenta de lo imprescindible que resultará, en el futuro, la presencia de Lima para la empresa de Belano.

En un momento de la conversación, el chileno le dice al mexicano que William Burroughs ha muerto:

Un día, esto ocurre en 1975, Belano dice que William Burroughs ha muerto y Lima, al escucharlo, palidece intensamente y dice que no puede ser, que Burroughs está vivo. Belano no insiste; dice que él cree que Burroughs está muerto pero que probablemente se equivoque [...]. En este punto de la historia se produce algo que podemos llamar silencio. O vacío. Un vacío, en cualquier caso, muy breve, pero que en la percepción de Belano se prolonga misteriosamente hasta las postimerías del siglo» (Bolaño, 2007b: 27-8).

Lima no acepta la muerte de Burroughs. Algo en esa noticia le agrede y afecta profundamente. Se abre, entonces, una brecha en los convencimientos literarios de

desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos» (Braithwaite: 69).

ambos amigos. Para Lima, el alejamiento material del autor de *El almuerzo desnudo* empieza a generar «entropía», es decir el avance de un sistema ordenado hacia el caos. Para Belano, el alejamiento de Burroughs traerá aparejado a su vez el alejamiento de Lima, lo que es percibido como un «vacío», muy breve según el tiempo civil de los relojes, pero amplísimo, decidor, para el tiempo cuántico. De hecho, esa sensación de pérdida es lo que empujará al anacoreta Belano a regresar, en el siguiente cuento, a México DF.

Dos días después, Lima le confirma a Belano que la noticia es errónea. Pero esos dos sencillos días han abierto el vacío, el caos cuántico. Si en *Los detectives salvajes* un solo día en el diario de García Madero provocaba, entre 1976 y 1996, todo un difícil reacomodo *espacio-temporal* del universo de los personajes, dos días de pesadumbre por la muerte de Burroughs generarán una fuerte distorsión en la percepción del tiempo hasta «las postrimerías del siglo». «Algo de aquel día, sin embargo, algo impreciso, deja en Belano un rastro de inquietud», se lee más adelante. «Pasan los años. Retroceden los años» (28-9). Esta última frase es radical para lo que se ha estudiado aquí. Lo que sigue en el cuento no puede ser asumido como un avance «ordenado» de acontecimientos. Son sólo los episodios que se han podido capturar dificultosamente del espiral que abre Belano con la falsa noticia de la muerte de William Burroughs. En este breve párrafo se ha cristalizado lo que, en voluminosas novelas o en apenas retazos de cuentos, Bolaño saturará y ampliará en su particular proyecto literario:

Pasan los años. Retroceden los años. En 1975 Belano y Lima son amigos y caminan cada día, inconscientes, por el borde del abismo. Hasta que un día abandonan México. Lima parte hacia Francia y Belano hacia España. A partir de allí sus vidas, hasta entonces unidas, discurren por derroteros diferentes. Lima recorre Europa y el Medio Oriente. Belano recorre Europa y África. Ambos se enamoran, ambos intentan, vanamente, encontrar la felicidad o hacerse matar. Belano al cabo de los años, se establece en un pueblo a orillas del Mediterráneo. Lima regresa a México. Regresa al DF [...]. Esto es lo que hay. 1975. 1976. Dos jóvenes condenados a cadena perpetua. Europa. Un nuevo ciclo comienza y que al comenzar los aleja del borde del abismo. Y la separación, pues si bien es cierto que Belano y Lima se encuentran en París y luego en Barcelona y luego en una estación ferroviaria del Rosellón, finalmente sus destinos divergen y sus cuerpos se alejan, como dos flechas que de improviso y fatalmente adquirieran trayectorias divergentes (29-30).

Es inquietante reparar en cómo la narrativa de Bolaño aparece condensada en este fragmento: el origen del realvisceralismo, la salida de México, los viajes sin rumbo fijo por Europa, los intentos de acelerar el futuro y la muerte en continentes lejanos, el funeral del realvisceralismo (en la estación de Rosellón), la separación de los amigos «como dos flechas» (vinculando, aquí, el planteamiento cuántico de Stephen Hawking) y el retorno al DF.

El aceleradísimo cuento de Bolaño acaba con la exposición del máximo poder redentor de la literatura: modificar los finales. Mientras Mario Santiago Papasquiaro es atropellado, el 10 de enero de 1998, por un conductor que se da a la fuga, Ulises Lima sobrevive a la embestida de un autobús y reaparece con una cojera y convertido en leyenda, «o al menos eso es lo que piensa Belano, lejos del DF» (30). Y como Belano duda de la noticia (al igual que duda cuando le da a Lima la noticia de la muerte de William Burroughs), perseguirá el fantasma de su amigo cuando le llegue el convencimiento de que ya no protagonizará las peripecias, sino que deberá narrarlas.

En «Muerte de Ulises», Arturo Belano es invitado a la Feria del Libro de Guadalajara. «Éste es el primer viaje a México en más de veinte años» (161), y como tal se siente nervioso y dubitativo. Observa, en la fila del aeropuerto, a un escritor argentino y a su mujer, una mexicana de Guadalajara¹⁷³. Ambos viven en Barcelona y son amigos de Belano, pero a él «ya no le interesa viajar a Guadalajara ni participar en la Feria del Libro, sino quedarse en el DF» (162). Así, prescinde de todos los compromisos

¹⁷³ Ésta resulta ser la segunda alusión a Rodrigo Fresán en su literatura, después de que, en 2666, un personaje llamado Rodrigo es observado por los críticos de Archimboldi, tomando notas en Kensington Gardens: «Cuando la penumbra comenzó a extenderse vieron a una pareja de jóvenes que hablaban en español y que se acercaron a la estatua de Peter Pan. La mujer tenía el pelo negro y era muy guapa y estiró la mano como si quisiera tocar la pierna de Peter Pan. El tipo que iba con ella era alto y tenía barba y bigote y sacó una libreta de un bolsillo y anotó algo en ella. Luego dijo en voz alta:

—Kensington Gardens [...].

Entonces la mujer llamó al tipo: Rodrigo, ven a ver esto, dijo. El joven no pareció oírla. Había guardado la libretita en un bolsillo de su chaqueta de cuero y contemplaba en silencio la estatua de Peter Pan. La mujer se inclinó y bajo las hojas algo reptó en dirección al lago» (Bolaño, 2004b: 85).

canónicos, propios de la oficialidad, y se aleja de cualquier sitio que le parezca tocado por la institucionalidad. Se sube a un taxi y se encamina hacia la colonia Cuauhtémoc, la que habitaba Lima en su juventud. Aquí el movimiento del tiempo se reseña de dos maneras: como la mantención de ese «vacío», esa sensación de fachada organizada pero de contenido caótico que brota luego de la pesadumbre de Lima por la muerte de Burroughs –«Nada ha cambiado, piensa, aunque sabe que todo ha cambiado» (163)– y el desgaste que ha provocado en el propio cuerpo de Belano los avances y retrocesos temporales –«Belano lleva el pelo corto. Una calvicie redonda tonsura su coronilla. Ya no es el joven de pelo largo que una vez recorrió esas calles» (164)–.

Nadie responde en la antigua casa de Ulises. Belano decide quedarse en un hotel cercano. Mira la televisión, «ya no reconoce ningún programa, pero de alguna manera los viejos programas se infiltran en los nuevos [...]» (165), advirtiendo que guarda recuerdos de un pasado y un futuro anteriores al momento definitivo que está viviendo. Cuando logra finalmente franquear la entrada del inmueble en el que Ulises ha vivido, salen a su paso tres jóvenes, gordos y amenazantes. Son miembros de una banda de rock llamada El Ojete de Morelos (una muestra más de la subversión anticanónica). Al identificarse, los muchachos lo tratan con camaradería:

Lo que sigue es caótico y sentimental: los gordos le informan de que ellos fueron los últimos discípulos de Ulises Lima (lo expresan así: *discípulos*). Le hablan de su muerte, atropellado por un coche misterioso, un Impala negro, y le hablan de su vida, una sucesión de borracheras sin cuento en las cuales fue dejando su impronta, como si los bares y los cuartos en donde Ulises Lima se sintió mal y vomitó fueran los diversos volúmenes de su obra completa [...]. La senda de Ulises Lima, dicen, las balas trazadoras de Ulises Lima, la poesía del más grande poeta mexicano (169).

En *Los detectives salvajes*, en «Enrique Martín» y otros relatos, Belano es presentado como escritor, pero su obra es invisible. El Belano autor (el Belano que ha encontrado su irremisible destino) aparecerá cuando decida dejar de ser una «estrella errante» para volverse, él mismo, una «estrella distante» y permitir que giren a su alrededor una serie de cuerpos celestes, que quedarán en órbita irregular luego de concluir 2666. El Impala negro, ese coche oscuro que cruzará distintos puntos de México

como el ángel de la muerte, será el elemento que conecte definitivamente a Belano con su peripecia final. Convencido de que Ulises *realmente* ha muerto, el escritor se abocará a la tarea de hacer la crónica de los distintos momentos en los que ese ángel negro se deje entrever.

Antes de que la espiral estalle, una consideración esquemática y final de lo que ha venido revisándose como «temporalidad» (*Zeitlinchkeit*, según Heidegger) en la literatura de Bolaño. Primero, no hay que perder de vista que en sus narraciones el tiempo se articulará asociado con el espacio y en contacto directo con el fenómeno de la «mundanidad» (*Weltlichkeit*). Segundo, las categorías de «pasado» y «futuro» están en una relación asimétrica con respecto al «presente», donde la memoria y la voluntad de conocimiento de hechos posteriores juegan un papel preponderante. Y tercero, la «temporalidad», más cuántica que cronotópica, supondrá un eje de su poética y permitirá que los acontecimientos se inicien en un sistema estable (ordenado) para dar paso, paulatina o violentamente, a otro inestable (caótico). El principio termodinámico manejado aquí ha sido la «entropía», que en la literatura del escritor chileno podría rebautizarse en alusión a su último cuento publicado póstumamente: «Las jornadas del caos».

El margen, ese espacio de tránsito delirante, ese territorio caracterizado por la violenta circulación de elementos hacia dentro o hacia fuera, sería una de las posibles respuestas a la interrogante final de García Madero: «*¿qué* hay detrás de la ventana?». Sí, esa pregunta quedaría actualizada, pero da pie a otra: *¿quién* se encuentra detrás de la ventana? Patricia Espinosa argüía, reseñando «Prosa de otoño en Gerona», que «se tiende a confundir ambas realidades. La del autor y la de su personaje» (Espinosa, 2003b: 169). Por tanto, la contestación que se ensaya llevaría a estudiar, en este último apartado, el hecho provocador que detrás de la ventana, y en admiración panorámica de la totalidad del «horizonte de sucesos», se encontraría Arturo Belano.

2.2.4. Corolario: una escritura de serpiente

Sin demasiada consideración por el avance cronológico del tiempo (la «flecha psicológica», de Hawking), se ha analizado el modo en el que Belano se convertía en una «partícula elemental», desde su banco de la Alameda de México DF en el cuento «El Gusano», hasta la búsqueda del fantasma de Ulises Lima, en «Muerte de Ulises»¹⁷⁴. Pero las aventuras de Belano tienen un corolario, lo que lleva a pensar que, en una complejísima relación con el mismo autor Roberto Bolaño, este personaje será el responsable, *desde la periferia*, de la estratégica articulación de su narrativa¹⁷⁵.

Tras haber pretendido localizar a Lima sin éxito por las callejuelas marginales del DF, Arturo Belano *se saldrá* del espacio textual y se abogará la responsabilidad de redactar *Estrella distante*, como gesto personal, y *2666*, como gesto colectivo. En su artículo «El último caso del detective salvaje» (2004), Rodrigo Fresán aseguraba que la voz que en su cabeza escucha Óscar Amalfitano, y que ha sido referida en las varias etapas de este trabajo, es la del propio Belano, susurrándole desde los márgenes de la novela:

Esta voz que no está definiendo a otra cosa que a *2666* bien podría ser -así lo hacen pensar varias anotaciones a las que alude el crítico y albacea literario Ignacio Echevarría en la nota que cierra la novela- la de Arturo Belano, protagonista de *Los detectives salvajes* y supuesto alter ego de Bolaño. En alguna conversación, como al pasar, Bolaño se confesó

¹⁷⁴ El viaje de Belano puede entenderse, entonces, como un retorno al pasado, en la búsqueda de los propios antecedentes familiares. En ese sentido, en clave psicoanalítica podría leerse *Los detectives salvajes* como el viaje (o regreso) fracasado hacia la madre (hacia la «cesárea», el Cuerpo-de-la-Madre, en términos de Lacan) y «La parte de los críticos», de *2666*, como el viaje o regreso hacia el padre (o hacia el Nombre-del-Padre, en circunstancias de que aquello se persigue es la comprensión cabal de la «palabra» archimboldiana).

¹⁷⁵ ¿Cuál sería para ello el procedimiento o herramienta estilística? Si se recuerda, en el apartado «La incorporación de la cultura de masas» (176-218) se estudiaba la presencia del «cine bizarro» en su narrativa debido a la utilización de ciertas técnicas cinematográficas de directores como John Carpenter o Dario Argento. Si las manos que asesinaban en algunos *gialli*, como *Profondo rosso* y *Tenebrae*, eran las propias de Argento, y el uso por parte de Carpenter de la «cámara subjetiva» en *Halloween*, es decir la focalización de una escena a partir de los ojos del asesino, que a su vez son los ojos del director y también los ojos del espectador (el «caleidoscopio observado»), cabe pensar que es la intervención de una presencia ajena, extraña incluso a la propia historia, la que provocaría la desestabilización y la mixtura entre *márgenes* y *centros*.

tentado de que Belano acabara como una suerte de eternauta viajando a través del tiempo y transmitiendo desde el futuro. Y digo supuesto alter ego porque me parece que con Belano, Bolaño consiguió algo mucho más interesante que el habitual disfraz que utiliza un escritor para convertirse en personaje. Se me ocurre que, tal vez, Belano sería igual a Bolaño si Bolaño hubiera optado por ser Belano y no por ser el Bolaño que acabó escribiendo a Belano. Algo así (Fresán, 14 de noviembre de 2004).

Se ha mencionado a *Estrella distante* pues el asunto tendrá ribetes extremos cuando en este juego de espejos enfrentados, Belano le sugiera al propio Bolaño la ampliación de «Ramírez Hoffman, el infame», el último capítulo de su novela *La literatura nazi en América*. La nota introductoria de *Estrella distante* se condice con lo aquí propuesto y con lo dicho por Fresán, y adelanta lo que será el final del universo literario de Bolaño, presentado (el *quantum*, otra vez) como una «explosión»:

Esta historia me la contó Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho con el resultado final [...]. Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias *sino espejo y explosión en sí misma* [...] Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos (Bolaño, 1996b: 11. *El énfasis es nuestro*).

Esto hace suponer que la voz que oye Auxilio Lacouture es también la de Belano situado en la periferia, que participa con características aún más complejas que las atribuidas a un mero *co-starring*, según el análisis que hacía Álvaro Bisama en «Todos somos monstruos». Si *Amuleto* es la ampliación hipertextual del capítulo 4 de *Los detectives salvajes*¹⁷⁶, como asimismo *Estrella distante* lo es de «Ramírez Hoffman, el infame», entre un hipotexto y un hipertexto bolañeanos se visualizará no sólo la mano de Pierre Menard, sino la del Belano escritor. Arturo Belano, el sujeto detrás de la ventana, se margina al darse cuenta que no volverá a ver a Ulises Lima. Pero desde ese

¹⁷⁶ Cfr. Solotorevsky, Myrna, «*Amuleto*, de Roberto Bolaño: expansión de un hipotexto» (2010): «El señalado tránsito del hipotexto al hipertexto ha puesto de manifiesto un rasgo que suele caracterizar a los textos de Bolaño, y que he denominado: “espesor escritural”; él consiste en la irradiación o proliferación de significados, a cuyo servicio se da “el ansia de narrar”, el gozoso emerger de historias» (Solotorevsky, 2010b: 198).

margen se convierte, hasta la nota final de 2666, en un *inquisidor* no sólo de personajes como Lacouture y Amalfitano (los acosa, como si se tratara de una voz interior), sino también del propio Bolaño, a quien lo obliga a una actividad contrariada: *reescribir, replicar, repetir* párrafos ya escritos, ejercicio que, como se verá, será el único modo de *ser-en-el-mundo*.

En el ensayo «Magias del *Quijote*», incluido en un libro convenientemente titulado *Otras inquisiciones* (1952), Jorge Luis Borges se pasmaba ante el hecho de que los personajes de *Hamlet* estuviesen viendo *Hamlet* en el tercer acto del drama shakespeariano, mientras que algunos personajes de la segunda parte del *Quijote* hubieran leído la primera. «Tales inversiones», aseveraba Borges, «sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores, podemos ser ficticios» (Borges, 1952: 50). Como indicaba Fresán, ante la alteración *espacio-temporal* evidente que provoca la mera presencia de Arturo Belano como personaje o narrador, el ente ficticio, la invención novelesca, podría ser el propio Roberto Bolaño. Ese *mise-en-abîme* es controlado (en una especulación y confusión sintáctica intencional), por Bolaño a través de Belano, quien a su vez lo controla y lo disipa en sus narraciones.

En la página 1125 de 2666, es posible constatar la despedida de Belano. Sin embargo, el alter-ego reaparecerá por última vez, trascendiendo a su creador cual heterónimo de Pessoa. El cuento al que se hace referencia es «Las jornadas del caos», y cierra el volumen *El secreto del mal*. Como gesto final, y evidentemente simbólico, un día del año 2005, Belano recibe la noticia de que su hijo ha desaparecido: «Cuando Arturo Belano creía que todas sus aventuras se habían acabado, su mujer [...] le anunció que el hijo de ambos, el joven y apuesto Gerónimo, se había perdido en Berlín durante las Jornadas del Caos» (Bolaño, 2007b: 181). El cuento insiste constantemente en una coordenada temporal específica («Esto sucedió en el año 2005»), pero el protagonista es consciente de que está desplazándose por última vez, que el año 2005 es una referencia

civil y engañosa, y que está caminando (de espaldas, irremediablemente) hacia el fondo del inescrutable «agujero negro» pues *ya no hay nada más que contar*.

Así, toma el primer avión hasta Alemania. Cuando toca tierra en Berlín, casi inmediatamente después de comprobar que los disturbios han cesado, Belano repara en una situación privada que hará estallar el universo y el tiempo, igual que una serpiente que, después de mucho esfuerzo, logra inyectarse su propio veneno: «Gerónimo Belano tenía quince años. Arturo Belano tenía más de cincuenta y a veces le parecía increíble estar todavía vivo. Cuando Arturo tenía quince años también hizo su primer viaje largo. Sus padres decidieron abandonar Chile e iniciar una nueva vida en México» (182).

Allí acaba el cuento. Se hace un silencio, el silencio previo al abismo, «escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar», señalaba Blanchot en *El espacio literario*, «y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio» (Blanchot: 21). Allí queda el relato, en una espiral interminable, un bucle de programación literaria, casi como un *Finnegans Wake* contemporáneo donde el lector volverá a encontrarse con el quinceañero Belano en un banco de la Alameda, comiendo una torta de jamón y leyendo *La caída* de Camus, y adaptándose a un México que se le antojará como revelador y móvil.

Incipit Belano. El mismo Gusano ya se lo había advertido¹⁷⁷: el reloj de arena ha dado la vuelta, y Belano con él. La serpiente, finalmente, se ha mordido la cola¹⁷⁸.

¹⁷⁷ «Dijo que existían serpientes que se mordían la cola. Dijo que incluso había serpientes que se tragaban enteras y que si uno veía a una serpiente en el acto de autotragarse más valía salir corriendo pues al final siempre ocurría algo malo, *como una explosión de la realidad*» (Bolaño, 1997: 81. *El énfasis es nuestro*).

¹⁷⁸ Lo que provocaría entender este avance argumental, tanto literario como existencial, del siguiente modo: «Esta vida, tal como tú la vives y la has vivido, tendrás que vivirla todavía otra vez y aun innumerables veces; y se te repetirá cada dolor, cada placer y cada pensamiento, cada suspiro y todo lo indecidiblemente grande y pequeño de tu vida. Además, todo se repetirá en el mismo orden y sucesión... y hasta esta araña y este claro de luna entre los árboles y lo mismo este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia se le dará la vuelta siempre de nuevo, y tú con él, corpúsculo de polvo» (Nietzsche: 283).

3. Personajes: Poeta contra poeta

Finalmente, en este último apartado se analizará cómo se manifiesta la noción de «margen» asociada a una puntual tipología de personajes, evidenciando, nuevamente, que aquellos individuos cercanos a las esferas de influjo artístico (especialmente los escritores) serán quienes, con mayor habilidad, abrirán la frontera y desactivarán las estrategias opresivas y regidoras de los centros de poder.

Ése es también el sentir de Ignacio Echevarría, quien ha comentado que la figura más insistente en la narrativa de Roberto Bolaño es la del poeta. Pero pronto, el crítico español añade un suplemento que complejiza esa afirmación: «Por la obra de Bolaño transitan (errantes, fantasmales) los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad» (Echevarría, 2002b: 193). De este modo, es posible reparar en una característica fundamental a la hora de hablar de sus personajes: el poeta, antes que un fingidor, sería un exiliado, un sujeto *fuerza* de los muros que cercan los particulares territorios.

Si se emplearan para este estudio literario ciertas nociones genealógicas, podría afirmarse que el vínculo que históricamente ha existido entre el sino de un sujeto entregado a la poesía y el éxodo errabundo al que finalmente desemboca se fijaría en el Libro X de la *República*, de Platón:

[...] en nuestra ciudad sólo convendrá admitir los himnos a los dioses y los elogios a los hombres esclarecidos. Si en toda manifestación, épica o lírica, das cabida a la musa voluptuosa, el placer y el dolor se enseñorearán de tu ciudad y ocuparán el puesto de la ley y de la razón más justa a los ojos de los hombres de todos los tiempos [...]. Afirmemos, no obstante, que si la poesía imitativa relativa al placer tuviera alguna razón de argüir en pro de su permanencia en una ciudad bien regida, la recibiríamos con sumo gusto, convencidos del encanto que nos procura (Platón: 393-4).

La operación platónica es deliberada y tributaria a un atávico ejercicio de poder: la única poesía que puede desarrollarse en la ciudad ideal es aquella capaz de subordinarse al conocimiento y a la obligación de transmitir una verdad. Cualquier otro tipo de manifestación poética estará censurada por ser una imitación del «mundo

sensible» (es decir, una «copia de la copia», una *mimesis* no del mundo verdadero, sino del mundo de las apariencias). Desde entonces, en la literatura occidental el arquetipo del poeta ha entrado en sintonía con el del errabundo, con el del artista que no sólo debe asumir el padecimiento de sus dramas internos, sino también el pobre o nulo reconocimiento de su actividad en un entorno que se antoja incomprensivo¹⁷⁹. «El reproche más importante que [Platón] hace a la poesía (tanto a la narrativa como a la teatral), es temático: aprovechándose de su apariencia de verdad, de su mimesis, la poesía se desvía hacia la falsedad y cuenta mentiras acerca de los dioses y de los héroes» (Asensi, 1998: 46), refuerza Manuel Asensi en el primer tomo de su *Historia de la teoría de la literatura*. «Platón ve en la poesía un instrumento social de acción poderosa y efectiva sobre el conjunto de la sociedad [...]; ésta es considerada un instrumento temible» (48).

Asimismo, en su ensayo «La batalla futura» (2008), Juan Villoro afirma algo que se convertirá en una directriz para el estudio de los personajes en la narrativa de Bolaño:

En la *República*, Platón indaga a los poetas con preocupante interés [...]. El platonismo rechaza la horda poética no porque descrea de sus efectos, sino porque cree demasiado en ellos y por lo tanto les teme. Bolaño comparte esta convicción, pero otorga carta de naturalidad al poeta, lo cual equivale a decir que lo manda de viaje: sólo en tránsito puede sobrevivir; la ciudad ha seguido el paranoico consejo de Platón (Villoro, 2008: 84).

¹⁷⁹ Es lo que parece indicar Charles Baudelaire en su poema «El albatros», incluido en *Las flores del mal* (1857) —«El Poeta se parece al príncipe de las nubes/ que es asiduo de la tempestad y se ríe del arquero;/ exiliado en la tierra entre los abucheos, sus alas de gigante le impiden caminar» (Baudelaire: 54)—, y que Fernando Pessoa reafirma, con ironía, en el fragmento 408 de su *Libro del desasosiego* (1982): «Cantaba, con una voz muy suave, una canción de un país lejano. La música volvía familiares las palabras incógnitas. Parecía un fado para el alma pero no tenía con él ninguna semejanza.

»La canción decía, con las palabras veladas y la melodía humana, cosas que están en el alma de todos y que nadie conoce. Cantaba él con una especie de somnolencia, ignorando con la mirada a los oyentes, en un pequeño éxtasis callejero.

»El pueblo reunido la oía sin burla visible. La canción era de toda la gente, y las palabras nos hablaban a veces a nosotros, transmitiéndonos algo así como un secreto oriental a propósito de alguna raza perdida. El ruido de la ciudad no se oía si lo oíamos, y pasaban los carros tan cerca que uno me rozó la punta del abrigo. Pero lo sentí sin oírla. Había una absorción en el rincón de lo desconocido que le hacía bien a lo que en nosotros sueña o no obtiene. Era un asunto callejero, y todos nos dimos cuenta de que el agente de policía había doblado la esquina lentamente. Se acercó con la misma lentitud. Permaneció inmóvil un momento detrás del muchacho de los paraguas, como quien observa algo. A esa altura el cantor se detuvo. Nadie dijo nada. Entonces el policía intervino» (Pessoa: 364-5).

Villoro es lúcido al advertir que sería reduccionista y hasta tendencioso aceptar que los nómadas, los expulsados, tienen *per se* un certificado de calidad estética en su futura labor artística. A pesar de que Bolaño, en *Los detectives salvajes* y en «El policía de las ratas», juega con esta idea de incomprendión y marginalidad hacia los poetas por parte de su entorno cultural y social, la acepción no puede asumirse de manera regular. Los personajes que pueblan sus obras parecen definirse más allá de esa condición de exiliados. Sin duda, salta a la vista el cuidado y complejo trabajo del escritor en la configuración de los personajes poetas; no obstante, su característica esencial no es tanto, como otros ensayos críticos han comentado¹⁸⁰, la sintonía de los mismos con las prácticas detectivescas o un aura de temeridad ante los peligros de la vida, sino la *paradoja*. Por una parte, para Bolaño el poeta es un *outsider*, un sujeto que pertenece a esa especie de individuos que, utilizando la terminología de Michel Foucault, se reconocen bajo el rótulo de «anormales» (como en «Sensini», en 2666 o *Los detectives salvajes*, el poeta es empujado hacia afuera de los círculos sociales y transita en los márgenes para incordiar las normativas éticas y estéticas que el centro de poder desea mantener inalterables). Pero por otra parte (y es aquí donde la elaboración de los personajes se complejiza), en algunos casos el poeta también sería reverencial con los poderes fácticos y participaría él mismo de las estrategias de marginación; tal es el caso de *Nocturno de Chile, La literatura nazi en América* o *Estrella distante*.

Unos personajes fascinan tanto como los otros; los unos se *alimentan* de los otros. Por ende, el oficio y el exilio, en tanto concepciones definidas, resultan a la poste

¹⁸⁰ Vid Flores, María Antonieta, «Notas sobre *Los detectives salvajes*» (2002); Sepúlveda, Magda, «La narrativa policial como género de la modernidad: La pista de Bolaño» (2003); y sobre todo Bagué Quílez, Luis, «Retrato del artista como perro romántico», en *Lectura y signo*, 3 (2008): «Para el autor, la meditación sobre la poesía rara vez adopta la forma del discurso sinuoso y autorreferencial. En lugar de escindirse de lo cotidiano, se integra en la vida privada o se personifica en ciertas figuras representativas de su concepción estética [...]. Los detectives de Bolaño no se contentan con habitar los versos con su presencia inquietante. El poeta construye un espacio que actúa como trasfondo de la ficción: la Universidad Desconocida» (Bagué Quílez: 497-9).

limitadas para agrupar a estas criaturas bolañeanas en dos bandos contrarios. Replicando la cita, Abel Romero, un detective de profesión y no salvaje, se lo hacía saber claramente al narrador de *Estrella distante*: «Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes» (Bolaño, 1996b: 126).

Éste es uno de los contrapuntos que Bolaño introduce en la literatura latinoamericana, o que renueva a partir de las lecciones aprendidas de Thomas de Quincey: la belleza estética no es en caso alguno sinónimo de moralidad. La cercanía de cierto tipo de personajes con la actividad artística no los redime de la barbarie o, como afirma Villoro, «la cultura, en sí misma, no libera del oprobio. Pocos autores rivalizan con Bolaño en su exploración de las posibilidades destructivas de la sofisticación» (Villoro, 2008: 85). De este modo, además de su posicionamiento dentro del campo sociocultural, entre Carlos Wieder y Ulises Lima, entre los fabulosos hermanos Schiaffino y Henri Simon Leprince, la única diferencia que se esgrime sería la *visibilidad* de sus obras en el sistema. Mientras los versos que Wieder escribe en el aire son consignados en su totalidad, no hay mención alguna a la obra de los realvisceralistas; mientras la arenga de 300 versos de Italo Schiaffino, *Palidezcan los lebreles*, se destaca mediante algunas citas textuales, en *Llamadas telefónicas* sólo se cuenta indirectamente que Leprince ha escrito un poema larguísimo, de 600 versos, que le hace «comprender con estupor que él no es un poeta menor [...], pero Leprince carece de curiosidad sobre sí mismo y quema el poema» (Bolaño, 1997: 34).

Se trata, siguiendo a Michel Foucault, de una de las tecnologías básicas que tiene el poder para someter y apartar a aquellos individuos que, en algún grado, podrían provocar desestabilización en los centros de orden. En una entrevista recogida en el libro *Microfísica del poder* (1977), Foucault plantea:

Me parece efectivamente que el poder está “siempre ahí”, que no está nunca “fuera”, que no hay “márgenes” para la pируeta de los que están en ruptura [...]. Pero esto no significa que sea necesario admitir una forma inabarcable de dominación o un privilegio absoluto

de la ley. Que no pueda estar “fuera del poder” no quiere decir que está de todas formas atrapado (Foucault, 1977: 170).

Si bien otros ensayistas han analizado estos aspectos desde una perspectiva narratológica y hasta estética –Manzoni (2002a), Bruña (2010)–, en los estudios bolañeanos se ha hecho omisión de una característica fundamental: en el personaje del poeta, Bolaño ha dejado entrever su verdadera *política*. Hay aquí una idea fuerte, y es el hecho de que los poetas serán marginados no por una comunidad lejana a la cultura, incapaz de comprenderlos, sino *por otros poetas*. En suma: mientras que la obra del poeta cercano a las esferas jerárquicas se visualizará con claridad, la obra del poeta «marginal» se relegará al silencio. Como a ninguno de sus personajes «marginales» le es permitido exhibir sus productos literarios, serán sus propias existencias las que se convertirán en vanguardia artística. Al decir de Villoro: «Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte» (Villoro, 2008: 83). Sin embargo, «ciertos personajes de Bolaño se sirven de esta capacidad transgresora para metas nada edificantes» (*Ibid.*). Es decir, el arte parece ser funcional sólo para aquellos personajes «céntricos» que lo han aceptado como un modo de encumbrar sus mayores posibilidades intelectuales, aunque subordinadas al poder.

Asumiendo de esta manera la propuesta de Bolaño, podría decirse pronto que Platón ya estaba adelantando el modo en que el comunismo soviético, el fascismo y el nazismo tendrían de entender el arte: una manifestación psico-espiritual al servicio de la ideología política dominante. Siguiendo con Asensi, en la nación ideal «se hace necesario contar con una buena educación que subraye la conveniencia de la sobriedad en los individuos de una república para que éstos se guíen por la razón y lo propio. Y la formación del individuo se edifica a partir de todo lo que éste ve y oye» (Asensi, 1998: 45).

Bolaño ha dejado claro que su preferencia por el dibujo de personajes eminentemente «marginales» no se debe sólo a razones estéticas —«el perdedor siempre me da mucho más de sí literariamente que un triunfador» (Braithwaite: 117)–, sino

también a presupuestos éticos más complejos. «A los 20 años, más que escribir poesía [...] lo que quería era vivir como poeta», comentaba el autor en una entrevista para la revista *Turia*. «Para mí, ser poeta era, al mismo tiempo, ser revolucionario y estar totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, a cualquier expresión sexual, en fin, abierto a todo, a cualquier experiencia con drogas» (38). Ese primer planteamiento lleva a pensar que los personajes de Bolaño han entendido el arte no sólo en cuanto medio para (palabras de Villoro) una «destructiva sofisticación», como lo asumirán sus personajes «céntricos», sino también como un acceso a dos instancias diseminadoras y consecutivas: primero, la entrada hacia la «marginalidad», deseada o no, reconocida como una «anormalidad» por los discursos del poder emitidos desde el «centro»; y segundo, el tránsito hacia la «apertura», entendida como una exposición ante la vida, un modo de abrirse a una existencia indefinida. «Yo quería vivir como poeta», continúa Bolaño, «aunque ahora no podría especificarte qué es lo que, para mí, era vivir como poeta» (*Ibid.*).

Vivir como poeta «marginal» resulta una máxima de su obra que se experimenta en cuanto *estética*, pero que llegará a articularse como *política*. De este modo, es posible entender por qué tras el mensaje casi rimbaudiana del epígrafe de Mario Santiago en *La pista de hielo*, «si he de vivir que sea/ sin timón y en el delirio» (Bolaño, 1993: 7), uno de los valores éticos más defendidos por el autor a la hora de hablar del oficio de escritor y de quienes lo practican seriamente sea el de la valentía. «El que sea valiente que siga a Parra» (Bolaño, 2004a: 92), decía Bolaño, parafraseando una frase célebre del coronel Bernardo O'Higgins en la Batalla de El Roble, durante la Guerra de Independencia chilena, en 1813. «Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería a un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisíacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas. No hay nadie en el mundo más valiente que ellos» (109), afirmaba en un artículo llamado «La mejor banda». «Un

cuentista debe ser valiente. Es triste reconocerlo, pero es así» (324), puede leerse en el sexto de sus doce consejos para escribir cuentos.

Sin embargo, ¿en qué estriba esta valentía?, ¿cuál es su área de acción, si el espacio estético parece estar vedado para ellos? Se aventura una respuesta: la real «política de la marginalidad» se encarnaría en el acto de hacerle el juego contrario a los poetas «céntricos». La *marginación* y la *apertura*, como nociones contrapuestas a la verticalidad del poder, estarán presentes en la mayoría de los personajes que transitan por sus narraciones y que suelen vivir, estéticamente y éticamente, «sin timón y en el delirio».

3.1. Bolaño: Una lectura foucaultiana

3.1.1. «Leprosos» y «apestados»

Para esta disposición del estudio, tal vez sea Michel Foucault el filósofo más adecuado a la hora de hablar de las distintas estrategias que tiene el poder para incluir o excluir, mediante prácticas y discursos persuasivos, a los varios individuos de las redes socioculturales. De hecho, la analizada expulsión primigenia de individuos nocivos para la virtuosa sociedad platónica entrará sintonía con el trabajo genealógico que Foucault realiza en *Historia de la locura en la época clásica*, sobre todo cuando el filósofo puntualice el origen de las prácticas de marginación contemporáneas en la exclusión que se hacía de los sujetos somáticamente «enfermos» y «contagiosos», durante la Edad Media: «Desde la Alta Edad Media, hasta el mismo fin de las Cruzadas, los leprosarios habían multiplicado sobre toda la superficie de Europa sus ciudades malditas» (Foucault, 1964: 14). Este hecho es esencial, pues una vez que la enfermedad es erradicada debido a la segregación y a la ruptura de lazos con Oriente, los espacios dejados por los leprosarios son ocupados como correccionales o bien sus bienes son transferidos a los hospitalares. «La lepra se retira, abandonando lugares y ritos que no estaban destinados a suprimirla, sino a mantenerla a una distancia sagrada, a fijarla en una exaltación inversa» (16). Es aquí donde Foucault hace hincapié e insiste en la tecnología del poder para mantener,

extramuro, a todo individuo capaz de «contagiar» y «desestabilizar» el sistema normativo:

Lo que dura más tiempo que la lepra, y que se mantendrá en una época en la cual, desde muchos años atrás, los leprosarios están vacíos, son los valores y las imágenes que se habían unido al personaje del leproso: permanecerá el sentido de su exclusión, la importancia en el grupo social de esta figura insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo sagrado.

Aunque se retire el leproso del mundo y de la comunidad de la Iglesia visible, su existencia, sin embargo, siempre manifiesta a Dios, puesto que es marca, a la vez, de la cólera y de la bondad divinas (16-7).

Según Foucault, la lepra, como símbolo de aquello que debe apartarse por afrentoso, fue sucedida por las enfermedades venéreas y luego por la locura. En ambos casos, resulta curioso cómo esas enfermedades fueron separándose del contexto médico para integrarse al discurso de la exclusión moral. La locura es un padecimiento «demoníaco», que la medicina tardará en atender profesionalmente hasta el siglo XVII. Será en el Renacimiento donde la locura tenga una recreación mítica: «la *Nef des Fous*, la nave de los locos, extraño barco ebrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos» (21) y que, se especula aquí con Bolaño, pudo seguir sin perder la estela de las carabelas de Colón que encallaron, en 1492, en Guanahani. La afirmación del escritor podría resultar un apéndice (especulativo, posible) a la *Historia de la locura en la época clásica*: «Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre» (Braithwaite: 111). O, en su defecto, la sombra de la *Nef de Fous*.

Se convendrá terminológicamente que al poeta «marginado» de la ciudad de las letras –«A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales» (Bolaño, 1998: 113)– podrá reconocérsele bajo el rótulo de *leproso*. ¿Pero qué sucede con el «poeta» incluido, aquel que desarrolla sus «himnos a los dioses y los elogios a los hombres esclarecidos»,

al alero del poder? En su seminario del Collège de France, que luego se publicará con el título de *Los anormales*, Foucault vuelve a reflexionar acerca de los mecanismos de exclusión del poder, otorgando otra perspectiva útil:

Me parece que en lo que se refiere al control de los individuos, Occidente no tuvo en el fondo más que dos grandes modelos: uno es el de la exclusión del leproso; el otro es el modelo de la inclusión del apestado. Y creo que la sustitución, como modelo de control, de la exclusión del leproso por la inclusión del apestado es uno de los grandes fenómenos que se produjeron en el siglo XVIII (Foucault, 1999: 52).

Según Foucault, cuando en una ciudad se decretaba el «estado de peste», se llevaba a cabo un nuevo trazado urbano. La ciudad se dividía piramidalmente en distritos, barrios y calles, con el fin de identificar los focos de infección. Para ello, se tenían regidores, inspectores y centinelas, dispuesto a hacer rondines dos veces por día con el fin de registrar la evolución de la enfermedad. Más que una *exclusión*, aquello forma parte de una medida aséptica que tomará el nombre de «cuarentena». Al respecto, se afirmará:

[...] una organización como ésta es, en realidad, absolutamente antitética u opuesta, en todo caso, a todas las prácticas concernientes a los leprosos. No se trata de una exclusión, se trata de una cuarentena. No se trata de expulsar sino, al contrario, de establecer, fijar, dar su lugar, asignar sitios, definir presencias, y presencias en una cuadrícula. No rechazo, sino inclusión. Deben darse cuenta de que no se trata tampoco de una especie de partición masiva entre dos tipos, dos grupos de población: la que es pura y la que es impura, la que tiene lepra y la que no la tiene. Se trata, por el contrario, de una serie de diferencias finas y constantemente observadas entre los individuos que están enfermos y los que no lo están (53).

Si el poeta «marginado» es un enfermo contagioso empujado fuera de los muros de la ciudad, el poeta «incluido» será constantemente vigilado por el poder, con la esperanza de que vuelva, en este paradigma foucaultiano, a estar «sano» otra vez. Por tanto, la división de los personajes de Bolaño ya no puede llevarse a cabo en los términos simplistas del oficio, la clase social o los intereses y prácticas comunitarias; su inclusión o exclusión depende ahora de su condición de *apestado* o de *leproso*: «En tanto que la lepra exige distancia», acabará diciendo Foucault, «la peste, por su parte, implica una especie

de aproximación cada vez más fina del poder en relación con los individuos, una observación cada vez más constante, cada vez más insistente» (54). Observación que, como se revisa a continuación, se maximizará y se volverá perpetua.

El ejemplo más claro es el capítulo 6 de *Estrella distante*. En la «nación ideal» en la que Chile se ha convertido luego del golpe de Estado, el poder aparta con violencia los productos literarios de los *leprosos* (Juan Stein, Diego Soto y el mismo Bolaño-personaje deben exiliarse), pero es hábil en vigilar constantemente la obra de quienes han sido tomados por *apestados* (Carlos Wieder). Un avión surca los cielos de aquel pequeño país del Cono Sur, con un mensaje casi evangélico que es asumido como renovador por el nuevo régimen: «La muerte es amor», «la muerte es crecimiento», «la muerte es comunión», «la muerte es limpieza» (Bolaño, 1996b: 90). Ése es, pues, el arte que tiene «permiso de exhibición». Sin embargo, cuando Wieder se empecina en montar una grotesca exposición fotográfica en la que aparecen las mujeres que él mismo ha asesinado y descuartizado, el «permiso» es derogado. Un criminal en el silencio, un criminal clandestino, es aceptado y promovido por la dictadura. Allí no hay miramientos. Sin embargo, un artista es un *apestado* o un *leproso* dependiendo de la propuesta que presente ante las autoridades. El Wieder de los aires es un *apestado* que se vigila con singular atención: su poesía es totalmente visible por los centinelas y los regidores a lo largo y ancho de Chile. No obstante, el Wieder de la exposición fotográfica ha pasado a engrosar la lista de los «marginales» y será pronto subido a la *Nef de Fous*, en un viaje inverso al de los navegantes del siglo XV (es decir, de América a Europa).

En el libro apócrifo *Con la soga al cuello* del general Muñoz Cano (único testimonio de la audacia artística de Carlos Wieder), se formula lo siguiente:

El orden en que [las fotografías] están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predominaba un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes (97).

Del infierno a la epifanía y de la epifanía a la elegía. El infierno está «vacío» y la elegía es confusa, contradictoria: en el paisaje mismo del terror y del mal no es posible, para Muñoz Cano, evocar algo melancólico o nostálgico. Sin embargo, la epifanía es evidente: se trata de la «aparición» del primer síntoma de la locura, estadio mental contrario a la propaganda de racionalidad y mesura que el régimen desea proyectar.

Varios de los invitados a la exposición se marchan. Los que se quedan prodigan una serie de reflexiones. «Esto en la carrera de Carlos no es más que un bache» (99), se miente a sí mismo uno de los oficiales. «Alguien recordó un juramento, otro se puso a hablar de discreción y del honor de los caballeros» (*Ibid.*). Los asistentes, en su condición de centinelas, acuerdan vigilar al *apestado* Wieder, vale decir, protegerlo de su propia enfermedad. Sin embargo, ya de madrugada hacen la aparición los regidores: tres militares acompañados por el Servicio de Inteligencia. «La muerte es limpieza», sí, pero uno de esos dos valores no puede exhibirse por el bien de la República toda. Se requisan las fotos, se les pide a los asistentes que olviden lo que ha sucedido, y al *apestado* se le otorga la categoría de *leproso*: «Carlos, qué ha pasado, dijo el padre de Wieder. Éste no le contestó [...]. ¿Estás arrestado?, preguntó finalmente el dueño del departamento. Supongo que sí, dijo Wieder, de espaldas a todos, mirando las luces de Santiago, las escasas luces de Santiago [...]. La gente es exagerada, dijo uno de los reporteros surrealistas. Pico, dijo el dueño del departamento» (101).

Para Wieder, el instinto criminal se encuentra emparentado con el instinto artístico, y no puede concebir que el femicidio no se *muestre* al público. El poeta-asesino, al no tener dilemas axiológicos, defiende la máxima de que el horror *debe ser exhibido*, de ahí el muy singular convencimiento que fungiría como clave de su poética: «El silencio es como la lepra [...], el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte» (54). El silencio no sólo es llenado, sino *saturado*. Habiendo extremado los cielos de vapor y los suelos con la sangre de varias mujeres, Wieder saldrá al exilio como el resto de los *leprosos* y se dedicará en Europa a «llenar silencios» en dos soportes muy propensos a la saturación

semiótica: las revistas pro-fascistas y las películas pornográficas. Esas prácticas, sin embargo, serán realizadas a muchos kilómetros del epicentro del poder, y la distancia le otorgará a Wieder la dimensión de una «estrella» alejada y esencialmente anómala para el nuevo y pulcro contexto sociocultural chileno.

«El reemplazo del modelo de la lepra por el modelo de la peste corresponde a un proceso histórico muy importante que, en una palabra, yo llamaría la invención de las tecnologías positivas del poder» (Foucault, 1999: 55). Esas tecnologías, esas estrategias de vigilancia y exclusión, tienen en la época clásica un proceso de naturalización importante: «¿En qué termina este dispositivo tipo? En algo que puede denominarse, me parece, *normalización* [...]; el siglo XVIII introdujo, con las disciplinas y la normalización, un tipo de poder que no está ligado al desconocimiento sino que, al contrario, sólo puede funcionar gracias a la *formación de un saber*, que es para él tanto un efecto como una condición de su ejercicio» (56-9. *El énfasis es nuestro*).

El «hombre normal», capaz de discriminar comportamientos moralmente negativos y rechazar las anomalías propias y ajenas, se convertirá en el dueño del discurso de la cultura del poder. Más adelante se verá en detalle cómo el efecto de normalidad se hace ostensible en varios personajes de Bolaño que defienden vehementemente sus jerarquías y sus prácticas en pos de un inculcado constructo valórico. Así, este «hombre normal» decidirá, ya en términos sociales y no clínicos, condenar a los *leprosos* y vigilar a los *apestados*, con la esperanza de que estos últimos se vuelvan, en palabras de Foucault, *individuos a corregir*. Esta clase de «anormales», que en la literatura de Bolaño encuentra reconocimiento inmediato entre los personajes adolescentes y algunos poetas, está inmediatamente próximo a la regla, entre el «margen» y el «centro», y puede regresar casi sin traumas a la rectitud del poder mediante las consabidas tecnologías de domesticación de la familia; o bien, en casos extremos, puede acercarse aún más al margen, traspasarlo, llegar a la periferia, y volverse lo que Foucault calificará como un *monstruo*. «El marco de referencia del individuo a corregir es la familia misma en el ejercicio de su poder interno o la gestión

de su economía; o, a lo sumo, la familia en su relación con las instituciones que lindan con ella o la apoyan. El individuo a corregir va a aparecer en ese juego, ese conflicto, ese sistema de apoyo que hay entre la familia y la escuela, el taller, la calle, el barrio, la parroquia, la iglesia, la policía» (63). Y más adelante:

[...] el individuo a corregir es un fenómeno corriente. Tan corriente que presenta –y ésa es su primera paradoja– la característica de ser, en cierto modo, regular en su irregularidad [...]. Lo que define al individuo a corregir, por tanto, es que es incorregible. Y sin embargo, paradójicamente, el incorregible, en la medida misma en que lo es, exige en torno a sí cierta cantidad de intervenciones específicas, de sobreintervenciones con respecto a las técnicas conocidas y familiares de domesticación y corrección, es decir, una nueva tecnología de recuperación, de sobre corrección (63-4).

Esa incorrección es encarnada de modo visible por Juan García Madero, en *Los detectives salvajes*. Se trata de un muchacho de diecisiete años que vive con sus tíos y está pronto a acceder a la educación superior. Su tío, en una muestra evidente del poder familiar, lo persuade para que estudie leyes. «Soy huérfano. Seré abogado» (Bolaño, 1998: 13). Estas dos brevísimas oraciones determinarán en el personaje las experiencias que acabarán por definirlo como un «individuo a corregir». Primero: la relación con la figura que ha ejercido poder sobre él está fundamentada no en lo biológico, sino en lo familiar. Se trata de su tío, un vínculo indirecto de autoridad, lo que pone a pensar a García Madero que su identidad está más cercana a la orfandad que a la domesticidad. Y segundo: la oportunidad profesional de la abogacía (muy inclusiva y aceptada socialmente) es asumida con conformidad al comienzo, pero luego se trastoca con la ayuda de una actividad eminentemente incorregible: «Después, con aparente resignación, entré en la gloriosa Facultad de Derecho, pero al cabo de un mes me inscribí en el taller de poesía de Julio César Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí a los realvisceralistas [...]» (*Ibid.*).

Juan García Madero se vuelve poeta realvisceralista y desiste de la educación formal, aunque permanece aún en un entorno que amenaza con una pronta corregibilidad: «Hoy no fui a la universidad. He pasado todo el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas [...]. Tampoco volveré a la facultad ni al taller de Álamo.

Ya veremos cómo me las arreglo con mis tíos» (17-21. *El énfasis es nuestro*). Este encierro inicial vincula a García Madero con otra de las figuras «anormales» propuestas por Foucault: la del «niño masturbador», aquel que, en la microcélula de su casa, su cuarto, su cama, accede al conocimiento y al saber mediante la ruptura de una prohibición, o la alteración de la «normalidad». El gesto se sobreentiende tras leer esta conocida máxima del personaje de *Los detectives salvajes*:

Esta mañana he deambulado por los alrededores de la Villa pensando en mi vida. El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo, lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez) (23).

El encierro mediante el cual la opción profesional (las leyes) es apartada con el fin de dedicarse a una actividad muy personal, casi onanista (la poesía), es vivido con cierta culpa, pero inmediatamente, tras la actividad del vagabundeo por la Alameda y la calle Bucareli, la culpa dará paso a una incorregibilidad asumida. Así, teniendo a Ulises Lima como referente –«Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía» (31)–, el joven no desea tanto el oficio de poeta como el «habitar poético», el «vivir como poeta», según la misma concepción que Bolaño entregaba del término.

García Madero, el «niño masturbador», perderá la virginidad con la más atrevida de las hermanas Font, se internará en el barrio de los pendencieros y las prostitutas y se marchará a vivir con Rosario, una de las meseras del café Encrucijada Veracruzana, a una modesta pensión. Tras ese periplo, el entorno familiar del «masturbador» comienza a visualizarse como un continente lejano, irreversible:

Por la mañana hablé con mi tío por teléfono. Me preguntó cuándo pensaba volver. Siempre, le dije. Tras un silencio embarazoso [...], me preguntó en qué estaba metido. En nada, le dije. Esta noche te quiero ver en casa como Dios manda, dijo, o atente a las consecuencias, Juan. Detrás de él escuché llorar a mi tía Martita. Por supuesto, le dije. Pregúntale si se está drogando, le dijo mi tía, pero mi tío dijo ya te oye y luego me preguntó si tenía dinero. Para camiones, dije y ya no pude hablar más (78).

Como se ha determinado en la sección anterior dedicada a las interferencias textuales, García Madero abandona una casa parcialmente «paterna» para convertirse en el más avezado seguidor de Cesárea Tinajero, escribiendo poemas gráficos en la sofocación del desierto de Sonora. Sin embargo, si bien su cualidad de incorregible le otorgará una poética, su obra no logrará darle una visibilidad ostensible en el sistema sociocultural establecido por el autor. García Madero es una figura primero marginada, y luego totalmente olvidada en el espectro de la poesía mexicana cuando, en 1996, el maestro Ernesto García Grajales, de la Universidad de Pachuca, olvide incluirlo en su minucioso trabajo de investigación sobre los realvisceralistas: «¿Juan García Madero? No, ese no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo» (551).

El incorregible se ha corregido mediante una efectiva arma de la tecnología del poder: la omisión. No obstante, habrá personajes que a pesar de ser difuminados de la memoria colectiva de la *República*, simbólicamente estarán presentes tras haber cometido la imprudencia de exponer las fibras y las prácticas más íntimas del poder político. En este sentido, se insiste en Carlos Wieder como la figura más representativa del tercer tipo de «anormal» reconocido por Foucault: el *monstruo*.

Si en *Estrella distante* Bolaño parece preocupado por cómo la jerarquía justifica la expulsión de un artista inicialmente admirado y promovido por los mismos círculos de poder, en *Nocturno de Chile*, con el monólogo extenuante del sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, el escritor sistematiza las tecnologías, naturaliza y justifica las prácticas del terror de Estado y deja entrever que ni siquiera un artista o un hombre de fe pueden ya ser capaces de desestabilizar al aparato represor. Así, mientras Wieder piensa que el «silencio es como la lepra», Urrutia Lacroix (un *apestado* en franca recuperación) positiviza ese gesto: «Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios» (Bolaño, 2000: 11). Tal vez, lo más llamativo de la propuesta de Bolaño en torno a sus personajes sea que el acto político ignominioso posee

una muy arraigada «compulsión de repetición», independiente de los sistemas sociales e ideológicos en los que se esté desenvolviendo. Al estar sucediéndose constantemente, los crímenes, los actos asociados al mal, se *normalizan*. De esta manera, su denuncia queda desactivada y los fenómenos pierdan su naturaleza esencial: de ahí que los escritores no lleguen a escribir, los detectives no lleguen a resolver, los discípulos no lleguen a encontrar a sus maestros. Ésta es una característica muy marcada en la obra de Bolaño y llegará a afectar, incluso, a su propio dispositivo de escritura.

3.1.2. La «compulsión de repetición» como prefiguración del monstruo

Es un asunto que ha llamado la atención de varios investigadores, sobre todo por el modo en que son narrados los asesinatos de mujeres en *Estrella distante* y en *2666*, y por la forma en que ciertas historias se condensan o se amplían de un libro a otro (la de Auxilio Lacouture, la de un camping siniestro en la Costa Brava, la del artista que, a su vez, es un torturador). Se trata de una pulsión reiterativa, que sólo puede llegar a manifestarse mediante un sistema muy frágil (el lenguaje), duplicando o reduplicando los argumentos¹⁸¹ en un espiral que se orienta, como se analizaba con *Amberes*, hacia lo inaprensible. De esta manera, el «principio de repetición» trae aparejado un *parergon*, una dilución de fronteras axiológicas: al saturar lingüística o artísticamente el silencio, al intentar decirlo todo para que el silencio no someta a los narradores al olvido o al miedo, una y otra vez se llega a la inercia de lo indecible.

Es un planteamiento que puede entenderse deconstrutivamente: la poesía no contempla la capacidad de conjurar o nombrar al mundo por primera vez, como lo pensaba el Heidegger lector de Hölderlin, o bien para sacar al individuo del

¹⁸¹ Así lo pensará Patricia Poblete Alday, en su libro *Bolaño: otra vuelta de tuerca*: «El ‘volver a contar’ es una estrategia que cruza toda la narrativa de Bolaño, y que se manifiesta tanto en el relato de historias referidas por otros, como en la vampirización de los propios textos» (Poblete Alday, 2010: 107).

automatismo, al decir de Viktor Shklovski: la poesía, sin más, es un rizo, un mensaje que se está ciclando, un hilo más de un sobre hilado.

El mismo Bolaño refuerza esta idea rizomática en *Estrella distante*: «Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en algunos contextos “una y otra vez”, “la próxima vez” en frases que apuntan al futuro» (Bolaño, 1996b: 50). Es decir, las frases apuntan al futuro, se orientan hacia delante, la única dirección posible ante la evidencia de que la significación está constantemente aplazándose (*différance*). La transmutación de nombres (de Ramírez Hoffman a Alberto Ruiz-Tagle, de Ruiz-Tagle a Carlos Wieder, y de Wieder a R. P. English) se debe a razones más profundas que las meramente estéticas, porque hacia la mitad de la novela Wieder pasa a la clandestinidad, borrando así su figura en el horizonte. Es aquí donde interviene también el discurso de la legalidad policial, preñado de un fortísimo contenido moral: quien lo persigue para luego asesinarlo (es decir, quien muchos años después desea *corregir* la situación) es un detective de activa participación durante el gobierno de Salvador Allende y que, como otros *leprosos* ideológicos, había padecido el exilio: Abel Romero. Con el retorno a la democracia en 1990, serán otros los que el poder considere como «anormales», pues el nuevo régimen replicará las mismas tecnologías del sistema político de la dictadura militar. De esta manera, en el final de *Estrella distante* no se sabe si Romero asesina a Wieder, y si en el futuro alguien perseguirá a Romero para asesinarlo.

Muy en sintonía con lo que Magda Sepúlveda comentaba acerca del género policial en la narrativa de Bolaño, si bien el «ajuste de cuentas», el «pago por la impunidad» de los crímenes cometidos funciona en el marco contextual de la modernidad, para la literatura posmoderna aquello se volvería improcedente. Lo que interesa es señalar cómo durante la dictadura fue Abel Romero el sujeto perseguido; pero cuando esa «frase se oriente al futuro», será él quien, cual Wieder, persiga a Wieder, del mismo modo en que Lima y Belano pasan a convertirse en los perseguidos de García Madero luego de ser los perseguidores de Cesárea Tinajero.

En este aplazamiento *ad infinitum* de las significaciones es posible reparar en otro aspecto, muy en la línea de aquello que propondrá Foucault en *Los anormales*. Para su libro *El nuevo retorno de los brujos*, Bibiano O’Ryan, el primer reseñista de Carlos Wieder, se asesora con un antiguo estudiante chileno de filología alemana, Anselmo Sanjuán, quien amplía el criterio de la repetición, afirmando que:

Wider, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa “contra”, “frente a”, a veces “para con”. Y lanzaba ejemplos al aire: *Winderchrist*, “anticristo”; *Widerhaken*, “gancho”, “garfio” [...]; *Widernatürlichkeit*, “monstruosidad” y “aberración”. Palabras todas que le parecían altamente reveladoras [...]. E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas (50-1).

El efecto de significación generará, pues, la configuración paulatina de un *monstruo*, comprendido como entidad de rasgos sobrenaturales: «Lo que define a un monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza» (Foucault, 1999: 61). Si bien podría pensarse en ese gigante que se acerca con pasos siniestros a Santa Teresa, anunciado por Klaus Haas en «La parte de los crímenes», de 2666, Carlos Wieder resulta un personaje aún más complejo: «marginado» por los círculos de poder primero como un *apestado*, y luego como un *leproso* por desobedecer la honorífica práctica civil, militar, política e incluso religiosa del silencio (en opinión del cura Urrutia Lacroix), será también «marginado» por los propios «marginados», al identificársele lingüística, jurídica y biológicamente como *monstruo*. El hombre «normal» le temerá. Lo más audaz del planteamiento de Bolaño es que, incluso entre los «marginados», existen hombres que se han «normalizado». El *monstruo* será la «infracción llevada a su punto máximo» (62), debido a que:

[...] el monstruo es, en cierto modo, la forma espontánea, la forma brutal, pero, por consiguiente, la forma natural de la contranaturaleza. Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles. Y en este sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas [...] de la

anomalía [...]. En una palabra, digamos que el anormal [...] es el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado (62-3).

El *monstruo* planeará en la literatura de Bolaño generando un temor casi cosmológico y su poder estribará en su capacidad de aunar el mal con cierto tipo de arte de vanguardia: «En cualquier caso, en ese tiempo Ruiz-Tagle había desaparecido para siempre y sólo teníamos a Wieder para llenar de sentido nuestros días miserables» (Bolaño, 1996b: 52), se lee en *Estrella distante*. Debido a la reutilización de la tecnología y la retórica de la cultura del poder, y su trabajo al límite de ciertas prácticas estéticas «incorregibles» de la literatura de los «marginales», en otro lugar se ha bautizado a este tipo de personajes con el término deliberado de «violentos refinados»¹⁸², una figura que se estudiará posteriormente en este apartado, a propósito de la identidad paradójica de algunos de sus protagonistas.

Finalmente, Foucault será lúcido para identificar que, aunque en el siglo XX el campo de reconocimiento de los tres prototipos se hará estratégicamente más difuso, sus castigos se regularizarán casi sin distinción: «El monstruo, el incorregible y el masturbador son personajes que empiezan a intercambiar algunos de sus rasgos y cuyos perfiles comienzan a superponerse [...]; una tecnología de la anomalía humana, una tecnología de los individuos anormales, se producirá cuando se haya establecido una red singular de saber y poder que, en todo caso, reúna o invista las tres figuras según el mismo sistema de regularidades» (Foucault, 1999: 66). Con esta idea regidora, se analizará cómo las prácticas visibles del poder, y también de las realizaciones artísticas, entrarán en la categoría de lo escatológico y lo grotesco cuando los individuos, monstruosa o incorregible, leprosa o apestosamente, lleguen a ejecutar el arte como uno de los bellos crímenes.

¹⁸² Vid. Ríos Baeza, Felipe «Violentos y refinados. La figura del soberano infame en la narrativa de Roberto Bolaño» (2009).

3.2. Entidades cercanas al poder

3.2.1. Las estrategias inclusivas

En *Llamadas telefónicas* se incluye el relato «Una aventura literaria», cuento que resulta un buen marco inicial para entender las operaciones de inclusión y exclusión que manejarán los poderosos en sus círculos particulares. De antemano, el título del relato es desconcertante: si bien predispone a pensar que allí se establecerán diatribas encendidas entre A, un escritor aclamado por la crítica, y B, un autor marginal consumido por la envidia, lo que sucede es lejano al esperado movimiento vertiginoso de una «aventura»:

B escribe un libro en donde se burla, bajo máscaras diversas, de ciertos escritores, aunque más ajustado sería decir de ciertos arquetipos de escritores. En uno de los relatos aborda la figura de A, un autor de su misma edad pero que a diferencia de él es famoso, tiene dinero, es leído, las mayores ambiciones (y en ese orden) a las que puede aspirar un hombre de letras. B no es famoso ni tiene dinero y sus poemas se imprimen en revistas minoritarias (Bolaño, 1997: 52).

El escritor A goza de una posición privilegiada en el sistema sociocultural. B, en cambio, se siente declamando desde un margen tenue, desde una posición aguerrida pero poco comprometedora, pues, como se indica, sus mejores armas intelectuales (el sarcasmo, la ironía) no parecen afectar a las autoridades burladas. A viaja mucho, aunque vive y trabaja en un inmueble confortable. B, según la lógica planteada en la introducción acerca de la marginación de los poetas, también viaja, aunque lo hace penosamente de una ciudad a otra, alojándose en hoteles baratos y sentándose en la intemperie de los parques públicos para leer. Si bien todo está dispuesto para que el «marginado» se enfrente con el «poderoso», lo que sucede luego fragmentará esta estructura inicial: «[...] en uno de los principales periódicos del país, A publica una reseña absolutamente elogiosa, entusiasta, que arrastra a los demás críticos y convierte el libro de B en un discreto éxito de ventas. B, por supuesto, se siente incómodo» (53).

¿Qué ha sucedido?, se pregunta B. ¿A se permite elogiarlo para, llegado el momento, dejar caer su obra?; ¿es tan ingenuo A como para no haber advertido la ironía

de su libro?; ¿es realmente valioso su libro? Todo hace pensar que A no sólo ha leído denotativamente el libro de B, sino que, entre líneas, ha descubierto sus intenciones más profundas: «B cree descubrir algo, un mensaje entre líneas, como si el escritor famoso le dijera: no creas que me has engañado, sé que me retrataste, sé que te burlaste de mí» (*Ibid.*). frente al mensaje evidente, podría agregarse el corolario de que A intuye, además, que esas grandes «ambiciones a las que puede aspirar un hombre de letras» (fama, dinero, lectores), también las quiere B para sí. Mientras B lucha con la ironía, A se le opone con la serenidad de la inteligencia. Es por ello que la reacción de A ante la burla de B en su libro no es reactiva, sino favorable. Más que reseñas, las palabras que A dirige a B en el periódico podrían leerse como una seductora invitación.

Lo mismo ocurrirá cuando B publique su siguiente libro y A lo reseñe positivamente, incluso antes de que el texto llegue a librerías. En B se despierta una paranoia: ¿por qué A va siempre un paso adelante? «Tengo que ver a A, piensa. Tengo que decirle que estoy arrepentido, que no quise jugar a esto, piensa» (55). A la fin, la estrategia del poder termina por provocar un efecto en el «marginado». B se siente desconcertado, mas de ahí en adelante se dedicará a leer todas las columnas de A y se empecinará luego en conocerlo. De esta manera, en el cuento sobreviene la evidencia de que el poder ha desactivado cualquier estrategia amenazante que pueda provenir desde los «bordes»: «[B] entra a un par de librerías en donde compra el último libro de A. Se instala en un parque y lo lee. El libro es fascinante, aunque cada página rezuma tristeza. Qué buen escritor es A, piensa B. Considera su propia obra, maculada por la sátira y por la rabia y la compara desfavorablemente con la obra de A» (62). Mediante este reconocimiento, donde el mismo B cambia sus apreciaciones iniciales y acaba por aceptar que la obra de A no ha sido ponderada solamente por un círculo crítico y académico oportunista, sino que realmente es merecedora de elogios, es posible afirmar que el poder se ha adelantado y ha terminado por neutralizar al sátiro. B ya no es capaz de hacer una evaluación literaria con el paradigma crítico del «marginado», pues en ese paradigma se han infiltrado algunos criterios extra-artísticos, propios del poder. Hasta

piensa, en un momento, «escribir *un pequeño libro* sobre toda la obra de A (incluidos sus malhadados artículos de periódico)» (56). El énfasis en la cita anterior es del propio autor, como si el mismo Bolaño estuviera informando, entre líneas, que B está vencido. Aquello, pues, ya no es más una aventura, sino la paulatina entrada de B en los mismos círculos donde A goza de los beneficios del poder.

Aunque B se haya sentido un *leproso* al comienzo de su carrera como escritor, en realidad se trataba de un *apestado* al que por un tiempo había que vigilar. El párrafo final, en el que el mismo A le abre la puerta de su casa a B, resulta ejemplificador para este análisis. Queda demostrado algo que Bolaño sugería al comienzo del relato: B no es el reverso de A, sino su espejo:

En el rellano, junto a la puerta abierta, A lo está esperando. Es alto, pálido, un poco más gordo que en las fotos. Sonríe con algo de timidez. B siente por un momento que toda la fuerza que le ha servido para llegar a casa de A se evapora en un segundo. Se repone, intenta una sonrisa, alarga la mano. Sobre todo, piensa, evitar escenas violentas, sobre todo evitar el melodrama. Por fin, dice A, cómo estás. Muy bien, dice B (62).

La respuesta de B ante la pregunta cordial de A va más allá del lugar común del saludo. Finalmente, después de un periplo extraño, B siente que la orientación que ha tomado su obra hacia la fama, el dinero y los lectores (en ese orden) está, verdaderamente, «muy bien»¹⁸³.

No obstante, los dispositivos que tiene el poder en la literatura de Bolaño para vigilar y posteriormente incorporar a aquellos sujetos *apestados* no siempre son tan sutiles. El juego inteligente de la crítica elogiosa dará paso, en algunos momentos, a la amenaza autoritaria, a veces disfrazada de interdicción o sugerencia, o bien a una abierta

¹⁸³ La sensación de bienestar individual es una consecuencia de una tecnología del poder, que en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1983) Gilles Lipovetsky lograba explicarlo en los siguientes términos: «El amaestramiento social ya no se realiza por imposición disciplinaria ni tan sólo por sublimación, se efectúa por autoseducción. El narcisismo, nueva tecnología de control flexible y autogestionado, socializa desocializando, pone los individuos de acuerdo con un sistema social pulverizado, mientras glorifica el reino de la expansión del Ego puro» (Lipovetsky: 55).

y denostada represión. En el primer caso (la amenaza autoritaria), llama la atención algunos episodios en los que aparece aquella microcélula de ejercicio de poder que es la familia. Foucault indicará, en el primer tomo de la *Historia de la sexualidad* (1976), que:

La célula familiar permitió que en sus dos dimensiones principales (el eje marido-mujer y el eje padres-hijos) se desarrollaran los elementos principales del dispositivo de sexualidad [...]. No hay que entender la familia en su forma contemporánea como una estructura social, económica y política de alianza que excluye la sexualidad o al menos la refrena, la atenúa tanto como es posible y sólo se queda con sus funciones útiles. El papel de la familia es anclarla y constituir su soporte permanente (Foucault, 1976: 132).

Si bien «El gaucho insufrible» es un cuento que inicialmente opera transmutando los habituales valores arquetípicos (quien parece emanciparse de la familia es el padre, Héctor Pereda, y no su hijo, el Bebe), cumple, a la fin, con la mantención inalienable de estos ejes. Como se ha comentado, el discreto Héctor Pereda se contenta al principio con las ambiciones de sus hijos, la Cuca y el Bebe. Su hija se casa y se marcha a Brasil, y su hijo se queda en la Argentina para gozar de un éxito literario creciente. Pasa un tiempo en el que Pereda parece aceptar, resignadamente, el otoño de su vida. Viaja, lee, tiene una que otra «aventura» con una viuda. Sin embargo, todo se trastoca cuando a Pereda se le despierta un exacerbado gusto por la vida de la pampa gauchesca: «[...] el aire era puro, el cielo era claro, no hacía ni frío ni calor, de vez en cuando divisaba un árbol perdido en la pampa y esta visión se le antojaba poética, como si el árbol y la austera escenografía del campo desierto hubieran estado allí sólo para él, esperándolo con segura paciencia» (Bolaño, 2003: 26). El abogado bonaerense cambia los libros por los conejos, la política por la faena del campo y las tertulias culturales por las conversaciones con los peones. Será Pereda, y no sus hijos, quien se atreva a romper con la «normalidad» de una vida urbana, ordenada y acorde a su condición profesional y su edad.

No obstante, en una visita del Bebe y de varios personajes del mundo de la literatura al Álamo Negro, la estancia que el padre administra, se narra una escena en la cual se evidencia la estrategia del poder familiar, en la forma de una interdicción. Si antes Pereda era permisivo con su hijo para el ejercicio de sus caprichos literarios, ahora

lo persuadirá de lo que, según su rol de padre y sus nuevas lógicas, le parecerá lo «correcto» y «normal»:

Por la mañana el Bebe intentó convencer a su padre de que regresara con él a Buenos Aires. Las cosas, allí, le dijo, poco a poco se estaban solucionando y a él, personalmente, no le iba mal. Le entregó un libro, uno de los muchos regalos que le había traído, y le dijo que se había publicado en España. Ahora soy un escritor reconocido en toda Latinoamérica, le aseguró. El abogado, francamente, no sabía de qué le hablaba. Cuando él preguntó si se había casado y el Bebe respondió que no, le recomendó que se buscara una india y que se viniera a vivir a Álamo Negro.

Una india, repitió el Bebe con una voz que al abogado le pareció soñadora (38-9).

Aunque el Bebe cumple la recomendación a su manera (sus visitas se hacen cada vez más frecuentes), la invitación resulta, pues, una orden, un ejercicio de autoridad del padre hacia el hijo. En el nuevo paradigma en el que está inserto, Héctor Pereda considerará a su hijo un *apestado*, al que habrá que vigilar para traerlo a la «normalidad». Lo hace de forma vertical con el Bebe, debido a que los une una situación biológica, una tecnología que, como se observaba en los apartados anteriores, no es posible aplicar a ese «niño masturbador» que es Juan García Madero.

Se recordará que el joven ocultaba sus prácticas prohibidas (la dimisión de la educación formal, el despertar sexual, su formación ética y estética como poeta) de la vista corregidora de sus tíos. Aquí debe tenerse en cuenta que la transmutación del eje «padres-hijos» por el de «tíos-sobrinos» conllevará un doble y paradójico resultado: por un lado, el poder podría ejercerse de forma aún más vertical, ya que el vínculo es parental y no biológico; pero por otra parte, el compromiso familiar del oprimido grupo de los «sobrinos» resulta más tenue y por tanto más sencillo de romper, previendo que personajes como García Madero se emancipen y logren desviarse de las imposiciones autoritarias.

De todas maneras, su familia política opera según las estrategias propias de esa estructura jerárquica, ejerciendo su cuota de poder mediante la preocupación y los careos amorosos. En la cita textual revisada anteriormente, la orden firme de que esa noche debe llegar a dormir, las interrogantes acerca de la posesión o falta de dinero y el

llanto de su tía preguntando si el sobrino se está drogando (Bolaño, 1998: 78) actuarían como claros ejemplos de estos dispositivos. La tecnología intenta aplicarse también en un momento crucial de la novela, cuando el joven cae enfermo en la pensión que comparte con Rosario. Sin embargo, García Madero se ha puesto en el camino de la emancipación, y el poder no llega a tocarlo:

Esta tarde estaba temblando de fiebre cuando la puerta se abrió y apareció mi tía y luego mi tío seguidos de Rosario. Creí que alucinaba. Mi tía se arrojó a la cama, en donde me cubrió de besos. Mi tío se mantuvo forme, esperó a que mi tía se desahogara y luego me palmoteó en un hombro. No tardaron en empezar las amenazas, las recriminaciones y los consejos. En una palabra, querían que me marchara a casa de inmediato o en su defecto a un hospital en donde pretendían someterme a una revisión exhaustiva. Me negué (115).

En su asumida orfandad, García Madero acepta la fiebre como parte fundamental de su iniciación como poeta, como revolucionario, como un explorador que viajará, luego, hacia el *margen* y la *apertura*. Su código de poeta realvisceralista parece consignarlo así, en el sentido de no aceptar que ninguna autoridad o institución intervenga su cuerpo. Si el cuerpo afligido sana por intermedio de alguna de las soluciones propuestas por el poder, ese cuerpo se incorporará a la «normalidad». Y García Madero, como se verá finalmente, se marchará hacia Sonora a vivir su «anormalidad» en tanto condición de «niño masturbador», decisión que lo conducirá hacia un descubrimiento casi místico de sí mismo.

Esta presencia de una corporalidad afligida es interesante. Dice Foucault, en *Vigilar y castigar*:

Por lo que a la historia del cuerpo se refiere los historiadores la han comenzado desde hace largo tiempo. Han estudiado el cuerpo en el campo de una demografía o de una patología históricas; lo han considerado como asiento de necesidades y de apetitos, como lugar de procesos fisiológicos y de metabolismos, como blanco de ataques microbianos o virales; han demostrado hasta qué punto estaban implicados los procesos históricos en lo que podía pasar por el zócalo puramente biológico de la existencia [...] (Foucault, 1975: 32).

Para este estudio, habrá que entender el cuerpo, entonces, no sólo como el receptáculo para una enfermedad. El cuerpo será la primera superficie donde se ejercerá el poder, lo que Foucault estudia como el sometimiento a una penalidad:

El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento e intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien. El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y prohibiciones. El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos (18).

Varios cuentos de Bolaño parecen hermanar a quienes han tenido que sufrir la privación de la libertad, aunque sólo para dar cuenta de un destino fatal. Por ejemplo, en «Compañeros de celda», incluido en *Llamadas telefónicas*, Sofía, la protagonista, y el narrador (Belano, presumiblemente), comparten en 1973 la experiencia de haber sido prisioneros, aunque en cárceles diferentes (ella en Aragón, él en Santiago de Chile). Aunque se especula que los delitos cometidos fueron de naturaleza política, no se entregan detalles de los mismos ni tampoco de los padecimientos psicológicos y físicos vividos al interior de esos espacios: «[...] me daba cuenta de que ese hecho, esa casualidad, estaba cargada de significados, [pero] no podía descifrar ninguno» (Bolaño, 1997: 142). Sin embargo, esa elipsis actúa como un indicio: el comportamiento de ambos en el presente del cuento, un comportamiento «sin timón y en el delirio», permite reconstruir la marcas corporales y mentales que la experiencia del pasado pudo haber dejado en ambos.

Sofía es una mujer que se alimenta únicamente de puré de patatas en polvo y que, según su propia intuición, parece estar volviéndose loca, circunstancia que la lleva al final a cometer actos criminales. El narrador, en tanto, es un sujeto que se vincula como por inercia con anarquistas y feministas radicales, y que encuentra en su relación con Sofía un modo de romper el círculo monótono y desgastante de su propia vida. Aunque todo lo vivido durante el encarcelamiento permanece en tinieblas, repercutirá de forma definitoria en ambos personajes. Es por ello que al inicio de su relación, el foco

de atención de sus encuentros será el cuerpo, en una decisión más instintiva que racional de querer «liberarse»: «La cuarta o quinta noche que dormimos juntos, ante mi exhibición de posturas amatorias me dijo que no me cansara, que no se trataba de eso. Me gusta variar, le dije. Si follo en la misma postura dos noches seguidas me quedo impotente» (137).

El cuerpo de ambos parece «desesperado» por hallar la llave de una celda que, por supuesto, se ha vuelto más interna que externa. El cuerpo de ambos pide desfogarse como una forma de conjurar ese pasado en el que ha sido sometido a penalidades indecibles. No obstante, el resultado del rito amatorio tendrá efectos muy distintos en los personajes: «Yo he hecho el amor de todas las formas posibles, dijo. No te creo, le dije. ¿De todas las formas posibles? De todas, dijo, y yo no dije nada (preferí callarme, tal vez avergonzado), pero la creí» (*Ibid.*). Mientras Sofía no tendrá otra salida para redimir la traumática experiencia carcelaria que la locura (y, por tanto, se le «marginará» como a una *leprosa*), el narrador irá poco a poco serenándose e introyectando un constructo social estratégico de la cultura del poder: el «sentido común». De este modo, la vergüenza y también la impotencia (como alerta somática de disfunción interna), resultan verdaderas evidencias de que el narrador no ha roto, como Sofía, sus filamentos de socialización con la comunidad «normalizada». A la liberación somática le seguirá la liberación psicológica, pero mientras uno de los personajes parece preferir para ello los contornos, el otro desea reincorporarse y transitar el camino ya trazado, recuperando las conductas cívicas que el tiempo de prisión le ha vuelto a recordar:

Su casa estaba a oscuras y la luz del rellano se apagaba cada veinte segundos. Al principio debido a la oscuridad, no me di cuenta que iba desnuda. Te vas a congelar, dije cuando la luz de la escalera me la mostró, allí, muy erguida, más flaca que de costumbre, el vientre, las piernas que tantas veces había besado, en una situación tal de desamparo que en lugar de empujarme hacia ella me enfrió como si las consecuencias de su desnudez las estuviera sufriendo yo [...]. Tú no debes de estar muy bien de la cabeza, no se si te das cuenta de lo que dices, te han cambiado, no te conozco, farfullé. Soy la misma de siempre, eres tú el imbécil que no se da cuenta de nada. Sofía, Sofía, qué te ha pasado, tú no eres así. Vete de aquí, dijo ella, tú qué sabes cómo soy (144).

«Compañeros de celda» es una crónica silenciosa de las trampas del pretérito. El ejercicio de la memoria en los personajes de Bolaño casi nunca es placentero. Cuando indagan en los vericuetos del recuerdo, parecen entrar voluntariamente en una celda, cerrarla por dentro y arrojar la llave por la rendija.

El relato «Detectives», incluido en el mismo volumen, expondrá la opinión del bando contrario, es decir el discurso de los carceleros, pero incluso los policías Arancibia y Contreras, que en 1973 capturaron y vigilaron a Arturo Belano, estarán también inmersos en la represión del poder. Ambos estuvieron encarcelados durante los tres primeros días del gobierno golpista. La experiencia los condiciona para convertirse, luego, en victimarios y servir al régimen, replicando sus operaciones lingüísticas e ideológicas: «Yo en mi vida he matado a nadie. Y lo tuyo fue un cumplimiento del deber [...]. El deber, la obligación, el mantenimiento del orden, nuestro trabajo, en una palabra» (120). Sin embargo, aunque parezcan individuos instrumentales, configurados para repetir positivamente las prácticas y los eufemismos que el poder les ha enseñado, en su fuero interno la operación de conversión de encarcelados en carceleros entraña dudas profundas: «En Chile ya no quedan hombres, compadre», dice uno de ellos. «A todos los hemos matado» (*Ibíd.*). Y más adelante: «Se me aparecen los muertos en los sueños, se me mezclan con los que no están ni vivos ni muertos [...]; a veces tengo la impresión de que no voy a poder despertar, de que la he cagado ya para siempre» (121).

La evidencia de que la mecánica del poder ha influido tanto en unos como en otros se hace palpable en la escena en la que Belano se mira en un espejo y no logra reconocerse. Contreras le propone una solución: «Le dije: mira, me voy a mirar yo en el espejo, y cuando yo me mire tú me vas a mirar a mí, vas a mirar mi imagen en el espejo, y te vas a dar cuenta de que soy el mismo, te vas a dar cuenta que no pasa nada, que la culpa es de este espejo sucio y de esta comisaría sucia y del corredor mal iluminado» (131-2). Belano no responde, como intuyendo ya el resultado de la propuesta. Es así como el propio centinela, el propio represor, experimenta en carne propia la estrategia del poder al que sirve y reverencia:

—Me planté delante del espejo y cerré los ojos [...] Pero luego los abrí, de golpe, al máximo posible, y me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparentaba por lo menos diez más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro, la verdad es que no lo podría asegurar, vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto, y entonces Belano dijo, pero lo dijo muy bajito, apenas más fuerte que un susurro, dijo: oye, Contreras, ¿hay alguna habitación detrás de esa pared?

—¡Conchaesumadre! ¡Qué peliculero!

—Y yo al oír su voz fue como si me despertara, pero al revés, como si en vez de salir para este lado saliera para el otro y hasta mi voz me sorprendió. No, le dije, que yo sepa detrás sólo está el patio. ¿El patio donde están los calabozos?, me preguntó. Sí, le dije, donde están los presos comunes. Y entonces el muy hijo de puta dijo: ya lo entiendo. Y yo me quedé con los cables sueltos, porque hazme el favor, ¿qué era lo que había que entender? (132).

Belano quiere hacerle intuir a Contreras que la tecnología propia de un poder central ha extendido sutilmente sus redes hacia todos los rincones de la experiencia humana, para distorsionar la visión que los sujetos tienen de sí mismos y de su identidad.

Finalmente, es imprescindible estudiar dos de los textos que más cercanamente trabajan el sometimiento corporal y psicológico por parte del poder para corregir a los incorregibles: «La parte de Fate» y «La parte de los crímenes», de 2666. Se recordará, en primer lugar, que aquello que une ambas partes de la novela es el hecho de que el periodista Oscar Fate siente coaccionada su libertad de expresión cuando, al margen de reportear una insulsa pelea de boxeo en Santa Teresa, desea escribir para su periódico «un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo [...], un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud» (Bolaño, 2004b: 373). Su editor se niega. Esto provocará el giro definitivo en la identidad de Fate. Aquí la microfísica del poder se ha violentado de forma notabilísima, y su punto de partida se establece cuando el negro Quincy Williams escoge, precisamente, un *destino* a la hora de bautizarse con el *nom de plume* de *Fate*.

En su ensayo «Fate o la inminencia» (2010), José Ramón Ruisánchez advierte estos aspectos e intenta, de forma clarificadora, llevar a cabo un resumen de esta sección de 2666:

No puedo seguir adelante sin intentar el resumen de “La parte de Fate”: Un hombre conoce a una muchacha y la salva. De inmediato, claro, es necesario un *segundo* resumen: Un hombre conoce a una muchacha en México y la salva ayudándola a cruzar la frontera con *Estados Unidos*. Y un tercero: Un estadounidense negro conoce a una española en México y la salva cruzándola a Estados Unidos. ¿Importan estas diferencias? ¿Importa que la española, a su vez, sea hija de un chileno? ¿Importa que la madre de Oscar Fate, periodista negro, muera al inicio de la novela? ¿Importa que Oscar Fate atraviese (se deje atravesar) por la historia del tráfico de esclavos por el Atlántico, por la historia de los Black Panthers? ¿Importa que también se puede contar “La parte de Fate” como la novela de un periodista negro que va a cubrir una pelea de box y acaba frente al improbable inculpado (ario y descendiente de nazis) de todos los asesinatos de mujeres de Juárez, con una periodista mexicana? (Ruisánchez: 387-8).

Sí, importa, pues la misma elección del seudónimo (*destino*) dará sentido a ese aparentemente caótico concatenamiento de hechos tras la desaprobación de su editor. ¿Cuáles son los hitos que modificarán la opinión que Fate tiene de sus propios «hermanos» y del movimiento de la *négritude*?, ¿cuál es ese destino? El mismo destino que a Amalfitano lo privará, en su condición de catedrático universitario, de la cordura y a la policía de Santa Teresa de su ética y capacidad profesional para resolver los crímenes. La única salida para el destino, o para la idea de destino, será precisamente la marginalidad, la desaparición, el exilio¹⁸⁴. La «hermandad» (que en Estados Unidos

¹⁸⁴ Además de las opiniones radicales de Bolaño al respecto —«Exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser [...]]; un escritor fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran alas» (Bolaño, 2004a: 49-55) —, el mismo Amalfitano lo deja muy claro durante su diálogo con los críticos archimboldianos, en la primera parte de 2666:

«—El exilio debe de ser algo terrible —dijo Norton, comprensiva.

—En realidad —dijo Amalfitano— ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino.

—Pero el exilio —dijo Pelletier— está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer.

—Ahí precisamente radica —dijo Amalfitano —la abolición del destino» (Bolaño, 2004b: 156-7).

había transitado por el difícil camino de la represión legal y la marginación educativa, por el suplicio judicial, carcelario y penal de varios de sus miembros en tanto rito social expiatorio de la comunidad blanca; y luego atravesar la problemática de la incorporación al sistema laboral y político-social), se apoderará pronto de las mismas prácticas y dispositivos de poder de la raza que antiguamente los apartaba. La elaboración que hace Bolaño de las angustias existenciales de Oscar Fate se vinculan, casi por antonomasia, con las reflexiones sobre la negritud que a principios del siglo XX otorgaron intelectuales como Franz Fanon¹⁸⁵, en términos de que el alma negra resulta una construcción mediada por la mirada del blanco. Según explica María José Vega en su libro *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial* (2003), Fanon «estima que la civilización blanca y la cultura europea han impuesto al negro una *desviación existencial* [...]. Fanon comienza el análisis de la alienación del colonizado con un examen de la enajenación lingüística: de su adopción del modelo “blanco” [...], del deseo del negro de mimetizar totalmente el acento y la lengua del colonizador, de la compulsión por convertirse, lingüísticamente, en un *quasi-Blanc*» (Vega: 48-9. *El primer énfasis es nuestro*).

En otras palabras, los sujetos que en la década de 1960 habían ayudado a cohesionar racialmente a quienes permanecían «marginados» de la vida cívica, y los *black panthers* como fuerza de choque expresando violentamente su furia por esa marginación, acabaron convirtiéndose durante los años 90 en personajes «céntricos» o ya definitivamente «periféricos». El otrora mentor de Fate, Barry Seaman, lo expresaba así al inicio del texto:

¹⁸⁵ El trabajo de Franz Fanon acerca de la negritud como antecedente de proyecto político –*Piel negra, máscaras blancas* (1952), *Los malditos de la tierra* (1961)– es insoslayable. De hecho, Fanon es el primero en denunciar que la exaltación europea hacia la negritud resulta, en realidad, un mito que sigue constrinviendo a las comunidades africanas: «La negritud es también un proyecto político inspirado en una versión del socialismo que quiere hibridarse con un presunto communalismo idílico y ancestral africano», aclara María José Vega en *Imperios de papel*: «quiere presentarse, de este modo, como una combinación de valores tradicionales (o reconstruidos como tales) con valores socialistas, que se perciben como concomitantes o afines» (Vega: 45).

Algunos nos consideraban un antiguo grupo terrorista. Otros, un recuerdo vago del pintoresquismo negro de los años sesenta. Marius Newell había muerto en Santa Cruz. Otros compañeros habían muerto en las cárceles y otros habían pedido disculpas públicas y cambiado de vida. Ahora había negros no sólo en la policía. Había negros ocupando cargos públicos, alcaldes negros, empresarios negros, abogados de renombre negros, estrellas de la tele y del cine, y los Panteras Negras eran un estorbo. Así que cuando yo salí a la calle ya no quedaba nada o quedaba muy poco, los restos humeantes de una pesadilla en la que habíamos entrado siendo adolescentes y de la que ahora salíamos siendo adultos, casi viejos, yo diría, sin futuro posible, porque lo que sabíamos hacer lo habíamos olvidado durante los largos años de cárcel y dentro de la cárcel nada habíamos aprendido, a no ser la残酷 de los carceleros y el sadismo de algunos reclusos. Ésa es mi situación (Bolaño, 2004b: 318).

Si se pone atención, aparecen aquí buena parte de las prácticas que el poder emplea para «normalizar», incluyendo un violento aparataje lingüístico («terrorista») que obliga a mantener vigilados a individuos que supuestamente se han redimido de las afrontosas actividades del pasado. Es decir, salta a la vista la cárcel, el suplicio, la tortura, la exigencia de disculpas públicas y luego la transmutación, como sucedía en el relato «Detectives», de prisioneros en carcelarios, o bien de marginados en autoridades (alcaldes, policías, abogados, presidentes de la nación): sujetos de color que son aceptados por la comunidad blanca al calcar el comportamiento «normal» que el centro de poder exige. De este modo, el único que parece sensibilizarse y entrever en el genocidio de Santa Teresa lo que la «hermandad» ha debido padecer desde la represión normalizada hacia la «otredad» es Fate. *Fate*: el *destino*, el derrotero que avanza o es empujado velozmente hacia la fecha macabra, orwelliana, de 2666. En ese paradigma, el cuerpo de los negros ya no es vulnerado, sino admitido en la vida cívica pues ha aprendido a mimetizarse –«[...] el negro es apreciado en cuanto se asimila, o según el grado en el que se asimila» (Vega: 49)–; no obstante, el cuerpo lacerado, castigado, ultrajado de las mujeres le permite a Fate conectarse con un pasado atávico. Así se justificaría su interés profesional, primero, de escribir ese reportaje y luego personal de proteger a su colega, Guadalupe Roncal, futuro «blanco» de los poderosos dispositivos del poder (el silencio, la desaparición, la muerte sin firma).

«Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos pero en ellos se esconde el secreto del mundo» (439), se lee casi al final de la sección. La mujer, de talentos oraculares, pone a ojos vista del periodista negro la certeza de que las prácticas del poder (el «Mal», para otros estudiosos) resulta una repetición compulsiva, o, en palabras del B de «Vagabundo en Francia y Bélgica», de *Putas asesinas*, un «sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento» (Bolaño, 2001: 81). La violencia racial pasa a ser violencia de género, pero con características más complejas: los asesinatos carecen de un *leit motiv* claro y, pese a los esfuerzos de la policía, también de una definida «firma» autoral¹⁸⁶. El suplicio, entonces, se asumirá primero como espectáculo (el paradójico *secreto a voces*, la paradójica *exhibición oculta*) y luego como un comportamiento compulsivo no de un grupo de criminales, sino de la comunidad completa, incluyendo a quienes deberían romper esta espiral de brutalidad. De ahí que resulte tan impactante aquella escena en la cual los judiciales, como en un rito movido por el aburrimiento, se cuenten chistes machistas en una cafetería:

[...] ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues [...]; ¿qué hace una neurona en el cerebro de una mujer? Pues turismo [...]; ¿cuánto tarda una mujer en morirse de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro [...]. Y: ¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas, más rápido vuelve (Bolaño, 2004b: 690-1).

Varios estudios –entre ellos «La violencia del Norte: Dos aproximaciones a las muertes sin fin», de Paz Balmaceda (2010)–, han reparado en el hecho de que si en el discurso público la policía está preocupada por resolver y dar castigo al responsable de

¹⁸⁶ A pesar de la perspicacia del judicial Ángel Fernández, la policía de Santa Teresa se confiesa luego incapaz de atrapar al asesino: «¿En qué se distingue un asesino en serie de uno normal y corriente?, dijo el judicial Ángel Fernández. Pues muy sencillo: el asesino en serie deja su firma, ¿entienden?, no tiene un móvil, pero tiene una firma, dijo el judicial Ernesto Ortiz Rebolledo [...]. Me explico: el asesino empezó violando y estrangulando, que es una manera normal, digamos, de matar a alguien. Al ver que no lo atrapaban sus asesinatos se fueron personalizando. La bestia salió a la superficie. Ahora cada crimen lleva su firma personal, dijo el judicial Ángel Fernández» (Bolaño, 2004b: 589-590).

los asesinatos de mujeres, en el discurso privado la institución parece identificarse, y luego implicarse, con estas prácticas que vulneran los derechos civiles y humanos. Aún más: la mayoría de los chistes resultan la antesala, o la invitación, a los asesinatos. Primero, hay que privar a las mujeres de su capacidad de razonamiento (de su cerebro), volverlas acéfalas en el desenvolvimiento de las prácticas cotidianas, para así dejarlas expuestas a vejaciones corporales. Ésta es una máxima cruenta: el cuerpo del «marginado», el cuerpo del «otro», se acepta en los círculos de poder cuando se ha *jibarizado, reducido o neutralizado* mediante la práctica de la tortura y/o de la muerte. Es posible afirmarlo así pues el comportamiento que posteriormente tendrán quienes detentan o ejercen el poder es conjurar esos cuerpos, es enaltecerlos mediante la práctica artística (el mismo Wieder, sin ir lejos, escribiendo los nombres de sus víctimas en el cielo o exhibiendo sus cuerpos mutilados en una exposición fotográfica).

En el libro *Bolaño: Otra vuelta de tuerca*, Patricia Poblete explica que el hecho de que los cuerpos de las mujeres violadas en Santa Teresa sean asesinados y arrojados a un basural, no es más que un consecuencia irremediable de la tecnología normada del poder:

[...] acaso una última medida de seguridad, el silenciamiento definitivo de un cuerpo vapuleado [...]. El proceso revela la inutilidad práctica de los crímenes, que no buscan ni destruir a un enemigo ni eliminar a un adversario, sino el mero goce de aniquilar cuanto hay de humano en el hombre (o en la mujer). Luego, el acto de arrojar los cuerpos al basurero es apenas una tautología que marca el final de este proceso de degradación; lo que se tira es un desecho, los restos de lo que alguna vez fue una persona y cuya humanidad le fue arrebatada no por la muerte, sino por las vejaciones sufridas (Poblete Alday, 2010: 86-7).

Si la lógica del poder responde a que el cuerpo de los «excluidos» sólo se acepta si previamente se ha vulnerado, degradado y luego desecharo, ¿qué sucederá con el cuerpo de los victimarios? En contraposición, adquirirá volumen, y el corregidor, el centinela, la autoridad se engrandecerá: «Cuando Fate oyó los pasos que se aproximaban pensó que eran los pasos de un gigante» (Bolaño, 2004b: 439); «[...] allí estaba Farewell, alto, un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros [...]» (Bolaño, 2000: 13);

«era grande, sí, alto y ancho. También era gordo. Había sido campeón mundial de culturismo y una parte minúscula de esa gloria aún sobrevivía en algún lugar» (Bolaño, 2002a: 77); «sus manos, enormes, se movían veloces y silenciosas. Manos de criminal, pensé [...]. El Quemado buscó algo entre la arena. Los dedos de sus pies se enterraron y desenterraron con lentitud; eran grandes, desmesurados» (Bolaño, 2010: 112-3)¹⁸⁷. Al momento de la lucha de fuerzas, uno de los cuerpos se reduce, se empequeñece, mientras que el otro se agiganta, tornándose casi mítico. Para llegar al punto de que sus pasos resuenen, como los de un monstruo, desde el más simple defenestrador hasta el más violento de los asesinos necesita mantener un séquito de marginados con el fin de nutrir su poder y acometer sus operaciones centrales y jerárquicas. Y la primera operación, la primera tecnología que perpetrará, será de carácter identitario y discursivo.

3.2.2. *Las estrategias excluyentes*

Uno de los planteamientos más acertados de Michel Foucault es aquel que asegura que el poder no sólo se administra y se ejerce funcionalmente, sino que produce *efectos de saber*: «Hay que admitir [...] que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil), que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder» (Foucault, 1975: 34). Y más adelante:

Estas relaciones de “poder-saber” no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema del poder; sino que hay que

¹⁸⁷ Incluso podría citarse aquí esa presencia que en el cuento inédito de Bolaño, «El contorno del ojo. Diario oficial chino Chen Huo Deng, 1980», amenaza a los pobladores en un lago volcánico cerca de la frontera con Corea y que ha tomado la forma de un monstruo polimorfo: «Algunos científicos se han instalado en la zona atraídos por el fenómeno y un campesino llamado Lai Jui Hua la describió en los siguientes términos: “Tiene la boca como la de un pato y la cabeza como la de una vaca, pero mucho más grande. El cuerpo también es enorme y se mueve dentro del agua provocando unas olas similares a las que producen las barcas”. He despertado con fiebre» (Bolaño, 25 de septiembre 2009).

considerar, por lo contrario, que el sujeto que conoce, los objetos que conocer y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y de sus transformaciones históricas. En suma, no es la actividad del sujeto de conocimiento lo que produciría un saber, útil o reacio al poder, sino que el poder-saber, los procesos y las luchas que lo atraviesan y que lo constituyen, son los que determinan las formas, así como también los dominios posibles del conocimiento (34-5).

Es importante destacar que la dinámica *saber-poder*, como una unidad indivisible de producción de efectos sociales, es el resultado de un trayecto teórico en Foucault que va desde *Historia de locura en la época clásica* y *La arqueología del saber* a libros como *Vigilar y castigar* e *Historia de la sexualidad*. Si en los primeros libros, el filósofo está preocupado por precisar cuáles son las reglas de los enunciados discursivos y los entramados de la red lingüística de la medicina y la psiquiatría, en los últimos se ocupará de desentrañar las tácticas de la maquinaria del poder, las cuales producen un discurso que se impondrá como «verdad». De esta manera, el análisis genealógico se materializaría socialmente, y lo que importa es cómo el poder produce un saber que se institucionaliza como unívoca e irreprochablemente verdadero.

Por tanto, se recuperará aquí la propuesta teórica generada en apartados anteriores, según la cual la adecuación entre términos e individuos y la definición de «límitrofe» o «fronterizo» se llevarán a cabo desde el interior de un sistema ordenado, hegemónico y detentador del poder. «Entre técnicas de saber y estrategias de poder no existe exterioridad alguna», se refuerza en el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, «incluso si poseen su propio papel específico y se articulan una con otra, a partir de su diferencia» (Foucault, 1976: 119-120).

En términos de discurso, el personaje del poderoso en la literatura de Bolaño no sólo sabe señalar, reconocer y condenar la «otredad» (un asunto que entra en estrecho contacto con algunas de las apreciaciones del feminismo y hasta del postcolonialismo¹⁸⁸),

¹⁸⁸ Por un lado, en *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir desarrolla todo un estudio de la mujer a partir de esta reflexión: «Ningún sujeto se enuncia, de entrada y espontáneamente, como inesencial: lo Otro, al

sino que es capaz, con el mismo discurso o aparataje lingüístico aprendido, defender y autoafirmar su construcción valórica y su posición en el sistema. ¿El fin? Vigilar y castigar.

Se trata de una operación que Bolaño maneja desde sus primeros libros. Por ejemplo, en *Consejos de un discípulo a Morrison a un fanático de Joyce*, el protagonista Ángel Ros se deja llevar hacia comportamientos «al margen» de la ley y de la cordura por intercesión de su amante¹⁸⁹. El modo que tendrá el poder de identificar y excluir a Ana será el siguiente:

Para entonces Ana ya era conocida como la asesina de la calle Junta de Comercio, y los distintos medios de información que se habían ocupado del caso no sabían si motejarla de punk (foto de la izquierda), drogadicta o sudamericana típica. De mí hablaban poco, quién sabe cómo se enteraron de que yo no había sido el que apretó el gatillo, y más bien tendían a considerarme cómplice involuntario, desaparecido por causas de amor (Bolaño, García Porta, 1984: 32).

Una «asesina», una «punk», una «drogadicta», una «mujer de aspecto sudamericano»; es decir, la utilización de la red lingüística discriminatoria que alinea a

definirse como Otro, no define lo Uno: pasa a ser lo Otro cuando lo Uno se posiciona como Uno. Sin embargo, cuando no se opera esta inversión de Otro en Uno, será porque existe un sometimiento a este punto de vista ajeno. ¿De dónde viene en la mujer esta sumisión?» (Beauvoir: 52). Por otro, en *Orientalismo* (1978), Edward Said intuye con gran agudeza que se han impuesto desde Europa, para continentes que no son Europa, una serie de «verdades» que no serían más que efectos de poder: «[...] la representación está *ea ipsa* implicada, interrelacionada, entrelazada con muchas otras cosas además de la “verdad”, que es, a su vez, una representación. Esto debe llevarnos, metodológicamente, a ver que las representaciones (o distorsiones, ya que la distinción es sólo una cuestión de grado) habitan un campo común que no se define únicamente por poseer una materia común, sino también por una historia, una tradición y un universo del discurso comunes» (Said: 272-3).

¹⁸⁹ Habrá que anotar un aspecto que, si bien no se ha manifestado estudiar aquí, resulta interesante para el estudio global. Es el hecho de que los personajes femeninos en Bolaño parecen agruparse en dos grandes categorías: por un lado, aparecen las mujeres que por la mera condición genérica serán subordinadas implacablemente por los «gigantes» (las hermanas Garmendia, en Estrella distante; las muertas de Santa Teresa, en 2666); y por otro, aquellas que se construyen a la usanza del personaje de Ana: dominante, instintiva, rayana en la locura, amante experimentada, mujer de cultura y lecturas difusas (nótese este aspecto en las hermanas Font y en Lupe, de *Los detectives salvajes*; en Lola y en Rosa, la mujer y la hija de Amalfitano, respectivamente; y en Liz Norton, en 2666; en las varias escritoras «nazis», como Luz Mendiluce; y en los cuatro personajes femeninos de la sección «Vida de Anne Moore», de *Llamadas telefónicas*). En ambas categorías, las mujeres son capaces de desestabilizar el organizado sistema mental y cultural de los hombres, provocando en ellos sensaciones extremas que los llevarán a convertirse en amantes empedernidos y desesperados o en asesinos natos.

una clase social dominante, un Estado, una iglesia y, por supuesto, a unos medios de comunicación capaces de regularizar la óptica de la sociedad civil. Aún más: al final de la cita, Ana parece una encarnación o un calco del personaje bíblico que empujará al varón a pecar. Mientras Ana es puesta en vigilancia, y luego excluida xenófobamente, de Ángel Ros la prensa y los medios «hablaban poco»; Ros sólo es considerado un «cómplice voluntario», un sujeto hechizado eróticamente por la verdadera culpable.

No obstante, Bolaño es hábil para subvertir la continuidad discursiva del sistema de prototipo del hombre recto que se deja arrastrar por una mujer hacia los confines de la fechoría. Por ejemplo, en el cuento «Clara», de *Llamadas telefónicas*, juega sarcásticamente con la construcción idílica que el poder designa para las relaciones de pareja: «Luis era un tipo sensible (nunca le pegó), un tipo culto (fue uno de los dos millones de españoles, creo, que compraron los fascículos de la obra completa de Mozart) y un tipo paciente (la escuchaba, la escuchaba todas las noches y los fines de semana)» (Bolaño, 1997: 152). La «sensibilidad», la «cultura» y la «paciencia» chocan con las nominaciones que el mismo centro ha utilizado para definir a los «anormales», pero como ocurría con «civilización» y «barbarie», con «arte» y «brutalidad» en tanto binomios de un sistema axiológico, los opuestos borrarán su frontera para confundirse y manifestarse, de ahí en adelante, en tanto significantes a los que se adherirá una pluralidad de significados¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Sensibilidad, cultura y paciencia actúan, además, como eufemismos e imposturas de varios de los personajes atrapados en las lógicas del sistema que les ha impuesto todo tipo de valores, menos los existenciales. Es por eso que en «El gaucho insufrible» y en «El viaje de Álvaro Rousselot», los protagonistas están dispuestos durante los primeros momentos a mantener su vida doméstica y profesional organizada, pero luego se apartan para iniciar un camino hacia el fondo de sí mismos. En el último relato, por ejemplo, se cuenta que «con el dinero ganado [Rousselot] se pagó unas vacaciones en Punta del Este en compañía de su esposa y de su cuñada, donde se dedicó a leer *En busca del tiempo perdido*, a escondidas, pues a todo el mundo le había mentido que conocía a Proust y deseaba subsanar, mientras María Eugenia y su hermana retozaban en la orilla del mar, la mentira pero sobre todo la laguna que significaba no haber leído al más ilustre de los novelistas franceses» (Bolaño, 2003: 92). Rousselot, quien vivía para el trabajo y para una modesta actividad literaria, tiene una fijación por las apariencias. Cuando se aparte de esos círculos con el fin de buscar a un director de cine, tendrá una suerte de viaje (¿regresión?) hacia el mundo emocionante de

Es por eso que en la literatura de Bolaño los homosexuales son caracteres esenciales para este tipo de desestabilizaciones. Claros son los ejemplos de Mauricio Silva, el Ojo, expulsado de Chile por su militancia de izquierda, pero además exiliado por los mismos exiliados debido a su preferencia sexual; Ernesto San Epifanio y Piel Divina, relegados al lumpen primero por los poetas oficiales y luego por los mismos realvisceralistas (los poetas marginados); el pequeño Lorenzo, de *Estrella distante*, personaje que perdió sus brazos en la niñez y que, por su triple condición de minusválido, disidente y homosexual, vive desesperada y clandestinamente en la dictadura de Pinochet; y el locutor Reinaldo, de «La parte de los crímenes», de 2666, quien es atormentado por el rumor tendencioso de que, tras el implacable asesino de mujeres, está próximo a aparecer en Sonora el implacable asesino de homosexuales. Todos ellos se apartan, o son apartados, de la vida cívica, pero luego incordiarán al poder desde los bordes sociales y provocarán la discontinuidad en los discursos de reconocimiento.

Tal vez, uno de los eufemismos mayormente utilizados por la cultura del poder, y que se infiltra directamente en el discurso continuo de los subordinados, sea el de llevar a cabo actividades laborales con el fin de «contribuir a la sociedad». Se yergue, de hecho, como un asunto moral, valórico, benéfico. En realidad, la contribución social mediante un trabajo ofrecido por el sistema responde a la sutil persuasión de que ese individuo se sienta útil y provechoso haciendo que los engranajes del poder no cesen de funcionar. En la segunda parte de *Los detectives salvajes*, María Font ha sufrido el mismo tránsito hacia la madurez que mucho antes había vivido Laura Jáuregui, experimentando en carne propia la opinión del personaje de Daniel Grossman de que «la juventud es una estafa» (Bolaño, 1998: 454). Se ha independizado, busca trabajo, estudia danza y pintura y ha comenzado a tener un estrecho acercamiento a las

los excesos de la adolescencia. Proust quedará en el camino como intelectual, en pos de la desinhibición del alcohol y el favor sexual de algunas prostitutas francesas.

responsabilidades de madre, al cuidar a Franz, el hijo de Xóchitl García y Jacinto Requena. Aunque aún conserva el gusto por la lectura y por sus amigos artistas, sus ambiciones poéticas y su paso por el realvisceralismo son recordados como pecados de juventud. Por el mismo motivo, uno de sus amantes más estables es un profesor de matemáticas, casado, trabajador y de contundentes opiniones sociopolíticas. Luego de conocer a los amigos de María Font, el profesor se expresará en los siguientes términos:

Al marcharse mis amigos el profesor de matemáticas los trató de parásitos, los elementos, dijo, que inmovilizan a una sociedad, los que hacen que un país nunca acabe de ponerse en movimiento. Yo le dije que era igual que ellos y él replicó que eso no era cierto, que yo estudiaba y trabajaba mientras ellos no hacían nada. Son poetas, argüí. El profesor de matemáticas me miró a los ojos y repitió varias veces la palabra poeta. Vagos es lo que son, dijo, y malos padres, ¿a quién se le puede ocurrir ir a comer en un lugar ajeno dejando a su hijo solo en casa? (318).

Este discurso al interior de *Los detectives salvajes* permite comprender estas operaciones y tecnologías. Si el antiguo amante de María Font era un muchacho que abandonó su licenciatura en Derecho (es decir, la educación formal), y se encuentra perdido en algún lugar de Sonora, su nuevo amante es un individuo que, desde su podium, busca promocionar los discursos y prácticas continuas y repetitivas con las cuales el poder se mantiene. Los personajes «céntricos», por tanto, se definirán a sí mismos como «productivos» cuando sus integrantes accedan educativa y laboralmente a la maquinaria del sistema, que, como se ha dicho, necesita ser nutrida cada vez con nuevos engranajes. La marginación de las actividades del estudio y del trabajo (o la automarginación, que causa todavía más escozor entre los personajes «céntricos»), será inmediatamente criticada y penalizada desde una estructura valórica impuesta. Quien no desea acceder a un trabajo estable será calificado de «vago» y «parásito»; quienes no deseen detener su vida artística por el cuidado de un hijo serán calificados de «malos

padres»¹⁹¹. Finalmente, el hecho de que el profesor repita, como si sufriera ecolalia, la palabra «poetas» para acabar defenestrando la posición social de los mismos, responde al hecho de que, por reiteración constante, la mayoría de los valores no convenientes para la sociedad recta serán identificados con las actividades de los «poetas».

Pero como se analizaba en un principio, los poetas que serán marginados, bien lingüística, bien presencialmente de los círculos hegemónicos, no parecen haber centrado su vida en la obtención de estatus social o dinero. Su escala valórica, su acumulación de riqueza, está basada en la valentía. Así lo explica Auxilio Lacouture, en *Amuleto*, cuando describe la reacción de los demás poetas ante el retorno de Arturo Belano, quien había estado a expensas del régimen militar chileno: «[...] para ellos Arturito ahora estaba instalado en la categoría de aquellos que han visto a la muerte de cerca, en la subcategoría de los tipos duros, y eso, en la jerarquía de los machitos desesperados de Latinoamérica, era un diploma, un jardín de medallas indeudable» (Bolaño, 1999b: 71). Que se utilice, irónica y tiernamente a la vez, la noción de «machitos», y que esa noción provenga de una mujer, viene a redondear lo anteriormente expresado con respecto a la discontinuidad genérica y los personajes femeninos en la obra de Bolaño.

Finalmente, para acabar de definir de qué manera el poderoso articula con su discurso o mirada al «marginal», habrá que revisar desde este punto de vista foucaultiano «La parte de los críticos», de 2666. Según una entrevista recogida luego en el compilado *Microfísica del poder*, Foucault aclara:

¹⁹¹ Lo dicho puede relacionarse con el análisis que anteriormente se hacía del personaje de Héctor Pereda, el protagonista de «El gaucho insufrible», quien a pesar de su tránsito de la urbe al campo, de la «civilización» a la «barbarie», no se aleja de los valores positivos de preocupación y orientación que moralmente se le han otorgado bajo el rótulo de «padre». Antes de recomendarle a su hijo el Bebe que se busque una «china» y se vaya a vivir con él a la pampa, «a juicio de quienes lo trajeron íntimamente dos virtudes tuvo Héctor Pereda por encima de todo: fue un cuidadoso y tierno padre de familia y un abogado intachable, de probada honradez, en un país y en una época en que la honradez no estaba, precisamente, de moda [...]. Por las tardes repasaba con sus hijos las lecciones del colegio o asistía en silencio a las clases de piano de la Cuca y a las clases de inglés y francés del Bebe» (Bolaño, 2003: 15).

Ciertamente, el saber transmitido adopta siempre una apariencia positiva. En realidad, funciona según todo un juego de represión y de exclusión [...]: exclusión de aquellos que no tienen derecho al saber, o que no tienen derecho más que a un determinado tipo de saber; imposición de una cierta norma, de un cierto filtro de saber que se oculta bajo el aspecto desinteresado, universal, objetivo del conocimiento [...]. El saber académico, tal como está distribuido en el sistema de enseñanza, implica evidentemente una conformidad política [...] (Foucault, 1977: 32).

Es así como a pesar de que los cuatro críticos parecen una unidad, a causa de sus preferencias librescas, dos de ellos (Morini y Norton) reaccionarán de modo adverso ante la conformidad política, debido a su posición, instinto o convicción. A su modo, se «exiliarán» en los bordes, allí donde se encuentran ciertos «anormales», como Óscar Amalfitano.

Jean-Claude Pelletier es un personaje que viaja de los márgenes al centro. Si bien acepta vivir durante su período de estudiante (durante su época de preparación) en una mugrienta *chambre de bonne*, su camino va orientado a convertirse en una autoridad académica. Bolaño no entrega detalles del tránsito de la periferia al círculo de poder de Morini, Norton y Espinoza; sin embargo, pueden intuirse experiencias parecidas: «Los cuatro estaban dedicados a sus carreras, aunque Pelletier, Espinoza y Morini eran doctores y los dos primeros, además, dirigían sus respectivos departamentos, mientras que Norton estaba recién preparando su doctorado y no esperaba llegar a jefa de departamento de alemán de su universidad» (Bolaño, 2004b: 28). La preparación colegiada, el grado de doctor y la coordinación de los centros de estudio parecen tres instancias ascendentes que les otorgarán el acceso definitivo al manejo de los mecanismos de poder. Es importante notarlo porque, como se verá en el tránsito de la novela, Pelletier y Espinoza (los doctores, los *jefes* de departamento) formarán la dupla que, al interior del cuarteto, será capaz de juzgar y penalizar las opiniones y gestas de los dos críticos restantes y de los demás lectores (informados o no) de Archimboldi. Véase la diferencia de opiniones que tienen las máximas autoridades académicas en contraste con las de una sensible doctoranda, al conocer a Óscar Amalfitano:

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano, mientras que Amalfitano sólo podía ser visto como un naufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie o, en términos menos melodramáticos, como lo que finalmente era, un melancólico profesor de filosofía pasturando en su propio campo, el lomo de una bestia caprichosa e infantiloide que se habría tragado de un solo bocado a Heidegger en el supuesto de que Heidegger hubiera tenido la mala pata de nacer en la frontera mexicano-norteamericana. Espinoza y Pelletier vieron en él a un tipo fracasado, fracaso sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa, que intentaba protegerse con una capa de dureza, pero cuya delicadeza intrínseca lo delataba en el acto. La impresión de Norton, por el contrario, fue la de un tipo muy triste, que se apagaba a pasos de gigante, y que lo último que deseaba era servirles de guía por aquella ciudad (152-3).

«Fracasado» es un epíteto categórico. «Triste», en cambio, resulta un adjetivo que invita a la comprensión humana. Es por ello que poco a poco Liz Norton se convertirá en el personaje desestabilizador, que se permitirá explorar en carne propia las circunstancias de aquellos personajes «marginados» por los círculos intelectuales hegemónicos.

Siguiendo con este análisis piramidal, Piero Morini (que es doctor, pero que aún no ha obtenido la jefatura del departamento de alemán), se mueve mental y físicamente con mayor libertad, y es capaz de abrir la blindada frontera de los estudios archimboldianos. Varios de sus comportamientos rayarán incluso en el misterio gratuito. Morini, por ejemplo, es capaz de entablar conversación con un mendigo acerca de un libro «marginal» de una poeta canónica, *Il libro di cucina di Juana Inés de la Cruz*; y a pesar de su incapacidad física, viajar solo para hacer turismo en Londres y visitar Kensington Gardens y la casa de Sherlock Holmes. Se recordará el momento en el cual Morini, Espinoza y Pelletier dan finalmente con el paradero de Edwin Johns, el pintor que se mutiló a la mano como gesto extremo. Luego de que el pintor le susurre al oído el por qué de su acometimiento, Morini desaparece. Cuando por fin Espinoza y Pelletier lo encuentran, se sentirán con una responsabilidad casi paternalista de pedirle explicaciones y de obligarlo a que tome mayores precauciones en torno a su salud,

debido a su condición de autoridades académicas «mayores». Mas Morini sabe que quienes deben empezar a cuidarse son ellos. El colega, el amigo, se vuelve pronto una incomodidad y un misterio para los comendadores de la crítica archimboldiana:

Esa noche Pelletier llamó a Espinoza y decidieron de común acuerdo, tras despejarse mutuamente los presagios que pendían sobre ambos, dejar pasar unos días, no caer en un histerismo barato y recordar constantemente que, hiciera lo que hiciera, Morini era muy libre de hacerlo y en ese punto ellos nada podían (ni debían) haber evitado [...]. Sopesaron los pros y los contras y decidieron resguardar la intimidad de Morini tras un velo de silencio al menos hasta que supieran algo más concreto acerca de él. Dos días después, casi como un acto reflejo, Pelletier llamó al piso de Morini y esta vez alguien descolgó el teléfono. Las primeras palabras de Pelletier expresaron el asombro que experimentó al oír la voz de su amigo al otro lado de la línea.

—No es posible —gritó Pelletier—, cómo es posible, es imposible.

La voz de Morini sonaba igual que siempre. Luego vinieron las felicitaciones, el alivio, el despertar de un sueño no sólo malo sino también incomprensible. En medio de la conversación Pelletier le dijo que tenía que avisar a Espinoza inmediatamente.

—¿No te vas a mover de allí? —preguntó antes de colgar.

—¿Adónde quieres que vaya? —dijo Morini [...].

Pero Pelletier no llamó a Espinoza sino que se sirvió un vaso de whisky y se dirigió a la cocina y luego al baño y luego a su estudio, dejando encendidas todas las luces de la casa [...]. Media hora más tarde lo llamó Espinoza desde Madrid. En efecto, Morini estaba bien. No quiso decirle dónde se había metido durante aquellos días. Dijo que necesitaba descansar. Aclararse las ideas. Según Espinoza, que no había querido abrumarlo con preguntas, Morini daba la impresión de querer ocultar algo [...].

Poco después colgaron y Espinoza cogió un libro y trató de leer, pero no pudo (Bolaño, 2004b: 128-9).

La libertad sobre su propio cuerpo, que Morini exige educadamente, provoca un remezón en el poder. Pelletier y Espinoza saben que deben abjurar toda opinión sobre el destino o paradero de Morini. Lo saben, pero parece afectarles: uno bebe y se vuelve descuidado en su hogar; el otro ve comprometida una de sus actividades fundamentales: la lectura. Si Piero Morini, que no es jefe pero sí doctor, produce una desestabilización en el círculo hegemónico, Liz Norton, que no es doctora ni aspira a tener investidura académica alguna, será el personaje que mayormente contravenga esta mecánica del poder intelectual.

Norton, más cercana a un lector desinformado que a un catedrático, más cómoda en la condición de discípulo que en la de maestro, acabará por desestructurar la rígida

normativa impuesta por los dos líderes. Tras hacerles entender mediante el sexo individual y colectivo, y otros escarceos amorosos, que la relación sentimental debe suponer algo más que una experiencia sexual extrema, terminará por preferir para una vida en pareja al más abierto y marginal Morini. Norton es quien entiende con mayor profundidad el mensaje que Amalfitano les otorga en Santa Teresa: la abolición del destino por medio del exilio (la opción de Fate, en suma). Leída desde este punto de vista, la pueril despedida que Liz Norton clona con leves variantes y hace llegar a los correos electrónicos de sus antiguos amantes se vuelve epífánica: «No sé cuánto tiempo vamos a durar juntos, decía Norton en su carta. Ni a Morini (creo) ni a mí nos importa. Nos queremos y somos felices. Sé que vosotros lo comprenderéis» (207).

La búsqueda para Norton y Morini ha finalizado. A Pelletier y a Espinoza, en cambio, aún les queda el retorno a sus países, a sus ciudades, a sus departamentos (domésticos y académicos), a sus rutinas, sin haber encontrado lo único que parecían perseguir: Archimboldi. «Créeme», le dice el francés al español, «sé que Archimboldi está aquí [...]. En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores» (206). Espinoza hace la pregunta de rigor: ¿y por qué no han conseguido encontrarlo? «Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse» (207), se resigna Pelletier, otro modo de reconocer que la mayormente enigmática criatura literaria de Bolaño ha llevado hasta el límite las posibilidades del exilio.

Luego de este análisis, surge una pregunta: a pesar de las rígidas y efectistas estrategias planteadas por el poder, ¿por qué las narraciones de Bolaño acaban alejadas caóticamente de los supuestos órdenes iniciales?, ¿por qué los «anormales» siguen provocando inquietud entre los personajes céntricos si, se asume, se ha desactivado su peligrosidad?; en suma, ¿por qué se sigue hablando de poetas en la *República*? La respuesta cabal es compleja. Sin embargo es posible adelantar que los «anormales» no parecen reaccionar como el poder los ha anticipado. Los «anormales» articulan diversas subversiones o juegos contrarios, mediante los cuales son capaces de protestar, desorganizar o vulnerar los límites que las jerarquías les han fijado.

3.3. La paradoja de los marginales como dispositivo de discontinuidad

Si a la hora de hablar de las interferencias textuales en la literatura de Bolaño, la ruptura se ilustraba con un cuadrado de líneas «discontinuas», los personajes que bordearán las rígidos círculos sociales de la jerarquía operarán según lo que Michel Foucault reconoce, en *La arqueología del saber*, como un «trabajo negativo en el discurso»; es decir, «liberarse de todo un juego de nociones que diversifican, cada una a su modo, el tema de la continuidad. No tienen, sin duda, una estructura conceptual rigurosa; pero su función es precisa. Tal es la noción de tradición, la cual trata de proveer de un estatuto temporal singular a un conjunto de fenómenos a la vez sucesivos e idénticos (o al menos análogos)» (Foucault, 1969: 33). Y este juego de discontinuidad podrá entenderse, otra vez, con la desestabilizadora noción de *parergon* –«ni nos parece ni nos deja de parecer» (Bolaño, 1998: 358), le dicen los realvisceralistas Lima y Belano al estridentista Amadeo Salvatierra–. Si los centros de poder desean *catalogar* para crear estructuras de *saber*, los «marginales» de Bolaño asumirán la *differánce* y la performatividad¹⁹² constante como bandera identitaria.

Antes de proponer una necesaria tipología del *outsider*, es interesante analizar este hecho: los personajes que mayormente causan movimientos desestabilizadores en la obra de Bolaño son aquellos que en el mismo «margen» representan al menos una *doble* categoría. Se recordará que Arturo Belano, el líder de esos poetas realvisceralistas que

¹⁹² Performatividad como lo entiende Judith Butler en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990). El género, según Butler, no es la extensión conceptual o cultural de la carga cromosómica, sino la práctica cotidiana de los discursos represivos en torno del sexo. El efecto performativo de género se crea mediante la repetición estilizada de gestos, actos, movimientos, encuentros con otros: «El hecho de que el cuerpo con género sea performativo indica que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que constituyen su realidad. Esto también indica que si dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la reglamentación pública de una fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que diferencia lo interno de lo externo, y así instituye la integridad del sujeto. En otras palabras, los actos y los gestos, los deseos articulados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión mantenida mediante el discurso con el fin de reglamentar la sexualidad del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva» (Butler, 1990: 58).

todos apartaban, que todos despreciaban, los poetas cuya poética misma era la marginalidad, comienza a actuar, según Jacinto Requena, como André Bretón, como Octavio Paz en su círculo intelectual de confianza, marginando aún más a los ya marginados. Belano se construye con esta bi-identidad: la del marginado que margina. Es más, Belano no se comprenderá a sí mismo como un verdadero realvisceralista hasta que, físicamente, se encuentre lejos del centro (DF), en esa periferia donde el principio condicionante no es otro que la *apertura* (desierto de Sonora). Sin obra, los realvisceralistas no podrían ser considerados marginales desde un punto de vista estético, sino desde el más pragmático punto de vista legal: no son marginales por su *poética*, sino por su *política de acción*, acercándose, por ejemplo, al acto delictivo de robar libros para mantener vigentes a los cerebros del movimiento. Si se recuerda, Ernesto San Epifanio interpelaba a García Madero en los siguientes términos: «No me hagas reír. Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros» (56). La acusación no deja de ser alarmante: los realvisceralistas *tampoco leen*. ¿Qué significa ser poeta, entonces, en *Los detectives salvajes*? ¿robar libros cuya elección está supeditada a la oportunidad? La marginación, pues, es más social que literaria: excepto García Madero, los realvisceralistas se indefinen discontinuamente *per negationem*: son escritores que se han privado en su mayoría de mostrar su escritura (Ulises Lima lee un poema en el taller de Álamo al comienzo, más por razones políticas que estéticas) y son lectores que se han negado a leer. El gesto es paradójico y difumina cualquier frontera indicadora. El «iniciado» se dará cuenta de la operación difusa de sus amigos de ruta y luego prefigurará este *parergon*, introduciendo en el alto lenguaje de la vanguardia literaria la más activa y baja voz popular: «Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel? Hoy no me siento muy bien» (113).

Parergon: simón y nel, sí y no en un mismo momento; escatología: trascendentalidad de ultratumba y asuntos excrementicios; al tiempo, cultura y barbarie. Los últimos sistemas establecidos, en tanto *parergon* donde un referente o significante

aúna en un mismo momento características culturalmente contrarias, se verán representados en dos casos, tal vez los más inquietantes en tanto personajes difícil de asir: primero, la figura de El Penitente, en «La parte de los crímenes» de 2666, un sujeto capaz de rezar devotamente por la salvación *post-mortem* de su alma y al tiempo orinarse, en un acto sacrófobo, al interior de un templo católico; y segundo, la figura ya mencionada del intelectual torturador, o lo que Foucault ha dado a llamar el «soberano infame».

3.3.1. Dos ejemplos de identidad paradójica

3.3.1.1. El «santo sacrílego»

En Santa Teresa, el inicio de la espiral apocalíptica de muertes femeninas coincide con el reconocimiento colectivo de un «monstruo», en tanto la figura «anormal» señalada por Foucault. Su primera aparición resulta fundamental para el estudio aquí propuesto:

Un día un tipo desconocido entró en la iglesia de San Rafael, en la calle Patriotas Mexicanos, en el centro de Santa Teresa, a la hora de la primera misa. La iglesia estaba casi vacía, sólo unas cuantas beatas se apiñaban en las primeras bancas, y el cura aún estaba encerrado en el confesionario. La iglesia olía a incienso y a productos baratos de limpieza. El desconocido se sentó en uno de los últimos bancos y se puso de rodillas de inmediato, la cabeza hundida entre las manos como si le pesara o estuviera enfermo. Algunas beatas se volvieron a mirarlo y cuchichearon entre sí. Una viejita salió del confesonario y se quedó inmóvil contemplando al desconocido [...]. Mientras caminaba por el pasillo central vio una mancha líquida que se extendía por el suelo desde el banco que ocupaba el desconocido y percibió el olor de la orina [...]. Padre, dijo la viejita, hay un hombre que está mancillando la casa del Señor [...]. Padre, hay un hombre que está haciendo sus necesidades en la iglesia, dijo la viejita [...]; se quedaron inmóviles mirando al desconocido que gemía débilmente y no paraba de orinar, mojándose los pantalones y provocando un río de orina que corría hacia el atrio, confirmando que el pasillo, tal como temía el cura, tenía un desnivel preocupante [...]. El desconocido vio sus sombras y les pidió que lo dejaran en paz. Casi en el acto una navaja apareció en su mano y mientras las beatas de los primeros bancos gritaban acuchilló al sacristán (Bolaño, 2004b: 453-4).

La conjunción de elementos contrarios resulta evidente: se trata de un *desconocido* que ingresa en una iglesia del *centro* de la ciudad y se sienta *atrás* con el fin de empezar

(desde esos márgenes), a desestabilizar el orden. Prontamente, el caso de un sujeto que se orina en varias de las iglesias de Santa Teresa se extiende por todo Sonora. Ante cada nueva aparición, los detalles se tornan más espectaculares: a las orinas le siguen los excrementos, y a los excrementos las profanaciones, los asesinatos y la destrucción de estatuas, todo ello perpetrado siempre con un llanto lastimero, como si al desconocido le doliera acometer los actos. «Ese cabrón debe de tener una vejiga *monstruosa*», le comenta el judicial José Márquez a Juan de Dios Martínez. «O se aguanta todo lo que puede y espera hasta estar dentro de una iglesia para soltarlo [...]. Juan de Dios Martínez sabía [que] el acto pudo cometerlo cualquier otro, pero en la policía decidieron que había sido el penitente y él prefirió seguir el curso de los acontecimientos» (458-460. *El énfasis es nuestro*).

Los datos consignados son importantes, pues la configuración de este personaje empezará con la descripción de un perturbado mental y se irá convirtiendo poco a poco en la quasi venida apocalíptica de un *monstruo* cosmogónico, situación que se calcará cuando se hable del asesino de mujeres de Santa Teresa. Ante todo, como ya había anotado Poblete Alday (2010a), en la figura de el *desconocido* se reúnen las dos acepciones de lo *escatológico*, indiferenciando el valor socio-moral que se le ha otorgado a ambas¹⁹³. Por un lado, es un sujeto que se acerca al templo católico y reza devotamente, en una ciudad donde el fin, el secreto, la abyección y la salvación del mundo se conjuntan. El *desconocido* representa, pues, un visionario que comprende y encarna el

¹⁹³ Esta doble acepción puede provenir de una transliteración que el castellano hizo de dos fonemas griegos diversos, asociándolos a la misma letra. *Escatología*, como rama teológica, proviene del griego «έσjaton» (*lo último*) y «logos» (*estudio*); *escatología*, como análisis fisiológico, ha unido las palabras «scatós» (*excremento*) y «logos» (*estudio*). No obstante, esa indiferenciación (casi ambivalente, casi *bajtiniana*), resultaría más un acierto que una restricción metodológica. A la hora de examinar simbólicamente la recurrente imagen del «árbol enfermo» en la literatura de Bolaño, Poblete Alday indica: «A lo que nos remite el árbol podrido es a la segunda acepción de la escatología: la que ataña a los excrementos, desechos y suciedades. Resulta fácil establecer un nexo con su primer significado, en cuanto a que en ambos casos se habla de situaciones (o productos) terminales, y desde la teoría de la sublimación, es la travesía del sufrimiento y la degradación que nos conduce al más allá trascendente. De un modo similar, así como la conciencia del fin es el eje articulador en la obra póstuma de Bolaño, a su alrededor se aglutinarán lo podrido y lo corrupto, saturando tanto la diégesis como el campo semántico de dicho término» (Poblete Alday, 2010: 72-3).

sentido de lo escatológico en tanto doctrina de las últimas cosas del hombre y del mundo, y su trascendencia posterior. Sin embargo, por otro lado, se apura a manifestar en el mismo momento la segunda acepción, aquella que tiene fijación en los excrementos y los desechos corporales. Vinculándolo con otro momento de la literatura de Bolaño, el *desconocido* escatológico estaría replicando la operación que Raoul Delorme y su grupo de escritores bárbaros llevan a cabo en *Estrella distante*: «profanar» («humanizar») el libro, aquella superficie que socio-culturalmente se ha considerado «sagrada» mediante los residuos fisiológicos, es equivalente a un rito de «asimilación real», «una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica» (Bolaño, 1996b: 140).

De forma paradigmática, ¿qué eventos reuniría este personaje? El hecho de que la «alta» escatología y la «baja» escatología trabajan en las *postrimerías*. Para el *desconocido* (como para aquellos personajes que cometerán, y luego los otros que investigarán, los asesinatos de mujeres), no habrá distinción entre el plano sensible y el plano abstracto, entre espíritu y cuerpo. Para el discurso jurídico y policial se tratará de un «criminal», alguien que perturba el orden público, y el caso le será confinado al judicial Juan de Dios Martínez, quien intentará darle mayor contundencia a la investigación con la ayuda de Elvira Campos, la directora del psiquiátrico de Santa Teresa: «La persona que usted busca, decía la voz de la directora, padece sacrofobia [...]. La sacrofobia es el miedo o la aversión a lo sagrado, a los objetos sagrados, particularmente a los de tu propia religión, dijo Elvira Campos» (Bolaño, 2004b: 465-475). Al sujeto se le marginará, entonces, como «criminal» desde el discurso judicial, y como un «sacrófobo» desde el discurso clínico. Sin embargo, su alta capacidad de movimiento y el impacto de sus acciones no permitirán que esos discursos, ni sus respectivas penas (en ambos casos, los castigos corporales y la privación de la libertad) puedan neutralizarlo.

Es por eso que desde la tribuna de *La Voz de Sonora*, empezará a reconocérsele con un nombre singular: El *Penitente Endemoniado*, otra paradoja que complejizará aún más al personaje. Un penitente, en la doctrina cristiana, es alguien que ha pecado

gravemente, pero cuyas faltas se han absuelto con el condicionante de que no vuelva a pecar. Un endemoniado es alguien poseído por el espíritu que incita al mal, a la perversión y lo nocivo. Ambas nociones se conjuntan en el *desconocido*, otorgándole un carácter monstruoso y sobrenatural por sus actos: ha «mancillado» la casa del Señor, ha ultrajado un templo sagrado, y, sobre todo, ha ido desapareciendo en el horizonte, lo que lo dota de una estatura mitológica. Ya no será Juan de Dios Martínez señalándolo como un «criminal», ni Elvira Campos bautizándolo como un «sacrófobo», sino la *voz de Sonora*, la comunidad entera, la que alimentará la figura de este «anormal». En ese sentido, siguiendo a Foucault, el *Penitente Endemoniado* no es un *incorregible*: no hay pedagogía ni penitencia que lo regrese a la ordenada y recta conciencia ciudadana. Desde todos los discursos (clínico, judicial, social) se trataría de un *monstruo* por un aspecto esencial: al imperar en él actitudes que los agentes socializadores no son capaces de controlar (como la reacción cuando su supervivencia se ve amenazada, las realización inmediata de las necesidades fisiológicas y el instinto homicida), trascenderá la esfera de lo humano para acercarse a lo animalesco. Dirá Foucault:

El monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho.

Así, se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa, ¿a qué se nos remite? A una infracción del derecho humano y del derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos (Foucault, 1999: 69).

Por último, es interesante evidenciar cómo el paradójico personaje del *Penitente Endemoniado* permite que todos los regidores (tanto Elvira Campos, la directora del hospital psiquiátrico, como Juan de Dios Martínez, policía judicial de Sonora, y Sergio González Rodríguez, un periodista del Distrito Federal que es enviado a cubrir la noticia), hagan un movimiento argumental parecido al de Oscar Fate.

Los tres estarán vinculados, primero, a un asunto periférico de Santa Teresa (Fate a la pedestre pelea de boxeo, Campos, Martínez y González al caso del Penitente), pero luego ese asunto será la *vía regia* para que todos los personajes se interesen por los femicidios. Los crímenes, como también las profanaciones de iglesias, tendrán a más de un responsable, pero todos los visionarios, todas las víctimas, todos los policías, periodistas, artistas, trabajadores, se alinearán para buscar a un único *monstruo*, una entidad siniestra y ominosa que vendrá de fuera, «un gigante, un hombre muy grande, muy grande, y te va a matar a ti y a todos» (Bolaño, 2004b: 603). Ese *monstruo* no se reconocerá tanto por los homicidios verdaderamente cometidos (es decir, por el discurso diferenciador de la penalización legal), sino por su condición de *extranjería* (otredad).

Se culpará al sobrino de Archibald, Klaus Haas: el único alemán en Sonora, un rubio casi albino que superará por mucho en altura al biotipo del mexicano de la frontera, y en ese clima caótico su imagen no sólo se engrandecerá, causando el estupor en personajes fuertes como Oscar Fate o Guadalupe Roncal¹⁹⁴, sino que borrará espacialmente los márgenes entre la ciudad, habitada por los «normales», y los reclusorios, donde los «anormales» deberían estar. En su tesis doctoral *Imaginar sin frontera: Visiones errantes de nación y cosmopolitismo desde la periferia* (2008), el filósofo Jungwon Park analiza al personaje de Klaus Haas en 2666 y afirma concluyentemente:

Su imagen poderosa y extralegal es transmitida a través de los medios y amplificada por toda la ciudad, llenando a los ciudadanos de una sensación de horror. La gente “normal” está encerrada y paralizada por el funcionamiento del miedo. Según Bolaño, es opaca la división entre la cárcel y la sociedad civil, y ésta resulta la verdadera cárcel en Santa Teresa. Dicha ironía conduce a que nuestros conceptos de cárcel y manicomio devengan

¹⁹⁴ «—Buenos días —les dijo el gigante en español. Se sentó y estiró las piernas por debajo de la mesa hasta que aparecieron sus pies por el otro lado.

Llevaba unos zapatos deportivos, de color negro, y calcetines blancos. Guadalupe Roncal retrocedió un paso.

—Pregunten lo que quieran —dijo el gigante.

Guadalupe Roncal se llevó una mano a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico, y no supo qué preguntar» (Bolaño, 2004b: 440).

delirantes. Aunque son lugares para criminales o “anormales”, ahora cubren la sociedad entera transformándola en un espacio similar en diversos aspectos a ella (Park: 210).

En ese particular contexto, la escatología se propone, entonces, como una liberación en una Santa Teresa que ha perdido su funcionalidad como ciudad y que deviene, toda ella, en un manicomio o en una prisión, tal como conjeturaba Bolaño sobre América Latina.

3.3.1.2. Pinochet: el «soberano infame»

Este segundo caso opera con la misma lógica de la ambigüación axiológica. La crítica y la academia han realizado sendos estudios de esta relación conflictiva, de este cruce paradójico que asocia dos esferas de influencia social supuestamente antagónicas: «Cierta predilección por los usos de lo infame como objeto estético desata de manera irritante a veces, la pregunta acerca del carácter de las relaciones entre la escritura y lo inefable» (Manzoni, 2002a: 17), argumentaba Celina Manzoni en su temprano ensayo «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal» (2002). Por otra parte, María José Bruña, en su ensayo «Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales» (2010), ha dicho que «narrador, poeta-asesino y lector son tres manifestaciones de lo mismo, del ser humano. Es obvio que Bolaño quiere, a partir de ese doble reconocimiento y sólo llegando previamente a ese desierto ético de Adorno desde el que es posible crear de nuevo, reconocer que el arte y la belleza no libran del oprobio» (Bruña: 410); y de la misma manera María Luisa Fischer, en «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño» (2008), matiza y señala que en este tipo de personajes «se reúnen la abyección con el arte, la barbarie y los actos civilizados, en esa conjunción que tanto inquietó a Walter Benjamin y George Steiner [...]. Se ensaya un retrato del personaje enigmático a través de hechos y eventos narrados de manera objetiva y en sus propios términos, despojados de cualquier marco interpretativo [...]» (Fischer: 148).

Sin embargo, es importante manifestar un contrapunto con los anteriores ensayos, porque el mal en la literatura de Bolaño (en particular, en 2666), no trasciende

ni se agiganta por su rudeza y escarmiento, sino porque justamente se banaliza y se vuelve un patrón cotidiano¹⁹⁵. Es decir, no puede hablarse de un «Mal», impersonal y descontextualizado, un mal que a riesgo de rebautizarse con mayúsculas se torna abstracto e inasible, sino de su encarnación inmanente en figuras y períodos históricos concretos. Así, es posible dar una vuelta más a la tuerca, y leer al personaje del «violento refinado» desde quien detenta un poder grotesco y que Foucault, en *Los anormales*, reconoce bajo el nombre de *soberano infame*.

Es interesante cómo Foucault se esmera en dar una resignificación cuando lo grotesco se asocia al poder, recuperando el adjetivo *ubuesco* en alusión al protagonista del drama *Ubú rey* (1896), de Alfred Jarry (un soberano que, tras derrocar a Wenceslao, el rey de Polonia, impone su voluntad de forma tiránica y extravagante). Lo *ubuesco*, por tanto, señala la maximización de los efectos de poder, evidenciados en comportamientos ridículos u odiosos:

El terror ubuesco, la soberanía grotesca o, en otros términos más austeros, la maximización de los efectos de poder a partir de la descalificación de quien los produce: esto, creo, no es un accidente en la historia del poder, no es una avería de la mecánica. Me parece que es uno de los engranajes que forman parte inherente de los mecanismos del poder. El poder político, al menos en ciertas sociedades y, en todo caso, en la nuestra, puede darse y se dio, efectivamente, la posibilidad de hacer transmitir sus efectos, mucho más, de encontrar el origen de sus efectos, en un lugar que es manifiesta, explícita, voluntariamente descalificado por lo odioso, lo infame o lo ridículo (Foucault, 1999: 25).

La descalificación de *grotesco*, entonces, se convierte para el soberano en un suplemento de poder que será anexado a la ya otorgada cuota de dominio. Más que degradarlo, los comportamientos grotescos (sumarios a sus gestos, su opción sexual, sus vestimentas: su *cuerpo*, en suma) refuerzan el ejercicio de su soberanía. Utilizando el método de la genealogía, es posible seguir la línea histórica que plantea Foucault y

¹⁹⁵ En la novela de Florian Linden, que Ingeborg lee en *El Tercer Reich*, aparece una anotación que bien puede entenderse como clave de lectura para «La parte de los crímenes», de 2666: «“Usted afirma haber repetido varias veces el mismo crimen. No, no está usted loco. En eso, precisamente, consiste el mal”» (Bolaño, 2010: 126).

afirmar que el engranaje de lo *grotesco* o *ubuesco* en la mecánica del poder, esa dominación que traerá aparejada por partes iguales la tiranía y la extravagancia, cifra sus orígenes en el Imperio Romano, con déspotas afamados como Nerón, Heliogábalo y Calígula, y se extenderá con pareja regularidad hasta los siglos XIX y XX. En ese período aparecerá otra figura reconocible de la soberanía arbitraria, propia de las sociedades constreñidas por aparatos estatales fuertes: la del *burócrata*. Continúa Foucault:

El hecho de que la maquinaria administrativa, con sus efectos de poder insoslayables, pase por el funcionario mediocre, inútil, imbécil, pelicular, ridículo, raído, pobre, impotente, todo eso, fue uno de los rasgos esenciales de las grandes burocracias occidentales desde el siglo XIX. El grotesco administrativo no fue simplemente la especie de percepción visionaria de la administración que pudieron tener Balzac, Dostoievski, Courceline o Kafka. Es en efecto una posibilidad que se atribuyó realmente a la burocracia. “Ubú rechoncho de cuero” pertenece al funcionamiento de la administración moderna, como correspondía al funcionamiento del poder imperial en Roma estar en manos de un histrión loco. Y lo que digo del Imperio Romano, lo que digo de la burocracia moderna, podría decirse de muchas otras formas mecánicas del poder, en el nazismo o el fascismo (26).

De esta manera, las figuras visibles de los régimes totalitarios y dictatoriales que aparecen como marcos referenciales en la literatura de Bolaño estarán inscritas en la mecánica del poder y su imagen se moldeará según la lógica de la institución que los ha empujado a la visibilidad. Su teatralidad, evidente en sus vestimentas, decisiones y gustos estéticos, serán para Foucault comportamientos de un «soberano descalificado», un soberano que, para exhibir ese suplemento extra de dominación (lo *grotesco*), recurrirá a bufonadas propias de un poder hipnotizante¹⁹⁶.

¹⁹⁶ «El grotesco de alguien como Mussolini estaba absolutamente inscripto en la mecánica del poder. Éste se atribuía la imagen de tener su origen en alguien que estaba teatralmente disfrazado, modelado como un payaso, como un bufón [...]. Una vez más, en nuestra sociedad, desde Nerón (que acaso sea la primera gran figura iniciadora del soberano infame) hasta el hombrecito de manos temblorosas que, en el fondo de su búnker, coronado por cuarenta millones de muertos, no exigía sino dos cosas: que todo lo que había encima de él fuera destruido y le llevaran tortas de chocolate hasta reventar, tenemos todo un enorme funcionamiento del soberano infame» (Foucault, 1999: 27).

Si bien los *soberanos infames* que aparecen en las novelas de Roberto Bolaño pueden focalizarse a partir de esta lógica, sus extravagancias serán un tanto más sutiles que el nombramiento del caballo favorito como Cónsul de Bitinia o la indigestión por tortas de chocolate. Es más: aunque aparezcan personajes histriónicos y grotescos en *La literatura nazi en América* (los hermanos Schiaffino, por ejemplo), o el mismo Carlos Wieder, en *Estrella distante*, ninguno *detenta* el poder. Excepto uno: el personaje de Augusto Pinochet, en *Nocturno de Chile*, recibiendo clases de marxismo por parte del sacerdote católico Sebastián Urrutia Lacroix.

El cuadro es *ubuesco*, pero verosímil. Durante los primeros meses del gobierno golpista, dos misteriosos gestores, el señor Odeim y el señor Oido, le encomiendan a Urrutia Lacroix una tarea que vinculará la hilaridad con la paradoja: enseñarles los fundamentos de Karl Marx, en una misión ultrasecreta, a un grupo muy peculiar de estudiantes: «¿Quiénes son mis alumnos?, dije. El general [Augusto] Pinochet, dijo el señor Oido. Tragué aire. ¿Y quién más? El general [Gustavo] Leigh, el almirante [José Toribio] Merino y el general [César] Mendoza, pues, ¿quiénes otros?, dijo bajando la voz el señor Odeim» (Bolaño, 2000: 103-5). Urrutia Lacroix intentará, en nueve sesiones, que los cuatro cabecillas de la Junta Militar absorban los principios fundamentales de *El capital*, *Los conceptos elementales del materialismo histórico* y el *Manifiesto del partido comunista*, mientras en Chile (en un puro eufemismo orwelliano) impera el estado de excepción, los teatros y estadios han sido convertidos en cárceles para presos políticos y se ha articulado la temida Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), órgano encargado de secuestrar, torturar y asesinar a los simpatizantes del antiguo gobierno socialista.

Las jornadas de aprendizaje marxista provocan casi de inmediato el soponcio y el bostezo en los alumnos. En la segunda clase, el general Pinochet disimula su aburrimiento tras sus temibles gafas negras. A la cuarta clase, no acuden ni Leigh ni Merino. En la quinta, el general Mendoza se duerme. Urrutia Lacroix está a punto de darse por vencido cuando Pinochet, el único alumno regular, le espeta un comentario

que terminará por modelar el perfil del *soberano infame* que aquí se ha pretendido estudiar:

Entonces el general me hizo la pregunta, si sabía lo que leía Allende, si creía que Allende era un intelectual [...]. Y el general me dijo: todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y como un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado, ¿verdad? Y yo incliné la cabeza y sonréi beatíficamente. Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y que no estudian, dijo el general, ¿usted qué cree? Me encogí de hombros como un pajarillo herido. No existen, dijo el general. Un intelectual debe leer y estudiar o no es intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Moví lentamente la cabeza y sonréi. Revistitas. Sólo leía revistitas. Resúmenes de libros. Artículos que sus secuaces le recortaban. Lo sé de buena fuente, créame. Siempre lo había sospechado, susurré. Pues sus sospechas estaban completamente fundadas [...]. Y entonces el general me dijo: ¿cuántos libros cree que he escrito yo? Me quedé helado, le dije a Farewell. No tenía ni idea. Tres o cuatro, dijo Farewell con seguridad. En cualquier caso yo no lo sabía. Y tuve que admitirlo. Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas [...]. Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo, tres libros, uno de ellos bastante grueso, sin la ayuda de nadie, quemándome las pestañas. Y después dijo: innumerables artículos, de todo tipo, siempre, eso sí, ceñidos a la familia militar (115-7).

Para el análisis, este comentario de Pinochet resulta interesante pues se trata de una opinión formulada por un personaje que ha alcanzado la soberanía más alta de un país por la fuerza. Es decir, ha llegado de modo irregular a ese sitio donde toda gestión (económica, social, cultural) se ve cruzada por la detención del poder, un lugar donde Pinochet ve que la excelencia intelectual de sus antecesores (particularmente Allende) ha sido ponderada demagógicamente por el sector político contrario. Lo curioso es que desde allí, el personaje destaca una labor de autogestión, la edición de tres libros y la publicación de varios artículos, por contraste a la práctica cultural poco ortodoxa del Presidente anterior, provocando un efecto que aúna lo hilarante con el discurso eufemístico. La excentricidad de Pinochet en *Nocturno de Chile*, y el cariz grotesco que va tomando su figura a lo largo de la novela, no radica en las prácticas derivadas de su nueva posición de poder, sino en su particular ejercicio de las letras y la intelectualidad. Allí, donde no parece haber conciliación entre la cultura y la violencia, el *soberano infame* borra la frontera y subvierte los valores .

En conclusión, lo que verdaderamente le interesa al poderoso *ubuesco*, desde el burócrata al déspota en cualquiera de sus niveles, es el carácter litúrgico de su soberanía, asistir al rito cultural, exhibitivo y ridículo del ensalzamiento de su propia personalidad. En los libros de Bolaño, la concepción del arte se prefigurará, entonces, definida por ese ritual, independiente del color político, la posición social o la formación artística de quien ejerza el poder.

3.4. Esperando a los bárbaros: Una tipología del outsider

Enrique Vila-Matas fue uno de los primeros escritores en leer con agudeza *Los detectives salvajes*. En su ensayo titulado «Bolaño en la distancia», publicado primero en su volumen *Desde la ciudad nerviosa* (2000) y después recopilado por Celina Manzoni en *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia* (2002), Vila-Matas entrega algunas pistas acerca de los afectos que el escritor chileno sentía por esa porción de sus personajes que se abren, deliberadamente, hacia la periferia: «Tengo con Bolaño una gran afinidad con todos esos seres errantes que aparecen en su novela: seres que a mí me parece que vagan en lugares extraños, en unas afueras que no poseen un interior, como astillas a la deriva, supervivientes de un todo que nunca ha existido [...]» (Vila Matas, 2002: 99). La afirmación de Vila-Matas es orientadora, y hace suponer que buena parte de los personajes «marginados» (debido a las estrategias excluyentes del poder) y luego «marginales» (cuando asuman su capacidad desestabilizadora en los bordes) de Bolaño se ubican difusamente en las «afueras», lejos ya de un «interior», y que se perfilan como «supervivientes» a la deriva de un «todo» (una unidad, una integridad) inexistente. Es allí donde radicará esa *política/poética* de la marginalidad que ha venido articulándose a lo largo de esta sección, y que no sólo se reconocerá por la capacidad que tienen los personajes de sobreponerse a la adversidad, sino porque el resto de las criaturas bolañeanas verán en ellos una suerte de enigmática iluminación.

Tal como opera el pensamiento derridiano, las iluminaciones (la *Aletheia*, en suma) tendrá lugar a mucha distancia de los templos, de los interiores y centros.

¿Dónde? Allí, en las zonas periféricas, donde el *saber-poder* todavía no ha llegado de forma tan clara ni ha podido inventarse un aparataje lingüístico y legal de represión. En la presentación de *Márgenes de la filosofía* (1972), de Jacques Derrida, Carmen González Marín lo menciona de la siguiente manera: «El interés por la marginalidad es una señal de la indecibilidad acerca del espacio donde hallar la verdad, o el sentido, y no un deseo filológico de rastrear en lo desapercibido meramente» (González Marín: 10-1). Varios de los personajes de Bolaño parecen saber que en la *presencia* no estaría la *verdad*, sino sólo un efecto del poder. Es por eso que la toma de distancia, la visualización panorámica y el alejamiento, sumadas a las características que Vila-Matas reconoce, serán factores fundamentales para entender esta política del *outsider*.

«Todo significado se produce desde lejos», continúa González Marín, «y así, sólo así, puede interpretarse» (12). No obstante, se convendrá que la óptica de la distancia provocará una visión distorsionada y nunca exacta tanto en quienes miran desde el centro hacia la periferia como en aquellos que, desde afuera, generan ópticas novedosas. De este modo, el detective Contreras se mirará al espejo y en lugar de su rostro y el de Belano, verá «un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto» (Bolaño, 1997: 132); «cuando lo miré su rostro exhibía una sonrisa que quería decir soy adulto, he comprendido que para disfrutar el arte no hace falta hacer el ridículo, no hace falta escribir ni arrastrarse» (41), describe el atento narrador de «Enrique Martín», en el momento preciso en el que su amigo inicia un periplo, más mental que literario, desde la poesía hacia la ciencia ficción; de manera similar, los prisioneros de un campo de concentración del sur de Chile verán el avión de Carlos Wieder rompiendo las nubes y escribiendo versos en latín, pero mientras uno de los presos, el loco Norberto, se sube a una reja y afirma distorsionadamente que «es un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940 [...]; la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa» (Bolaño, 1996b: 36-7), el narrador, también encarcelado, querrá ajustarse con mayor propiedad a lo visto: «[El avión] daba

la impresión de ir tan despacio como las nubes pero no tardé en comprender que aquello sólo era un efecto óptico» (35). La distorsión, por ende, es generalizada y ambivalente, y afectará tanto a unos personajes como a otros.

Es la exposición evidente de que la significación se está constantemente *difiriendo*. Resulta esencial entender esta idea, pues en varios momentos de la literatura de Bolaño la información esencial para la continuación de los argumentos será otorgadas por personajes misteriosos, una suerte de «conspiradores» subrepticios que no sólo se encontrarán *fueras* de todos los centros, sino incluso más allá de los márgenes. Los casos más notorios son aquellos en los que ciertos personajes céntricos o marginales se han auto-investido con la metodología del «detective» para perseguir al escritor de su interés, pero en el fragor de la pesquisa han debido resignarse a confiar únicamente en los testimonios de ciertos personajes periféricos.

Sólo a modo de ejemplo: en 2666 los críticos italiano, francés, español e inglés representarán a cuatro «detectives marginales», ante todo por su condición de extranjería, que perseguirán a un escritor alemán en suelo mexicano. Para ello requerirán, primero, de la ayuda de un escritor y promotor cultural suave (quien, más que la figura o las novelas, lo que recuerda vivamente de Archimboldi es el color de su chaqueta y la portada del libro que al conocerlo traía consigo)¹⁹⁷; y luego de un profesor chileno, Óscar Amalfitano (quien recuerda haber leído al escritor alemán en una inusual

¹⁹⁷ «[...] uno de esos escritores que un día llegó al pueblo en donde el suave ejercicio del promotor cultural fue Benno von Archimboldi [...], [quien] leyó dos capítulos de una novela en curso, su segunda novela, la primera, recordaba el suave, la había publicado en Hamburgo aquel año, aunque de ésa no leyó nada, sin embargo esa primera novela existía, dijo el suave, y Archimboldi, como anticipándose a las sospechas, había llevado un ejemplar consigo, una novelita que andaba por las cien páginas, tal vez más, ciento veinte, ciento veinticinco, y él llevaba la novelita en el bolsillo de su chaqueta, y, cosa extraña, el suave recordaba con mayor nitidez la chaqueta de Archimboldi que la novela embutida en el bolsillo de esa chaqueta, una novelita con la tapa sucia, arrugada, que había sido de color marfil intenso, o amarillo trigo empalidecido, o dorado en fase de invisibilidad, pero que ahora ya no tenía ningún color ni ningún matiz, sólo el nombre de la novela y el nombre del autor y el sello editorial [...]» (Bolaño, 2004b: 33-4-5).

biblioteca de un residencial barrio de Santiago de Chile¹⁹⁸). Como casi todos los detectives de Bolaño, los críticos fracasarán en la resolución del misterio. El momento álgido de este desplazamiento continuo, de esta poca confiabilidad en las fuentes para obtener éxito en la pesquisa, sobrevendrá cuando un personaje llamado Rodolfo Alatorre, estudiante mexicano de intercambio, les hable a los cuatro «críticos-detectives» de otro personaje, un tal Almendro, más conocido con el mote de El Cerdito, quien asegura haber conocido a Archimboldi en el aeropuerto de la Ciudad de México. Se trataba de un escritor alemán muy viejo y muy alto, aunque no puede asegurarlo:

La maleta tenía ruedas y apenas pesaba. El viejo volaba desde el DF hasta Hermosillo.

— ¿Hermosillo? —dijo Espinoza—, ¿dónde queda eso?

—En el estado de Sonora —dijo el Cerdito—. Es la capital de Sonora, en el noroeste de México, en la frontera con los Estados Unidos.

— ¿Qué va a hacer usted a Sonora? —dijo el Cerdito.

El viejo dudó un momento antes de responder, como si se le hubiera olvidado hablar.

— Voy a conocer —dijo.

Aunque el Cerdito no estaba seguro. Tal vez dijo aprender y no conocer.

— ¿Hermosillo? —dijo el Cerdito.

— No, Santa Teresa —dijo el viejo—. ¿La conoce usted?

— No —dijo el Cerdito—, he estado un par de veces en Hermosillo, dando conferencias sobre literatura, hace tiempo, pero nunca en Santa Teresa.

— Creo que es una ciudad grande —dijo el viejo.

— Es grande, sí —dijo el Cerdito—, hay fábricas, y también problemas. No creo que sea un lugar bonito (Bolaño, 2004b: 140-1).

Ni el suave, ni Amalfitano, ni Alatorre, ni el Cerdito resultan fuentes confiables, pues la atención de ellos parece estar puesta siempre en aspectos «marginales» a la

¹⁹⁸ «[Amalfitano] Entró en contacto con la obra de Archimboldi, según creía recordar, a la edad de veinte años, entonces había leído, en alemán y cogiendo los libros en préstamo de una biblioteca de Santiago, *La rosa ilimitada*, *La máscara de cuero* y *Ríos de Europa*. En aquella biblioteca sólo tenían aquellos tres libros y *Bifurcaria bifurcata*, pero este último lo empezó y no lo pudo terminar. Era una biblioteca pública enriquecida con los fondos de un señor alemán que había acumulado muchísimos libros en dicha lengua y que antes de morir los donó a su comuna, en el barrio de Ñuñoa, en Santiago» (Bolaño, 2004b: 156).

figura o la literatura misma de Archimboldi. La imagen, entonces, vuelve a distorsionarse.

Antes de ensayar un estudio tipológico de personajes fronterizos recurrentes en su literatura, cuya aparición y desaparición causará cierta extrañeza, o deliberada desestabilización en los espacios en los que tienen cabida, es importante entender que esta operación busca deconstruir el sistema *ajuste/distorsión*, lo que entrará muy en sintonía con lo que la investigadora Cecilia López Badano (2010) reconoce como «anamorfosis»: «El autor acude a un recurso de la perspectiva pictórica manierista: la metáfora visual oculta constituida por la *anamorfosis* (del griego “transformación”) en la que la imagen distorsiva representada para la mirada inédita, no frontal, es [...] justamente aquella que jamás se ve de plano en el texto, pero se configura al sesgo, siniestra en el espejo perpendicular de la anamorfosis» (López Badano: 373). Lo trascendental de la fauna bolañea no se encontrará, entonces, en el «plano frontal» (donde la vigilancia de quien «pinta» o «escribe» es mayor) sino en el «plano perpendicular», distorsionado y, por ende, revelador. Es el modo que tendrán los personajes «marginales» de aparecer, para no ser detectados abiertamente por los demás en el espacio literario de Bolaño.

Luego de observar perpendicularmente sus libros, esto es lo que puede entreverse.

3.4.1. Enfermos al borde del cráter

En la obra de Bolaño, la enfermedad ocupa un sitio especial para introducir cierta indeterminación en los cánones. Y es que frente a lo trágico, lo grotesco o monstruoso de su propia condición, los personajes que han sido empujados hacia los márgenes por un padecimiento físico o mental incordiarán los círculos de poder, bien inquietando ostensiblemente a los personajes céntricos, bien utilizando la estrategia de la ironía.

Tal vez, el caso más evidente de enfermedad física que genera escozor entre los círculos de poder sea el de Lorenzo, un personaje difuso, casi innombrable, que ha

perdido sus brazos cuando niño a causa de una descarga eléctrica. La historia es referida en *Estrella distante* como si se tratara, paródicamente, de un relato infantil de corte maravilloso. Nuevamente, la redención parece situarse risiblemente en lo escatológico luego de haber sido sometido a una serie de marginaciones por parte del poder:

Érase una vez un niño pobre de Chile... El niño se llamaba Lorenzo, creo, no estoy seguro, y he olvidado su apellido, pero más de uno lo recordará, y le gustaba jugar y subirse a los árboles y a los postes de alta tensión. Un día se subió a uno de estos postes y recibió una descarga tan fuerte que perdió los dos brazos. Se los tuvieron que amputar casi hasta la altura de los hombros. Así que Lorenzo creció en Chile y sin brazos, lo que de por sí hacía su situación bastante desventajosa, pero encima creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable [...]. Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto [...]. Los amigos le preguntaban cómo se limpiaba el culo después de hacer caca, cómo pagaba en la tienda de fruta, cómo guardaba el dinero, cómo cocinaba. Cómo, por Dios, podía vivir solo. Lorenzo contestaba a todas las preguntas y la respuesta, casi siempre, era el ingenio. Con ingenio uno se las apañaba para hacer de todo. Si Blaise Cendrars, por poner un ejemplo, con un solo brazo podía ganar boxeando al más pintado, cómo no iba a ser él capaz de limpiarse –y muy bien– su culo después de cagar (Bolaño, 1996b: 81-84).

Minusválido, disidente, homosexual y poeta; la historia de Lorenzo es casi caricaturesca. Sin embargo se insiste en un componente esencial, que es la resistencia. En el caso de este personaje, la resistencia estará aparejada con su ingenio, sobre todo cuando los interesados en su historia focalicen su atención no en su lucha política, ni en el modo clandestino de llevar su sexualidad, ni tampoco en su obra poética, sino en cómo se *limpia*, es decir, cómo elimina de sí la suciedad que en la marginalidad le han salpicado los demás personajes céntricos. La referencia a Blaise Cendrars (uno de los *shandys* vilamatianos, un pianista que luego de la amputación decide con mayor vigor convertirse en escritor y que incorporará a su «mano cortada» como parte de su temática) apuntala las convicciones: la deformidad física, la condición de *apestado* según los lineamientos ideológicos del poder, sólo se vulnera luchando. No obstante, el destino de Lorenzo como *apestado* es trágico: acaba por arrojarse al mar desde una piedra del litoral central chileno, conocida como la piedra de los suicidas:

Se hundió como una piedra, con los ojos abiertos y vio el agua cada vez más negra y las burbujas que salían de sus labios [...]: movió la cabeza con calma (calma de anestesiado) y buscó con la mirada algo, lo que fuera, pero que fuera hermoso, para retenerlo en el instante final. Pero la negrura velaba cualquier objeto que bajara con él hacia las profundidades y nada vio. Su vida entonces, tal cual enseña la leyenda, desfiló por delante de sus ojos como una película (82).

Esta escena, en la cual un poeta disidente se hunde en las profundidades, será esencial para entender la literatura de Bolaño como una obra que en su totalidad va instalando, en el lugar del centro, hondos cráteres, agujeros inconcebibles donde, como se verá al final de esta sección, sólo ciertos sujetos se atreverán a sumergirse y explorarlos (Archimboldi, Cesárea Tinajero, Lima y Belano).

Ahora bien, si ése es el destino de los enfermos físicos, los *apestados*, ¿qué sucede con los *leprosos*? Y más aún, ¿qué sucede cuando esos *leprosos*, incluso marginados por los ya marginados, se vuelven *locos*? «La locura es contagiosa» (Bolaño, 2004b: 229), dirá Óscar Amalfitano luego de que su mujer viaje con ayuda de su amiga Imma, desde Barcelona hasta un manicomio en Mondragón. «La locura es contagiosa», se repetirá en 2666 cuando el profesor chileno cuelgue un libro de Rafael Dieste, en homenaje a un experimento de Marcel Duchamp (otro de los *shandys*), y trace un esquema geométrico hilarante de lo que ha sido el camino intelectual de Occidente. La locura, contagiosa, provocará que a Amalfitano se le dibuje una mueca cuando los críticos persigan la estela de Archimboldi en Santa Teresa, una imagen sólo equiparable a la de Dante buscando una imagen de redención en las lagunas del Infierno. La locura acabará apoderándose del personaje bajo la forma de una voz que lo obligará a sostener desgastantes soliloquios y que terminará rigiendo su vida: «[...] la voz volvió y esta vez le dijo, le suplicó, que se comportara como un hombre y no como un maricón. ¿Maricón?, dijo Amalfitano. Sí, maricón, marica, puto, dijo la voz. Ho-mo-se-xual, dijo la voz» (266). Aunque pronto la voz aclare que ha utilizado las palabras en sentido figurado, es posible asumir esta exigencia por contraste: Lola, su mujer, se ha marchado con un propósito: ser fecundada por un personaje con tres características «marginales»: poeta, loco y

homosexual. Aunque Amalfitano ha iniciado su periplo hacia la insanidad mental, la misma locura le permitirá resistir tanto la tecnología de sanación del poder como la marginación absoluta, para continuar deambulando por esos bordes que lo vuelven un personaje ambiguo, ni totalmente «céntrico» ni totalmente «periférico». Bolaño trabaja la locura como un aspecto doloroso, pero también como una bandera de lucha: en su narrativa la locura es también una política de resistencia¹⁹⁹.

En el recorrido que realiza para reencontrarse con el poeta homosexual, Lola entrevé una escena que bien puede entrar en contacto con la mitología de la *Nef de Fous*, aquel barco de los leprosos que tanto temor provocaba entre los paladines de la «sanidad»:

Una mañana vio un tren lleno de enfermos, paralíticos, adolescentes con parálisis cerebral, campesinos con cáncer en la piel, burócratas castellanos con enfermedades terminales, ancianas de buenos modales vestidas como carmelitas descalzas, gente con erupciones en la piel, niños ciegos, y sin saber cómo se puso a ayudarlos, como si fuera una monja vestida con vaqueros puesta allí por la Iglesia para auxiliar y encauzar a los desesperados que poco a poco se subían a los autobuses estacionados fuera de la estación de trenes y que hacían largas colas como si cada uno de ellos fuera una escama de una serpiente enorme y vieja y cruel, pero eminentemente sana (232-3).

Se ha insistido en que una de las imágenes reiterativas en la literatura de Bolaño es la de la serpiente que se muerde la cola, un modo de entender que en el propio veneno está el antídoto, que en la propia enfermedad está la cura. Así, Lola, un personaje totalmente pasional, se movería mayormente en los bordes de la locura, casi a un paso de caer en el abismo; en cambio su marido ha caído, como lo ha hecho Auxilio Lacouture en *Amuleto*, en una locura funcional, una locura equivalente, casi, a la «serenidad» heideggeriana (*Gelassenheit*) para reflexionar y volver sobre los pasos a enmendar los errores originales. Cuando Lola ve delante de sí la *presencia* de la locura,

¹⁹⁹ «La naturaleza de la locura es al mismo tiempo su útil sabiduría», dirá Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*; «su razón de ser consiste en acercarse tanto a la razón, en ser tan consustancial a ella que, en conjunto, forman un texto indisociable, en que no se puede descifrar más que la finalidad de la naturaleza [...]» (Foucault, 1964: 278).

deja todo y actúa pensando que puede ayudar. En cambio, cuando Amalfitano se encuentra en la misma situación, se vuelve un personaje contemplativo, estudiioso, reactivo. De esta forma, tanto Óscar Amalfitano como Auxilio Lacouture serían los personajes más hamletianos de Bolaño: frente a la tragedia –primero individual (el alejamiento, o pérdida, de su esposa y su hija) y luego colectiva (la pérdida de más de doscientas mujeres en la ciudad que habita)–, referida por una suerte de «espectro» (la voz, el «padre»), Amalfitano cae en un ostracismo indefinible que le permitirá posteriormente revelar un secreto a la comunidad.

Auxilio Lacouture se lamenta, en el reducto espacial de un baño donde sólo puede moverse y viajar con su mente, por los jóvenes masacrados en Tlatelolco y las desvariadas generaciones de poetas latinoamericanos, y en el punto álgido de su monólogo realiza un pronóstico profético del destino de la literatura en el siglo XXI. En el caso de Amalfitano, lo último que se sabe de él en 2666 es que tiene un sueño epifánico, donde Boris Yeltsin es reconocido como el «último filósofo comunista del siglo XX» (290). Ambos mantienen una conversación iluminadora en el borde del cráter de un volcán. «Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana», comienza a decir Yeltsin: «La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia» (291). Como ocurre en otros instantes de la obra de Bolaño, la revelación juega a tal grado con la ambigüedad que es difícil otorgarle inmediatamente un sentido ontológico. «Ésta es la ecuación», acaba Boris Yeltsin antes de darle un trago a su petaca: «oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es época y también es sexo y bruma dionisiaca y juego» (*Ibíd.*). La utilización del símbolo matemático de la suma recuerda a su texto «Literatura + enfermedad = enfermedad», incluido en *El gaucho insufrible*. Entroncando con la epifanía de Yeltsin, Bolaño dice: «La culpa de todo la tiene Dioniso. El vencedor es Dioniso [...]. ¿Y dónde diablos está el maricón de Apolo? Apolo está enfermo, grave» (Bolaño, 2003: 142-3).

Ya Felipe Müller lo había expresado, en *Los detectives salvajes*, de la siguiente manera: «Si al infinito uno añade más infinito, el resultado es infinito. Si uno junta lo sublime con lo siniestro, el resultado es siniestro. ¿No?» (Bolaño, 1998: 426). El sueño acaba con Boris Yeltsin tragado por el cráter veteado de rojo y con el miedo de Amalfitano a atreverse a mirar por el agujero. «¿En qué clase de loco me estoy convirtiendo si soy capaz de soñar estos despropósitos?» (Bolaño, 2004b: 290), se pregunta el profesor. La respuesta es admisible: en un loco que, jugando hamletianamente con ese padecimiento, dará pie para que el resto de los personajes caminen «bordeando» el centro, un centro que desde esa segunda parte en adelante se pensará como un cráter aterrador, un agujero que actuará semánticamente en 2666 como la puerta de acceso a los círculos infernales. Así parece entenderlo Manuel Asensi en su ensayo titulado, precisamente, «Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666, de Roberto Bolaño» (2010), cuando reflexiona acerca de la renovación del rol del escritor en la sociedad contemporánea: «En el caso de que el escritor se despojara de su condición, renunciaría a algo tan importante como es la labor de la representación semiótica y se quedaría sin el único elemento que es capaz de mirar por el agujero. La cuarta parte de 2666 resuena en el vacío del bien, pero precisamente por eso apela a una revolución que instaure en ese vacío un sistema de valores que permita salir de ese y de todos los genocidios» (Asensi, 2010: 365).

Al centro de la literatura de Bolaño hay un cráter que ni los «locos más locos» se asomarán a mirar. Lo siniestro, entonces, no son las escenas de horror acometidas impunemente dentro del cráter, sino la manera en que los personajes que no han ejercido el oficio literario voltean la cara a los hechos ignominiosos. El escritor, el poeta, ha enloquecido no por el hecho traumático de mirar en el agujero (o de sumergirse en él buscando la muerte, como el caso de Lorenzo), sino por la imposibilidad semiótica y lingüística de poder expresarlo.

En uno de los momentos álgidos de la conferencia «Literatura + enfermedad = enfermedad», Bolaño examina el poema «El viaje», de Charles Baudelaire, del cual es

tomado desplazadamente el epígrafe para 2666, «¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!» (Bolaño, 2003: 151). Allí, el escritor chileno redondea estas ideas reflexionando del siguiente modo:

Entre los inmensos desiertos de aburrimiento y los no tan escasos oasis de horror, sin embargo, existe una tercera opción, acaso una entelequia, que Baudelaire versifica de esta manera:

Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,
Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?
Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*

Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se la añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas [...]; escribir no tiene la más mínima importancia (escribir, obviamente, es lo mismo que leer y en ciertos momentos se parece bastante a viajar, e incluso, en ocasiones privilegiadas, también se parece al acto de follar, y todo ello, nos dice Rimbaud, es un espejismo, sólo existe el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de los oasis que nos envilecen) (154-5).

«El poeta no muere, se hunde, pero no muere» (Bolaño, 1998: 341), le dice como consuelo el poeta guatemalteco Pancracio Montesol a Hugo Montero, luego de que Ulises Lima se pierde en Managua, en *Los detectives salvajes*. Si luego de sumergirse en lo ignoto la literatura pudiera referir la enfermedad de manera céntrica (y no bordeándola), se encontraría ensayando perpetuamente un inicio continuo, como lo evidencia la fractalidad de *Amberes*.

El cráter es sólo para los «valientes», la enfermedad psíquica o física es sólo para los escritores que luego de ese tránsito, se enteran lúcidamente de que el único reducto verdadero es el fronterizo terreno del desierto. Dice Juan Villoro, en su ensayo «El copiloto del Impala» (2002): «Como en el Popol-Vuh o en *Las cintas del sótano*, de Bob Dylan, las flechas apuntan hacia abajo y proponen peldaños interiores» (Villoro, 2002: 77). Así, en la obra de Bolaño, los locos que son capaces de recuperar la cordura, los locos que se han sumergido en el cráter y han subido a la superficie, se agenciarán un

lugar en el Impala de Quim Font rumbo al norte de México²⁰⁰. Si en Sonora se encuentra el secreto del mundo, es que hasta allí ha llegado rodando el Aleph borgesiano.

3.4.2. Latinoamericanos perdidos en Europa

La figura del latinoamericano que asume su periplo europeo como una suerte de camino de Damasco ha ido configurándose con diversos y divergentes matices desde los albores del *boom* de la literatura hispanoamericana. Escritores como Julio Ramón Ribeyro y Julio Cortázar, e incluso Alfredo Bryce Echenique y Mario Benedetti, articularon en sus libros personajes que, bien por voluntad, bien por obligación, abandonaban sus países de origen para entrar en un París, en un Londres o en una Viena que se les antoja fascinante. Europa los recibe, pues, con toda una tradición cultural en la cual recrearse y lamentarse de la precariedad y el dolor de sus golpeadas naciones. La construcción de ese tipo de personajes repite algunos de los patrones clásicos de la *bildungsroman* y de aquella porción de la novela estadounidense que satura la temática del «american dream» (el destino manifiesto de personajes como Holly Golightly y Jay Gatsby). Sin embargo, la candidez desaparecerá pronto y los latinoamericanos tendrán una respuesta hostil por parte de los centros neurálgicos de la cultura europea. El poder parece activar, de pronto, sus mecanismos de defensa al desconcertarse frente a algunas propiedades desestabilizadoras de este grupo de *outsiders*.

²⁰⁰ La mención no es gratuita: se recordará que Joaquín Font es internado en la Clínica de Salud Mental El Reposo, luego de que los realvisceralistas se lleven a Lupe y a su Impala hacia el Norte. Allí Quim no sólo tiene la serenidad suficiente para recapitular con creces la historia, sino también, como lo señala el argentino Fabián Soberón en su ensayo «Pierre Menard, autor de Bolaño» (2006), se convierte casi en un vidente: «Piel Divina le cuenta la historia de las aventuras de Ulises Lima y de Arturo Belano a Luis Sebastián Rosado. Le dice que a esa historia se la contó María Font y que a María Font se la había contado su padre, Joaquín Font. Piel Divina recuerda que Joaquín Font estuvo internado en un manicomio. Este hombre excéntrico está loco y tiene la versión verdadera sobre el destino de los detectives. Solo él sabe, anticipadamente, que Ulises Lima se ha perdido. Solo un loco puede saber lo que no se ve. Joaquín Font tiene la verdadera versión del futuro» (Soberón, 2006).

Según lo describe Hipólito Garcés, el peruano embaucador de *Los detectives salvajes*, las condiciones en las que vive Ulises Lima en París son deplorables. No hay nada de glamoroso ni heroico, ni salida ensoñadora alguna para un sujeto cuyos propios ropajes exudan el olor de la muerte:

[...] así me puse a hablar, a soltar todo lo que me quemaba por dentro, con la cara semihundida entre las frazadas, entre las frazadas de Ulises que vaya uno a saber de dónde las había sacado, pero que olían mal, no el típico olor a mugre de las *chambres de bonne*, no el olor a Ulises, otro olor, un olor como a muerte, un olor ominoso que de repente se instaló en mi cerebro y que me hizo dar un salto, por la rechucha, Ulises, ¿dónde has sacado estas mantas, causita, de la morgue? Y Ulises seguía allí, de pie, sin moverse del mismo sitio (Bolaño, 1998: 231).

Es importante destacar la impasibilidad de Ulises Lima, reacción que también tendrá quien tal vez sea el más complejo de los personajes «marginales» latinoamericanos en la literatura de Bolaño: el anónimo pintor guatemalteco de *Nocturno de Chile*. Como se ha visto en el apartado dedicado a los territorios en la obra de Bolaño, esos espacios obligan pronto a los personajes a avanzar hacia zonas marcadas por la desesperación, el riesgo, la locura, y finalmente la difuminación de cualquier patrón lógico de descripción que el *saber-poder* posee.

Una de las cosas que mayormente desconcierta a los personajes céntricos europeos de sus símiles periféricos latinoamericanos es que estos últimos parecen más aptos para la sobrevivencia, al estar dispuestos a realizar cualquier tipo de trabajo remunerado. Esa opinión tiene Udo Berger, en *El Tercer Reich*, de su futuro rival en el sofisticado *wargame*: el Quemado, ese latinoamericano que pasa los días en la playa, rentando patines a los veraneantes, y se mueve en ese territorio fronterizo (el borde entre la arena y el mar) con una sagacidad que, según la intuición de Udo, sólo un monstruo puede tener: «El Cordero dijo que el Quemado no era español. ¿De dónde era, entonces? Sudamericano; de qué país en concreto, no lo sabía [...]. Recuerdo que el Quemado, a quien veía cada vez que me volteaba intentando localizar la vela de Charly, en ningún momento dejó de moverse alrededor de sus patines, *una especie de Golem atareado*, hasta

que de pronto simplemente desapareció» (Bolaño, 1989, 2010: 120, 142. *El énfasis es nuestro*).

Asimismo, mientras el chileno Remo Morán y el mexicano Gaspar Heredia han salido de sus respectivos países y sobrellevan la *sui generis* vigilancia y manutención de un camping, también de la Costa Brava, en *La pista de hielo*; y Lima y Belano, alejados de la ficción realvisceralista y del DF, trabajan fregando platos y reparando barcos, en *Los detectives salvajes*; en *Estrella distante* se cuenta que tras padecer el golpe militar, Abel Romero llega exiliado «a París, donde vivía haciendo trabajos eventuales. Sobre la naturaleza de estos trabajos nunca me dijo nada, pero en sus primeros años en París había hecho de todo, desde pegar carteles hasta encerar suelos de oficina, una labor que se realiza de noche, cuando los edificios están cerrados y que permite pensar mucho» (Bolaño, 1996b: 125). El mensaje es inquietante: aquel sujeto que ha sido (o se ha) marginado de sus país desea incorporarse a Europa desde las periferias, llevando a cabo trabajos en donde constantemente está «limpiando» la suciedad, en «contacto con los desechos» (otra vez, la escatología) de los personajes céntricos, tal como Lorenzo se limpiaba los excrementos aún cuando, simbólicamente, le faltaban las manos. En cuanto estudio fisiológico, la escatología permite una diagnosis amplia del individuo y del funcionamiento esencial de su organismo a partir de sus deposiciones. Los personajes céntricos intuyen que aquellos marginales manejan un saber «anamórfico», que se escapa de la estructura de entendimiento frontal. Se entiende, entonces, el estado de alerta de muchos de ellos, la animadversión ante la aparición de latinoamericanos en esos espacios otrora exclusivos.

Por ejemplo, en el cuento «Laberinto», incluido en *El secreto del mal*, varios de los nombres fundamentales de la teoría y la crítica literaria contemporánea francesa son retratados en una fotografía, pero sólo algunos miran a la cámara. La pregunta de hacia dónde pueden estar fijando la vista provoca en el narrador una especulación, que pronto lo llevará a reconstruir situaciones delirantes tomando como punto de partida los encuentros sexuales, los objetos presentes en sus íntimos lugares de trabajo y las

desavenencias domésticas y gastronómicas de los integrantes de *Tel Quel*, hasta llegar a la supuesta aparición de un personaje que, tras haberse aparecido en la sala de redacción, empieza a complicarlo todo. El narrador es concluyente: quien distrae la vista de los europeos del objetivo principal (la lente de la cámara) es un centroamericano: «Marie-Thérèse Réviellé y Carla Devade miran a un hombre que *conocen*, aunque como es usual (y fatal) ambas tienen una imagen completamente distinta de la misma persona» (Bolaño, 2007b: 78). Si bien ambas parecen conocerlo, una de ellas ha visto *algo más* en esa «imagen frontal». ¿Quién de las dos ha descubierto, pues, la «imagen anamórfica»? Él las mira y, probablemente, el sujeto se vea reflejado en sus pupilas. Aquí Bolaño vuelve a jugar con una metáfora que había aparecido en su poesía, propiamente en «Prosa de otoño en Gerona»; una metáfora que, junto con la del «espejo roto» del relato «Detectives», se plegará muy bien a esta idea de la «anamorfosis»: la del «caleidoscopio observado»:

[...] ella te acaricia sin decir nada, aunque la palabra caleidoscopio resbala como saliva de sus labios y entonces las escenas vuelven a transparentarse en algo que puedes llamar el ay del personaje pálido o geometría alrededor de tu ojo desnudo [...]. El caleidoscopio se mueve con la serenidad y el aburrimiento de los días (Bolaño, 2007a: 255-57)

El caleidoscopio, en «Prosa de otoño en Gerona», aparece en clara alusión a la conformación de una «geometría», es decir de un trazado estructural que permita visualizar con cuidado las fracturas anímicas de los personajes. En el formato fijo de la fotografía, los rostros de Carla y Marie-Thérèse, en «Laberinto», parecen moverse con la cadencia de un caleidoscopio al reconocer al centroamericano. Al igual que la ciudad donde se desenvuelven los hechos de *La pista de hielo*, el sujeto que al mismo tiempo *es visto y logra ver* recibe un apodo arbitrario: Z. La contracción del nombre sería casi un resultado del efecto de las tecnologías de marginación del poder: la Z es la última letra del alfabeto, no representa sino un fin, el último carácter que queda casi colgando de la estructura lineal que inicia con la A (y que en esta literatura se detiene con insistencia en la B). No obstante, desde ese borde es donde empieza el desmoronamiento:

Z es el hombre al que Marie Thérèse y Carla conocen. Por supuesto, a Z lo conocen superficialmente. Por la mirada de Carla podría deducirse que se trata de un hombre joven (la mirada de Carla no sólo es dulce sino también protectora), aunque por la mirada de Marie Thérèse podría deducirse, asimismo, que se trata de un sujeto potencialmente peligroso. ¿Quién más conoce a Z? Todo parece indicar que nadie más, en cualquier caso a nadie parece importarle su presencia: tal vez se trata de un joven escritor que en alguna ocasión intentó publicar sus textos en *Tel Quel*, tal vez se trata de un joven periodista sudamericano o, mejor aún, centroamericano, que en alguna ocasión intentó hacer un reportaje literario sobre el grupo. Es muy posible que sea un joven ambicioso. Si es un centroamericano en París, además de ser ambicioso es muy posible que sea un joven resentido (Bolaño, 2007b: 78-9).

El narrador elucubra una historia: el centroamericano aparece en la redacción de *Tel Quel* y causa de inmediato la reuencia de Marc Devade y de Phillippe Sollers. El centroamericano asegura estar traduciendo en esos precisos momentos a Denis Roche (otra manera que tendrán los marginales de «hacer la limpieza» y leer desplazada o «anamórficamente» las propuestas de los personajes céntricos) y, al ver que su bagaje literario no impresiona, intenta encontrar la complicidad masculina de Sollers y Devade hablando «de la belleza y de la gracia sin par de la mujer francesa» (82). Por supuesto, el inicial interés por el centroamericano se evapora. Al saberse muy lejano de los sistemas de aceptación europeos, el sujeto se marcha, y lo hace de forma tributaria a su condición marginal: no por el ascensor, sino por las escaleras de servicio, y a toda prisa. En el rellano, choca con Marie-Thérèse Réviellé. Y es aquí donde el tono general del relato cambia, donde los estructurados telquelistas se desconciertan sin que sus estudios les permitan comprender por qué ese individuo ha provocado tal grado de commoción:

El centroamericano va hablando solo, en español y en voz demasiado alta. Cuando se cruzan Marie-Thérèse percibe en sus ojos una mirada de ferocidad. Chocan. Ambos piden perdón. Vuelven a mirarse (y esto es sorprendente, que después de pedir perdón se miren otra vez) y entonces ella descubre en sus ojos, tras el cómodo disfraz del resentimiento, un pozo de horror y de miedo insoportables [...]. Ahora él está allí, a la izquierda del grupo, con otros centroamericanos y en su más profunda piel hierven las ofensas y los resentimientos, el hielo de la Ciudad Luz y el rencor. Su imagen, sin embargo, es ambivalente: en Carla Devade despierta una actitud de joven hermana mayor o de monja misionera en África y en Marie-Thérèse Révaillé un sentimiento de alambradas y un vago impulso de deseo.

Y entonces vuelve a caer la noche y la foto se vacía o se emborrona con trazos que obedecen únicamente a la mecánica de la noche [...] (82-3).

El contraste entre «luz» y «oscuridad», representado no sólo en términos de ubicación geográfica sino, incluso, de marginación racial, provocan que la nítida foto se vaya emborronando. La fotografía, en un inicio de figuras y contornos tan definidos y de reconocimientos tan directos, se difumina. Lo que importa ya no es lo que aparece delante de la lente de la cámara (centro); tampoco la cámara misma ni lo que permite entrever su ángulo de visión (margen), sino aquello que se ubica incluso *detrás* del fotógrafo (periferia). Esos «marginados», que también han sido apartados por los propios «marginados», se han vuelto «marginales».

Sin embargo, ¿cómo se entiende que el centroamericano despierte en las mujeres el instinto de protección y el deseo sexual, a la vez? La alusión intertextual al relato de Julio Cortázar, «Tu más profunda piel», resulta esencial para este aspecto. En ese relato, encabezado en francés original por unos versos eróticos de Apollinaire, un hombre vincula el aroma del tabaco *rubio* que ha quedado impregnado en sus dedos con el recuerdo de un encuentro sexual con una extranjera. El narrador la ha persuadido para que accedan al sexo anal. Aunque no se precisa la nacionalidad de la mujer, se insiste en una «lengua insular que tantas veces me confundía» (Cortázar, 1969: 158) y «en el *negro* nido de tu pelo» (159. *El énfasis es nuestro*). Es decir, la persona sodomizada se caracteriza por ser morena (en contraste con la claridad rubia del tabaco) y por estar apartada (su carácter insular). La mujer se resiste, al principio, indicando «me da pena», término que Cortázar emplea en sus dos acepciones evidentes y, se especula, en una tercera aceptación oculta: «pena» en cuanto tristeza, «pena» en cuanto vergüenza; pero también «pena» en cuanto castigo que impone quien se siente dominante por derecho propio, ya sea en términos raciales, ya sea en términos genéricos, ya sea en términos nacionales. La intertextualidad es evidente: ¿por dónde entra, por dónde sale y por dónde vuelve aparecer el centroamericano en el entorno cultural francés? Por la puerta de atrás.

Bolaño es enfático en este último término: en *El secreto del mal*, el cuento que antecede a «Labertino» se llama, precisamente, «Sabios de Sodoma». Allí, el protagonista tiene el nombre de V. S. Naipaul y, como el Naipaul de referencia, también es un escritor trinitario que gana el Premio Nobel y que pasa una decidora temporada en Buenos Aires. ¿Qué le sorprende a Naipaul del color local de la capital sudamericana? Un asunto que concuerda con lo arriba planteado: «La sodomía como una costumbre argentina [...]. La tomé por el culo, escribe. Algo que en Europa, reflexiona, provocaría vergüenza o al menos un discreto silencio, en los bares de Buenos Aires se vocea como señal de virilidad, de posesión final, pues si no le has dado por el culo a tu amante o a tu novia o a tu esposa, en realidad no la has poseído realmente» (Bolaño, 2007b: 54). Naipaul, en el cuento de Bolaño, actúa al modo genealógico y encuentra los orígenes de la práctica que le repulsa:

[Naipaul] busca explicaciones. La que le parece más lógica es achacar la afición nefanda al origen de los argentinos, tierra de emigrantes cuyos abuelos fueron campesinos depauperados de España e Italia. Los campesinos españoles e italianos, de costumbres bárbaras, traen a la pampa no sólo su miseria sino también sus costumbres sexuales, entre las que está la sodomía (Bolaño, 2007b: 55).

Lo que a Naipaul le desconcierta es que la práctica se haya *naturalizado* en la cotidianeidad sudamericana. Los «emigrantes», los exiliados o autoexiliados europeos, liberaron en la Nueva España todas esas costumbres, inaceptables para el culto y viejo continente. Varias centurias después, los nietos de los nietos de esos «emigrantes» sodomitas harán un viaje a la semilla, y parodiarán ese exilio. El caso del centroamericano del cuento «Laberinto» es, precisamente, la trasmutación de estos valores, una transmutación, si cabe, realizada con una sutileza imperceptible, casi irritante.

Finalmente, en *Nocturno de Chile* será también un centroamericano quien provoque una discontinuidad en los cánones. Como se recordará, el sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix narra una escena periférica al argumento central, que tiene a Salvador Reyes, diplomático chileno, y a Ernst Jünger, en ese momento soldado a medio camino

entre la Konservative Revolution y la experiencia psicodélica, como protagonistas. Ambos saben que en una buhardilla de París, un pintor guatemalteco ha decidido dejarse morir. El artista se ha adscrito al surrealismo europeo, aunque no ha podido gozar de la aceptación oficial del movimiento. Ha intentado copiar las técnicas de los simbolistas franceses y de los paisajistas italianos, aunque sólo es posible advertir en sus cuadros «una cierta lectura marginal» (Bolaño, 2000: 44) de los mismos. Las primeras impresiones de Salvador Reyes al respecto intentan combinar el padecimiento del *tedium vitae* de un personaje periférico con el rígido léxico de la neurocirugía, sin lograrlo. El guatemalteco permanece distante, diferido, y mientras más el lenguaje «oficial» pretende aprehenderlo, más inútil y difusa resulta la operación:

[...] entonces don Salvador habló de Schelling (a quien no había leído jamás, según Farewell), que hablaba de la melancolía como ansia de infinito –*Sehnsucht*–, y relató intervenciones de neurocirugía en donde al paciente se le seccionaban fibras nerviosas que unen el tálamo a la corteza cerebral del lóbulo frontal, y luego volvió a hablar del pintor guatemalteco, cenceño, acartonado, raquíntico, chupado, escuchimizado, magro, macilento, depauperado, consumido, feble, afilado, en una palabra delgadísimo, a tal grado que don Salvador se asustó [...] (Bolaño, 2000: 41-2).

Todo hace pensar que el «susto» e inquietud de «don» Salvador ante el «pintor guatemalteco» (nótese cómo Bolaño establece estas marcas textuales, de «claridad» contra «indefinición», entre personajes centrales y marginales) surge no sólo por el aspecto del artista, sino porque intuye que se ha dejado arrastrar hasta esas condiciones porque desea comunicar algo. Y ese pintor latinoamericano, apartado de los círculos artísticos europeos e inasible para el entendimiento de personajes acostumbrados a las lógicas del *saber-poder*, revela su evangelio con una pintura, *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* que, como se ha visto en el apartado dedicado a los espacios, refuerza este contraste violento entre «luz» y «oscuridad»:

[...] a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota, no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosalemente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna pero dispuesto a labrarse un nombre en los cenáculos de la Ciudad Luz, y la lucidez que infería otras cosas que trascendían lo

puramente particular y anecdótico, hizo que a nuestro diplomático se le erizacen los vellos de los brazos o que, como dice el vulgo, se le pusiera la carne de gallina (47-8).

El guatemalteco realiza el juego contrario al que los personajes céntricos esperan. Es decir, en los momentos de plena acción, él se dedica a la contemplación; en el momento de mayor solidaridad, él se encierra en una profundísima soledad; en el momento en el que mayormente deben ajustarse las visiones, él las distorsiona con su pintura. La suya es una actitud sin actos, una aversión de puros afectos. Por supuesto, *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* importa más por la imagen «anamórfica»²⁰¹ que por el plano frontal que Salvador Reyes, en el testimonio de Urrutia Lacroix, pretende entregar.

La lectura de Bolaño desde el juego de desplazamientos nominales en los que se hace alusión a las propuestas y técnicas más arriesgadas de pintores consagrados resultaría provechosa para este propósito. Tal como en 2666, el seudónimo de «Archimboldi» se comprende en tanto traslación o referencia tangencial al nombre del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (como las del italiano, las obras del alemán también pueden entenderse como «caprichos alegóricos» o pequeños azulejos que sólo unidos pueden dar cuenta de un mosaico), el nombre de Sebastián Urrutia Lacroix, que con su febril perorata de moribundo organiza y da sentido a los acontecimientos en *Nocturno de Chile*, se trataría de una alusión a Eugène Delacroix. Si se trae a la memoria, la técnica del artista romántico, cargada de colores fuertes y con una gran aplicación del claroscuro, estaba orientada a producir un efecto de movimiento y de agitación, en contraposición a la medida del trazo clasicista. Más aún: hay algo en su pintura que llama poderosamente la atención, desde *La barca de Dante* (1822), pasando por *La muerte*

²⁰¹ «[La imagen anamórfica] es producida por un efecto de ilusión óptica. En general, resulta de proyectar la figura distorsionada sobre una superficie reflejante [...] o de mirar ésta desde una perspectiva no frontal-convencional; es allí, en un único punto deliberado del entorno, excéntrico y/o lateral, donde la deformación se revela reversible mediante el procedimiento óptico y adquiere su apariencia original prevista por el artista, permitiendo el reconocimiento del objeto oculto que, mirado desde otros ángulos, sólo se revelaba como un trazo sin sentido» (López Badano: 373).

de Sardanápolo (1827), hasta llegar *La libertad guiando al pueblo* (1830), tal vez su pieza más reconocida. En sus cuadros, saturados de detalles iluminadores, aparecen personajes «al centro» o en la parte «superior» que oprimen o pasan por encima de otros, estos últimos tendidos en la «parte inferior» de la tela. Si en *La barca de Dante* los personajes principales de la *Divina Comedia* atraviesan el río Estigia, luchando con los siniestros y dolidos condenados, en *La libertad guiando al pueblo* se evidencia una mujer, de canónica belleza, empuñando la bandera francesa y arengando a los obreros desarrapados y a los burgueses con levita a pasar sobre los cadáveres. Lo que transmiten los ojos de Dante en el primer cuadro, y los de los obreros y burgueses en el segundo, es lo mismo que Carla Devade y Marie-Thérèse dicen ver en los ojos del marginal centroamericano: «[...] un pozo de horror y de miedo insoportables» (Bolaño, 2007b: 82).

Ahora bien, en *Nocturno de Chile* se dice que el cuadro del guatemalteco «era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, [lo que] hizo que a nuestro diplomático se le erizacen los vellos de los brazos» (Bolaño, 2000: 48). Si la escena de la buhardilla se contemplara como un cuadro de Delacroix, Salvador Reyes y Ernst Jünger se encontrarían atravesando la corporalidad macilenta del pintor latinoamericano aunque con una mueca de horror en el rostro. Si frontalmente puede verse un altar de sacrificios en *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, anamórficamente se visualiza que la frustración inicial al no haber sido aceptado en los cenáculos parisinos provocará en el artista el hastío y la consecuente melancolía, sentimientos que Reyes y Jünger son incapaces de asimilar debido a sus limitados esquemas de *saber-poder* (la clínica, el sistema social).

Esta lectura se justifica aún más si se repara en un detalle interesante: en sus diarios de la Segunda Guerra Mundial, publicados luego bajo el nombre general de *Radiaciones* (1949), Ernst Jünger propone una interpretación de los cuadros *El juicio final* y *El jardín de las delicias*, de Hieronymus Bosch, El Bosco, como si se tratara de un profeta que adelanta la barbarie de la era técnica y la destrucción que la propia civilización está, regocijante, haciendo de sí misma:

En estas pinturas el terror está escondido, como en los dibujos con sorpresa. Cuanto más se las mira, más y más detalles espantosos van saltando a la vista. Lo que diferencia al Bosco de todos los demás pintores es la visión directa, que [Ludwig von] Baldass llama su carácter profético. La profecía consiste en que él conoce unas vigencias más profundas, en las cuales se reflejan y reencuentran las edades –como hoy el mundo técnico y sus detalles. De hecho pueden adivinarse en esas tablas las formas de las bombas volantes y de los submarinos [...] (Jünger: 192).

De ahí parece provenir, en *Nocturno de Chile*, el interés obsesivo de Jünger por amparar al pintor guatemalteco. *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* contendría, entonces, situaciones proféticas. Siguiendo con la referencia a Delacroix, Jünger sería la libertad que, a través de cadáveres, torturados y penitentes, guiará a un pueblo, representado por el diplomático chileno Salvador Reyes, para resguardar el mensaje de un visionario, de un guatemalteco muriéndose de inanición y de *tedium vitae*. Es entendible, entonces, que al diplomático chileno se le ponga «la carne de gallina».

Tanto Enric Rosquelles, en *La pista de hielo*, como Octavio Paz en *Los detectives salvajes* y Udo Berger, en *El Tercer Reich*; tanto los magnánimos telquelistas de «Laberinto» como el diplomático y escritor chileno Salvador Reyes, en *Nocturno de Chile*, manifestarán, a su modo, el mismo temor: saben que los personajes marginales poseen información desestabilizadora; lo que no saben es cómo ni en qué momento sobrevendrán esas revelaciones.

3.4.3. *Criminales redentores (o el delito como una de las bellas artes)*

En «La batalla futura», Juan Villoro mencionaba que Bolaño escribía sobre poetas que, tras sus indagaciones existenciales y su incapacidad de plasmar literariamente lo visto, «transforman la experiencia en obra de arte» (Villoro, 2008: 83). Por otra parte, Joaquín Manzi proponía que, ante la obra ausente de los realvisceralistas (como la obra ausente de Archimboldi, de Ángel Ros, de Leprince, de Enrique Martín, todos ellos «cráteres» difíciles de ser observados), la clave subversiva para leer a Bolaño era la siguiente: «[...] el secreto de la vida no está en los libros, y mucho menos todavía en libros que ni

siquiera existen» (Manzi: 165). Leyendo entre líneas ambos planteamientos, puede entenderse por qué Roberto Bolaño trabaja insistentemente una combinación atractiva de personajes que actúan al margen de la civilidad y la legalidad, cuyas actividades literarias «oficiales» se verán interferidas, matizadas o ampliadas por aquellas que el poder jerárquico se apurará en condenar, incluso, con la reclusión. Mientras Ulises Lima y Arturo Belano (poetas) trafican marihuana para financiar sus publicaciones, García Madero (el único realmente visceral) estará robando libros y desafiando el poder de los proxenetas defequenses; mientras Ángel Ros (el fanático de Joyce) elucubra su potente novela siendo cómplice del secuestro de la familia de su jefe, Ernesto San Epifanio (también poeta) estará en la mira de la trata de blancas.

El tránsito hacia la ilegalidad no es sorpresivo: lo que sorprende es que se ha llegado hacia esas costas debido a razones profundas y obsesivas. La razón principal, en la mayoría de los casos, es la literatura, y, en menor medida, la persona que se cree amar. La escritura literaria y el enamoramiento feroz, ambas actividades que terminan siendo infructuosas en la literatura de Bolaño, representarán las últimas posibilidades de redención para este tipo de personajes. Superando toda estructura que remita a reduccionismos binario de dominación (acatamiento/delito; moralidad/inmoralidad; impunidad/castigo), estos personajes atravesarán las barreras de la discriminación individual y colectiva en pos de alcanzar sus objetivos. Sin embargo, al no estar satisfechos, es decir al romperse la burbuja ficticia de la literatura y el amor como redención, la senda de la marginalidad legal (el robo, el crimen, el secuestro, la violencia) será casi un camino natural a seguir.

En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* la delincuencia y el oficio literario estarán bifurcados en dos personajes. Ángel Ros desea empeñosamente escribir una novela experimental, donde el eco de Stephan Dedalus se deje oír. En tanto, se enamora de Ana, una chilena que tiene contactos con el hampa y que, más que la

literatura, le excita robar bancos y atracar casas de millonarios²⁰². Surge de inmediato una atracción que Ros expresa desde el párrafo inicial de la novela: «La muy puta conducía a toda velocidad. Habíamos tenido mucha suerte y no era necesario ir tan aprisa. La policía estaba atenta a los movimientos de los atracadores del Banco Hispano Americano y quizás aún no sabía nada del asesinato de la vieja [...]. Comprendí que me había arruinado y eso ya era un éxito» (Bolaño, García Porta, 1984: 19).

En este reconocimiento afectivo, en esa paradoja que destruye el binomio éxito/ruina, Ángel Ros parece adelantar la construcción de otros personajes masculinos que aparecerán posteriormente en la obra de Bolaño, sobre todo aquellos que pululan en los cuentos de *Llamadas telefónicas*. Son hombres que deciden atarse al amor de una mujer escurridiza, o decididamente trastornada, para redimirse o salvarse²⁰³. El amante de Sofía, en «Compañeros de celda», el amante de Clara, en el cuento homónimo, o el enigmático B, de «Llamadas telefónicas», repiten el mismo patrón que Ángel Ros: al no haber podido encontrar el secreto de la vida en los libros, escogerán a sus parejas en la marginalidad²⁰⁴. El *mea culpa* de Ros es enfático: «Hubo una época, pobre de mí, en que

²⁰² Otro personaje de Bolaño que compartirá inclinaciones similares será Rogelio Estrada, el protagonista del cuento «La nieve», de *Llamadas telefónicas*, quien se describe a sí mismo del siguiente modo: «Por aquella época yo me hacía llamar Roger Strada. Siempre andaba metido en problemas, mis amistades no eran lo que se suele llamar buenas personas y yo mismo era malo con ganas, como si estuviera lleno de rencor y no supiera cómo sacármelo de encima» (Bolaño, 1997: 87).

²⁰³ El narrador ama a Clara, en el cuento del mismo nombre, a pesar de la fobia de la mujer a las ratas y su orgullo por no mostrar abiertamente su amor. Ambas razones serán asumidas indirectamente por el sujeto con el fin de que no le duelan: «Mientras tanto, Clara y yo nos escribíamos. Sus cartas eran escuetas. Hola, cómo estás, llueve, te quiero, adiós. Al principio esas cartas me asustaron. Se acabó todo, pensé. Sin embargo, después de un estudio detenido, llegué a la conclusión de que su parvedad epistolar se debía a la necesidad de ocultar sus errores gramaticales. Clara era orgullosa y detestaba escribir mal, aunque eso trajera aparejado mi sufrimiento ante su aparente frialdad» (Bolaño, 1997: 148).

²⁰⁴ Tal vez, los únicos que plantean movimientos contrarios, es decir que persiguen la redención amorosa hacia los centros y no hacia los márgenes, sean Remo Morán, en *La pista de hielo*, y Rogelio Estrada, en el relato «La nieve». Llama la atención los puntos de contacto de ambos personajes: primero, aunque han coqueteado con la delincuencia, ese acercamiento no ha sido promovido por el acto de escribir. Segundo, son chilenos que se ganan la vida en el extranjero. Y tercero, se enamoran de una misma figura: una patinadora (Nuria, Natalia), es decir, una deportista y una artista a la vez, a la que sin embargo las autoridades han «marginado» del equipo oficial y cuyos favores amorosos han encontrado respuesta en personajes más poderosos que ellos (Enric Rosquelles, Misha Pavlov). El «hielo», la «nieve», parecen

creí que la literatura arrastraría gente, como el rock, y que los jóvenes que entonces empezábamos a publicar en revistas marginales o a dar recitales donde sólo acudían nuestros amigos tendríamos un status similar a los rockeros... Es bastante tonto» (49). Y más adelante agregará: «[...] qué era la literatura para mí, puesto que seguía escribiendo, después de unos comienzos tan desastrosos. La Forma a través de la cual la vida tendría que ser si no clara, legible, estable. Pero la forma fue adquiriendo progresivamente el rostro del crimen» (51). Lo más importante de hacer notar aquí es que el proceso que llevará a los personajes desde la cultura hacia la barbarie parece asumirse como un tránsito natural.

Ante ese reconocimiento, el protagonista y narrador de *Consejos de un discípulo...* se apura en justificar por qué se ha fascinado por Ana, lo que corroborará la singular justificación de algunos personajes escritores para acercarse hasta los bordes mismos de la delincuencia y el hampa: «Sus amistades secretas con ciertos sudamericanos le daban acceso no sólo a drogas y arsenales sino también a *múltiples formas de atravesar cualquier frontera*. Era ella la que se encargaría de conseguir documentación falsa y lugares seguros donde vivir los primeros meses. Después... la vida color de rosa» (74-5. *El énfasis es nuestro*). Ana tiene un conocimiento (secreto) que Ángel desea saber. El cruce de fronteras, las múltiples artimañas para entrar y salir de los bordes, irá más allá de un asunto territorial: Ana posee ese arrojo que Ángel persigue, por eso se entiende la subyugación ante este personaje femenino doblemente marginal: «delincuente» y

simbolizar aquí algo más que una pista de patinaje o un paisaje eslavo. Se recordará que, bajo el microscopio, el agua cristalizada tiene la forma de una estrella, lo que podría vincularse con un *mandala* –es decir, una figura circular que posibilita la meditación, la revelación de la unidad y la totalidad del universo, y el encuentro con uno mismo y con la divinidad. En palabras de Carl Gustav Jung, «su motivo fundamental es la idea de un centro de la personalidad, por así decir de un lugar central en el interior del alma al que todo está referido, mediante el que todo está ordenado y que a la vez constituye una fuente de energía» (Jung: 341)–. Morán y Estrada, al reflexionar sobre el secreto del amor en la vida misma, y no en los libros, estarán persiguiendo las revelaciones orientados hacia ese «centro» donde la devoción por la mujer amada los llevará a un relativo descubrimiento personal.

«sudamericana», combinación que en ninguna de sus lecturas de Joyce ni en sus audiciones de Jim Morrison pudo intuir.

En el momento más extremo de la novela, Ángel siente que la revelación está cerca. Ana planea un robo a mano armada en casa del ex jefe de Ros, con secuestro incluido. Aquí la privación de la libertad actúa de manera inversa: son los «marginales» los que someterán a personajes que, cultural y socioeconómicamente, se hallan en el centro. Sin embargo, durante el secuestro Ángel es enviado a custodiar a Montserrat Roca i Corominas, la mujer de su ex jefe. Hablar con la mujer que ha secuestrado y prácticamente violado le dará un nuevo punto de vista de la posición desterritorializada en la que se encuentra:

- ¿Estos libros los han leído o están de adorno?
- Son míos, la mayoría... El estudio de mi marido está en otra habitación... Soy filóloga.
- Siéntese. ¿No tiene frío?
- No.
- No me diga que usted escribe.
- Pues sí.
- Poesía, supongo.
- Poesía y prosa poética [...].
- ¿Cuántos libros ha publicado? Aquí hay un montón.
- Seis.
- ¿Usted cree en lo que hace Montserrat? Quiero decir: ¿cuando usted escribe un libro tiene la sensación de que está haciendo algo real?
- Por supuesto.
- Debe de ser una persona feliz...
- A veces soy muy feliz, otras veces no tanto... En ocasiones soy muy desdichada.
- ¿Todos esos estados de ánimo los plasma en su poesía?
- Esa es mi intención.
- ¿Y lo logra con frecuencia?
- Sólo en raras ocasiones... El poema que es el fiel reflejo de aquello que una quiere expresar es casi quimérico.
- ¿Por qué casi?
- Porque podemos a veces imitar de una manera perfecta el movimiento de un espejismo.
- Una bonita definición. Creo que habla de la técnica, de gramática, ¿no?
- Del verbo (60-1).

Ángel Ros descubrirá pronto que la relación con Ana lo sobrepasa. La persona a la que ha sometido y vejado, más por amor a Ana que por convencimiento, habla de la imposibilidad del lenguaje para aprehender las sensaciones internas. La respuesta de Montserrat parece indicar que en la literatura no sólo parece imposible captar realidades; resulta imposible incluso captar sus espejismos. A lo que se aspira (que es el trabajo de Bolaño en buena parte de su prosa poética) es a capturar el movimiento, la estela, el hecho trascendente que centellea pero que irremediablemente acaba escurriéndose. Es así como Ros saldrá debilitado de la experiencia, mientras Ana se fortalecerá como personaje, a tal punto que se permitirá hacer ironías sobre el episodio: «Le hemos dado tema para un par de novelas» (72).

El problema resulta ontológico: entre ser James Joyce o ser Jim Morrison, es decir entre volver experimental la obra literaria o la vida misma, Ángel Ros termina retornando sobre sus pasos para dejar que Ana se libere en las fronteras: «Esa era la cultura de nuestra época: Morrison y los demás cardíacos. Y Joyce. Era difícil pensar en dos historias más opuestas. La mierda y la ciencia-ficción. Siempre van juntas» (116). La contemplación y la acción, la «mierda y la ciencia-ficción». Al intentar conjuntarse, el resultado es intenso, iluminador, pero desgastante. Ros necesitaba de Ana, así como necesitaba de la poeta Montserrat Roca i Corominas, para tener determinadas iluminaciones.

El escritor parece consciente de este vínculo entre la creación artística y la delincuencia a la hora de articular personajes más arriesgados, que perseguirán los posibles secretos de la vida. En *Los detectives salvajes* se especulará con una acción similar a la acometida por Ángel y Ana: el secuestro de Octavio Paz, el enemigo acérrimo del realvisceralismo²⁰⁵. Sin embargo, el vínculo más contundente entre ambas actividades, la

²⁰⁵ La impresión que los realvisceralistas le dejan a Juan Sebastián Rosado al pasar por la calle, provocará en él un estremecimiento de terror. Además de la sutil ironía, nótese cómo el recurso del «coche negro», cual ángel de la muerte que ronda amenazante, se utiliza al modo de 2666: «Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de

literaria y la delictiva, se verá reflejado en el acto criminal del robo de libros. Se trata de un gesto quasi adolescente, pero que reúne varios de los principios de la política «marginal» bolañeano:

Les pregunté dónde podía comprar los libros que ellos llevaban la otra noche. La respuesta no me sorprendió: los robán en la Librería Francesa de la Zona Rosa y en la Librería Baudelaire, de la calle General Martínez, cerca de la calle Horacio, en la Polanco [...]. Ya que no tengo nada qué hacer he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF [...]. En Plinio el Joven el único dependiente era un viejito que después de atender obsequiosamente a un «estudioso del Colegio de México» no tardó en quedarse dormido en una silla colocada junto a una pila de libros, ignorándome soberanamente y al que robé una antología de la *Astronómica de Marco Manilio*, prologada por Alfonso Reyes, y el *Diario de un autor sin nombre*, de un escritor japonés de la Segunda Guerra Mundial. En la librería Lizardi creo que vi a Monsiváis. Sin que se diera cuenta me acerqué a ver qué libro era el que estaba hojeando, pero al llegar junto a él, Monsiváis se dio la vuelta, me miró fijamente, creo que esbozó una sonrisa y con el libro bien sujetó y ocultando el título se dirigió a hablar con uno de los empleados (Bolaño, 1998: 30, 102).

Primero, es importante reparar en los lugares donde los realvisceralistas sustraen los ejemplares (elegantes colonias del Distrito Federal) y a quiénes les dan la espalda (a un estudiante «formal» y a Carlos Monsiváis, reconocida figura de la crítica política y literaria mexicana). Y segundo, debe tenerse en cuenta que Juan García Madero, como el quinceañero Belano del cuento «El gusano», ha desertado de las normas escolares para convertirse en autodidacta, lo que lo obliga a procurarse un bagaje que, por su extrema juventud, cree que aparecerá en los libros. Sin embargo, intuye pronto que «uno de los inconvenientes de robar libros –sobre todo para un aprendiz como yo– es que la elección está supeditada a la oportunidad» (103). De esta manera, el robo pierde sentido. El latrocinio se justificaba, como advertía sarcásticamente Ernesto San Epifanio, a que Lima y Belano leyeron los libros sustraídos para que luego instruyeran al grupo. Sin los

Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero, pero pronto me repuse, debían de ser los nervios, las rachas de viento que a veces recorren Insurgentes (estábamos hablando en la acera) y que suelen inocular en los peatones y en los automovilistas las ideas más descabelladas» (Bolaño, 1998: 171).

cabecillas del movimiento presentes para orientar a García Madero o a los demás, pronto la práctica delictiva carecerá de justificación. Cuando el joven vuelva a encontrar a Lima y a Belano será para embarcarse, sin libros, en un viaje por el desierto y convertirse así (Vila-Matas mediante) en un «explorador del abismo».

«Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía» (Bolaño, 1998: 31), le indicaba Rafael Barrios al muchacho. En efecto, al comienzo, ni Lima ni Belano tendrán otra cosa que la poesía. Tristemente en ambos casos, cuando decidan acceder a lo que realmente les importa (el amor por Claudia, la argentina que reside en Tel-Aviv; y por Láura Jáuregui, la estudiante de biología, respectivamente), la poesía se desvanecerá de manera tormentosa²⁰⁶.

La conquista del amor, mas no su retención ni su permanencia, supondrá la última lección que la poesía les otorgue a ambos amigos. Ulises Lima, sin poesía y sin Claudia como objetivos, se aliará con Heimito Künst, un gigante y ex presidiario que se complace en cometer actos delictivos primero en Beersheba y luego en Viena. Tal como Héctor Pereda se pensaba, paródicamente, entrando en Buenos Aires como Cristo lo hizo en Jerusalén (o el Cristo de James Ensor lo hizo hieráticamente en Bruselas), aquí la figura del redentor, del salvador, se transmuta por la de un poeta mexicano que ha adoptado actitudes criminales, y cuya única promesa evangelista, sin mujer y sin poesía, es la de la superviviencia: «[...] escuché la voz del buen Ulises que me llamaba, Heimito, Heimito, ¿dónde estás Heimito? Y yo supe que no me podía ocultar», cuenta Künst. «Y salí de las rocas, con mi mochila colgando de una mano, y seguí al buen Ulises que me llamaba por el camino que el destino quiso» (307). Lima conducirá a Künst por esta senda. Künst, un seguidor tan fiel como los ingenuos realvisceralistas que quedaron olvidados en el DF, quebrantará en su propio fuero interno las categorías de legalidad e

²⁰⁶ Como se recordará de la sección anterior, Jáuregui se encarga cruelmente de poner a Belano en evidencia: «[El realismo visceral] era una manera de decirme no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer, quédate conmigo. Y entonces comprendí que en el fondo de su ser ese tipo era un canalla [...]. Se puede conquistar a una muchacha con un poema, pero no se la puede retener con un poema. Vaya, ni siquiera con un movimiento poético» (Bolaño, 1998: 149, 169).

ilegalidad. Es lo que sucederá en el claro de un bosque, cuando Heimito sienta que Ulises Lima, el criminal-redentor, esté en peligro tras una emboscada que sus antiguos amigos, encabezados por un tal Udo Müller, le han preparado:

[...] entonces vi que el buen Ulises sacaba algo del bolsillo de su chaqueta y se abalanzaba contra Udo [...]. Sentí una oleada de calor. Escuché los gritos de Udo pidiendo ayuda. Rompí una nariz. Vámonos, Heimito, dijo el buen Ulises. Lo busqué y no lo vi. ¿Dónde estás?, dije. Aquí, Heimito, aquí, tranquilízate. Dejé de golpear. En el claro había dos cuerpos tirados sobre la hierba, los demás se habían ido. Estaba cubierto de sudor y no podía pensar. Descansa un momento, dijo el buen Ulises. Me arrodillé y extendí los brazos en cruz. Vi al buen Ulises acercarse a los caídos. Por un momento creí que los iba a degollar, aún tenía el cuchillo en la mano, y pensé que se haga la voluntad de Dios. Pero el buen Ulises no levantó su arma contra los cuerpos caídos. Registró sus bolsillos y tocó sus cuellos y acercó su oído a sus bocas y dijo: no hemos matado a nadie, Heimito, podemos irnos (313-4).

El templo, otra vez, ha sido limpiado de mercaderes. Se entiende que Heimito Künst se asocie con Ulises Lima pues desea protegerlo y aprender, como uno de los Doce, ciertas directrices existenciales. Pero, ¿por qué Ulises Lima se asocia con Heimito Künst? La respuesta tiene asidero en un relato del libro anterior, *Llamadas telefónicas*. Se recordará que en «Otro cuento ruso», un sorche sevillano de la División Azul española se libera milagrosamente de los suplicios de los soldados soviéticos cuando, a pesar de que su lengua está siendo triturada por unas tenazas, alcanza a pronunciar la palabra «coño»: «Con las tenazas dentro de la boca el exabrupto español se transformó y salió al espacio convertido en la ululante palabra *kunst*. El ruso que sabía alemán lo miró extrañado. El sevillano gritaba *kunst*, *kunst*, y lloraba de dolor. La palabra *kunst*, en alemán, quiere decir arte y el soldado bilingüe así lo entendió y dijo que aquel hijo de puta era un artista o algo parecido» (Bolaño, 1997: 104). Ulises Lima, sin haberlo demostrado, es visto por Heimito como un artista, un sujeto indefenso al que hay que proteger. Lima, en cambio, ve en Heimito Künst un último reducto, la última cercanía que puede tener con la vanguardia artística, la relación definitiva que lo enviará directamente desde los márgenes hacia la periferia. «La palabra arte. Lo que amansa a las fieras» (104), acaba diciendo el narrador de «Otro cuento ruso». En *Los detectives*

salvajes, las fieras acabarán por amansarse cuando Heimito y Ulises sean arrestados por acusación de delitos menores. Las referencias a la visión familiar cristiana también funciona aquí: a Künst (al verdadero artista, en términos de convertir la existencia en obra de arte) lo liberará su propio padre. A Ulises Lima se le obligará a tomar un camino de retorno, y estará de nuevo en la frontera de elección entre la vida o los libros: «Yo vuelvo a Francia, dijo el buen Ulises. La policía austriaca me paga el billete hasta la frontera. ¿Y cuándo volverás?, dije. No puedo volver hasta 1984, dijo. El año del gran hermano. Pero nosotros no tenemos hermanos, dije. Así parece, dijo él» (315). El Cristo de Ensor es Heimito, y no Lima. Lima, finalmente expulsado hacia espacios que resultan invisibles (que no se catalogan, que no pueden nombrarse), estará condenado no sólo a la penitencia, sino a la soledad de la ausencia de hermanos grandes o pequeños hasta el año de la represión total, 1984, que en la literatura de Bolaño, y sin las lógicas consecutivas del calendario, sería el año inmediatamente anterior a la era del Apocalipsis: 2666.

Expulsado de Austria hasta 1984, Ulises Lima se convertirá en el explorador de un abismo²⁰⁷. El criminal, el delincuente, es aquel que transita por los márgenes de lo permitido, al filo de la legalidad. ¿Pero cómo se le denomina a aquel personaje que ha cruzado, incluso, esos *márgenes*? ¿Qué hay más allá de esa *frontera*?

Los personajes más peligrosos, los más monstruosos (es decir aquellos que llegarán a cometer delitos de sangre), estarán o bien en los «centros» (recuérdese el estudio previo que situaba a Wieder o a los escritores nazis en el corazón mismo de la cultura) o bien en la «periferia», en ese *no man's land* atisbado más allá de los márgenes, en donde los personajes han abandonado la literatura o nunca se han puesto a escribir

²⁰⁷ De la misma manera leerá Bolaño la expulsión real de Mario Santiago de Austria, hacia 1979: «Según me contó él mismo, un día la policía lo detuvo y luego fue expulsado. En la orden de expulsión se le comunicaba a no regresar a Austria hasta 1984, una fecha que le parecía significativa y divertida a Mario y que hoy también me lo parece a mí. George Orwell no sólo es uno de los escritores remarcables del siglo XX, sino también, y sobre todo y mayormente, un hombre valiente y bueno [...]. [Enviaron a] Mario Santiago al limbo, a la tierra de nadie, que en inglés se dice *no man's land* [...]» (Bolaño, 2004a: 40-1).

(El Recluta, indigente entre los indigentes, que asesina a la cantante de ópera en *La pista de hielo*; Rogelio Estrada, que toma venganza por mano propia contra su jefe, el mafioso Misha Pavlov, en «La nieve»). Lo interesante de puntualizar es que esos márgenes son establecidos, o se hacen notorios, por la visibilidad de la actividad literaria de los personajes. La única excepción sería el carácter más complejo creado por Bolaño, luego de su alter-ego Arturo Belano: Benno von Archimboldi. Además de representar a los escritores más enigmáticos de su literatura, Archimboldi y Belano se sitúan, cada quien, en uno de los extremos fronterizos de la relación crimen-literatura: el primero comete un homicidio *antes* de encontrar su destino como escritor, cuando aún se hace llamar Hans Reiter²⁰⁸; el segundo, víctima de un arranque de locura, es responsable de un intento de

²⁰⁸ La víctima es Leo Sammer, un funcionario nazi que al coincidir en una prisión con Hans Reiter, se lamenta de su «error administrativo»: haber exterminado a 500 judíos de Europa del Este que iban de camino a Auschwitz. La confesión de Sammer es un largo soliloquio que acaba desquiciando a Reiter: «Una mañana encontraron el cadáver de Sammer a medio camino entre la tienda de campaña y las letrinas. Alguien lo había estrangulado. Los norteamericanos interrogaron a unos diez prisioneros, entre ellos Reiter, que dijo no haber oído nada fuera de lo común aquella noche, y luego se llevaron el cuerpo y lo enterraron en la fosa común del cementerio de Ansbach» (Bolaño, 2004b: 960). Más tarde, Reiter le confesaría el crimen a Ingeborg, en un intento muy sutil y efectivo de despistar al lector acerca de los crímenes de mujeres que luego se cometerán en Santa Teresa (muchos por estrangulamiento): «Unos segundos antes ella hubiera podido creer que Reiter había matado a alguien, a cualquiera, durante la guerra, pero tras mirarlo tuvo la certeza de que él se refería a otra cosa. Le preguntó a quién había matado.

—A un alemán —dijo Reiter [...]

—¿Era una mujer? —susurró Ingeborg.

—No, no era una mujer —dijo Reiter, y se rió—, era un hombre.

Ingeborg también se rió. Después se puso a hablar sobre la atracción que sienten algunas mujeres por los asesinos de mujeres. El prestigio de los asesinos de mujeres entre las putas, por ejemplo, o entre las mujeres dispuestas a amar hasta los límites. Para Reiter esas mujeres eran unas histéricas. Para Ingeborg, por el contrario, esas mujeres, que decía conocer, sólo eran jugadoras, más o menos como los jugadores de cartas que acaban suicidándose de madrugada o como los asiduos a los hipódromos que acaban suicidándose en cuartos de pensiones baratas u hoteles perdidos en callejones frecuentados únicamente por gángsters o por chinos.

—En ocasiones —dijo Ingeborg—, cuando estamos haciendo el amor y tú me coges por el cuello, he llegado a pensar que eras un asesino de mujeres.

—Nunca he matado a una mujer —dijo Reiter—. Ni se me ha pasado por la cabeza» (969-970). Sin embargo, ¿por qué Reiter, el futuro nobelable Archimboldi, asesina a Leo Sammer? En su artículo «Todos los males el mal: La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño» (2010), el investigador Alexis Candia Cáceres aventura lo siguiente: «Los desplazamientos de Reiter le permiten tratar el destino de algunos judíos en Polonia a manos del funcionario nazi Leo Sammer. La actuación de Sammer se enmarca dentro de la “solución final” diseñada por Hitler y responde a la banalidad del mal desarrollada por Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén, Un estudio sobre la banalidad del mal*. El concepto introducido por

asesinato *después* de haber abandonado la práctica literaria²⁰⁹. Lo que hermano a ambos es que el delito se acomete por *estrangulamiento*, donde necesariamente se *toca* a la víctima, *leiv motiv* que se anota recurrentemente en los partes policiales de los casos de femicidios en «La parte de los crímenes», de 2666. «Algo une a los personajes de Bolaño», dice Gonzalo Aguilar en «Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía» (2002): «todos son escritores o aspiran a serlo [...]. En sus novelas, casi todos son vanguardistas o se aprovechan de la herencia de las vanguardias para llamar la atención del público y querer reformar (o higienizar) el mundo. Pero el tema de las novelas de Bolaño es, más que la literatura, sus bordes perversos y espantosos» (Aguilar: 146). Una muestra más de que la literatura no es significado, sino una frontera, un puro marco de significantes.

3.4.4. «Putas», «jotos» y otros marginales sexuales

Si bien Michel Foucault ha señalado que los individuos están sometidos y subjetivados por discursos reguladores, en el espacio literario de Bolaño algunos de esos sujetos tendrán la capacidad de *suspender* o *deshacer* eventualmente las normativas. En su libro titulado, precisamente, *Deshacer el género* (2004), Judith Butler estudia un aspecto interesante en su línea de la performatividad: la experiencia del *ser deshecho*: «En algunas

Arendt no apunta a establecer la intrascendencia de la maldad. Arendt emplea la banalidad del mal para referirse a las características sicológicas de Eichmann, quien, lejos de la profunda inteligencia y del bagaje filosófico-cultural de los asesinos de Sade, tiene una personalidad común y vulgar que no le impide, sin embargo, poner en marcha parte de la maquinaria de destrucción nacional socialista» (Candia Cáceres: abril 2010). Reiter, entonces, acaba con una vulgaridad: el asesinato en términos de grotesco y no de arte. Podrá pensarse luego que, una vez convertido en Archimboldi, sí coqueteará secretamente, en sus libros y en su vida familiar (Klaus Haas), con el asesinato como una de las bellas artes.

²⁰⁹ «Según Hugh, todo fue tan rápido que ni tiempo tuvo para sentir miedo, pero lo cierto es que el vigilante lo estaba estrangulando y los dos españoles se habían alejado y no podían verlo ni escucharlo», cuenta Mary Watson en la segunda parte de *Los detectives salvajes*; «y además él, con las manos del vigilante alrededor del cuello [...] no le salía ni un solo sonido de la garganta, no era capaz ni siquiera de gritar socorro, se había quedado mudo. Me hubiera podido matar, dijo Hugh, pero el vigilante de pronto se dio cuenta de lo que estaba haciendo y lo soltó, le pidió perdón, Hugh pudo verle la cara (había salido la luna otra vez) y se dio cuenta que la tenía, son palabras de Hugh, bañada en lágrimas» (Bolaño, 1998: 258).

ocasiones, la experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad» (Butler, 2004: 13). En el caso de los personajes de Bolaño que asumen o transgreden el deseo, el sexo y el género, este *ser deshecho* se vivirá de forma diversa dependiendo de la posición en la que el personaje se describe, o bien de la posición desde donde el observador (céntrico, marginal) lo objetive o subjetive. «Los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una socialidad que no tiene un solo autor» (14), continúa Butler, lo que obliga a pensar que Bolaño cifrará las acciones de estos «marginales sexuales» y el modo en que son descritos desde un constante juego de «ablandamiento» o deconstrucción del lenguaje del poder. A la usanza postestructuralista, Bolaño ingresará literariamente en ese sistema, identificará las distintas transmutaciones y torcerá el discurso, generando alteraciones, fragmentaciones, multiplicidades.

Adelantando los estudios particulares, serán los vocablos de «amante», «homosexual» y «puta(o)» los que ayudarán a violentar estos cánones por la capacidad intrínseca que tendrá Bolaño de volverlos ambiguos, y así aplazar sus significaciones. Ante todo, debe tenerse en cuenta que los personajes que se estudiarán en este apartado han experimentado, primero, la experiencia de la marginación sexual o genérica, y luego la acción política de saber *deshacer* desde esos márgenes las normas y designaciones opresivas.

Las operaciones de marginación en el ámbito sexual se configuran desde la hegemonía del concepto de «normalidad»; cualquier alteración es designada como «otredad» y reprendida en su comportamiento. Esto es lo que ocurre con María Font, en *Los detectives salvajes*, luego de que abandona su militancia de la vanguardia poética e intenta retomar una vida civil «normalizada». María ha decidido continuar con sus estudios de bellas artes y realizar algunos trabajos temporales, entre ellos ser la «canguro» de Franz, el hijo de Xóchitl García y Jacinto Requena, antiguos

realvisceristas. Sin embargo, la opción de convertirse en una mujer soltera, asalariada y talentosa se ve pronto socavada al transformarse, doblemente, en lo que de modo coloquial (y funcional para este estudio) se conoce como la «otra» (la «amante»). Sus extremas experiencias sexuales de juventud con Piel Divina, con los hermanos Rodríguez y con García Madero quedarán obsoletas y se recordarán como meras travesuras de adolescencia cuando inicie su relación con el profesor de matemáticas. El vocablo «amante», por ende, se complejiza pues no sólo designará a la actividad sexual, sino también la interferencia nociva de un «marginal» en el «sagrado» y «legal» espacio familiar:

Nuestra relación empezó de forma bastante tormentosa porque él estaba casado y yo pensaba que nunca iba a dejar a su mujer, pero un día me llamó por teléfono a casa de mis padres y me dijo que buscara un sitio donde pudieramos irnos a vivir juntos. Ya no soportaba a su esposa y la separación era inminente. Él estaba casado y tenía dos hijos y decía que su mujer utilizaba a los niños para chantajearlo (Bolaño, 1998: 316).

Al centro de la estabilidad social se encuentra un ideal masculino que el profesor intenta encarnar: un hombre asalariado, heterosexual, casado, que con su trabajo contribuye al desarrollo de la comunidad; todos constructos sociales que se le han impuesto, que el profesor no ha generado por pensamiento propio, pero que de todos modos está dispuesto a defender –recuérdese la opinión peyorativa de este hombre de ciencias acerca de los poetas, «parásitos, los elementos, dijo, que inmovilizan a una sociedad, los que hacen que un país nunca acabe de ponerse en movimiento» (318)–. María Font se ve obligada, entonces, a ser la «amante», ser la «otra», en una acepción más cultural que sexual: una entidad proyectada hacia los bordes sociales. Debido a que su visibilidad socavaría la institución del matrimonio (sostenida a partir de dos tecnologías de poder: la legalidad y la religión), el profesor le pide a María que «busque un sitio», un espacio alejado de ese centro que ha de respetarse, para llevar a cabo el comportamiento «ilegal» de tener una relación extramarital.

Al contrario de lo que sucedía con el vocablo «amante», aquí el término «relación», más que desplazarse y volverse ambiguo, se reduce al secreto encuentro

sexual. Pero María Font no reacciona ante la marginación sexual, ni tampoco ante la inminencia de convertirse en lo prohibido, sino ante lo que realmente le importa: la marginación creativa: «[...] le dije que era igual que ellos y él replicó que eso no era cierto, que yo estudiaba y trabajaba mientras ellos no hacían nada. Son poetas, argüí. Vagos es lo que son, dijo [...]» (*Ibid.*). María Font ha asumido en su fuero interno que mantendrá encuentros sexuales esporádicos con un personaje céntrico, obediente de la voluntad social. Sin embargo, lo que María no es capaz de prever es que situada en el borde como «amante» de un personaje céntrico, será empujada irremediablemente hacia la periferia cuando se convierta también en «amante» de un personaje marginal; de un «parásito», de un «vago», de un «poeta»:

Me asomé a la ventana y miré hacia mi habitación, la luz estaba apagada. Despues sentí las manos de [Jacinto] Requena en mi cintura y no me moví. Él tampoco se movió. Al cabo de un rato me bajó el pantalón y sentí su pene entre mis nalgas. No nos dijimos nada. Cuando terminamos nos volvimos a sentar a la mesa y encendimos un cigarrillo. ¿Se lo dirás a Xóchitl?, dijo Requena. ¿Quieres que se lo diga?, dije yo. Preferiría que no, dijo él (319).

Esta experiencia provocará que María, ya en la periferia, *deshaga* toda eventual idea que pudo haber tenido en torno a las relaciones afectivas y también literarias. Si en el vínculo con el profesor de matemáticas aún podía defenderse desde la trinchera poética, luego de hacer el amor con Requena parece despertar, sacudirse los prejuicios, hallarse verdaderamente en el camino de conocerse a sí misma sin los moteos de «poeta» o el doble término de «amante». Despues de acostarse en una misma noche con el profesor de matemáticas y con Requena, María decide acompañar a Xóchitl García al supermercado. Ésta le cuenta que Ulises Lima y Pancho Rodríguez se han peleado y no hay forma de reconciliar a los nuevos líderes del realvisceralismo. «Si al menos hubieras ido tú», le reclama Xóchitl. La respuesta de María es definitiva, y marca otro punto de inflexión en la novela: «Le dije que yo ya no escribía poesía ni quería saber nada de poetas» (*Ibid.*).

Una situación similar ocurre con los homosexuales, los siguientes marginados en la narrativa de Bolaño. Subjetivados y penalizados bien por sus actos sexuales, bien por sus preferencias declaradas, esos actos y esas preferencias tocarán también las costas ya estudiadas del crimen y la literatura. Tomando ejemplos de la misma novela, los personajes de Piel Divina y Luis Sebastián Rosado viven una situación peculiar: aunque logran unirse en un vínculo amatorio, menos comprometido que el de María Font debido a que ambos son defenestrados en los entornos heterosexuales, sus posiciones ante la poesía provocarán que cada quien se asuma con desigual distinción genérica. Rosado se presume como un personaje céntrico y tiene, al igual que el profesor de matemáticas, una opinión peyorativa del realvisceralismo aunque dotada de criterios más estéticos. La absorción que Luis Sebastián Rosado hace de las palabras de Carlos Monsiváis resulta estratégica para la configuración de este personaje: «Discípulos de Marinetti y de Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel del entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real viscerlistas» (152).

Aunque se hace acompañar de amigos de igual condición social, como los arrogantes hermanos Alberto y Julita Moore, la compostura del céntrico Rosado se desbaratará cuando descubra una atracción incontenible por uno de los realviscerlistas: Piel Divina. El tránsito de la intelectualidad a la corporalidad, de la crítica a la «piel», quedará sellado en una escena en el bar Priapo's, al comienzo de la novela, en la que ambos serán igualmente marginados y censurados por la «normalidad» heterosexual cuando salgan sin tapujos a bailar a la pista:

Alguien me insultó. Yo estaba, no sé, como para meterme debajo de una mesa y quedarme dormido o como para meterme en el pecho de Piel Divina y quedarme, igualmente, dormido. Pero alguien me insultó y Piel Divina hizo el ademán de dejarme y encararse con el que había proferido el insulto (no sé qué me dijeron, zaraza, puto, me cuesta acostumbrarme, aunque debería, lo sé), pero yo estaba tan borracho, mis músculos estaban tan desmadejados, que no pudo dejarme solo –si me deja me hubiera derrumbado– y se limitó a devolver el insulto desde el centro de la pista (156).

El insulto, proferido desde el «centro» de la pista, los pondrá en igualdad de condiciones. Así, Rosado y Piel Divina comenzarán un romance de episodios turbulentos, con abandonos, reencuentros, escapatorias (incluso cierto interés por el escritor más enigmático de la fauna bolañequiana²¹⁰), hasta que finalmente el personaje céntrico despierta, como lo hace María Font, y decide alejarse del mundo al que Piel Divina está arrastrándolo. «¿Por qué tienen que gustarme los peores?», se pregunta Rosado, «¿por qué tienen que atraerme los más atrabiliarios, los menos educados, los más desesperados?» (171). Precisamente, la atracción sexual no será suficiente para suspender u olvidar las tribulaciones, la falta de educación formal y la desesperación por el realvisceralista, y poco a poco el intelectual empieza a alejarse de esos márgenes caóticos, o (mejor ilustrado) se acercará paulatinamente a los centros de estabilidad.

Esto queda patente cuando un tal Ismael Humberto Zarco, protector de Luis Sebastián Rosado, decide elaborar una antología e incluir a los novísimos poetas mexicanos del momento. Aunque Rosado realiza gestiones para incluir un poema de Piel Divina, Zarco es enfático en su discriminación. Todo parece socavarse, romance incluido, cuando el poeta homosexual «céntrico» y el poeta homosexual «marginal» aclaran tensamente el suceso:

Después me preguntó si la antología de Ismael Humberto incluía a Pancho y Moctezuma Rodríguez. No, dije, creo que no. ¿Y a Jacinto Requena y Rafael Barrios? Tampoco, dije. ¿Y a María y Angélica Font? Tampoco. ¿Y a Ernesto San Epifanio? Negué con la cabeza, aunque en realidad yo no sabía, ese nombre no me sonaba de nada. ¿Y a Ulises Lima? Miré fijamente sus ojos oscuros y dije no. Entonces es mejor que yo tampoco aparezca, dijo él (279).

¿En qué acaba el romance? En una llamada desesperada de Alberto Moore al despacho de Juan Sebastián Rosado: «Tu amigo, dijo Albertito, metió a Julita en un

²¹⁰ Una muestra más de la brecha social y estética entre ambos «amantes», que acabará irremediablemente separándolos: «[...] al día siguiente iba a llegar a México el novelista francés J. M. G. Arcimboldi y unos amigos y yo le íbamos a organizar un recorrido por lugares de interés de nuestra caótica capital. ¿Quién es Arcimboldi?, dijo Piel Divina. Ay, estos real visceralistas realmente son unos ignorantes» (Bolaño, 1998: 170).

problema. Piel Divina, dije yo. Ése, dijo Albertito, yo no lo sabía. ¿Qué ocurre?, dije yo» (363). Piel Divina ha muerto en una redada que la policía ha hecho en Tlanepantla, buscando a unos narcotraficantes. Junto con el alias, sólo han encontrado entre sus pertenencias la dirección de Julita Moore. El problema para Alberto y para Rosado no parece ser la eliminación del «marginal», sino la molestia que le han causado los forenses y los policías a Julita, quien deberá, luego, reconocer el cadáver en la morgue. Siguiendo la lógica foucaltiana, si donde primero se aplica el poder es en el cuerpo, Moore es enfático en puntualizar las características de la muerte de Piel Divina para terminar de silenciar a ese personaje que se ha salido de la «normatividad»:

Así que nadie sabe como se llama y Julita se pone como loca, se echa a llorar, destapa el cadáver, dice Piel Divina, grita Piel Divina allí, en la morgue, delante de todo el que quiera escucharla [...]; entonces me quedé yo frente a frente con el cadáver, no era una visión agradable, te lo aseguro, *su piel ya no tenía nada de divina*, aunque hacía poco que lo habían matado, más bien tenía la piel de un color ceniciente, con hematomas por todas partes, como si le hubieran dado una paliza, y tenía una cicatriz enorme del cuello hasta la ingle, aunque en la cara se le había quedado más bien una expresión de placidez, la placidez de los muertos que no es placidez ni es nada, sólo carne muerta sin memoria (364-5. *El énfasis es nuestro*).

La descripción (corporal antes que intelectual, forense antes que sentimental) que Alberto Moore realiza del cadáver de Piel Divina obliga a que su amigo termine por empujar a su «amante» marginal a la fosa común del olvido. Luis Sebastián Rosado se encargará de arrojarle el primer puñado de tierra, debido a que su respuesta, muy parecida a la que la «amante» María Font le da a la «engañada» Xóchitl García, será igualmente tajante y crítica: «¿Qué ocurre?, dije. No ocurre nada, todo se ha acabado, dijo Albertito. De todas formas no he podido dormir y tampoco he podido tomarme el día libre, en la empresa estamos hasta el cuello de trabajo» (365). La importancia fundamental que tendrá la institucionalidad del trabajo para ambos amigos «céntricos» obligará a olvidarse de la insignificante muerte de un «vagabundo», un «poeta vanguardista», un «homosexual». En suma, Piel Divina será víctima de la venganza de un poder que no acepta a aquellos sujetos indispuestos a asumir determinadas

normativas para «pertenecer» a los círculos hegemónicos; situación que, con ciertos matices, deberá también atravesar Ernesto San Epifanio, personaje tanto de *Los detectives salvajes* como de *Amuleto*, igualmente poeta, igualmente homosexual.

Como Piel Divina, San Epifanio reacciona inteligentemente a la provocación del medio social: reconocido como homosexual con los más afrentosos vocablos (maricón, marica, mariquita, loca, bujarrón, mariposa, ninfo, fileno, etcétera), en un momento dado subvertirá el aparataje lingüístico del poder y hará parte central de su léxico (y de su peculiar clasificación de poetas) las categorías que le fueran ofensivamente referidas. Sin embargo, el ducho San Epifanio de *Los detectives salvajes* se verá pronto vulnerado en su condición de marginal por otro marginal, cuando en *Amuleto* se vea implacablemente sometido a un vocablo poderoso, el de «puto» (el mismo insulto que reciben Rosado y Piel Divina en el Priapo's y que desencadena su relación). En la narración de Auxilio Lacouture, San Epifanio requerirá de la temeridad de su amigo Arturo Belano, en una de sus pocas intervenciones como héroe, para que lo rescate de las garras del mentado «Rey de los Putos». La historia es referida del siguiente modo:

Y entonces yo me levanté y me quedé de pie junto a ellos como la estatua de cristal que hubiera querido ser cuando niña y escuché que Ernesto San Epifanio contaba una historia terrible sobre el rey de los putos de la colonia Guerrero, un tipo al que llamaban el Rey y que controlaba la prostitución masculina de ese típico y, ¿por qué no?, entrañable barrio capitalino. Y el Rey, según Ernesto San Epifanio, había comprado su cuerpo y ahora él le pertenecía en cuerpo y alma (que es lo que pasa cuando por descuido uno deja que lo compren) y si no accedía a sus requisitorias la justicia y el rencor del Rey caerían contra él y contra su familia (Bolaño, 1999b: 74).

El asunto aquí es iluminador por dos aspectos: primero, porque tras el rescate de San Epifanio en la guarida del proxeneta, Auxilio (la *lunática*) tendrá la primera visión de los efectos del vínculo sexo-crimen, en tanto desencadenamiento y naturalización del mal –«[...] un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo» (77)– y segundo, porque los personajes parecen ponerse en movimiento, inquietarse y actuar por intervención de ese vocablo, el de

«puto», tanto en sus acepciones peyorativas como laudatorias. Mientras que en *Los detectives salvajes* la palabra «puto» es utilizada en la escena del Priapo's para censurar las opciones sexuales de los personajes, en *Amuleto* aparecerá para expresar dominación, jerarquía y poder: la de «rey». Desde el alias mismo, el «Rey de los Putos» mantiene un vínculo dominante no sólo sexual, sino económico con respecto a los cuerpos que administra.

Es ésta la puerta de acceso para estudiar la última tipología de personajes referente a la marginación sexual en la literatura de Roberto Bolaño: el «puto» o la «puta». Como la comunicación es un proceso contextual, bajo esas designaciones no sólo se estará definiendo a los homosexuales, trabajadores sexuales o a la mujer que ha tenido sexo con más de un hombre (estereotipos que, por otra parte, Bolaño destruye o reivindica), sino a aquellos personajes que han podido desde los márgenes habitar en su inteligibilidad, reinventado su género o su sexualidad. Además, contextualmente, el problema parece no ser el oficio de la prostitución –«Una puta es una puta siempre» (Bolaño, 1997: 123), afirma categóricamente el detective Contreras–, sino la bastardía de su descendencia: «[...] los hijos de puta que mataron a Roque Dalton mientras dormía» (1996: 69), se dice en *Estrella distante*; «el hijo de puta estaba escribiendo una novela» (1998: 522), arguye en *Los detectives salvajes* María Teresa Solsona i Ribot, al recordar al personaje de Jack Torrance, en el film *El resplandor*; «no hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta» (2004b: 374), increpa Oscar Fate a su jefe de sección del periódico cuando este último queda indiferente ante los femicidios, en 2666; todas alusiones al oprobio, a la bajeza moral de los actitudes. Si aquello pertenece al plano de las abstracciones, materialmente Lalo Cura sería el único «hijo de puta», según se prefigura en el relato de *Putas asesinas* (aunque el oficio igualmente remunerado de Connie, su madre, no es tanto la satisfacción sexual como su fingimiento, en su condición de actriz pornográfica).

No hay demasiados miramientos: en el plano denotativo, para Bolaño el oficio de «puta» estará dotado de tanta dignidad como el de escritor, siempre y cuando ambos

representen modos honestos de ganarse el sustento. «No tengo nada en contra de las autobiografías», decía en su polémico ensayo «Derivas de la pesada», «siempre y cuando la escritora haya sido una puta y a la vejez sea moderadamente rica» (Bolaño, 2004a: 28). «Las putas, tal vez, sean las que más se acercan al oficio de la literatura» (56), corrobora en «Exilios». Y en «Enrique Martín», cuento de *Llamadas telefónicas*, a lo dicho agregaría:

Enrique quería ser poeta y en ese empeño ponía toda la fuerza y toda la voluntad de las que era capaz. Su tenacidad (una tenacidad ciega y acrítica, como la de los malos pistoleros de las películas, aquellos que caen como moscas bajo las balas del héroe y que sin embargo perseveran de forma suicida en su empeño) a la postre lo hacía simpático, aureolado por una cierta santidad literaria que sólo los poetas jóvenes y las putas viejas saben apreciar (Bolaño, 1997: 38).

En los espacios céntricos, las «putas» son aún más censuradas que las «amantes» por la alevosa mediación del dinero. Sin embargo, aunque apartadas socialmente, serán luego buscadas con sigilo por personajes normativos, como los académicos archimboldianos, Álvaro Rousselot o el padre de B en «Últimos atardeceres de la tierra». Hay «putas» dispersas en varios momentos de la narrativa de Bolaño, pues serán ellas las que ayuden a los personajes más céntricos a darse cuenta que el último reducto de algo verdadero para sus existencias se ubicará allí, en esos bordes «prohibidos»²¹¹. Sin ellas, la diseminación, el desbarajuste de binomios como dentro/fuera o presencia/ausencia serían improbables en el espacio literario de Bolaño. De ahí la afirmación de Archimboldi: «[...] la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes [...]» (Bolaño, 2004b: 993), otro modo de decir que la

²¹¹ Anne Moore lo vivirá en carne propia, cuando Charles, uno de sus amantes, le confiese que toda su vida ha deseado ser proxeneta: «Le dijo a Charles lo que le ocurría en la cama, lo que sentía con todos los hombres con que se había acostado, incluido él. Charles al principio no supo qué decirle, pero al cabo de los días sugirió que ya que no sentía nada podía al menos sacar algo de provecho material de la situación. Anne tardó algunos días en comprender que lo que Charles le sugería era que se dedicara a la prostitución [...]. Charles le compró un vestido rojo y unos zapatos de tacón del mismo color y se compró una pistola porque consideraba, así se lo dijo a Anne, que un chulo sin pistola no era nada» (Bolaño, 1997: 187). Sin embargo, Anne Moore descubrirá pronto que, para ella, no será ésa la vía correcta para el autoconocimiento, sino el viaje, entendido como una fuga hacia adelante que, a la fin, se cicla.

sublimidad del devenir histórico proviene de la institucionalidad céntrica: en el plano panorámico desde el cual observan los más avezados personajes de Bolaño, la historia no es más que una «proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad» (*Ibid.*).

En *Deshacer el género*, Judith Butler agrega algo esencial que ciertos caracteres de Bolaño, al contrario de Ernesto San Epifanio y Piel Divina, estiman bien: el empleo funcional de los mecanismos de vindicación de su «inteligibilidad»; es decir, las estrategias precisas para habitar en, e incordiar desde, los márgenes:

Permanecer por debajo de la inteligibilidad tiene ciertas ventajas, si se entiende la inteligibilidad como aquello que se produce como consecuencia del reconocimiento de acuerdo con las normas sociales vigentes. Ciertamente, si mis opciones son repugnantes y no deseo ser reconocido dentro de un cierto tipo de normas, entonces resulta que mi sentido de supervivencia depende la posibilidad de escapar de las garras de dichas normas a través de las cuales se confiere el reconocimiento. Puede ser que mi sentido de pertenencia social se vea perjudicado por mi distancia con respecto a las normas, pero seguramente dicho extrañamiento es preferible a conseguir un sentido de inteligibilidad en virtud de normas que tan sólo me sacrificarán desde otra dirección (Butler, 2004: 15).

De esta manera, y para finalizar, dos serán los personajes que se muevan en esta eficaz dirección del extrañamiento para acabar diluyéndose genéricamente: Mauricio Silva, el famoso Ojo del cuento de *Putas asesinas*, y el hijo del rector de la universidad de Santa Teresa, Marco Antonio Guerra, en 2666.

El argumento de «El Ojo Silva» es commovedor. Dos chilenos, un narrador que ha decidido seguir la senda de la literatura y un fotógrafo que ha pretendido dar un revés y huir de la violencia política, se conocen en México, después de que en Chile se impone el régimen militar de Augusto Pinochet. Ambos son «marginales» no solamente por la triste experiencia del exilio político, sino porque se comportan al modo contrario de los chilenos desarraigados de la década de 1970. Es decir, el Ojo Silva «no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de exiliados» (Bolaño, 2001: 11). Incluso, llegado el momento, Silva tendrá vedado el ingreso a esos círculos porque la izquierda será reacia a aceptar homosexuales

en sus filas –«él se consideraba de izquierdas y los compañeros veían con cierto prejuicio a los homosexuales» (13)–. Como se ha analizado, esta doble condición de «marginado» provoca que el Ojo se marche de México a trabajar como fotógrafo *free lance* en Europa. Una vez allí, sus editores le encargan varios reportajes gráficos de la India. Silva descubre en ese país que el estupro es una práctica ilegal pero común, asociada a ciertos cultos paganos. Una deidad india exige que se le ofrezca un niño sin sus genitales masculinos. Unos sacerdotes lo emasculan. La festividad empieza y el niño es adorado. Sin embargo, cuando ésta termina, el niño es devuelto a su casa, en donde encontrará el desprecio de sus padres pues socialmente ya no será una ofrenda divina, sino sólo un castrado que no podrá otorgarle a su familia una descendencia terrenal. Esto resulta interesante, pues el Ojo Silva, ¿no es acaso una «ofrenda divina» en su condición de exiliado, pero un «castrado», un sujeto al que hay que rechazar como si se tratara de un *monstruo*, por su genérica condición de homosexual²¹²? Por esta razón, Silva se identifica inmediatamente con los niños castrados. «Aquí empieza la verdadera historia del Ojo» (17), dirá Bolaño, haciendo mención no sólo al oficio de fotógrafo de Silva sino, intertextualmente, a la novela de Georges Bataille, donde el narrador y varios de sus personajes (Simona, Marcela), evidencian que la sexualidad normada debe ser removida, estropeada, con el fin de seguir una senda de autoconocimiento (senda que Bataille se encargó de profesor en buena parte de su producción filosófica y literaria). Si en *La historia del ojo* (1928) la narración cadenciosa y naturalizada de las orgías, las escenas explícitamente sádicas y los experimentos autosatisfactorios permitían que hacia el final todo «límite» quedara borrado o destruido (un tránsito, se diría, de la trasgresión a la profanación), Bolaño utilizará la misma técnica pero no para describir encuentros

²¹² No es gratuito pensar así: el símbolo del «niño castrado» es utilizado por Bolaño también para describir a los jóvenes que murieron durante el proyecto socialista propiciado por Salvador Allende, en el Chile de los años 70. En un momento del relato, el Ojo Silva regresa a París «sin poder dejar de llorar por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende» (Bolaño, 2001: 25).

sexuales, sino para configurar el movimiento «profanador» de un personaje que se permite, mediante el extrañamiento de la performatividad, volver ambiguo el límite y trasponerlo para acercarse al abismo. En otras palabras, lo «obsceno» en «El Ojo Silva» no es la práctica del estupro (como se ha visto, en esos suburbios indios resulta la normalidad sexual), sino la audacia y temeridad del personaje de sacar de ese ambiente a varios de los niños castrados y llevárselos a vivir con él, con la única intención de darles protección.

Es entonces cuando este exiliado homosexual, que hasta el minuto era tratado como un «marginado» (es decir, sólo había trasgredido el inmaculado entorno del poder central), pasa a convertirse en un personaje «periférico», transponiendo cualquier límite hasta entonces reconocible de la configuración de personajes en la literatura de Bolaño. El Ojo Silva adopta una nueva condición genérica, y más allá de su homosexualidad, escoge convertirse en «madre»:

Y entonces el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue «otra cosa» sino «madre».

Dijo madre y suspiró. Por fin. Madre.

Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta. Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia y poco después dejó atrás las calles de aquel barrio como si estuviera soñando y transpirando a mares. Recuerda con viveza la sensación de exaltación que creció en su espíritu, cada vez mayor, una alegría que se parecía peligrosamente a algo similar a la lucidez, pero que no era (no podía ser) lucidez. También: la sombra que proyectaba su cuerpo y las sombras de los dos niños que llevaba de la mano sobre los muros descascarados. En cualquier otra parte hubiera concitado la atención. Allí, a aquella hora, nadie se fijó en él (22).

De todos los arquetipos posibles, Mauricio Silva escoge el originario²¹³. Es esta decisión performativa la que lo llevará desde el margen hacia la periferia. Convertirse en «madre» escapará no sólo a las categorías lógicas, sino incluso a cualquier explicación mística de la iluminación («*no podía ser lucidez*»). El Ojo, que con su oficio es capaz de «fijar» instantes, ya no es *visto*, se vuelve una entidad escurridiza, «ininteligible». Es más: él mismo se procurará esa condición, abandonando su urbano trabajo de reportero gráfico y marchándose a una aldea para dedicarse a la agricultura, encadenándose a una serie simbólica y junguiana evidente (para convertirse en la procuradora de los niños, debe cultivar la «madre tierra»). Igual que una madre, el Ojo comienza a sufrir pesadillas en las que los dueños del burdel lo despojan de sus hijos. La amenaza humana se sofoca, después de unos meses, pero a continuación se empecinará sobre él la amenaza divina: «Después llegó la enfermedad a la aldea y los niños murieron. Yo también quería morirme, dijo el Ojo, pero no tuve esa suerte» (24). Los datos son imprecisos. ¿Cuál es la enfermedad, en concreto?, ¿por qué una acción moralmente buena de Silva es castigada?, ¿qué fuerza sobrenatural se lleva a sus hijos y los empuja al camino que el Ojo quiso olvidar, el camino del doblemente «marginado», el de la «violencia de la que no se puede escapar»? En ese sentido, el Ojo Silva sería el personaje

²¹³ Por supuesto, Jung: «Como todo arquetipo, el de la madre también tiene una serie casi inabarcable de aspectos. Menciono sólo algunas formas bastante típicas: la madre y abuela personales; la madrastra y la suegra; cualquier mujer con la que se tiene relación, incluida el ama de cría o la niñera; la matriarca de la familia y la Mujer Blanca; en sentido más elevado, figurado, la diosa, especialmente la Madre de Dios, la Virgen (como madre rejuvenecida, por ejemplo Démeter y Core), Sofía (como madre-amante, quizás también el tipo Cibeles-Atis, o como hija –{madre rejuvenecida-} amante); la meta del anhelo de salvación (Paraíso, Reino de Dios, Jerusalén celestial); en sentido más amplio la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el monte, el mar y las aguas estancadas; la materia, el inframundo y la luna; en sentido más estricto, como lugar de engendramiento y procreación, los sembrados; el jardín, la roca, la cueva, el árbol, el manantial, el pozo, la pila bautismal, la flor como recipiente (rosa y loto); como círculo mágico (mandala como *padma*) o como tipo de cornucopia; y en el sentido más estricto, el útero, cualquier concavidad (por ejemplo, la tuerca); la *yoni*; el horno, la olla; como animal, la vaca, la liebre y en general el animal útil [...]. Sus propiedades son lo “maternal”: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto, lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de transformación mágica del renacer; el instinto o impulso de ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable» (Jung: 78-9).

mayormente trazado como héroe trágico en la literatura de Bolaño, pues al desear infructuosamente torcer aquel destino de homosexual solitario y exiliado, la inefabilidad se encaprichará con su libre albedrío de convertirse en «madre».

Finalmente, si se llevara a cabo un análisis desde la propuesta arquetípica de Carl Gustav Jung, una «madre» que no puede retener consigo a sus «hijos castrados» sería otra metáfora de la patria, Chile, que no puede evitar que los jóvenes que lucharon por Salvador Allende sean pasados por las armas o se dispersen en varios puntos del planeta:

Recuerdo que terminamos despoticando contra la izquierda chilena y que en algún momento yo brindé por los luchadores chilenos errantes, una fracción numerosa de los luchadores latinoamericanos errantes, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre lo indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás, era el peor. Pero después de reírnos, el Ojo dijo que la violencia no era cosa suya (14).

Ahora bien, resulta imprescindible realizar aquí un contraste tangencial. Si Mauricio Silva se alejaba voluntariamente de la violencia, en «La parte de Amalfitano», de 2666, el hijo del rector de la Universidad de Santa Teresa, Marco Antonio Guerra, descubrirá que es en ella, y sólo en ella, donde es posible jugar con la performatividad. Además de tener un apellido que incita al conflicto bélico, y de compartir con Amadeo Salvatierra el gusto por un mezcal llamado Los Suicidas (signo indicial que ayuda dibujar mejor a ambos personajes²¹⁴), el joven Guerra encuentra en la camaleónica condición sexual (es decir, en su «inteligibilidad») una salida al «desierto de

²¹⁴ «[...] yo me adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina, de donde saqué una botella de mezcal Los Suicidas, un mezcalito que sólo hacen en Chihuahua, producción limitada, no crea [...]. Ellos se quedaron mirando la botella como si temieran que de ésta pudiera salir disparado un dragón y yo me reí [...]; entonces uno me preguntó si el mezcal se llamaba así, tal como sus ojos estaban viendo y yo le pasé la botella, todavía riéndome, sabía que el nombre los iba a apantallar» (Bolaño, 1998: 141); «Después oyó que el joven Guerra, tras dejar las botellas sobre la mesa, le preguntaba a doña Clara si no tenía en su licorero mezcal Los Suicidas, qué nombre más bonito. Y oyó que la mujer de un profesor decía: qué nombre más original, eso sí que sí» (Bolaño, 2004b: 282).

aburrimiento». Su interlocutor no es otro que Óscar Amalfitano. Guerra y Amalfitano representan a los únicos que se han quedado en el espacio fronterizo y que no pertenecen a la esfera de las víctimas (mujeres), los victimarios (el o los asesinos), los perseguidores (la policía estatal y algunos fiscales extranjeros) o la población ambulante (los críticos archimboldianos, que terminan por aterrarse, aburrirse y finalmente marcharse). La opinión de Marco Antonio Guerra opera como un sobreentendido: «Usted es como yo y yo soy como usted. No estamos a gusto. Vivimos en un ambiente que nos asfixia. Hacemos como que no pasa nada, pero sí pasa. ¿Qué pasa? Nos asfixiamos, carajo. Usted se desfoga como puede. Yo doy o me dejo dar madrizes» (Bolaño, 2004b: 288). Mientras Amalfitano encuentra una salida hamletiana, contemplativa, intelectualmente lúdica a la «asfixia», el joven Guerra, quien cuenta con protección civil y policial al ser el hijo del rector, se libera y se desfoga *haciéndose pasar* por marginal:

Le voy a contar un secreto. A veces salgo por la noche y voy a bares que usted ni se imagina. Allí me hago el joto. Pero no un joto cualquiera: uno fino, despectivo, irónico, una margarita en el establo de los cerdos más cerdos de Sonora. Por supuesto, yo de joto no tengo ni un pelo, eso se lo puedo jurar sobre la tumba de mi madre muerta. Pero igual finjo que lo soy. Un puto joto presumido y con dinero que mira a todos por encima del hombro. Y entonces sucede lo que tiene que suceder. Dos o tres zopilotes me invitan a salir afuera. Y comienza la madriza. Yo lo sé y no me importa. A veces son ellos los que salen malparados, sobre todo cuando voy con mi pistola. Otras veces soy yo. No me importa. Necesito esas pinches salidas. En ocasiones mis amigos, los pocos amigos que tengo, chavos de mi edad que ya son licenciados, me dicen que debo cuidarme, que soy una bomba de tiempo, que soy masoquista (*Ibid.*).

Marco Antonio Guerra complejiza los parámetros, indefiniendo su identidad para poder obtener una cuota de acción en los márgenes sociales. En una sociedad patriarcal, donde la policía misma parece observar con complacencia el castigo corporal que se le infinge a las mujeres, Guerra comete «la locura» de hacerse pasar por homosexual para recibir voluntariamente un castigo. Al contrario de Amalfitano, que prepara *geométricamente* su huida del aburrimiento, y del Ojo Silva, movido por una «profanación» sexual, genérica y social que le sobreviene por compasión, la de Guerra es

una decisión totalmente visceral. Tal como Rogelio Estrada, el protagonista del cuento «La nieve», parecía delinuir porque estaba «lleno de rencor y no supiera cómo sacármelo de encima» (Bolaño, 1997: 87), Guerra argumenta «necesito esas pinches salidas», y se lanza temerariamente al encuentro del daño corporal y de aquel desprecio por parte del heterosexismo. Más adelante, su deseo de inmolación queda patente cuando fantasea con el hecho de ser el subcomandante Marcos. «Si yo fuera el subcomandante Marcos, ¿sabe lo que haría? Lanzaría un ataque con todo mi ejército sobre una ciudad cualquiera de Chiapas, siempre y cuando tuviera una fuerte guarnición militar. Y allí inmolaría a mis pobres indios. Y luego probablemente me iría a vivir a Miami» (*Ibid.*). Para las estructuras valóricas de los centros de poder, a las que el hijo del rector quiere dejar de pertenecer, aquéllo se llama «suicidio», «masoquismo» o, cuando menos, «irresponsabilidad». Pero para el personaje, se trata de una atracción incontrolable y un válido pretexto para poner las cosas en movimiento y desvincularlo de cualquier patrón de valoración social en el cual pudiera encasillársele.

¿Por qué Bolaño permite que Marco Antonio Guerra juegue tan cerca de los márgenes, y con fuego, al punto de aventurarse a traspasarlos? Porque al contrario de sus anteriores personajes (María Font, Luis Sebastián Rosado), éste no abandona la poesía. «¿Y qué libros suele leer?», le pregunta Amalfitano, sin inmutarse por las polémicas opiniones del joven acerca del subcomandante Marcos. La respuesta es lo suficientemente acertiva para que Bolaño le siga la pista y le permita abandonar los márgenes en pos de la exploración del abismo: «Antes leía de todo, maestro, y en grandes cantidades, hoy sólo leo poesía. Sólo la poesía no está contaminada, sólo la poesía está fuera del negocio [...]. Sólo la poesía, y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda» (288-9).

3.4.5. Exploradores del abismo

A lo largo de esta sección se han examinado cómo algunos de los personajes de Bolaño son «marginados» por otras entidades que actúan como autoridades, regidores o

centinelas de los círculos del poder. Esos personajes han revertido la condición de «marginados» por la de «marginales», adoptando inteligentemente una política que les permitirá habitar la frontera, para así vulnerar las acciones y discursos oficiales con efectividad. Sin embargo, Bolaño ha sabido dibujar en su literatura una última categoría de personajes: aquellos sujetos que se sienten incómodos incluso en los márgenes y que decidirán, sin timón y en el delirio, explorar lo que pudiera existir más allá de la línea divisoria. Esa clase de personajes será categorizada mediante una licencia (si se permite) más literaria que teórica. Se trata de una clasificación que Enrique Vila-Matas propuso en su último libro de cuentos para varios de esos sujetos que, sintiéndose lejos de todo centro, y también de todo margen, se aventuran a investigar los pormenores del vacío: «En el libro que terminé ayer, todos los personajes acaban siendo exploradores del abismo o, mejor dicho, del contenido de ese abismo. Investigan en la nada y no cesan hasta dar con uno de sus posibles contenidos, pues sin duda les disgustaría ser confundidos con nihilistas. Todos ellos han elegido, como actitud ante el mundo, asomarse al vacío» (Vila-Matas, 2007: 9).

¿Qué hay, pues, detrás de la ventana?, ¿cómo traspasar la frontera para luego volver a infiltrarse en los espacios, con el fin de diseminarlos? Otra vez, la literatura, y en especial la poesía, será la llave maestra que abrirá la puerta de salida hacia la periferia. No sólo eso: la vocación literaria actuará también como mapa alternativo, una «guía trotamundos» que ayudará a los viajeros a no cerrar los ojos en el abismo.

Son varios los instantes en los cuales los personajes comprenden que hay algo más después de los márgenes, mas sólo unos pocos correrán el riesgo de explorarlo. Pepe el Tira, protagonista de «El policía de las ratas» de *El gaucho insufrible*, no teme investigar en las alcantarillas donde sus compañeros nunca se han atrevido a inmiscuirse por miedo a los depredadores. Él se siente temerario, pero pronto vuelve sobre sus pasos, pasmado por una de las visiones del abismo: el horror de que las ratas pueden, con toda premeditación, matar a otras ratas. Asimismo, después de la Primera Guerra Mundial, Pierre Pain cree sentirse en condiciones de rechazar lo que la sociedad

le ha impuesto como provechoso y acercarse a una «ciencia» marginal: el mesmerismo. Sin embargo, y como se hacía notar, uno de los riesgos de la periferia será alterar las facultades mentales de los personajes poco preparados para la expedición. Presa de sus alucinaciones, angustiado por el espectro de un poeta peruano que se muere de hipo sin que él pueda hacer nada, los nervios del personaje de *Monsieur Pain* se afectan considerablemente, más aún cuando se le revela que todo ha sido una broma macabra: «En cuanto al soborno, me atrevería a conjeturar que todo ha sido una broma. José María sabía, presumo que por boca de la misma mujer de tu enfermo o por algún amigo de éste, que tú serías llamado a su lecho» (133).

Al igual que un *phármakos*, aunque se esgrima como parte del mal de los locos, la risa será también el antídoto para mantenerse juicioso en las profundidades del abismo. Para los exploradores, la hilaridad será un asunto presente desde el comienzo. En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, por ejemplo, antes de graduarse como explorador debido a la relación que mantendrá con Ana, Ángel Ros tendrá sus primeros atisbos de preferir, en su niñez y juventud, la incorrección antes que la rectitud. Su héroe moral es Stephan Dédalus, quien se antepondrá a Jesucristo en sus clases de catecismo. Llevando a cabo una labor de «cooperación textual», como la pedía Iser, es posible ir llenando los espacios en blanco que el inicio del capítulo XIII de la novela, llamado «Causas perdidas», va dejando. Ros, sentado al fondo de un salón, se burla del catequista cuando éste dicta cátedra sobre el deseo de la carne, que invariablemente arrastrará al pecado. «El mundo, el demonio y la carne», dirá, y la reacción inmediata del futuro explorador no será el temor, sino la risa:

—Dédalus, señor.
—¡Más fuerte, que no se le oye!
—Ángel Ros.
—¿Ángel Ros qué?
—Ángel Ros, señor.
—Pues bien, ¿puede saberse de qué se reía cuando dije: el mundo, el demonio y la carne?
—De nada, señor.

—Así que usted se ríe de nada. Muy bien, ahora salga al pasillo y espere que pase el señor director. Verdaderamente es un caso extraño, ha descendido en un par de meses de las primeras mesas hasta el fondo. Malas compañías. El *mundo*, que decíamos hace un instante. Bien, silencio, prosigamos. Y la tercera de todas, por la cual han dejado el camino recto de la virtud millares que ahora son pecadores o están en el infierno, todos aquellos que se dejan arrastrar por el deseo y pierden... (Bolaño, García Porta, 1984: 82).

Ángel Ros se ríe de «nada», se ríe precisamente de esa zona que luego se atreverá a investigar, intuyendo que su reacción hilarante será un modo alternativo de entrar en la periferia. En esa risa, Ros parece desbarartar en un solo instante al mundo (que de ahí en adelante será un sitio de experimentación y no de sacrificio); al demonio (a quien vende el alma, como varios de los personajes masculinos de Bolaño, siempre y cuando tome la forma de un súcubo y no de Mefistófeles); y a la carne (que, según su literatura, no es triste, no es una cárcel del alma, sino una vía regia *tántrica* para el autoconocimiento). Además de plantear intertextualmente el conflicto que el propio Joyce tenía con la religiosidad, Ángel Ros, como Stephan Déralus, se inclinará por *ponerse en movimiento*, por *perderse* en el mundo con el fin de volver a encontrarse; una vez transformado, estará dispuesto a ablandar las rígidas estructuras sociales que lo han ido sometiendo. Ros se dejará arrastrar por el deseo y perderá, pero en ese abandono y ese fracaso será capaz de hallar el material justo para redactar un proyecto literario que Bolaño, como es su costumbre, no expondrá al lector.

Otro personaje en esta sintonía es Álvaro Rousselot (que, azarosamente o no, comparte las mismas iniciales que el protagonista de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*). Antes de su viaje, el argentino se percibe como un hombre y un prosista formal; no obstante, en algunas ocasiones cree vislumbrar el chispazo o «la conciencia de que su trabajo, es decir de su escritura, *se ubicaba o llegaba hasta una frontera o hasta un borde del que ignoraba casi todo*» (Bolaño, 2003: 89. *El énfasis es nuestro*). Cuando el cineasta francés Guy Morini comience a plagiarle sus originales argumentos, Rousselot decidirá tomar justicia por mano propia y viajar a Europa para encararlo. Ese movimiento es el que le permite traspasar el límite que el ejercicio escritural sólo le había permitido entrever, y lo que allí encontrará será, como se ha estudiado, una suerte de

regresión adolescente, la exploración de una etapa de su vida que, cree, dotará de sentido ese vacío. Entre las borracheras con un antiguo amigo y el sexo desaforado con prostitutas, Rousselot cambiará el lugar de la sabiduría, desde los círculos intelectuales bonaerenses a los ambientes más suburbiales de París –y en este sentido, esta escena parece casi un homenaje solapado al personaje de Horacio Oliveira, de *Rayuela* (1963), quien prefería la cercanía de personajes marginales para hallar algún tipo de verdad fuera de los ámbitos de élite intelectual^{215–}:

Esa tarde, mientras Rousselot tomaba fotografías un poco al azar a orillas del Sena, un clochard se le acercó y le pidió unas monedas. Rousselot le ofreció un billete pero a condición de que se dejara fotografiar. El clochard aceptó y durante un rato ambos caminaron juntos, en silencio, deteniéndose cada cierto tiempo para que el escritor argentino, que entonces se alejaba a una distancia que le parecía conveniente, pudiera hacer su fotografía [...]. ¿De dónde es usted?, le preguntó el clochard. Buenos Aires, dijo Rousselot, Argentina. Qué casualidad, dijo el clochard en español, yo también soy argentino. A Rousselot esta revelación no le sorprendió en lo más mínimo. El clochard se puso a tararear un tango y luego dijo que llevaba más de quince años viviendo en Europa, donde había alcanzado la felicidad y, en ocasiones, la sabiduría. Rousselot se dio cuenta de que ahora el clochard lo tuteaba, lo que no había hecho cuando hablaban en francés. Incluso su voz, el tono de su voz, parecía haber cambiado. *Se sintió abrumado y tristísimo, como si supiera que al final del día iba a asomarse a un abismo (105-6. El énfasis es nuestro).*

²¹⁵ Al final de la primera parte, titulada «Del lado de allá», Horacio Oliveira ha perdido a la Maga y vagabundea por las orillas del Sena. Debajo de un puente, se encuentra con Emmanuèle, una clochard que la Maga le ha referido en varias ocasiones. Poco a poco, Oliveira se desprende de su educación libresca y accede a introducirse en los subsuelos de la cultura. Por un instante, siente haber encontrado un lugar donde recrearse, pero la escena acaba, estratégicamente, con una penalización: mientras Oliveira y la clochard practican el sexo oral, la policía los descubre, los golpea y los lleva detenidos: «Hacía menos frío junto al Sena que en las calles, y Oliveira se subió el cuello de la canadiense y fue a mirar el agua. Como no era de los que se tiran, buscó un puente para meterse debajo y pensar un rato [...]. Desde el otro lado de los portales venía un ronquido como de ajo y coliflor y olvido barato; mordiéndose los labios Oliveira resbaló hasta quedar lo más bien instalado en el rincón contra la pared, pegado a Emmanuèle que ya estaba bebiendo de la botella y resoplaba satisfecha entre trago y trago. Deseducación de los sentidos, abrir a fondo la boca y las narices y aceptar el peor de los olores, la mugre humana. Un minuto, dos, tres, cada vez más fácil como cualquier aprendizaje [...]. [Oliveira] Bajó la cabeza para esquivar el golpe. Otro policía lo agarró por la cintura, y de un solo envión lo metió en el camión celular. Le tiraron encima a Emmanuèle, que cantaba algo parecido a *Le temps de cérides*» (Cortázar, 1963: 354-361-366-7).

El empeño de Rousselot de seguir reconociendo a su compatriota como *clochard*, que no *vagabundo*, resulta sintomático en muchos personajes de Bolaño, inicialmente arrobados de un coraje especial, pero que luego parecen pausar la exploración. Cuando el vagabundo lo tutea, Rousselot abre los ojos y se asoma al abismo, pero como Pepe el Tira, como Pierre Pain, como Udo Berger y como Remo Morán, decide cejar.

Esa intención de explorar más allá de los márgenes, donde los personajes despiertan de pronto en lugares mentales o físicos desterritorializados (debiendo, por ende, modificar su óptica), será también evidenciable en *La pista de hielo*. Los tres discursos dominantes representan claramente las tres zonas estudiadas: centro (Rosquelles), margen (Morán) y periferia (Heredia). Los círculos de poder de la ciudad de Z, partiendo por aquel que preside y controla Enric Rosquelles, verán en el chileno Remo Morán al peligroso «otro» del que todos deberían apartarse. Para ello, se le prodigan una serie de categorías con las que el centralismo europeo se ha encargado de discriminar a los inmigrantes, pero Morán reacciona a la usanza ya explicada (revirtiendo la condición de «marginado» por la de «marginal») y, como Ángel Ros, tomando toda experiencia para la redacción de una obra que no llegará a visualizarse: «No soy, como se ha venido diciendo, el hombre de paja de un narcotraficante colombiano, no pertenezco a ninguna mafia latinoamericana de tratantes de blancas, no estoy relacionado con la variante brasileña de la disciplina inglesa, aunque, lo confieso, *no me disgustaría que así fuera*. Sólo soy un hombre que ha tenido mucha suerte, y *también soy, o era, un escritor*» (Bolaño, 1993: 28. *El énfasis es nuestro*).

Gaspar Heredia dará un paso más allá que Remo Morán (a quien no le disgustaría transitar por la senda de la criminalidad, mas no lo hace), y su acceso a las periferias, su voluntad de acercarse al abismo, traerá como consecuencia la cercanía total con el crimen y con la locura. Heredia será testigo del asesinato en la pista y se convertirá en el protector de Caridad, cuyas facultades mentales parecen perturbadas. Se cumple así una de las lógicas de la poética de Bolaño: sólo un personaje como Gaspar Heredia (un poeta) puede ser capaz de moverse con tanta habilidad por esos espacios.

Según Morán: «[...] dedicaba mi tiempo a asuntos que nada tenían en común con Gaspar Heredia, lejano, empequeñecido, como dándole la espalda a todo el mundo, ocultando quién era él, cómo se las gastaba, con qué valor había caminado y caminaba (¡no, corría!) hacia la oscuridad, hacia lo más alto» (16). La «oscuridad» (el abismo, o en su defecto la caverna: lo más bajo espacialmente) será a la vez lo «más alto», en términos de obtención de un conocimiento o autoconocimiento. Morán se detendrá en el borde, temeroso; más allá del borde se dejarán arrastrar Ángel Ros y Gaspar Heredia. La sentencia de Heredia así lo garantiza: «Ya afuera me sentía libre [...]. En el fondo sólo sabíamos que estábamos colgando en el vacío. Pero no teníamos miedo» (54, 164).

Otro aspecto a notar es que la investigación del contenido del abismo pondrá también hasta el límite las propias condiciones existenciales y vitales: «Una de las imágenes más vívidas que recuerdo de la enfermedad», dirá Bolaño en «Literatura + enfermedad = enfermedad», «es la de un tipo cuyo nombre he olvidado, un artista neoyorquino que se movía entre la mendicidad y la vanguardia, entre los practicantes del fist-fucking y los eremitas modernos [...]. Filma sus experiencias. Éstas son escenas o escenificaciones de dolor. Un dolor cada vez mayor, que en ocasiones pone al artista al borde de la muerte» (Bolaño, 2003: 152).

Arte extremo, enfermedad, aniquilamiento. ¿Qué logran ver los artistas y poetas verdaderos que son capaces de estar al borde de la muerte (por supuesto, una forma de decir al borde del abismo)? Es la pregunta que se hacen quienes pisan las huellas, quienes se embarcan en pos de una revelación tras la estela de esos exploradores. Pero, como ya se ha venido estudiando en este trabajo, perseguir a un poeta o un escritor es avanzar en línea recta, tratando de alcanzar el horizonte (de ahí que Ulises Lima caminara de espaldas, mirando un punto fijo, *alejándose*). Los poetas se han marchado a explorar el abismo. Quienes deseen alcanzarlos sólo se atreverán a asomarse al vacío, pero no tendrán la valentía de investigarlo. Así sucede con Pelletier y Espinoza, que en

un hotel de Santa Teresa dejan de buscar a Archimboldi²¹⁶, y con los jóvenes que se frustran y que dilapidan su dinero tratando de seguir la estela de Carlos Wieder, en *Estrella distante*:

Algunos jóvenes lo leen, lo reinventan, lo siguen, ¿pero cómo seguir a quien o se mueve, a quien trata, al parecer con éxito, de volverse invisible? [...]. Algunos entusiastas salen al mundo dispuestos a encontrarlo y, si no a traerlo de vuelta a Chile, al menos a hacerse una foto con él. Todo es en vano. La pista de Wieder se pierde en Sudáfrica, en Alemania, en Italia... Tras un largo peregrinaje, que otros llamarían viaje turístico de uno, dos y tres meses, los jóvenes que han ido en su busca regresan derrotados y sin fondos (Bolaño, 1996b: 112-6).

Sin embargo, si Bolaño se sentía heredero indirecto de la patafísica (situación que se manifiesta en su conocido «Discurso de Caracas»), cabe pensar que con los lineamientos de esa ciencia de las excepciones, el autor será capaz de moldear a los salvajes Arturo Belano y Ulises Lima, los únicos personajes que se atreverán a abrir los ojos en el abismo. ¿Y qué hallarán allí? Nada menos que el perfil, apenas la estela de un cometa llamado de Cesárea Tinajero; y se recordará que, según Ernesto San Epifanio, «Cesárea Tinajero es el horror» (Bolaño, 1998: 85). Lo más curioso es que su recompensa por la búsqueda (su decodificación del contenido de la «nada» y del «abismo») supondrá su transformación de poetas a centinelas de un enigmático (mal de) archivo.

Si se recuerda, el libro *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (1994), de Jacques Derrida, está construido como un cúmulo de paratextos: un exergo, un preámbulo, un prólogo, una tesis y un post-scriptum. ¿En dónde, pues, aparecerían desarrolladas concluyentemente las ideas que tiene el autor acerca del archivo?, ¿dónde está el núcleo que irradia a todas las demás partes de su libro? Se puede leer el gesto de Derrida de dos maneras: primero, cualquier centro de saber (incluso el centro de un documento) estará

²¹⁶ Una cita alusiva a los avatares del abismo: «Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores» (Bolaño, 2004b: 47).

controlado por el poder y el único modo de entender los fenómenos será bordeándolos; y segundo: si aún permanece alguna certeza con respecto al fenómeno, esa certeza se encuentra en la periferia del texto, donde el documento está menos controlado. A veces ni siquiera es posible llegar al documento, porque el archivo en el que está inserto se mantiene bajo constante vigilancia: «Tiene fuerza de ley», menciona en el «Exergo», «de una ley que es la de la casa (*oîkos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución» (Derrida, 1994: 15). Por tanto, para llegar a este saber controlado por el poder se debe necesariamente cumplir con sus políticas de inclusión (ser un *apestado* y que el poder imponga sus medidas de sanación), pues el archivo ocupará un lugar y ese lugar estará periódicamente vigilado por un «centinela».

Amadeo Salvatierra sería el personaje que encarna a este «centinela» derridiano. Salvatierra es el guardián de un archivo primoroso: el número de la revista *Caborca* en donde aparece el único poema de Cesárea Tinajero, «Sión», texto que, paradójicamente, resulta una epifanía y un dibujo infantil o *dadá*. Para que Lima y Belano puedan verlo, el «guardián» les permite la entrada a su casa mediante las siguientes políticas de inclusión: la reconstrucción de un pasado remoto, en el que México aún producía vanguardias literarias y glorias militares, y la ingestión de licores fuertes, como el mezcal y el tequila²¹⁷.

²¹⁷ La lectura de este episodio que Oswaldo Zavala otorga en «La última ronda de la modernidad: *Los detectives salvajes* y el mezcal “Los suicidas”» (2010) es en suma interesante: «El entrevistador anónimo escucha el relato de Amadeo probablemente para esclarecer las razones del exilio de Belano y Lima. Estamos ante una historia dentro de una segunda contenida en una tercera. Los ecos del *Simposio [El banquete]* de Platón son evidentes: siguiendo el protocolo clásico, Amadeo ofrece a los poetas una bebida facilitadora de la conversación, insistiendo además en las reglas específicas para el transcurso de la noche [...]. Al igual que “Los Suicidas”, una corriente de la vanguardia mexicana se paladea hasta el final: el estridentismo. Se recuerda el sueño de Estridentópolis y se recorren episodios clave de las biografías de Maples Arce y de su mecenas, este último asesinado a tiros por motivos políticos. Pero convocar a los muertos para permitir el renacimiento del real visceralismo es la primera parte del simposio: Belano y Lima deben ahora completar su iniciación leyendo e interpretando el único poema publicado por Cesárea Tinajero en su revista *Caborca*. Cumpliendo las reglas de Amadeo, han comprado ahora un tequila para intentar su propio ejercicio hermenéutico. Amadeo, que ya daba muestras de cansancio, se prepara para el relevo generacional y étlico» (Zavala: 204, 206).

Amadeo intenta influir en Lima y en Belano mediante las gestas de Diego Carvajal, general revolucionario que, aunque obregonista y tosco, es sensible a las artes. Como jefe de Cesárea Tinajero, Carvajal ha decidido ayudar a Manuel Maples Arce y los demás estridentistas a construir Estridentópolis, la delirante ciudad del movimiento poético. Sin embargo, sus enemigos le preparan a Carvajal una emboscada en un burdel. Las glorias se ven empañadas cuando el general es sorprendido semidesnudo, fumándose un cigarrillo después de haber estado con una prostituta. Se inicia la balacera y la confusión, y los sueños revolucionarios y vanguardistas se socavan. El discurso de Amadeo alcanza un tono soñador, pero como Belano y Lima (de regreso de su viaje por el abismo) han conseguido penetrar en el archivo, es decir han «saqueado» ya el documento de *saber* controlado por el *poder*, su reacción ante la solemnidad discursiva de Salvatierra se torna, cuando menos, insolente:

El resto es confuso: probablemente mi general corrió a auxiliarla, a ponerla a salvo, tal vez se dio cuenta de que estaba muerta y el coraje que sintió pudo más que su prudencia: se irguió, apuntó a donde estaban los asesinos y avanzó hacia ellos disparando. Así morían los antiguos generales de México, muchachos, les dije, ¿qué les parece? Y ellos dijeron: ni nos parece ni nos deja de parecer, Amadeo, es como si nos estuvieras contando una película (Bolaño, 1998: 358).

Luego de que los «marginales» hayan actuado por infiltración, el pasado glorioso se reducirá a nada más que al argumento (prescindible) de una película. Después de los movimientos de ingreso y egreso que Lima y Belano han hecho en el espacio textual, mirando indirectamente en el abismo a Cesárea Tinajero y su muerte absurda, toda continuidad de estos personajes se des-continúa.

Al igual que los críticos de Archimboldi, en 2666, y que Bibiano O’Ryan escribiendo sobre Carlos Wieder en *Estrella distante*, los ojos de los testigos que vieron la *aparición/desaparición* de Lima y Belano se aprietan, parpadean como en un acto reflejo, en la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Al respecto, Patricia Poblete dice que «toda la obra de Bolaño está salpicada de personajes que tienen dificultades para ver» (Poblete

Alday, 2010: 53). En efecto, no todos son capaces de tener la mirada fija, expectante, a excepción de Lima y Belano y de, por supuesto, Benno von Archiboldi:

Hans Reiter siempre se deslizaba de sus manos jabonosas y bajaba hasta el fondo, con los ojos abiertos, y si las manos de su madre no lo hubieran vuelto a subir a la superficie él se habría quedado allí, contemplando la madera negra y el agua negra en donde flotaban partículas de su propia mugre, trozos mínimos de piel que navegaban como submarinos hacia alguna parte, una rada del tamaño de un ojo, un abra oscura y serena, aunque la serenidad no existía, sólo existía el movimiento que es la máscara de muchas cosas, incluida la serenidad (Bolaño, 2004b: 797).

Ésta es la propuesta final, la más arriesgada de las condiciones de construcción de personajes en la literatura de Bolaño. Belano y Lima son dueños de un archivo fundamental, pero aún no de un registro narrativo o poético. Si en *Estrella distante* será Arturo B. quien le ayude a Roberto Bolaño a no cerrar los ojos para seguir la pista de Carlos Wieder, en 2666 Arturo Belano, quien salta de los márgenes en su condición de personaje hacia la periferia en su condición de narrador, necesitará de la ayuda del propio Benno von Archiboldi para mantener los ojos abiertos en el agua negra de las profundidades del horror, cuando le toque contar sucesos complejos y dolorosos. Sin embargo, y como se ha aprendido con la «anamorfosis», aunque se tengan fehacientes documentos, todo cuanto pueda contarse tenderá irremediablemente a ser oblicuo, y la imagen frontal sólo podrá completarse con su escondida imagen paralela. ¿La razón?: «Hans no se siente cómodo sino bajo el agua, y debido a su costumbre de abrir los ojos bajo la superficie –lo que le irrita e infecta los globos oculares– su mirada se confunde con la de un drogadicto (esto es, de alguien que percibe la realidad de forma alterada)» (Poblete Alday, 2010: 57-8).

En este trabajo se ha ido afirmando lo propio acerca de la esencia misma de la literatura de Bolaño: en el «registro del delirio» (palabras de Matías Ayala), en la percepción alterada debido a la exploración del abismo, es donde se obtendría una cosmovisión interferida de sueños, violentada en sus cánones, cruzada de temas que entran, salen y vuelven a entrar sólo para dar cuenta del poder marginal de la propuesta. «Todos terminamos convirtiéndonos en víctimas del objeto de nuestra

adoración», señalaba Álvaro Rousselot, «tal vez porque toda pasión tiende –con mayor velocidad que el resto de las emociones humanas– a su propio fin, tal vez por eso la frecuentación excesiva del objeto de deseo» (Bolaño, 2003: 88). Mantenerse con los ojos abiertos ante esa recursividad, ante ese juego de espejos enfrentados y dispuestos al infinito, y ante esa entrada y salida de personajes obsesivos, resulta uno de los ejes fundamentales de la poética del escritor chileno.

«En el centro de la fiesta está el vacío/Pero en el centro del vacío hay otra fiesta» (Vila-Matas, 2007: 16), dice el poema «A veces me parece», del argentino Roberto Juarroz, citado como intertexto ilustrador en *Exploradores del abismo*. Concluyentemente, Bolaño sería, pues, el cronista (ora marginal, ora periférico) de esa fiesta.

IV. CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de esta investigación se han pretendido sistematizar los resultados del cruce evidente entre la narrativa de Roberto Bolaño y una particular noción de «margen» articulada a partir de algunos postulados auxiliares de la teoría literaria y de los basamentos de otras disciplinas, como la filosofía, los estudios culturales y la física cuántica. Como se afirmaba en la sección dedicada a las interferencias textuales y a la construcción de su peculiar «espacio literario», la obra de Bolaño resulta «marginal» desde su mismo enunciado narrativo, no sólo por los motivos y géneros literarios atípicos o anticanónicos que vertebran su poética, sino también por la manera en que trabaja los espacios y tiempos en los que sus personajes interactúan. Teniendo presente las distintivas características de desestabilización y diseminación propias del «margen», y el estudio específico que aquí se ha hecho de esa particularidad en la literatura del escritor chileno, en esta última parte se proponen algunos argumentos conclusivos que permitirán comprender ulteriormente el procedimiento estratégico de ese «borde», en tanto eje fundamental de su propuesta estética. Para ello, es necesario insistir en algunos planteamientos que se han ido concretando a lo largo de este trabajo.

En la primera sección –«Margen e interferencias textuales: La desestabilización del canon y la configuración de un “espacio literario” (27-218)– con el fin de aproximarse a los elementos que posibilitaban la articulación de una narrativa potencialmente «marginal», se recurría al término «interferencia», al modo en que la Teoría de los Polisistemas lo entendía: la literatura como espacio privilegiado de absorción, intercambio y transfiguración de variados sistemas, cuya principal zona de interés es aquella «frontera» que permite el acceso de discursos divergentes. El aporte de Blanchot y su noción de «espacio literario» entraba aquí en sintonía con una de las aristas más singulares de la propuesta de Bolaño: el trazado de una narrativa cuyo propósito era subvertir las ortodoxias literarias configuradas a partir del sistema *centro/margen*, o *interior/exterior*. Ello permitía la apertura del canon literario, con el propósito de releer textos y autores consagrados, y a su vez tensionarlos con otras manifestaciones estéticas que habían sido empujadas hacia la periferia (el «cine bizarro» y la música popular,

como ejemplos de la cultura de masas, donde varios de sus personajes se recreaban; el relato erótico o pornográfico, que a la larga resultaba didáctico; una ciencia ficción orientada hacia el posthumanismo; el neo-policial, cuyos lineamientos narratológicos eran tributarios del paradigma posmoderno, etcétera).

Así, cualquier propósito de clasificación de autores, géneros y textos en el «campo literario», y su voluntad de hacerlos trascender, eran *diseminados* por Bolaño en su «espacio literario», bien de modo paródico (las profecías delirantes de Auxilio Lacouture al final de *Amuleto*, recordando la última sección de *El canon occidental*, de Harold Bloom; *La literatura nazi en América*, como contrapunto paródico de distintas antologías solemnes), bien de forma mordaz (el rechazo a cualquier sistema de consagración social para los escritores, expresado sobre todo en el artículo «Los mitos de Cthulhu»). Para Bolaño, los criterios que operan para organizar jerárquicamente las reglas del arte resultarán cuestionables, además de relativos y concernientes a la *mirada del sujeto* que los configura, lo que reduciría la cultura y a sus documentos a una mera «fachada», una sola cara del fenómeno. Por lo demás, esa faz queda a expensas de violentarse desde los márgenes, allí donde han ido a parar los *documentos de barbarie* (y los *bárbaros* mismos).

En resumen, las normas para la fijación de «fronteras» en el mundo de la cultura no sólo esgrimirían razones artísticas: en su particular ética combativa, Bolaño arremetía contra la sistemática disminución de los estándares de exigencia del mundo editorial y de los lectores mismos. En otras palabras, la calidad literaria y el riesgo estético quedaban eclipsados bajo un solo fundamento, que ayudaba a algunos autores a alcanzar únicamente las cuitas del reconocimiento social: la *legibilidad* –«Quién nos lo iba a decir. Mucho presumir de Proust, mucho estudiar las páginas de Joyce que cuelgan de un alambre, y la respuesta estaba en el folletón. Ay, el folletón» (Bolaño, 2003: 77)–. Resulta inquietante, cuando menos, que ahora son Proust y Joyce quienes representen a los «bárbaros» que esperan infiltrarse en el cerrado espacio de la cultura, y sean otros los que han ganado visibilidad debido a que sus textos son meridianamente comprensibles:

«Venden y gozan el favor del público porque sus historias se entienden [...]. Hagámosle caso a Pérez Dragó o a García Conte y leamos a Pérez Reverte. En el folletón está la salvación del lector» (*Ibid.*).

Ya sea empleando la ironía sutil o la crítica ácida, Bolaño irá conformando una particular ética del oficio y permitirá en su «espacio literario», inicialmente ordenado y con criterios jerárquicos definidos por algunos poderes institucionales (la crítica literaria, los consorcios editoriales, la academia), la infiltración subrepticia de componentes periféricos que volverán caótica y ambigua la distinción de aquello que previamente estaba al «interior» y de aquello que permanecía en la «periferia». Como se estudiaba en el apartado cuatro de esa sección –«Desestabilizaciones desde los márgenes» (88-115)– pronto los límites se vuelven difusos y adviene, provechosamente para la configuración de esta peculiar *textualidad*, el desmantelamiento de ciertos elementos narrativos, como los espacios, los personajes y los tiempos, ya sea por la incorporación de motivos aparentemente gratuitos (el proyecto de la «Colina de los Héroes» en *Nocturno de Chile*; la enumeración de fobias en «La parte de los crímenes», de 2666; una reseña al movimiento de los Escritores Bárbaros o la historia del minusválido Lorenzo, en *Estrella distante*), o bien por presencias inquietantes (Archimboldi, un pintor guatemalteco con *morbus melancholicus*, un centroamericano que quiere publicar en *Tel Quel*, Arturo Belano mismo).

Siguiendo con esta recapitulación, en la segunda sección –«Margen y elementos narrativos: Espacios, tiempos y personajes “fronterizos”» (219-501)– se pretendía pormenorizar el estudio específico de estos móviles con las mismas premisas de interferencia y apertura limítrofe de la sección anterior. Se insiste en el hecho, clarificado ya desde los párrafos introductorios, que a pesar de que «tiempo» y «espacio» son nociones fenomenológicas que se analizan en apartados distintos, para la comprensión global de la literatura «marginal» de Bolaño habrá que entenderlas como una sola categoría perteneciente a la circunstancia perceptiva, en tanto simultaneidad, de varios de sus protagonistas.

Apoyándose en algunos criterios de Deleuze y Guattari («desterritorialización») y de Fréderic Jameson (la alienación de la ciudad tradicional), la mayoría de los espacios que Bolaño pretende configurar en su narrativa están próximos a desmantelarse o convertirse en «territorios en fuga», intercambiables según la óptica de algunos personajes (Pierre Pain, en *Monsieur Pain*; Gaspar Heredia, en *La pista de hielo*; Charly Cruz, en *2666*). En su ensayo «Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño», Valeria de los Ríos afirmaba que la literatura del chileno «parece sobrevivir en una zona total de catástrofe» (De los Ríos: 238), disposición que ayuda a pensar en sus territorios como eminentemente dinámicos, convergentes, pluri-significantes; en suma, «marginales». No es gratuito que las hazañas más significativas, o las revelaciones que provocarán luego giros narrativos determinantes, ocurran en espacios limítrofes, como la frontera entre México y Estados Unidos (un «meridiano de sangre», al decir de Cormac McCarthy, donde no sólo se va en tránsito hacia otro país, sino hacia otro paradigma de mundo), la playa (zona límite entre dos elementos vitales, la tierra y el agua, lo que implica diversas adaptaciones para quienes acceden indistintamente a uno y a otro), las afueras de la ciudades (los alrededores de Barcelona, de México DF, de Z, zonas indefinidas, a punto de derrumbarse) y el desierto (un territorio entendido en tanto destino magnético, pero también en tanto infierno apocalíptico: Santa Teresa, Sonora).

En consecuencia, y como se hacía notar en el apartado dedicado a la temporalidad, los espacios fronterizos resultarán contrastantes o móviles para los personajes, pues en cercanía con los «bordes» la percepción de un *tiempo* (el «cronológico» o «civil») también se distorsionará. La convocatoria de criterios como el *espacio-tiempo* cuántico, en sintonía con la idea heideggeriana de *des-cubrimiento* del *ser*, ayudan a comprender por qué en ciertos episodios de la narrativa de Bolaño los personajes habitan realidades caóticas en las que se aúnan dos o más temporalidades (Hans Reiter siendo portero de un bar; el joven B, nadando en el Pacífico mexicano), o bien concentran su atención en escenas que hacen que el tiempo de la vida cotidiana se

suspenda o se ponga en pausa, lo que los obliga a reflexionar sobre una dimensión más amplia de las cosas –como cuando Archimboldi lee los papeles Ansky en una isba vacía o cuando el 1 de enero de 1976, García Madero escribe en su diario (y de paso abre un «agujero negro») que «lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy» (Bolaño, 1998: 557)–. En suma, la categoría de «tiempo» se comprenderá asociada con la de «espacio» y en contacto directo con el fenómeno de la *mundanidad* (*Weltlichkeit*), permitiendo que la línea ficticia y ordenada de «pasado», «presente» y «futuro» se perciba en un instante simultáneo.

Tal vez, lo más inquietante no sea que este fenómeno ocurra al «interior» de episodios puntuales de su literatura, sino que en la «exterioridad» desde la que se enuncia este trabajo, se ha intentado precisar que es la totalidad de su obra la que estaría gobernada por este principio. Deconstruido así, sería inviable hablar de una «interioridad» y una «exterioridad» en su narrativa, porque el marco referencial mismo para designarlas se ha vuelto difuso (*parergon*). «Las jornadas del caos», por tanto, sería algo más que el paratexto indicador del último relato en el último libro de cuentos de Roberto Bolaño.

Finalmente, y trayendo a colación el apartado que cerraba esta segunda sección, el *espacio-tiempo* se hace manifiesto a través de personajes que Bolaño ha sabido definir más en términos de movimiento y modificación que de rasgos identitarios reconocibles. Empleando la metodología de Michel Foucault, se han hecho evidentes las estrategias de inclusión y exclusión que tiene el poder y la manera en la cual es nombrada, desde el centro, aquella amplia gama de sujetos potencialmente peligrosos para el funcionamiento regular de la sociedad civil (los «anormales»). En específico, y atendiendo rigurosamente a los distintos dispositivos de discontinuidad de esos «marginados» que pronto se asumen como «marginales» (en una autodistinción más activa de sus posiciones dentro del sistema), se ha probado articular una «tipología del *outsider*», explicando así el por qué Bolaño convoca insistente en su literatura a esos «solitarios de intemperie: pistoleros, exploradores, gambusinos, gauchos, hombres

apartados de la ley común pero que se asignan a sí mismos una moralidad severa, determinada por las arduas condiciones de su oficio» (Villoro, 2008: 78), en palabras de Juan Villoro.

De esta manera, habría que revisar otra vez aquel planteamiento que proponía el reconocimiento nominal del «límite» o del «margen» (y de aquellos que allí deambulan) como un señalamiento venido desde el «interior». Si para Lotman aquello que se situaba más allá de las «fronteras» de la *semiosfera* podía denominarse *alo-semiótico* o *no-semiótico* (en alusión a aquello que *no está en el centro*, o que, incluso, desde un punto de vista del poder, *debe quedar fuera del centro*), la fijación de límites en el campo de la cultura o en el canon literario se trabajará a la misma usanza, definiendo las periferias lingüísticamente *desde el centro* («anticanon», «contracanon»). Sin embargo, y esto resulta esencial, el hecho de haber obtenido esas categorías siempre en referencia al espacio «céntrico» y «ordenado» *no neutraliza el incordio y el poder desestabilizador de esos elementos*, en tanto estrategias de apertura limítrofe y también interferencias que anuncian la pronta diseminación textual. Es decir, el hecho de que esos espacios, personajes, tiempos o géneros sean nombrados en alusión a lo normado, a lo ya estudiado y sabido, *no los desactiva de su evidente alteridad*.

Los elementos «marginales» o ya decididamente «periféricos» no sólo son señalados con el léxico del seguro y estático terreno del centro por finalidades discriminatorias, sino porque se ha reconocido en ellos una característica problemática para la fijación conceptual: el dinamismo. Como se ha revisado, todo territorio céntrico (el canon o una capital, una idea normativa o una institución complaciente con el poder) implica una exigencia y un patrón de seguimiento, criterios que deben ser defendidos, precisamente, de lo «anormal», de lo «irregular», de aquello que es difícil definir. Debido a que en la marginalidad los fenómenos se encuentran en constante movimiento y pueden potencialmente volver inestable aquello que se ha estructurado, hay una pretensión (estéril) de neutralizarlos mediante estrategias lingüísticas de prefijos

negativos («a», «contra», «i», «no»). La focalización céntrica deviene, entonces, intencional y vuelve a poner el debate en lo metodológico antes que en lo estético.

Uno de los métodos deconstructivos que Bolaño emplea para borrar estos límites y conjuntar «centro» y «margen» en un mismo espacio diseminado aparece en *Amberes*, texto inasible cuya trama sólo sería posible de entender a partir de su reverso: una contra-trama o anti-trama donde cada fragmento se vuelve un rizo que principia una historia, cuyo medio deriva bruscamente en otra historia, que a su vez se ha iniciado en otras instancias, y que no se sabrá si alguna vez acabe –«No hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío» (Bolaño, 2002b: 81), se lee, otra manera de dar cuenta que incluso aquello que afectivamente desea contarse iniciará su inevitable camino hacia la inteligibilidad–. En suma, *Amberes* parece estar cruzado con una máxima concluyente para la totalidad de la narrativa de Bolaño: *la imposibilidad de construir con el lenguaje algo distinto de la dispersión*. Aunque se deseen, hay cosas que no pueden nombrarse, lo que obliga a pensar que aquellas que realmente se nombran no se asumirán como definitivas, sino sólo como tangenciales.

En Bolaño el «margen» se caracteriza por un *pluri-lingüismo* o una *multi-interferencia* que, en iniciativas literarias mayores, puede llevar a esos centros semióticos hacia la inestabilidad o, en nociones deconstructivas, hacia la *diseminación*. La novela 2666 (saturada de personajes ya presentados en publicaciones anteriores, e incluso posteriores; y otros que entrarán y saldrán de los límites del libro únicamente para alterar la percepción de los protagonistas); y los últimos relatos que Bolaño dejara escritos en volúmenes como *El gaucho insufrible* y *El secreto del mal* (una propuesta en la que el formato cuento ha comenzado a ser fecundado por el ensayo, el dietario o las conferencias, borrando las fronteras mismas del género) pueden ser buenos ejemplos de la dispersión y la vastedad como resultado de la apertura de los márgenes.

Esto explica otra estrategia narrativa. En los instantes en que debería producirse la explosión argumental (el aseguramiento de todos los cabos sueltos), cada relato se vuelve un «rizoma», en palabras de Deleuze, que provoca un giro, una vuelta más

trazada en un constante *sentido-sinsentido*; en suma, una senda limítrofe, temblando entre la estabilidad y la inestabilidad. Así, el «borde» no se signa como un límite o un fin, sino como un territorio conflictivo, paradójico, que vuelve a producir movimiento. Por ese motivo se ha categorizado a las narraciones de Bolaño como «entrópicas»: un sistema ordenado (un punto fijo, una circunstancia muy concreta con la que se inicia la narración) comienza su periplo hacia el caos y la diseminación.

En la narrativa de Bolaño, los lugares consabidos, las sendas ya trazadas, pronto pierden interés debido a su reducida característica de «punto» y no de «línea». De ahí que la mayoría de sus personajes emprendan viajes errantes, indirectamente iniciáticos, hacia los «alrededores» o «extremos» (el desierto, la playa, el norte), u opten por el vagabundeo como un modo irregular de trazarse sus propios espacios, boicoteando así el trazado cívico que se impone desde la urbanidad²¹⁸. Debido a su evidente indivisibilidad, el estudio de espacios, tiempos y personajes se justificaría en un apartado común. Si bien se ha esgrimido la categoría cuántica del *espacio-tiempo* para resolver la falacia divisiva de ambos conceptos en la literatura, esa noción se asumiría en la textualidad de Bolaño ya no como doble sino triple, al intersectar en esas coordenadas el devenir dinámico de sus protagonistas.

Sus personajes, separados primeramente como «marginados» por la autoridad o la institución central, se han convertido en «marginales» (y por tanto en *diseminadores, transgresores* del límite) bien al momento de la toma de conciencia del particular territorio al que han sido relegados (Gaspar Heredia, el Quemado, el pintor guatemalteco) o bien en el reconocimiento de la zona compleja donde se han movido voluntariamente (Fate, Archimboldi). Tal como se estudiaba en la segunda sección –en especial en el sub-apartado dedicado a examinar los lugares de ocio en su literatura (258-

²¹⁸ Lo que entraría en relación con la particular «estética del límite» de filósofos como Eugenio Trías: «El límite resplandece en lo sensible abriendo y proyectando desde él el *mundo*, mundo de la configuración de significaciones y significados, mundo significativo. Pero *antes* de producir significación el *logos* produce formas sensibles que dan sentido a lo que antecede esa proyección, y a lo que debe llamarse ambiente [...]; es decir, la intersección material entre un cuerpo (vivo) y su correspondiente territorio» (Trías: 99-100).

269)–, si su propósito es aproximarse a los «bordes» porque las verdades en el centro han sido vedadas, los personajes tendrán un modo peculiar de caminar: de espaldas, examinando las circunstancias y ampliando el panorama de esos lugares diseminados y paradójicos, es decir, ni completamente definidos ni totalmente indefinidos. Así, sería la *paradoja* otra de las características de esta «frontera», un modo propio del arte y la literatura para combatir el pensamiento calculante y opositivo de la filosofía tradicional.

Si por *paradoja* se entiende una propuesta contradictoria a la lógica resolutiva, o bien un enunciado que infringe el sentido común sacándolo de su consabido marco de resultados sensatos, la de Bolaño sería una literatura difícil precisamente porque los elementos convocados (y a su vez, y al tiempo, repelidos de su «espacio literario») no estarían dentro de ningún *marco* plausible de asirse desde reflexiones lógicas, unilaterales, ni desde el más funcional de sus *efectos*: el lenguaje natural. La oposición *centro/margen* es, en suma, fundante de las instituciones del *saber-poder* al modo en que Foucault lo entendía, y por lo tanto sometida provechosamente a deconstrucción, como se ha venido advirtiendo desde la introducción de este trabajo. Un *marco*, explicaba Manuel Asensi, «crea un interior y un exterior, recoge un interior y excluye un exterior» (Asensi, 1990: 28). En Bolaño, será el marco aquel «lugar» donde acontecerá el «no-lugar», donde *interioridad* y *exterioridad*, *centro* y *margen* quedarán vacíos en cuanto significaciones; otra forma de decir que la poética del autor traerá tácitamente aparejada una política: *su literatura es convocatoria, apertura, y no un espacio de síntesis dialéctica*: «La paradoja hace que el choque entre contrarios se resuelva en una situación no de síntesis, sino de indecibilidad» (16).

Una constante parece revelarse: quien decide acercarse a los espacios marginales quedará siempre commocionado ante este flujo *paradójico*. Sin embargo, ese acercamiento a los «bordes» no implica que por antonomasia alguna verdad sea revelada: en la mayoría de los casos, los personajes de Bolaño se perderán aún más en esos «umbrales» y la expectativa se romperá sin miramientos (Udo Berger frente al Quemado en el juego definitivo; Morini ante las razones que llevaron al pintor Edwin Johns a cortarse una

mano; Joe A. Kelso ante el secreto del mal; Lola, la esposa de Amalfitano, delante del poeta homosexual en un sanatorio de Mondragón; Oscar Fate ante el secreto del mundo; Belano y Lima frente a Cesárea Tinajero o Amadeo Salvatierra, etcétera).

Resumiendo: las narraciones de Bolaño comenzarán con un foco de atención fijo. Luego, la mirada de varios de sus personajes, pero ante todo la visión del narrador, comenzará a distanciarse, alejándose y posibilitando así la apertura del paisaje. Se incorporarán aparentes sucesos periféricos, personajes caprichosos, digresiones gratuitas a medida que el narrador se sienta más y más distante del punto de partida (recuérdese el análisis que se ha hecho de la construcción del relato «Laberinto», de *El secreto del mal*). Es de esta manera, trocando el «punto de partida» en «punto de fuga», como se aumentará la «entropía» a medida que el *espacio-tiempo* se mueva por efecto de los sucesos, revelando un territorio de complejísima asimilación. Así, es posible afirmar que *cuando en la literatura de Bolaño se tiene la percepción de una estabilidad espacial, de un orden temporal o de un equilibrio mental por parte de un personaje, aquello sólo puede ser indicio del caos que está por venir.*

Es en ese *no man's land* donde, al más puro estilo polisistémico, las zonas de interferencia se prestan contenidos, se entrelazan y construyen juntas un campo de difícil categorización, donde los límites entre lo refinado y lo extravagante, entre lo culto y lo *näif* se confunden. Por eso puede entenderse que en un mismo territorio tengan cabida el interés por una poética de vanguardia a la par del secuestro, la tortura y el asesinato (*La literatura nazi en América, Estrella distante*), la voluntad de un dictador de derecha de escribir libros y aprender marxismo (*Nocturno de Chile*), la discusión, en espacios periféricos como peluquerías y gimnasios, de los más sesudos temas de filosofía griega («Músculos», *Una novelita lumpen*), o, justo al revés, la presencia de temáticas de la cultura de masas o de géneros anticanónicos en lugares donde habitualmente se pondera la más elitista intelectualidad (*Los detectives salvajes*, «El Gusano», «El gaucho insufrible», *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*).

Esta «horizontalidad» en la formación del «espacio literario» es otro de los elementos constitutivos de la poética de Bolaño. La literatura (en tanto escritura, lectura o comentario) encuentra su potencialidad una vez alejada de sus antiguos sitios de desarrollo. Acostumbrados al debate literario centralizado en los círculos de lectura y en las universidades, en las sociedades y los salones, en las revistas especializadas y las academias, y llevado a cabo, además, por sujetos formados casi marcialmente en un canon reverencial, Bolaño vuelve a poner en entredichos estos principios y señala que la poesía no puede ser patrimonio de una élite. Por esa razón es que en varios momentos de su narrativa la conversación literaria sea conducida no hacia la *síntesis*, sino hacia la *dispersión* por un farmacéutico, una prostituta, un clavadista de Acapulco, un portero de edificio, un grupo de borrachos en un bar; entidades que, a la fin, encarnan esa *desacralización* definida según los postulados del que fuera su poeta preferido, Nicanor Parra –«Contra la poesía de las nubes/nosotros oponemos/la poesía de la tierra firme [...]./Contra la poesía de salón/la poesía de la plaza pública/la poesía de protesta social» (Parra: 157)–.

Así, y recuperando el término coloquial de «agujero negro» que utiliza la física cuántica, se diría que la literatura de Bolaño tiende, de forma más o menos evidente y desde su misma emisión, a constituirse como puro *margen*, sin *centro* alguno. Para reforzar esta idea, se insiste en una de las afirmaciones más notorias de este trabajo: en *El Tercer Reich*, Udo Berger se erige como uno de los ensayistas más avezados en cuanto a estrategias de *wargames*, pero no es posible contrastar ninguno de sus artículos, sólo sus anotaciones al margen en un diario de vida; *Los detectives salvajes* es la crónica de las circunstancias que rodean a la poesía realvisceralista y a sus mentores, mas el trabajo poético de García Madero, Lima, Piel Divina o las hermanas Font no se exhibe; los libros del nobelable Benno von Archimboldi se mencionan y estudian, pero no se citan; Henri Simon Leprince escribe un extenso poema de 600 versos donde descubre que no es un mal poeta, pero el poema le es vedado al lector real. Es éste precisamente el recurso

narrativo que pondría en funcionamiento las antinomias. «No hay obra», dice Alan Pauls en su ensayo «La solución Bolaño», lo que sería análogo a decir «no hay centro»:

La frase suena enfática y militante, casi tanto como suena *No hay banda* en la voz del monigote que hace las veces de maestro de ceremonias en *Mulholland Drive*, la película de David Lynch. Sólo que para Bolaño es exactamente al revés: no hay obra, solo banda; es decir manada, muta, enjambre, célula, gang o como quiera llamarse la estructura corporativo-nómada en que se mueven sus poetas héroes [...]. La poesía –la “obra poética”– queda afuera, del lado de lo real, de lo real-histórico [...], y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética (Pauls: 328).

Por tanto, no es posible novelar el «centro» (el interior del «agujero negro», o de la bañera donde sumergían a Hans Reiter, o del cráter del sueño del profesor Amalfitano), que a la fin es la oscuridad y el terror a la eternidad temporal. Si algo puede vislumbrarse, aunque por un limitado tiempo, es aquello que *bordaría* al agujero negro y que Stephen Hawking ha dado a llamar «horizonte de sucesos». Eso es finalmente lo que constituye la óptica particular de las narraciones de Bolaño: la capacidad de situarse en ese límite y registrar (con rapidez y con la seria problemática de un lenguaje que a la larga es puro significante, en tanto efecto de la *paradoja* en el «umbral»; «no síntesis, sino indecibilidad», según Asensi) el torbellino de acontecimientos que están prestos bien a ser fagocitados por el centro, bien a punto de salir disparados hacia una borrosa periferia.

Ensayistas como Patricia Espinosa, ponen también el acento en la dinámica posición periférica de sus observadores. Estudiando «Prosa de otoño en Gerona», explica:

Es en este fuera donde se ubica el narrador como personaje, yo directo del escritor fracasado y su guión narrado en segunda persona, poblado por un hombre obligado a observar a la desconocida. Ambos relatos parecer ser uno solo estructurado a partir de secuencias donde se tiende a confundir ambas realidades. La del autor y la de su personaje. Como si mirarse a sí mismo no fuera sino posible mediante un dispositivo que emboza: la escritura (Espinosa, 2003b: 169).

El ejercicio de la escritura se entendería, entonces, como la pesquisa no lineal, sino recursiva, de un «detective» (sin saberlo, al observar las circunstancias del «otro» observa las propias). Un asesino, un poeta, un sujeto delirante han sido empujados hacia la periferia. El «personaje», el «narrador», el «detective», intentan dar cuenta de esta realidad; sin embargo, como le sucedía a Bibiano O’Ryan con Carlos Wieder en *Estrella distante*, «intenta no parpadear para que su personaje [...] no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en la literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde» (Bolaño, 1996b: 117-8).

Ésa es la actitud escritural de Bolaño en el margen: a sabiendas que en el centro los fenómenos han sido disfrazados bajo fachadas inmaculadas, lo verdaderamente relevante ha quedado relegado a la frontera; pero la frontera es pura acción marcada por un bilingüismo difícil de traducir y a ratos incomprensible, por lo que el trazo rápido, la trepidación en el avance de los sucesos, el reconocimiento alucinante de variados personajes, representarían los únicos modos posibles para no perder de vista lo que acontece en el «horizonte de sucesos». Por estos motivos puede entenderse ese extraño halo de desconfianza hacia la escritura como ejercicio de adecuación u organización de la realidad, que se desliza en buena parte de su narrativa y que, siguiendo con «Prosa de otoño en Gerona», también podría ser extensible a la porción lírica de su trabajo: «No tiene sentido escribir poesía, los viejos hablan de una nueva guerra y a veces vuelve el sueño recurrente: autor escribiendo en habitación en penumbras» (Bolaño, 2007a: 267).

Es imprescindible comprender que esta operación diametral, tal vez la más importante del «margen», no ocurre solamente con el Belano escritor –como se analizaba en el apartado «Arturo Belano: el viajero en el tiempo» (357-380)– en tanto emisor de las narraciones, sino también con los personajes y con los posibles receptores. En el primer caso, el de los personajes, si se confía en la nota de cierre de 2666, Belano cesa su labor como narrador indicando que ya no tiene fuerzas ni para llorar. Agotado como cronista, Belano está próximo a despedirse. Sin embargo, como gesto metodológico final, el alejamiento de Belano obliga a preguntarse lo siguiente: ¿en qué momento los personajes

y narradores de Bolaño se alejan junto con él? Es decir, ¿en qué minuto, caminando de espaldas mirando un punto fijo, los lectores ya no son capaces de percibirlos? Tomando como ejemplo *Los detectives salvajes*, Bolaño parece considerar y absolver de cualquier comportamiento, céntrico o marginal, a sus personajes siempre y cuando *continúen escribiendo* o sigan mínimamente vinculados con la poesía. Al momento en el que regresan sobre sus pasos y consideran que la actividad literaria es un sinsentido, un absurdo, «algo bastante vulgar y sin importancia» (Bolaño, 1998: 149), en palabras de Laura Jáuregui, su presencia será relevada por otro personaje que encarne la misma estética.

Laura Jáuregui desaparecerá del tornado de monólogos de la segunda parte de *Los detectives salvajes* cuando decida abandonar el realvisceralismo y concentrarse en sus estudios de biología. El estandarte será entregado a María Font, pero sólo hasta que ésta conozca a un profesor y decida que es tiempo de sentar cabeza y trabajar. Tal como la de Jáuregui, la voz de María se perderá entre las densas páginas de la novela para no volver a aparecer. Quien de ahí en adelante comenzará a hablar con propiedad será Xóchitl García. La razón es evidente: mientras Font se acuesta con el marido de Xóchitl, pensando «que era a él a quien amaba y no al pinche profesor de matemáticas [...]»; los poemas que ella [Xóchitl García] escribía, dijo, eran en el fondo poemas realvisceralistas» (320).

Como se argumentaba al analizar la presencia de la novela policial en su literatura (147-165), en el caso de los receptores o lectores, la presencia de Pierre Menard no sólo permite comprender una escritura saturada de alusiones y repeticiones, sino también corrobora que el acto de la lectura no es un fin en sí mismo, y que el «lector real» no es un destinatario sino un «cruce», donde el sendero, a cada vez, vuelve a bifurcarse.

Al contrario de lo que han comentado otros ensayistas, aquí se ha afirmado que el «lector real» no interviene para cerrar círculos o «hundir una raíz», sino para continuar realizando rizomas y multiplicar la escritura. La obra de Bolaño sería, en

primera instancia, y replicando la metáfora derridiana, un «hilo de un sobre hilado»; pero luego, tendería hacia la extensión, hacia la duplicación y serialización de forma compulsiva. Hablando de 2666, Patricia Poblete Alday afirmaba:

La estrategia de reduplicación exhibe en esta novela la imposibilidad de finiquitar el tiempo narrativo. Aquí se establece un origen, que siempre es aleatorio, y que sirve como punto de partida para la búsqueda de un sentido general, que trascienda y englobe los fragmentos y los hechos dispersos (Poblete Alday, 2010: 109).

El punto de partida sería Belano. Pero como se comentaba, ni siquiera Belano es un narrador fiable: delira ante la imposibilidad de tener los ojos abiertos demasiado tiempo, ante la certeza de que por una fracción de segundo, por apenas un parpadeo, lo esencial para descubrir el «secreto del mundo» o el «secreto del mal» se pierda de vista. En los estudios referidos al tema del mal, se hace un señalamiento que podría ampliarse a toda su literatura: «Si este “mal absoluto”, como ya se ha dicho, es inaprensible e indecible, su relato no puede ser sino un pálido reflejo de incandescencia» (114).

¿Qué salida queda, entonces? Volver a contar, en clave *wieder* («otra vez»), los mismos sucesos desde el abismo²¹⁹. Lo constitutivo de la literatura de Bolaño serán, entonces, las operaciones desestabilizadoras del «margen» tal como se han pretendido revisar en este trabajo, entendiendo esa noción como un marco que determina un «límite», pero también, apoyándose en Manuel Asensi, que reúne en su conceptualización al «conflicto» y a la «paradoja».

Finalmente, ¿hasta qué punto se cierra la obra de Bolaño, desconcertado en el margen, si Belano se ha marchado hacia la periferia? «Bolaño se confesó tentado de que Belano acabara como una suerte de eternauta viajando a través del tiempo y transmitiendo desde el futuro» (Fresán, 14 de noviembre de 2004). Si esta opinión de

²¹⁹ Así lo planteaba Ezequiel de Rosso, en «Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño», a propósito del relato «Joanna Silvestri»: «Lo que sucede del otro lado, no se cuenta, sólo puede volver a contarse. Perdido el referente, la lengua se ve obligada a reponer, perder la ficción del origen, del original [...]. Contar un relato en el que todo avance es sólo una nueva versión de lo ya visto. He aquí una ética del relato: la propia estructura del relato vacila bajo el peso de lo inenarrable» (De Rosso, 2002a: 60).

Fresán, rayana en la ciencia ficción, puede ser tomada por cierta, cabe esperar que en las últimas transmisiones que Arturo Belano haga «desde el planeta de los monstruos» – entiéndase la pronta edición de *Los sinsabores del verdadero policía*, para el primer trimestre de 2011, y *Diorama*, aún sin fecha– se mantenga la premisa de que el silencio sólo es llenado con un tipo de reescritura que no *configura*, sino que *disemina* incluso las coordenadas desde las que el mensaje es emitido. O, eventualmente, leído.

V. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO UTILIZADAS

- BOLAÑO, Roberto, GARCÍA PORTA, Antoni (1984), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- BOLAÑO, Roberto (1993), *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____(1996a), *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- _____(1996b), *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2^a, 2003.
- _____(1997), *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 3^a, 2003.
- _____(1998), *Los detectives salvajes*. Barcelona: Compactos Anagrama, 7^a, 2005.
- _____(1999a), *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 2^a, 2007.
- _____(1999b), *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2000), *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2001), *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2002a), *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 3^a, 2007.
- _____(2002b), *Una novelita lumpen*. Barcelona: Random House Mondadori.
- _____(2003), *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2004a), *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2004b), *2666*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2007a), *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama
- _____(2007b), *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- _____(2009), «El contorno del ojo. Diario oficial chino Chen Huo Deng, 1980». *Revista electrónica 60 Watts*, 25 de septiembre de 2009. Recuperado electrónicamente el 15 de noviembre de 2010: <<http://60watts.net/2009/09/creacion-roberto-bolano/>>.
- _____(2010), *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ROBERTO BOLAÑO

AGUILAR, Gonzalo (2002), «Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 145-151.

ASENSI, Manuel (2010), «Atreverse a mirar por el agujero. Lo real y lo político en *2666*, de Roberto Bolaño», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 343-368.

AYALA, Matías (2008), «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 91-101.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2008), «Retrato del artista como perro romántico», en *Lectura y signo*, 3. León (España): Universidad de León, pp. 487-508.

- BISAMA, Álvaro (2003), «Todos somos monstruos», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 79-93.
- BLEJER, Daniella (2010a), «Los engranajes de la maquila: violencia y lenguaje en 2666 de Roberto Bolaño», en RÍOS BAEZA, Felipe, PALMA CASTRO, Alejandro (comp.), *Memorias electrónicas del XXXVII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Puebla (México): Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ISBN: 978-607-487-165-4).
- ____ (2010b), «Pensar/ clasificar/ denunciar: Las resignificaciones del archivo en 2666», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 253-280.
- BOLAÑO, Roberto (14 de septiembre de 2001), «Me interesan los personajes extremos para no aburrirme». *El Mundo* [on-line]. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://sololiteratura.com/bol/bolamiscmeinte.htm>>.
- BOLAÑO, Roberto, FRESÁN, Rodrigo (2002), «Dos hombres en el castillo: Una conversación electrónica entre Roberto Bolaño y Rodrigo Fresán sobre Philip K. Dick», en BRAITHWAITE, Andrés (2006), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, pp. 133-138.
- BOULLOSA, Carmen (2002), «Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 105-113.
- BRAITHWAITE, Andrés (comp.) (2002), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- CANDIA CÁCERES, Alexis «Todos los males el mal: La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño», en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, abril 2010, número 76, pp. 43-70.
- CATALÁN, Pablo (2003), «Los territorios de Roberto Bolaño», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 95-102.
- BRUÑA, María José (2010), «Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 399-418.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2008), «Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño», en

PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAUX, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 237-258.

- DE ROSSO, Ezequiel (2002a), «Tres tentativas sobre un texto de Roberto Bolaño», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 55-62.
- _____(2002b), «Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 133-144.

DÉS, Mihály (2002), «Amuleto», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: El corregidor, pp. 171-174.

- ECHEVARRÍA, Ignacio (2002), «Relatos de supervivientes», en MANZONI, Celina, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 53-55.
- _____(2004), «Nota a la primera edición», en Bolaño, Roberto, *2666*. Barcelona: Anagrama, pp. 1121-1125.
- _____(2007), «Nota preliminar», en Bolaño, Roberto, *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, pp. 7-11.

ELMORE, Peter (2008), «*2666*: La autoría en el tiempo del límite», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAUX, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 259-293.

- ESPINOSA, Patricia (2003a), «Estudio preliminar», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 13-32.
- _____(2003b), «*Tres*, de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis editores, 2003. pp. 167-175.
- _____(febrero de 2004), «Tormenta sin ruido (sobre *Una novelita lumpen*)», en *Revista Rocinante*, Nº 64. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://sololiteratura.com/bol/bolpatricia2.htm>>.

FAVERÓN PATRIAUX, Gustavo (2008), «El rehacer: “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAUX, Gustavo (comps.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 371-416.

FISCHER, María Luisa, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAUX, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 145-162.

FLORES, María Antonieta (2002), «Notas sobre Los detectives salvajes», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 91-96.

FORN, Juan (5 de abril de 1998), «Buscado», en «Radar libros», *Página/12*. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://www.pagina12.com.ar/1998/suplementos/libros/abril/98-04-05/nota.htm>>.

FRESÁN, Rodrigo (14 de noviembre 2004), «El último caso del detective salvaje», en «Radar Libros», *Página/12*. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1312-2004-11-14.html>>.

_____(4 de febrero de 2007), «El hombre en el altillo», en «Radar Libros», *Página/12*. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/7-2426-2007-02-04.html>>.

GANDOLFO, Elvio (2002), «La apretada red oculta», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 115-120.

GARCÍA CORALES, Guillermo (2003), «La imagen de la precariedad en “Sensini”, de Roberto Bolaño», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 35-45.

GARCÍA PORTA, Antoni (2005), «La escritura a cuatro manos», en BOLAÑO, Roberto, GARCÍA PORTA, Antoni (1984), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2006, pp. 7-14.

GIGENA, María Martha (2003), «La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto», en MANZONI, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 17-31.

GÓMEZ BRAVO, Andrés (sábado 7 de octubre de 2006), «La historia no contada de León Bolaño», en *La Tercera*, Santiago de Chile, p. 50.

GÓMEZ OLIVARES, Cristián (2003), «¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 177-186.

- GRIS, Dunia (2006), «Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño», en USANDIZAGA, Helena (ed.), *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 73-98.
- HAASNOOT, Erik (2008), *Bolaño cercano [documental]*. Barcelona: Candaya. [40 minutos].
- HERRALDE, Jorge (2005), *Para Roberto Bolaño*. México D.F.: Sexto piso.
- LETHEM, Jonathan (12 de noviembre de 2008), «The Departed», en «Sunday Book Review», *New York Times*. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html?_r=1>.
- LÓPEZ BADANO, Cecilia (2010), «2666: el narcotráfico como anamorfosis muralista», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 369-384.
- MANZI, Joaquín (2002), «El secreto de la vida (no está en los libros)», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 153-165.
- MANZONI, Celina (2002a), «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 17-32.
- ___(2002b), «Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 175-184.
- ___(2008), «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 335-357.
- MARTÍNEZ, Ricardo (2003), «Más allá de la última ventana. Los “marcos” de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis editores, pp. 187-200.
- PAULS, Alan (2008), «La solución Bolaño», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 319-332.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008), «Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 11-30.

POBLETE ALDAY, Patricia (2006), *El balido de la oveja negra. La obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa chilena* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

_____(2009), *El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño*. Talca (Chile): Universum [online], vol. 19, nº 2. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762004000200015&lng=es&nrm=iso>.

_____(2010). *Roberto Bolaño: Otra vuelta de tuerca*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

PROMIS, José (2003), «Poética de Roberto Bolaño», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 47-63.

RÍOS BAEZA, Felipe (2009a), «Violentos y refinados. La figura del soberano infame en la narrativa de Roberto Bolaño», en *Graffylia*. Puebla: BUAP, año 6, número 10, primavera 2009, pp. 81-92.

_____(2009b) «“Los poetas bajaron del Olimpo”: El motivo de la desacralización literaria en el volumen *Llamadas telefónicas*, de Roberto Bolaño», en PALMA CASTRO, Alejandro, RÍOS BAEZA, Felipe (eds.), *Con/versiones en la literatura hispanoamericana*. Puebla (México): BUAP, pp. 91-102.

ROJO, Grinor (2003), «Sobre Los detectives salvajes», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 65-75.

RUISÁNCHEZ, José Ramón (2010), «Fate o la inminencia», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 385-397.

SEPÚLVEDA, Magda (2003), «La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño», en ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 103-115.

- SOBERÓN, Fabián (2006), «Pierre Menard, autor de Bolaño», en *Espéculo. Revista de estudios literarios [on-line]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, número 33. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/pmbolano.html>>.
- SOLOTOREVSKY, Myrna (2010a), «La plasmación del modelo policial en *La pista de hielo, Amberes y 2666*, de Roberto Bolaño», en RÍOS BAEZA, Felipe, PALMA CASTRO, Alejandro (comp.), *Memorias electrónicas del XXXVII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Puebla (México): Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (ISBN: 978-607-487-165-4).
- (2010b), «*Amuleto*, de Roberto Bolaño: ampliación de un hipotexto», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 175-199.
- TORRES, Mary (2010), «La princesa cyborg», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 139-151.
- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa (2010), «Ritual del bello crimen. Violencia femicida en *Estrella distante*», en RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México): BUAP-EÓN, pp. 297-325.
- VILA-MATAS, Enrique (2002), «Bolaño en la distancia», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 97-104.
- VILLAGRÁN, Fernando (noviembre de 1998), «Entrevista con Robero Bolaño», en *Off the record*. Canal Universidad Católica de Valparaíso. Televisión.
- VILLORO, Juan (2002), «El copiloto del Impala», en MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 77-79.
- (2008), «La batalla futura», en PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, pp. 73-89.
- WARNKEN, Cristián (diciembre 1999), «Entrevista con Roberto Bolaño», en *La belleza de pensar*. Canal 13 Cable. Televisión.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

- ARISTÓTELES (335-323 a. C.), *Poética*. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2005.
- ASENSI, Manuel (1990), «Crítica límite/ El límite de la crítica», en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-78.
- _____(1996), *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- _____(1998), *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Volumen I. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- _____(2003), *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*. Volumen II. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- _____(2006), *Los años salvajes de la teoría: Phillippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1937-1973), «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos históricos», en *Problemas literarios y estéticos (PLE)*. La Habana: Arte y Literatura, pp. 269-468.
- _____(1941), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (trad. Julio Forcat y César Conroy). Madrid: Alianza, 1998.
- BARTHES, Roland (1957), *Mitologías* (trad. Héctor Shmucler). México D.F.: Siglo XXI editores, 15^a, 2008.
- _____(1968), «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71.
- _____(1978), *El placer del texto* (trad. Nicolás Rosa). México: Siglo XXI, 16^a, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de (1949), *El segundo sexo (Los hechos y los mitos)*. Volumen I. (trad. Alicia Martorell). Madrid: Cátedra, 5^a, 2000.
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas (1968), *La construcción social de la realidad* (trad. Silvia Zuleta). Buenos Aires: Amorrurtu, 2003.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *El espacio literario* (trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis). Barcelona: Paidós, 1992.
- BLOOM, Harold (1994), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. (trad. Damián Alou), Barcelona: Compactos Anagrama, 4^a, 2005.
- _____(2000), *Cómo leer y por qué* (trad. Marcelo Cohen). Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOBBIO, Norberto (1944), *El existencialismo: ensayo de interpretación* (trad. Lore Terracini). México: Fondo de Cultura Económica, 4^a, 1958.

- BOURDIEU, Pierre (1992), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama, 4^a, 2005.
- _____(1994), *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción* (trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama, 2002.
- BUTLER, Judith (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez). México D.F.: Paidós, 2001.
- _____(2004), *Deshacer el género* (trad. Patricia Soley-Beltran). Barcelona: Paidós, 2006.
- CESERANI, Remo (1996), *Lo fantástico* (trad. Juan Díaz de Atauri). Madrid: Visor, 1999.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain (1969), *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez; adap. José Olives Puig). Barcelona: Herder, 6^a, 1999.
- CHILLÓN, Alberto (2000), «La urdimbre mitopoética de la cultura mediática», en *Anàlisi*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, nº24, pp. 121-159.
- DAVIES, Paul Chambers W. (1977), *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo* (trad. Roberto Heller). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- DE MAN, Paul (1983), «Retórica de la ceguera: Derrida lector de Rousseau», en ASENSI, Manuel (comp.) (1990), *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, pp. 171-216.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1977), *Rizoma: Introducción* (trad. C. Casillas y V. Navarro). México D.F.: Coyoacán, 3^a, 2004.
- DERRIDA, Jacques (1978), *La verdad en pintura* (trad. Ma. Cecilia González y Dardo Scavino). México D.F.: Paidós, 2001.
- _____(1980), *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá* (trad. Haydée Silva y Tomás Segovia). México D.F.: Siglo XXI editores, 2^a, 2001.
- _____(1994), *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (trad. Paco Vidarte). Madrid: Trotta, 1997.
- DOLEŽEL, Lubomir (1988), «Mimesis y mundos posibles», en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco, 1997, pp- 69-94.
- EAGLETON, Terry (1983), *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Esteban Calderón). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2^a, 2002.
- ECO, Umberto (1965), *Apocalípticos e integrados* (trad. Andrés Boglar). Barcelona: Lumen, 12^a, 1999.

EINSTEIN, Albert, INFELD, Leopold (1938), *La evolución de la física* (s/tr.) Barcelona: Salvat, 1986.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1997), «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas», en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1999), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, pp. 23-52.

FOUCAULT, Michel (1964), *Historia de la locura en la época clásica* (trad. Juan José Utrilla). México D.F.: Siglo XXI editores, 9^a, 2002.

_____(1969), *La arqueología del saber* (trad. Aurelio Garzón del Camino). México D.F.: Siglo XXI editores, 23^a, 2007.

_____(1975), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (trad. Aurelio Garzón del Camino). México D.F.: Siglo XXI editores, 34^a, 2005.

_____(1976), *Historia de la sexualidad. Vol I. La voluntad de saber* (trad. Ulises Guiñazú). México D.F.: Siglo XXI editores, 28^a, 2000.

_____(1977), *Microfísica del poder* (trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría). Madrid: La Piqueta, 1992.

_____(1999), *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* (trad. Horacio Pons). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2^a, 2006.

FREUD, Sigmund (1919), «Lo siniestro», en *Obras completas, tomo III* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.

GADAMER, Hans-Georg (1959), *Verdad y método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca: Sígueme, 11^a, 2005.

GARCÍA CUEVAS, Iris (2009), *El detective como símbolo. Significado y significancia del personaje del investigador en la narrativa de detección mexicana de la segunda mitad del siglo XX* [tesis magisterial]. Puebla (México): Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (1998), «Presentación», en DERRIDA, Jacques (1972), *Márgenes de la filosofía* (trad. Carmen González Marín). Madrid: Cátedra, 3^a, 1998, pp. 9-13.

GRAMUGLIO, María Teresa (1998) «El canon del crítico fuerte», en CELLA, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 43-57.

GUZMÁN, Nora (2009), *Todos los caminos conducen al Norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Monterrey (México): Fondo Editorial de Nuevo León.

- HAWKING, Stephen W. (1988), *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros* (trad. Miguel Ortúñoz). Barcelona: Crítica, 1988.
- HEIDEGGER, Martin (1925), *El concepto de tiempo* (trad. Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero). Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- (1927), *Ser y tiempo* (trad. Eduardo Rivano). Santiago de Chile: Universitaria, 2^a, 1998.
- (1937), «Hölderlin o la esencia de la poesía», en *Arte y poesía* (trad. Samuel Ramos). México: Fondo de Cultura Económica, 6^a reimpresión, pp. 125-148.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1999), «La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios», en IGLESIAS SANTOS, Montserrat, *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-20.
- JAMESON, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (trad. de José Luis Pardo Torío). Barcelona: Paidós, 1991.
- JITRIK, Noé (1998), «Canónica, regulatoria y trasgresiva», en CELLA, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 19-42.
- JUNG, Carl Gustav (1954), «Los arquetipos y lo inconsciente colectivo» en *Obra completa vol. 1/9* (trad. Carmen Gauger), Madrid: Trotta, 2002.
- KORZYBSKI, Alfred (1958), *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville (CT): International Non-Aristotelic Library.
- KRISTEVA, Julia (1983), *Historias de amor* (trad. Araceli Ramos Martín). México D.F.: Siglo XXI editores, 9^a, 2004.
- LACAN, Jacques (1956), *Escritos 2* (trad. Tomás Segovia). México D.F.: Siglo XXI editores, 7^a, 1981.
- LEAVIS, F. R. (1948), *The great tradition*. London: Chatto & Windus (Current edition Peregrine), 1962.
- LEFEBVRE, Henri (1968), *La vida cotidiana en el mundo moderno* (trad. Alberto Escudero). Madrid: Alianza, 2^a, 1980.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx). Barcelona: Compactos Anagrama, 6^a, 2008.

- LOTMAN, Iuri M. (1984), «Acerca de la semiosfera», en *La semiosfera* (trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra-Universitat de València, 1996-2000, pp-21-42.
- LYNCH, Kevin (1960), *La imagen de la ciudad* (trad. Enrique Luis Revo). México D.F.: G. Gili, 1984.
- MARX, Karl (1844), *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (trad. Wenceslao Roces). México D.F.: Grijalbo, 1968.
- MOLINUEVO, José Luis (2004), *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (1882), *El gay saber o Gaya ciencia* (trad. Luis Jiménez Moreno). Madrid: Espasa-Calpe, 2^a, 2000.
- PARK, Jungwon (2008), *Imaginar sin frontera: Visiones errantes de nación y cosmopolitismo desde la periferia* [tesis doctoral]. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- PLATÓN (395, 390, 370 a. C.), *República* (trad. Francisco Márquez). Madrid: Edimat, s.f.
- POCCA, Anna (1991), «Prólogo a la edición española: De la literatura como experiencia anónima del pensamiento», en BLANCHOT, Maurice (1955), *El espacio literario* (trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis). Barcelona: Paidós, 1991, pp. 5-12.
- RICOEUR, Paul (1985), *Tiempo y narración*, vol. 3. (trad. Agustín Neira). México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- ROLLE, Kurt C. (1998), *Termodinámica* (trad. Pablo Miguel Guerrero Rosas). México: Pearson Educación, 6^a, 2006.
- ROTGER, Neus (2005), *La configuración del límite en la literatura fantástica* [tesis magisterial]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SAID, Edward (1978), *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes). Barcelona: Debolsillo, 2003.
- SLÖTERDIJK, Peter (1998), *Esferas I* (trad. Isidoro Reguera). Madrid: Siruela, 2003.
- SULLÀ, Enric (ed.) (1998), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Madrid: Arco Libros.

TRELLEZ PAZ, Diego (2008), *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: Detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta* [tesis doctoral]. Austin (Texas): The University of Texas at Austin.

TRÍAS, Eugenio (1991), *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2006), «Música y filosofía. Registros polifónicos: de Johnny Cage a Peter Sloterdijk», en *Revista Encuentros Multidisciplinarios*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Nº 24, Septiembre-Diciembre 2006. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistan%24/Adolfo%20Vásquez%20Rocca.pdf>>.

VEGA, María José (2003), *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial*. Barcelona: Crítica.

VOLTAIRE (1764), *Diccionario filosófico* (trad. F. Sempere). Tomo I. Madrid: Temas de hoy, 2000.

YAHALOM, Shelley (1980), «De lo no-literario a lo literario. Sobre la elaboración de un modelo novelístico en el siglo XVIII», en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1999), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, pp. 99-124.

OTRAS REFERENCIAS CONSULTADAS

ALIGHIERI, Dante (s. XIV), *Divina comedia* (trad. Luis Martínez de Merlo). Madrid: Cátedra, 4^a, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, (1857), *Las flores del mal* (trad. Pedro Provencio). México: Edaf, 2009.

BENEDETTI, Mario (1965), *Gracias por el fuego*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.

BERG, Walter Bruno (2002), «El cartero de Neruda: cine, literatura y globalización», en KOHUT, Karl, MORALES SARAVIA, José (eds.), *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt: Vervuert, pp. 365-376.

BIOY CASARES, Adolfo, «Prólogo», en BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina (comps.) (1940), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 5^a, 1997, pp. 5-15.

BISAMA, Álvaro (2006), *Caja negra*. Santiago de Chile: Bruguera.
_____(2008), *Música marciana*. Santiago de Chile: Planeta.

BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 55^a, 1999.
_____(1952), *Otras inquisiciones*, en *Obras completas vol. 2*. Buenos Aires: Emecé, 15^a, 2005.
_____(1988), *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza.

BROUARD, Isabel (2007), «Introducción», en SADE, Marqués de (1787), *Justina o los infortunios de la virtud* (trad. Isabel Brouard). Madrid: Cátedra, 9^a, 2007, pp. 7-56.

CONAN DOYLE, Arthur (1902), *El sabueso de los Baskerville* (trad. José Luis López Muñoz). Madrid: Alianza, 4^a, 2004.

CORTÁZAR, Julio (1959), «El perseguidor», en *Las armas secretas*. Madrid: Punto de lectura, 3^a, 2004, pp. 101-184.
_____(1962), «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», en *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2^a, 2007, pp. 19-20.
_____(1963), *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2001.
_____(1966), «Instrucciones para John Howell», en *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2^a, 2007, pp. 271-284.
_____(1967), *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. 1. México: Siglo XXI, 23^a, 2005.
_____(1969), «Tu más profunda piel», en COUSTÉ, Alberto (2001), *El lector de Julio Cortázar*. Barcelona: Océano, pp. 157-160.

CURUBETO, Diego (1996), *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

DICK, Philip Kindred (1981), «Fragmento de una carta, 14 de mayo de 1981», en *Cuentos completos I* (trad. Eduardo G. Murillo). Barcelona: Minotauro, 2^a, 2007, pp. 9-10.

FRESÁN, Rodrigo (2001), *Mantra*. Barcelona: Random House Mondadori.

GINSBERG, Allen (1956), «Aullido» (trad. Elvio Gandolfo), en GANDOLFO, Elvio (comp.), *Poesía beat*. Buenos Aires: Colihue, pp. 76-84.

GUEVARA Y BASOAZÁBAL, Andrés de (1789), *Pasatiempos de cosmología o entretenimientos familiares acerca de la disposición del universo* [facsímile]. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato; Universidad de Guanajuato, 1982.

HILDEBRANDT, César (1981), *Cambio de palabras: 26 entrevistas*. Tierra Nueva, 2^a, 2008.

JÜNGER, Ernst (1979), *Radiaciones. Diarios de la Segunda Guerra Mundial* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Barcelona: Tusquets, 1989.

KEATING, Henry Reymond Fitzwalter (1986), *Escribir novela negra* (trad. Laura Iglesias). Barcelona: Paidós, 2003.

MAGRIS, Claudio (1999), *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad* (trad. J. A. González Sainz). Barcelona: Anagrama, 2001.

MCLEISH, Archibald (1925), *Collected Poems*. Washington: Library of Congress, 1985.

NERUDA, Pablo (1923), *Crepusculario*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1999.

PARRA, Nicanor (1983), «Manifiesto», en *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, pp. 153-157.

PESSOA, Fernando (1982), *Libro del desasosiego* (trad. Santiago Kovadloff). Buenos Aires: Emecé, 2000.

POE, Edgar Allan (1846), «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas* (trad. Julio Cortázar). Madrid: Alianza, 1973, pp. 65-79.

RIMBAUD, Arthur (1873), *Una temporada en el infierno* (trad. Mauro Armiño). Madrid: Espasa Calpe, 1998.

RODRÍGUEZ SHADOW, María (1990), *El estado azteca*. Toluca-México D.F.: Universidad Autónoma del Estado de México.

SANTIAGO PAPASQUIARO, Mario (s/f), «Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger», en *Infrarrealismo. Sitio oficial*. Recuperado el 15 de noviembre de 2010: <<http://mariosantiago.infrarrealismo.com/Poemas/Consejos.html>>.

SERRANO, Miguel (1978), *Cordón dorado. Hitlerismo esotérico*. Bogotá: Solar, 2^a, 1992.

VILA-MATAS, Enrique (2007), *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama.