



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

ROMANTICISMO PERRO: BOLAÑO Y LA EXPERIENCIA
MODERNA COMO RESISTENCIA EN MODOS DE
PRODUCCIÓN POSMODERNOS.

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LA
LITERATURA CHILENA E HISPANOAMERICANA

FRANCISCO SCHILLING

PROFESOR GUÍA:
IGNACIO ÁLVAREZ

SANTIAGO DE CHILE
2023

Índice

Resumen	4
I. Introducción: Transgresión y clausuras	5
II. Marco teórico: Cuando la literatura deja de hacer daño	10
1. Algunas aproximaciones críticas	10
2. Modernidad, modernización, modernismo	13
3. Normatividad, transgresión e institución	17
4. Coste humano	21
5. Modernidad en Latinoamérica	24
5.1 Modernidad y colonización	25
5.2 Potencias modernas	30
5.3 Modernidad y heterogeneidad latinoamericanas	35
6. Modernidad y vanguardia	39
6.1 El estridentismo	42
7. Posmodernidad	46
7.1 Algunas precisiones terminológicas	46
7.2 Pérdida de los relatos modernos	51
7.3 La estética del posmodernismo	56
7.4 Posmodernidad en Latinoamérica	60
III. <i>Amberes</i> : La inutilidad como política de transgresión posmoderna	65
1. Marco epocal de una publicación tardía	65
2. Poema-novela	71
3. Patrones y líneas de articulación: esbozo de una trama	76
3.1 El camping	78
3.2 La sábana	80
3.3 Búsqueda e inutilidad	84
3.4 Jorobadito	89
4. Oficio literario	94
4.1 Límites e imposibilidades	95
4.2 Institución literaria y actos gratuitos	98
5. Política de actos gratuitos: arte, vida y anarquía	101
IV. De <i>Amberes</i> a <i>Los detectives salvajes</i> : Escritura y modos de producción en los años ochenta y noventa	106
V. <i>Los detectives salvajes</i> : Realismo visceral en un contexto posmoderno.	113

1. Puerta de entrada	113
2. Algunos datos contextuales	117
3. Estructura enmarcada	119
4. Novela de formación	121
5. Principios de una escritura salvaje	125
5.1 Poesía: ética de la transgresión	129
5.2 Realismo visceral	135
5.2.1 Referentes y políticas revolucionarias	135
5.2.2 Características	140
5.2.3 Política moderna	146
5.2.4 Vanguardia latinoamericana	151
5.2.5 <i>Sion</i> : vestigios de una política visceral	156
6. Decadencia y fuga: alternativas posmodernas del ángel de la Historia	164
6.1 Madero y el alineamiento posmoderno	167
6.2 Fuga y políticas poéticas a escala global	169
6.3 Horizonte de sentido posmoderno	176
VI. De <i>Los detectives salvajes</i> a 2666	178
VII. 2666: políticas modernas frente al mal absoluto	192
1. Algunos aspectos generales	192
1.1 Novela total	192
1.2. Latinoamérica como centro gravitacional planetario	196
1.3 Oasis de horror	199
2. Mutaciones y elementos estructurales	204
2.1 Desplazamiento lírica-narrativa	204
2.2 Puesta en abismo	207
2.3 Estructura enmarcada y ejes de lectura	210
3. Búsqueda y fuga: movimiento moderno y estancamiento posmoderno	213
3.1 Búsqueda	214
3.2 Fuga	219
4. Literatura, ética y resistencia: Archiboldi como modelo imposible de escritor verdadero	228
4.1 Juventud, poesía y transgresión	230
4.2 Oficio de escritor: políticas de un autor imposible	236
5. Oasis de horror: Santa Teresa como núcleo del horror posmoderno	245
5.1 Horror latinoamericano	246
5.2 Los crímenes: lógicas posmodernas como mecanismos del horror	250
5.3 Algunas formas de resistencia no literarias	254
VII. Conclusión: Resistencia moderna en modos de producción posmodernos	260
VIII. Bibliografía	280
Anexo 1.	287

Resumen

La presente tesis propone un análisis interdiscursivo de tres novelas de Roberto Bolaño (*Amberes*, 1980; *Los detectives salvajes*, 1998; *2666*, 2004), con el objeto de cartografiar e interpretar el funcionamiento de sus estrategias narrativas en función de la definición de una política de escritura. A partir de ello, se establecen relaciones entre la escritura de Bolaño y las lógicas culturales del capitalismo tardío.

Abstract

This thesis proposes an interdiscursive analysis of three novels by Roberto Bolaño (*Amberes*, 1980; *Los detectives salvajes*, 1998; *2666*, 2004), in order to map and interpret the functioning of his narrative strategies based on the definition of a political of writing. From this, relationships are established between the Bolaño's writing and the cultural logics of late capitalism.

I. Introducción: Transgresión y clausuras

La obra de Bolaño se inscribe dentro de un marco epocal que Jameson define bajo el concepto de posmodernismo. A grandes rasgos, el posmodernismo describe una lógica cultural dominante que se constituye como ruptura o clausura de los principales engranajes del pensamiento moderno —horizonte de sentido, vanguardia, utopía, etc.—. En tanto que Jameson ubica el comienzo de este cambio epocal entre los años cincuenta y sesenta para Europa y Estados Unidos, y en los años setenta para Latinoamérica, resulta interesante leer la producción literaria de Bolaño —que comienza a principios de los años ochenta— desde sus relaciones con estas clausuras.

Ahora bien, Jameson identifica esta lógica con la expansión del capitalismo avanzado como nuevo orden mundial, vale decir, con un aspecto material. En otras palabras, entiende que la lógica cultural posmodernista está ligada a determinadas inflexiones de los modos de producción capitalistas, cuya condición de posibilidad comienza a gestarse a partir del desenlace de la Segunda Guerra Mundial —referente, por cierto, recurrente en los textos de Bolaño. La expansión del posmodernismo, cuyo origen radica en Estados Unidos y parte de Europa, posee distintos grados de pregnancia en cada comunidad y/o territorio, pero sus lógicas culturales devienen dominantes a escala global. Esto trae como consecuencia no solo una estandarización de las pluralidades culturales, sino también la naturalización de las clausuras que componen dicha lógica, lo cual no quita, por supuesto, que en cada localidad dicha estandarización sea diferencial, como ocurre con las élites que están más alineadas con las lógicas culturales posmodernas.

El objetivo de este libro consiste precisamente en analizar el desarrollo de la obra de Bolaño en relación con estas lógicas culturales, partiendo de la hipótesis de que dicha relación es, como mínimo, conflictiva. En efecto, la escritura de Bolaño no parece plegarse o desenvolverse con comodidad frente a las clausuras del mundo posmoderno, sino insiste en prácticas de escritura que dicho estado de cosas propone como superadas. Un claro ejemplo lo constituye la insistencia en *Los detectives salvajes* por narrar una experiencia particular de la vanguardia, que en dicho libro aparece bajo el nombre de Real Visceralismo, pero cuyos referentes más próximos están dados por el Estridentismo y el Infrarrealismo. Esta insistencia, que redefine la relación arte/vida desde una perspectiva política, implica una tensión epocal, a saber, el conflicto entre una práctica cultural moderna dentro un marco epocal que niega o vuelve irrelevante su condición misma de posibilidad. En otras palabras, sugiero que, por mucho que la obra de Bolaño se inscriba dentro de un marco epocal determinado, queda todavía por juzgar el funcionamiento de sus estrategias de escritura en relación con el estado de cosas que denominamos posmodernismo. Esta relación tensa y conflictiva constituye el punto de partida de este libro.

De un modo más específico, me interesa generar relaciones entre algunas estrategias de escritura presentes en la obra de Bolaño y la clausura epocal de uno de los núcleos del pensamiento moderno: la transgresión como proceso permanente de transformación. En efecto, la lógica cultural del capitalismo avanzado codifica los procesos de transgresión, o, más precisamente, cataloga la transgresión como una de las condiciones esperables de un producto cultural. No hay nada en un producto cultural que pueda dañar al orden económico dominante, pues toda práctica transgresora está ya articulada como cualidad comercializable.

En este sentido, el carácter experimental de los libros de Bolaño, sus mecanismos de ruptura y sus tendencias críticas hacia los campos hegemónicos o naturalizados de la cultura,

exhiben una resistencia permanente con esta forma de clausura. En primera instancia se trata de una paradoja: la obra de Bolaño está articulada en torno a estrategias de transgresión dentro de un marco epocal donde toda operación transgresora funciona como un producto esperado y desprovisto de sus potencias revulsivas. Al relacionar esta paradoja con la idea reiterativa de Bolaño sobre la inutilidad de la literatura —algo así como el núcleo de la política de escritura bolañiana—, es posible sugerir que la transgresión en su narrativa funciona como una estrategia de resistencia, y que la reiteración del recurso implica una operación política. En otras palabras, independiente de las diversas estrategias de escritura que componen cada libro de Bolaño —y de sus diálogos y tensiones con su marco epocal—, existe una política que articula sus modos de expresión. En efecto, las estrategias de ruptura en la obra de Bolaño no constituyen operaciones despolitizadas o aleatorias, sino que exigen precisamente una interpretación de sus funciones como procesos políticos de expresión.

En resumen, esta propuesta de lectura puede resumirse en la pregunta sobre cómo opera un conjunto de textos de un mismo autor en relación con las lógicas culturales donde se inscribe, y, a partir de ello, busca mapear las funciones y mutaciones de estos recursos para indagar en las políticas que articulan su producción. Esta propuesta implica, por cierto, una serie de elecciones metodológicas.

El corpus que voy a analizar está compuesto por tres novelas: *Amberes*, *Los detectives salvajes* y *2666*. Esta elección obedece a varias razones. En primer lugar, acota el análisis a un género particular, lo cual permite observar y contrastar con mayor precisión las continuidades y rupturas de sus estrategias de escritura. Asimismo, esta elección posee la función de demarcar puntos de referencia para un análisis a nivel de obra, por cuanto cada una de ellas marca un hito en la producción narrativa de Bolaño. Las tres novelas del corpus

están espaciadas bajo las proporciones temporales de primera novela, novela de consagración y última novela, o, si se quiere, Bolaño temprano, consagrado y tardío.

Este criterio posee una particularidad que requiere ser explicitada. La primera novela que publica Bolaño bajo su expresa autoría no es *Amberes* sino *La pista de hielo*, en 1993. *Amberes* se publica el 2002, y en orden de publicación sería la última que realiza en vida. No obstante, tal como señala Bolaño en la introducción de *Amberes* —titulada *Anarquía total: 22 años después*—, se trata de una de sus primeras novelas. Asimismo, explicita que su objetivo no era enviarla a las editoriales, pues según su criterio era impublicable. A lo cual podríamos añadir: impublicable para el sistema editorial dentro de un marco epocal posmoderno. *Amberes* es, en efecto, la novela más resistente a ser leída e interpretada —al menos desde un punto de vista moderno— dentro de su producción narrativa. De hecho, los paratextos la anuncian como una novela, pero sus capítulos bien podrían pasar como poemas en prosa o fragmentos dispuestos sin ilación ni referentes —lo cual, como veremos, no es totalmente cierto—. Todo esto le otorga a la publicación de *Amberes* una función particular, en tanto que su condición de posibilidad solo se hace efectiva cuando Bolaño posee un nombre en el panorama literario. En otras palabras, su novela más revulsiva solo puede ser publicada cuando su obra se vuelve canónica dentro del sistema editorial que le es contemporáneo. Esta complejidad, en todo caso, enriquece y otorga sentido al análisis propuesto, al mismo tiempo que, para efectos metodológicos, comprende la prueba más explícita de su devenir político de escritura.

Otra particularidad a tener en cuenta es el corte temporal que establezco cuando hablo de sus novelas publicadas en vida. Si tomamos desde *Amberes* (cuya producción está fechada en 1982) hasta *2666* (2004), tenemos dos décadas de producción literaria. En estas dos décadas, por supuesto, pasan muchas cosas. Si bien los principios que determinan las lógicas

culturales que define Jameson continúan operando, las estéticas dominantes se relevan unas a otras cada vez con mayor celeridad. Con todo, los años noventa —década en la que comienza a publicar sus novelas— demarcan un devenir particular del desarrollo del orden económico mundial. Esto proporciona un marco cultural particular dentro del posmodernismo definido por Jameson, lo que hace necesario especificar algunas condiciones históricas que ya no obedecen a los procesos culturales de los años sesenta.

Por último, es pertinente aclarar que, independiente del corpus de análisis, este libro no discrimina otros textos como material argumentativo. En tanto que el análisis está enfocado en la obra de Bolaño, ejecuto relaciones con varios textos fuera del corpus, sobre todo con sus otras novelas. Asimismo, utilizo también sus textos ensayísticos y algunas entrevistas, aunque intento no ahondar mucho en su proceso de formación. Esto último no niega la importancia de las experiencias que Bolaño en efecto vivió, y que sin duda determinan sus modos de expresión, sino considera más interesante el funcionamiento de sus construcciones narrativas que la correspondencia o no con los datos que proporcionan sus biógrafos.

II. Marco teórico: Cuando la literatura deja de hacer daño

1. Algunas aproximaciones críticas

Es habitual encontrar en los análisis sobre la escritura de Bolaño alusiones o referencias al concepto de posmodernidad. En *Bolaño en la distancia* (Manzoni, 2006), Vila-Matas señala que Bolaño “ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a su vez de múltiples sistemas interrelacionados” (100). Para Vila-Matas, Bolaño es un “artista de la multiplicidad”. Este juicio implica, en estricto rigor, la afirmación de un procedimiento que rompe con las lógicas de unidad y universalismo modernos. Si bien Vila-Matas no llega a hablar de posmodernidad, está definiendo la visión de mundo de Bolaño a partir de un concepto que implica una ruptura con el pensamiento moderno.

Lo mismo ocurre con la relación que establece Wilfrido del Corral entre la escritura de Bolaño y el estado del arte en de su contexto de producción: “El chileno escribe y publica en un momento en que los Defensores del Arte ya no tienen que recordar que no importa cuán anti-tradicional sea un arte, lo vanguardista tiene convenciones, así que él sabía lo previsible que podía ser la transgresión” (*Bolaño traducido*, 2011, p.12). Corral tampoco define dicho momento como posmoderno, pero señala la eventual pérdida de la potencia revolucionaria de las vanguardias. En otras palabras, señala los límites de la transgresión en torno a un corte histórico. Si consideramos que el concepto de vanguardia está imbricado en el centro mismo del proyecto moderno, la lectura de Corral designa un estado de cosas que ya no obedece a dicho centro.

Lo importante de ambas lecturas es que sitúan la escritura de Bolaño en un territorio que ya no obedece a una lógica propiamente moderna. Aún sin ocupar o considerar el concepto de posmodernidad, destacan la presencia de una ruptura radical que mina los pilares fundamentales del proyecto moderno. Ahora bien, estas lecturas implican una relación compleja entre la escritura de Bolaño y su contexto epocal. Corral, por ejemplo, destaca una sospecha y una astucia de Bolaño en función de un estado determinado del arte, cuya definición depende de su anclaje epocal (material). En resumen, ambos entienden que la escritura de Bolaño se inscribe dentro de un estado de cosas —que desde Jameson entendemos como posmodernismo— que implica una relación compleja entre cultura y modos de producción.

Otros críticos prefieren utilizar abiertamente el concepto de posmodernidad. Esto requiere por lo general de una definición particular (qué se entiende por posmodernidad) y una valoración que señala inevitablemente un marco ideológico. Patricia Espinosa, en *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño* (2014), sugiere que el *road trip* narrado en la segunda parte de esta novela posee “un aspecto posmoderno: este viaje tiene un origen pero no un destino”. Dicho destino inexistente señala la ausencia de una teleología o un horizonte de sentido, quizá uno de los axiomas más imponderables del pensamiento moderno. Ahora bien, no bien este *aspecto posmoderno*, la tesis de Espinosa sugiere que *Los detectives salvajes* comprende “un libro rabiosamente moderno ubicado en los umbrales del siglo XXI”. Esta especie de incoherencia, de imposibilidad epocal, es explicada por Espinosa en términos de resistencia, para concluir más adelante que la construcción moderna de *Los detectives salvajes* implica un “intento por volver a situar los principios de la vanguardia en un nuevo marco epocal” (159).

La tesis de Espinosa puede extenderse a una gran cantidad de recursos y estrategias presentes en la obra de Bolaño. En efecto, su escritura presenta altas dosis de experimentación y tiende a expresar discursos críticos —cuando no rechazos absolutos o burlas descarnadas— contra los aspectos hegemónicos que se han naturalizado como lógicas dominantes dentro de una cultura global. No obstante el papel redentor que tiene la modernidad en la tesis de Espinosa —la posibilidad de resistencia y de restitución de la comunidad—, en la obra de Bolaño la experiencia moderna tiende hacia el fracaso. Cesárea Tinajero, por ejemplo, que entre otras cosas simboliza la *verdadera* vanguardia condenada de antemano a la extinción, opera con su muerte en la tercera parte de *Los detectives salvajes* como la imposibilidad de una práctica verdaderamente moderna —desesperada, insolente, provisoria— en el marco epocal del presente.

Aunque comprenden ejemplos aislados que no provienen necesariamente de estudios extensos sobre su obra, las sentencias de los autores recién citados apuntan a un rasgo común: tanto el marco epocal como las estrategias de escritura presentes en la escritura de Bolaño implican una relación conflictiva entre un estado de cosas y las estrategias para producir, en ese contexto, una experiencia de escritura. Desde un punto de vista programático, señalan también la puerta de entrada para describir el marco conceptual de este libro. En efecto, para interpretar el modo en que operan y mutan las estrategias narrativas de la obra de Bolaño con relación a su contexto de producción, se vuelve necesario definir qué entendemos por modernidad y posmodernidad, y, de manera más específica, qué importancia tienen estas denominaciones histórico-epocales para el análisis del corpus de investigación.

2. Modernidad, modernización y modernismo

El concepto de modernidad constituye un objeto complejo de definir¹. La cantidad de elementos a considerar tienden a ser inabarcables, y su carácter dinámico y mutable vuelve poco razonable la pretensión de una definición unívoca, estable o definitiva. En efecto, su definición requiere de una suma de consideraciones y alcances que, en conjunto, terminan por esbozar una conceptualización siempre parcial y transitoria. Esta dificultad estriba precisamente en los criterios de novedad y progreso que radican en la base de la experiencia moderna, los cuales devienen en un proceso constante de institución y transgresión.

Ahora bien, esta dificultad no niega, por cierto, que haya aspectos canónicos que se perpetúan como características propiamente modernas —verdad, progreso, sentido, etc.—. Las páginas que siguen se articulan, por cierto, en este tipo de parámetros. No obstante, por mucho que las pretensiones del proyecto moderno apunten a la universalidad y validez general de sus principios, la interpretación y legitimidad de estos principios están sujetos, precisamente por el carácter dinámico de su constitución, a constantes redefiniciones. En otras palabras, una definición sobre la modernidad exige de una operación conceptual moderna.

Por otra parte, el concepto de modernidad acá presentado está sujeto a una serie de acotaciones y elecciones metodológicas. Dichas acotaciones parten de una razón instrumental en relación con la obra de Bolaño, esto es, emergen de una necesidad analítica que proviene de las estrategias y modos de expresión que observo en su escritura. En este

¹ Complejo en un sentido deleuziano, el cual señala menos una dificultad que una gran cantidad de agentes que se agencian de manera no necesariamente lineal en torno a un horizonte móvil. Al respecto: Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. De José Vázquez Pérez. Barcelona: Pre-textos, 2004. 6ª edición.

sentido, he considerado necesario realizar una demarcación conceptual de la modernidad que responda a la lectura de sus libros, lo cual conlleva marginar una serie de características y operaciones en las que, como objeto independiente, sería indispensable profundizar.

En relación con estas consideraciones preliminares, un primer acercamiento al concepto de modernidad requiere de una precisión terminológica entre modernidad, modernización y modernismo. En efecto, estos tres conceptos parten de una misma raíz semántica, pero designan objetos que, si bien están estrechamente relacionados, señalan cosas diferentes. Sin ir más lejos, la lógica posmoderna observada por Jameson² parte de una ruptura con el *proyecto modernista*, el cual pertenece en efecto a la época histórica moderna —o más precisamente a su apogeo—, pero cuyas características indican un conjunto específico de operaciones y procesos particulares.

En principio, y desde una perspectiva todavía muy general, el concepto de modernidad designa una época histórica que se caracteriza por el desarrollo del racionalismo autónomo (Descartes, Kant) y una creciente deslegitimación del pasado, la tradición y la religión como rectores y determinantes de las prácticas y órdenes sociales. Esto implica una nueva conciencia del tiempo (Weber), cuyo horizonte de realización apunta hacia el futuro. Bajo este criterio, la modernidad designa en primera instancia una época histórica que desestima la normatividad del pasado y vuelca la mirada hacia el futuro, a partir de mecanismos determinados por los criterios de novedad y progreso.

El surgimiento de esta *nueva era* tiene, por cierto, un origen material y cultural específicos. En efecto, la modernidad surge en Europa a partir de una serie de mutaciones específicas, tales como la emergencia de la empresa capitalista, los aparatos estatales

² En Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 8ª impresión. Barcelona: Paidós, 2015.

burocráticos y la colonización de los territorios mal llamados tercer mundistas. Los nuevos modos y relaciones de producción que emergen de ello implican una disolución de las sociedades feudales, lo cual tiene como trasfondo un cambio epistémico entre la religión y la ciencia. Ahora bien, para que la modernidad adquiriera el estatuto de época, tiene que estar determinada por una práctica generalizada de procesos de modernización, vale decir, debe consistir una forma de *experiencia vital común* (Berman 2010).

La modernidad, por tanto, adquiere un estatuto epocal cuando las prácticas modernas dejan de ser fenómenos aislados o excepcionales. Este principio es vital para la concepción de época, pues prácticas modernas, independientes de la relación entre racionalismo y progreso europeos (Habermas 1989³), han existido desde los comienzos de la civilización humana. En términos de Octavio Paz: “Hay tantas modernidades y antigüedades como épocas y sociedades: un azteca era moderno ante un olmeca y Alejandro frente a Amenofis IV... La edad moderna no tardará en ser la antigüedad del mañana” (Paz 2014).

Si bien lo señalado Paz está dialogando con el carácter colonial e impositivo de la modernidad en Latinoamérica, permite observar que la modernidad europea posee particularidades históricas que la determinan como tal, y que la distancia de otros procesos homólogos a nivel planetario. En resumen, el concepto de modernidad como época apela a un momento histórico determinado por procesos materiales y culturales dentro de un territorio específico, los cuales implican una experiencia vital común que se vuelve extensiva (por imposición o elección) a otros territorios y temporalidades.

³ La tesis expuesta por Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad* (1989) señala que aquello que la posmodernidad surge gracias a la desconexión entre racionalismo y progreso. Esto es, se genera en la medida en que se desestima el origen de la modernidad, cuyo carácter transitorio produce un estado inacabado permanente del proyecto moderno. En otras palabras, para Habermas una modernidad desconectada de sus relaciones de origen no es una verdadera modernidad.

Ahora bien, las sociedades modernas se constituyen como tales a partir de procesos constantes de modernización. El concepto de modernización puede definirse como un conjunto de procesos que operan en el desarrollo de las sociedades modernas, y que están en perpetuo devenir. En este sentido, la modernización constituye una operación moderna, mientras que modernidad señala la experiencia epocal generada por dicha operación. En palabras de Habermas:

El concepto de modernización se refiere a un manajo de proceso acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos, al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo, a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales, a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal, a la secularización de valores y normas, etc. (12)

A partir de lo anterior, es posible discernir entre aquellos procesos que dieron vida a las sociedades modernas (modernización) y aquella experiencia vital común señalada por Berman como coagulación de una consideración epocal (modernidad).

Ahora bien, hecha esta distinción entre modernidad y modernización, queda todavía por señalar su relación con el concepto de modernismo. En efecto, el modernismo comprende un movimiento enraizado dentro de la época moderna, pero cuyos fundamentos y características están en una relación crítica con la institucionalidad moderna. En efecto, el modernismo consiste en un movimiento artístico constituido por valores y principios que acogen y entran en conflicto con los procesos acelerados de modernización. Más adelante

analizaré en detalle de las relaciones entre modernismo, romanticismo y vanguardia, pero por lo pronto cabe señalar su cualidad de movimiento artístico que se plantea en su momento como contracultura.

La escritura de Bolaño, tal como pudiera suponerse, va a entrar en conflicto tanto con la modernidad como época, como con los procesos de modernización y el movimiento modernista. Tal como veremos, es el carácter institucional y hegemónico de estos conceptos lo que constituye su principal motivo de lucha, y no necesariamente las operaciones que se solidificaron dentro un campo cultural determinado. Con todo, es sumamente relevante para el desarrollo del presente estudio considerar la especificidad de estos conceptos para juzgar de manera adecuada, por ejemplo, el carácter satírico con que alude a Octavio Paz en *Los detectives salvajes*, o la reinstalación de una vanguardia *verdadera* en plena posmodernidad, vale decir, en tiempos donde el criterio de verdad está irremisiblemente deslegitimado.

3. Normatividad, transgresión e institución

Tal como hemos visto hasta ahora, una de las principales características de la modernidad está dada por su carácter transitorio y dinámico. No es extraño, por tanto, que en la actualidad haya diversas posiciones sobre la delimitación histórica de aquello que podemos considerar como propiamente moderno. Hay quienes sitúan su origen en el Renacimiento, a partir de hitos como la colonización de América, el paso de las sociedades feudales a los estados-nación y la secularización y universalización de nuevos valores, saberes, instituciones, etc. Otros señalan que la modernidad como tal comienza con la Ilustración y la Revolución francesa, y hay para quienes no se define como tal sino hasta la Revolución industrial. Si

bien se trata de una discusión legítima, considero más relevante asumir justamente el carácter dinámico de su constitución, vale decir, entender la modernidad como proceso y desarrollo.

En relación con ello, Marshall Berman sugiere en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*⁴ (1982) que la modernidad pasa por tres fases fundamentales. La primera comprende desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, y manifiesta el comienzo de la experiencia moderna a partir de casos aislados y a tientas. La segunda comienza con la Revolución francesa, en 1790. Allí se crea el gran público revolucionario, que emerge de una experiencia común y generalizada (al menos en Europa), y que distingue claramente un mundo antiguo (premoderno) y uno moderno. La última fase corresponde a la experiencia moderna del siglo XX, donde la modernidad se coordina con el capitalismo, y alcanza dimensiones planetarias.

En relación con la escritura de Bolaño, esta exhibe un diálogo más estrecho con la segunda y tercera etapas observadas por Berman, esto es, con el desarrollo de los ideales ilustrados, el auge de los movimientos colectivos revolucionarios y la expansión de la modernidad a escala global. Su insistencia en narrar experiencias sobre la Segunda guerra mundial, por ejemplo, o los procesos de modernización latinoamericanos (siempre inadecuados, fascistas y/o en ruinas), dialoga y discute con los ideales del proyecto moderno, al mismo tiempo que propone una relectura de ellos dentro de un contexto donde su enunciación ha perdido, al menos como discurso, gran parte de su fuerza.

Por lo pronto, aquello que parece atravesar los diferentes momentos del desarrollo de las sociedades modernas —y que será uno de los pilares de resistencia de la obra de Bolaño— podría plantearse como una relación entre normatividad, transgresión e institución. En efecto,

⁴ En adelante, *Todo lo sólido* para abreviar.

la modernidad se constituye a partir de la superación de una normatividad divina, pero también en torno a una potencia crítica frente a nuevas formas de normatividad. Ahora bien, esta lucha contra la normatividad implica procesos y prácticas de transgresión permanentes. Es imposible entender la modernidad sin considerar la función de la transgresión como eje de los procesos de modernización. Tanto la necesidad de subjetivación como las luchas colectivas (no siempre cómplices) operan a partir de un conjunto de prácticas que entran en disputa con sistemas normativos previos.

Este movimiento constante de transgresión moderna posee, desde luego, una serie de características. En primera instancia, opera a partir de un horizonte de sentido, vale decir, posee siempre un objetivo, una función proyectada hacia un fin determinado (teleológico), y busca instituir nuevos modelos que destituyen a otros que adquieren el estatuto de caducos. En este sentido, la transgresión en las sociedades modernas apunta siempre a un objetivo que se propone como más adecuado o razonable para su desarrollo, y que busca instituirse como una relectura de lo real, lo significativo y lo esencial. En otras palabras, la transgresión moderna implica la institución de nuevos valores y saberes que, independiente de su fecha de caducidad, pretenden solidificarse como paradigmas más verdaderos y significativos que los anteriores.

De lo anterior se desprende que una práctica transgresora moderna es indiscernible de un sentido que articula su desarrollo. El relato de progreso y esperanza en el futuro que caracteriza al proyecto ilustrado se funda precisamente en esta proyección. Una transgresión propiamente moderna implica, por tanto, abrirse paso entre un sistema normativo previo, instituirse como nuevo eje epistemológico, experiencial y valórico (entendido como “más verdadero”), y perpetuarse hasta que su propia normatividad sea a su vez transgredida. Estas

cualidades de la transgresión moderna permiten juzgar si en efecto su práctica pierde o no su estatuto moderno (sentido) dentro de un marco epocal posmoderno.

A esta relación dialéctica entre norma, transgresión e institución, cuyo horizonte de sentido se articula en el concepto de progreso, hay que añadir la importancia de la subjetividad moderna. En efecto, la prioridad que adquiere la construcción de un sujeto autónomo, orgánico y centrado conlleva el desarrollo de una autoconciencia de la experiencia moderna. Este autocercioramiento del tiempo (Weber) será vital para el surgimiento de las vanguardias artísticas, cuyo devenir dentro del campo cultural y político obedece a la misma dialéctica del progreso recién enunciada. Es aquí donde radica la insistencia de los grupos vanguardistas por establecer las relaciones definitivas entre arte y vida, por mucho que la experiencia histórica señale, un poco a su pesar, que su estatuto moderno implique su transitoriedad.

El concepto de vanguardia resulta vital para interpretar el funcionamiento de la narrativa de Bolaño. Más adelante profundizaré en las relaciones entre vanguardia y modernidad, pero por lo pronto cabría señalar que es precisamente su carácter institucional —su sistema de principios normativos— la vara con que Bolaño juzgará los movimientos de vanguardia europeos y latinoamericanos. En efecto, una vanguardia verdadera es para Bolaño una vanguardia que no replica el carácter normativo contra el cual irrumpe. En este sentido, una vanguardia ideal es para Bolaño aquella que no transa con el circuito del progreso moderno, sino que, antes bien, busca transgredir a partir de estrategias que impiden la solidificación de sus mecanismos. En una palabra, una vanguardia ideal parte de una potencia moderna, pero no se subsume a un devenir normativo.

Ahora bien, esta contradicción en el interior de la vanguardia ideal bolañiana no reviste necesariamente una suspensión o ruptura de sus cualidades modernas. Por el

contrario, pareciera llevar al extremo las potencias de la modernidad, pues se articula en torno a una fuga permanente a cualquier solidificación, lo cual afirma el carácter transitorio de la modernidad. Independiente del futuro de una vanguardia de ese tipo (trágico por lo general en Bolaño), resulta interesante notar que, por mucho que la modernidad aspire a criterios absolutos y universales, tiende a constituirse en torno a prácticas contradictorias.

4. Coste humano

La noción de una modernidad fundada a partir de contradicciones es de suma importancia para observar las consecuencias nocivas de su desarrollo. Marshall Berman se hace cargo de esta complejidad en el ya citado *Todo lo sólido*, en cuyas primeras líneas define a la modernidad como: “una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy (sic)” (1).

Como factor de esta experiencia vital, Berman destaca la simultaneidad tanto de posibilidades como de peligros. En efecto, la modernidad posee como condición de posibilidad tanto potencias emancipadoras como opresivas. Esta dialéctica de potencias se articula como dos caras de una misma moneda, las cuales no necesariamente se sintetizan (Hegel), sino que, antes bien, parecen cohabitar en un estado de contradicción y síntesis.

Ahora bien, Berman entiende esta cualidad contradictoria como un elemento indispensable para un pensamiento auténticamente moderno. A partir de una descripción sobre algunos autores del siglo XIX, señala: “Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incasable lucha cuerpo a cuerpo con

sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuerza primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos”. (11)

Según este criterio, autores como Goethe, Nietzsche, Marx o Baudelaire vivían la modernidad en su máxima potencia en la medida en que estaban conscientes y luchaban permanentemente con las contradicciones fundamentales de su época. Desde luego, la pugna que aqueja a estos autores está determinada por condiciones materiales e históricas específicas⁵. Parte del requisito para ser autores propiamente modernos es, en este sentido, estar perfectamente conscientes del coste humano de esa materialidad desarrollada a partir de la idea de progreso.

Lo interesante de lo señalado por Berman —autoconciencia y lucha constante de los autores modernos con las contradicciones y ambigüedades de sus formas de habitar el mundo— radica en la importancia que le otorga al discurso crítico como axioma o núcleo del pensamiento moderno. Berman entiende la polarización entre afirmaciones o rechazos del desarrollo moderno como un debilitamiento de sus potencias críticas, y propone con su análisis de la modernidad una reevaluación de los discursos críticos en el marco epocal que Jameson define como posmoderno.

El carácter autocrítico y contradictorio del pensador moderno asume, este sentido, un juicio positivo (razonable, sensato, humanista), mientras que el hecho de eludir o ignorar las consecuencias del progreso implica una práctica abúlica o perversa. Berman utiliza la figura del Fausto de Goethe para ejemplificar este mal característico del desarrollo moderno:

⁵ En el desarrollo de este capítulo he optado por no profundizar en las condiciones materiales específicas del contexto europeo, tales como el auge y desarrollo del capitalismo, la construcción de los estados-nación, la industrialización de los modos de producción, la historia de los procesos colectivos revolucionarios, etc. Ello se debe a, por una parte, la extensión de un análisis de ese tipo, y, por otra, a los objetivos y secuencias argumentativas que articulan esta investigación. No obstante dicha omisión, el presente análisis entiende a la cultura como un todo complejo de agentes interrelacionados, lo cual implica asumir las condiciones materiales históricas como determinantes para un análisis cultural.

“No quiere verlo ni saber los detalles. Lo único que le importa es el resultado final”. Y más adelante agrega: “Este es el tipo de mal característicamente moderno: indirecto, impersonal, mediatizado por organizaciones complejas y papeles institucionales” (59-60). El Fausto de Goethe funciona como un ícono de la modernización acelerada con el fin de elevar la experiencia humana hasta su máxima potencia, pero al mismo tiempo revela una actitud complaciente frente a los costes y consecuencias trágicas de su desarrollo.

Estos grados de lucidez que Berman le adjudica a los autores modernos resultan de gran utilidad para analizar la escritura de Bolaño, pues arrojan luces, por ejemplo, sobre la insistencia de este último en narrar cualidades éticas del oficio literario dentro de modos de producción que determinan su irrelevancia. En este sentido, sería posible interpretar la decadencia de Cesárea Tinajero, por ejemplo, como una forma de contradicción fundamental: la literatura —la “verdadera” literatura— está determinada a fracasar —con relación a un marco cultural posmoderno—, pero su existencia gratuita, inútil, comprende una forma de resistencia y supervivencia.

Más allá de estas relaciones preliminares, resulta interesante notar que la modernidad abriga como condición de posibilidad tanto potencias autoritarias como emancipadoras, y que toda idea de progreso implica costes de diversa índole. A partir de este doble filo del pensamiento moderno, no es raro que muchas veces la escritura de Bolaño manifieste, por una parte, recursos anti modernos, y, por otra, recursos modernos críticos en contra de la modernidad. En efecto, si bien esta acoge la transgresión como política de escritura habitual, su devenir narrativo implica una fuga constante de la institucionalidad, lo cual implica una actitud moderna que conflictúa las estructuras autoritarias de la propia modernidad.

Tal como ocurre con la narrativa de Bolaño, las prácticas modernas no parecen acabarse cuando mutan sus lógicas culturales, sino que, antes bien, adquieren un

funcionamiento particular con relación a un marco epocal diferente del de su génesis. Más aún, muchas nociones del capitalismo moderno, por ejemplo, parecen exacerbarse o modernizarse al extremo cuando decae la legitimidad de los relatos modernos. Conceptos como producción, bajo costo y utilidad no menguan en proporción a los relatos modernos, sino que se modernizan hasta transformarse en cánones de una cultura global. Lo anterior es particularmente útil para analizar el concepto de poeta en la escritura de Bolaño, en tanto que el marco ético y estético con que lo define —valor, riesgo, solidaridad, inutilidad— exhibe un estado de tensión permanente con el marco cultural desde donde procede.

A modo de resumen, es posible observar que la lucidez crítica sobre los costes del progreso implica una actitud moderna, aun cuando dicha lucidez se exprese a partir de recursos que no solo vayan en contra de la modernidad, sino que también de una lógica cultural global que ya no responde a mecanismos propiamente modernos. Ahora bien, estas consideraciones sobre las potencias del desarrollo moderno euroamericano requieren de un análisis particular con relación a su desarrollo en Latinoamérica. En efecto, los procesos de modernización en Latinoamérica no comparten la misma experiencia que los países donde estos se originan, y analizar sus particularidades es vital para realizar en un análisis significativo sobre la obra de Bolaño.

5. Modernidad en Latinoamérica

Tal como en el apartado anterior, los siguientes párrafos no pretenden dar cuenta exhaustiva de los procesos de modernización en Latinoamérica, sino destacar algunas particularidades que permitan imbricar esta discusión con la escritura de Bolaño. En otras palabras, busco

destacar algunos aspectos y problemáticas de la modernidad latinoamericana a los que la escritura de Bolaño podría estar dando respuesta.

5.1. Modernidad y colonización

La colonización de América representa para Europa uno de los hitos fundamentales del comienzo de la Era Moderna. Se desarrolla en el momento histórico que Berman define como una primera fase de la modernidad, caracterizada, como veíamos más arriba, por la presencia de prácticas modernas aisladas, no aglutinadas aún en una sensación de época. No obstante esta condición atomizada, aquello que determina el inicio de la Era Moderna, y que al mismo tiempo constituye el motor de la empresa colonial, es el surgimiento de la economía capitalista.

Para Wallerstein (1974), el capitalismo constituye un sistema mundial de relaciones entre economías centrales, periféricas y semiperiféricas, determinadas por la hegemonía de las primeras y la condición subalterna del resto. En este sentido, el capitalismo comprende un sistema de dominación universal. Si consideramos, pues, que el capitalismo es el eje material inexorable de la modernidad, y que la empresa colonial desarrollada en Latinoamérica forma parte de las pretensiones de España por sumarse a las bondades de este orden económico, es necesario admitir que Latinoamérica, desde el origen de la colonización, se desarrolla en torno a un marco epocal moderno.

Ahora bien, esta primera fase de la modernidad no solo está determinada por prácticas modernas aisladas, sino también por una persistencia del orden feudal. En efecto, la colonización de Latinoamérica se realiza a partir valores y normas medievales, ordenadas

bajo estructuras monárquicas, las cuales parten y se articulan en torno al catolicismo. Esto también es cierto para el contexto europeo, pero la celeridad con que este se moderniza es infinitamente mayor, lo cual se debe sobre todo por su posición de economía central dominante. Lo importante de ello es que el proceso histórico que constituye para Europa un despertar paulatino de los valores y normas medievales, comprende para Latinoamérica su recepción abrupta e imperativa.

Los mecanismos de dicha normatividad implican el establecimiento de instituciones únicas y universales —Dios, rey y lengua—, con el objeto de estandarizar la diversidad cultural latinoamericana, por defecto heterogénea. En palabras de Silviano Santiago: “En los términos del conquistador, la unidad es la única medida que cuenta. Un solo Dios, un solo Rey, una sola lengua: el verdadero Dios, el verdadero rey, la verdadera lengua” (1971).

Cuando Santiago homologa el concepto de *unidad* al de *verdad* está evidenciando un grado de continuidad entre feudalismo y modernidad. En efecto, por mucho que la modernidad implique un cambio epistémico entre Dios y la ciencia, los saberes producidos por esta última y que se naturalizan como «verdades» seguirán operando como dispositivos hegemónicos y universalistas. Para los habitantes originarios de Latinoamérica, el paso de las sociedades feudales a las modernas constituye, al menos durante los tres primeros siglos de la conquista, un cambio de normatividad que cumple con una misma función colonial.

En resumen, modernidad y colonialismo parecen estar estrechamente relacionados, al punto en que las operaciones coloniales resultan indiscernibles de los procesos de modernización. Si bien en Europa la modernidad también ejecuta operaciones coloniales — que devienen en el coste humano señalado por Berman, por ejemplo—, el desarrollo particular de la empresa colonial en Latinoamérica implica un doble estatuto de subalternidad: como economía periférica frente a una central y como cultura prescindible

(inferior) frente a una dominante. Ambos estatutos están, por cierto, estrechamente relacionados. La función de la modernidad en Latinoamérica implica, pues, la persistencia de un estado de subalternidad.

Con respecto a la subalternidad cultural, Walter Mignolo (2003) señala que Latinoamérica es un “producto del conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la ‘modernidad’ en su autodefinición como modernidad” (1). En efecto, los saberes impuestos en Latinoamérica están determinados por una *geopolítica del conocimiento*, esto es, por su localización geográfica y contextual específica, en este caso de los conocimientos desarrollados en la modernidad europea. En términos de Mignolo: “... la ‘historia’ del conocimiento está marcada geo históricamente, y además tiene un valor y un lugar de ‘origen’. El conocimiento no es abstracto y des-localizado. Todo lo contrario” (2). Y más adelante ejemplifica: “Los misioneros habían notado que los aztecas o los incas no tenían escritura; por lo tanto, no tenían conocimiento en el sentido en que la universidad renacentista concebía el conocimiento” (2).

En otras palabras, todo conocimiento que no estuviese dentro de los márgenes epistemológicos de la modernidad renacentista europea no tenía otro destino que la exclusión. Ello implica dos problemas que marcan la pauta de la colonización de los siglos posteriores: la noción de modernidad como objetivo final de la cultura latinoamericana, lo cual en términos de Mignolo no deviene sino en una justificación del poder colonial, y la función del pensamiento moderno como sistema instrumental para la decolonización. De esta última problemática me haré cargo más adelante. Por lo pronto, cabe destacar las funciones coloniales implícitas en los conocimientos y las formas de acceder a ellos desarrolladas por la empresa colonial moderna.

Ahora bien, la narrativa de Bolaño rara vez hace referencia al origen de la colonización en Latinoamérica, pero dialoga en todo momento con su desarrollo político, económico y cultural. En efecto, la manera en que Latinoamérica deviene en su escritura (tanto a nivel de territorio como de personajes o de un *ethos* inherente a la condición colonial del continente) posee dos ejes fundamentales: por una parte, un eje subalterno determinado por la colonización y las diversas formas de autoritarismo que determinan sus procesos de modernización, y, por otra, un eje que manifiesta prácticas de resistencia modernas, generalmente ligadas al oficio literario (poesía y vanguardia), cuya batalla frente a dicho sistema de dominación está perdida de antemano, pero cuya lucha representa un devenir ético y político que permite —a ratos como única condición de posibilidad— ciertas vías de emancipación.

Dos casos concretos. La condición en la que Belano y Lima encuentran a Cesárea Tinajero⁶, poeta mexicana madre del real visceralismo, apunta a un grado de descomposición que bien podría leerse como la personificación del devenir cultural latinoamericano. Como el último vestigio de la «verdadera» vanguardia, su condición marginal y condenada al olvido dialoga estrechamente con el devenir cultural contemporáneo de las políticas coloniales —determinadas ahora por el capitalismo tardío o multinacional—. Otro caso emblemático lo constituye el Quemado, personaje secundario aunque de una importancia estructural innegable de la novela póstuma *El tercer Reich* (1989-2010)⁷. El Quemado es latinoamericano, está desfigurado, es un lector de poesía y vive bajo una estructura informe de patines de agua. Trabaja en el hotel alemán donde se hospeda Udo Berger, el protagonista del relato, y su función diaria consiste en desplegar y replegar los patines para el recreo de

⁶ Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

⁷ Escrita y publicada, respectivamente. Bolaño, Roberto. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.

sus clientes. Nuevamente, su condición subalterna y profundamente dañada parece dialogar con el papel que cumple un cuerpo colonizado dentro de un contexto europeo. Esto es, el papel contemporáneo de Latinoamérica como parte de un orden mundial global.

Los personajes recién descritos, por supuesto, manifiestan diversos mecanismos de resistencia. Cesárea deja como prueba Sion, un poema cuya interpretación, en el sentido clásico moderno, carece de sentido. Se trata, a fin de cuentas, de un poema vanguardista, pero de una vanguardia particular mexicana (y por extensión latinoamericana), cuyos modelos europeos han sido leídos, apropiados y reinterpretados a partir de prácticas poéticas intempestivas. El Quemado, por su parte, aprende a jugar *El Tercer Reich, war game* que da título a la novela, y logra vencer a Udo Berger, protagonista del relato de nacionalidad alemana y experto en este tipo de juegos. Nuevamente, un latinoamericano hace uso de herramientas y modelos modernos occidentales en busca de formas simbólicas de emancipación, resistencia y reparación.

Estos ejemplos señalan, en resumen, ciertas vías de resistencia al devenir modernidad/colonialismo. En este apartado me remití a los orígenes de la colonización precisamente porque las formas de resistencia latinoamericanas aún no han sido permeadas por las potencias ilustradas de la modernidad, lo cual permite observar con mayor claridad algunos mecanismos coloniales que con el tiempo irán naturalizándose y sedimentándose como vías hegemónicas de conocimiento.

5.2 Potencias modernas

Tal como hemos visto, la modernidad en Latinoamérica se desarrolla a partir de políticas coloniales que se articulan y legitiman en torno a saberes y modelos producidos dentro de los márgenes geopolíticos de las economías dominantes. Dichos saberes, en principio, funcionan como soportes simbólicos de la empresa colonial, y cumplen con el objetivo transversal de legitimar su hegemonía económica, política y cultural en la región. Ello implica un procedimiento de negación tanto de los saberes latinoamericanos previos —considerados por el conquistador como bárbaros o salvajes— como de la heterogeneidad cultural inherente cualquier territorio extenso.

Ahora bien, aproximadamente desde el siglo XIX, los intelectuales latinoamericanos comienzan a utilizar los saberes modernos como herramientas críticas para subvertir la tradición colonial e instaurar sus propias instituciones. Se trata de prácticas propiamente modernas, pues abrigan en su desarrollo criterios de autonomía, control, autoconciencia y autocercioramiento basados en las potencias de la razón instrumental. No obstante, la distancia insalvable entre la materialidad latinoamericana y los modelos y saberes modernos practicados en ella genera una experiencia moderna de una naturaleza muy diferente a la europea. Ello hace imposible una comparación general sobre la experiencia moderna en ambas regiones, al mismo tiempo que demarca la condición de posibilidad de un devenir particular de la modernidad latinoamericana.

Desde esos primeros pasos ilustrados —independencia, construcción de estados nacionales— hasta nuestros días, la crítica latinoamericana ha debatido largamente sobre las potencias y desventajas de la modernización en el continente. Este campo de lucha abarca posturas que van desde la negación de una modernidad latinoamericana hasta la adopción

cabal de los modelos euroamericanos para así alcanzar un desarrollo cultural homólogo al que estos manifiestan. Dentro de la gran cantidad de posturas que oscilan entre estas referencias, hay algunas que resultan particularmente útiles a la hora de analizar la narrativa de Bolaño.

Jorge Larraín, en su libro *¿América Latina moderna?* (2005), propone la existencia de formas particulares y diferenciadas de modernidad en función del contexto donde se desarrolla. Dicha postura se opone a la noción de una modernidad condenada a repetir modelos euroamericanos, y que sitúa en ellos el horizonte de sus instituciones. En otras palabras, rechaza la homogeneización de la cultura latinoamericana que insta la empresa moderna/colonial, y resignifica sus saberes en función de una modernidad latinoamericana diferente. Larraín entiende que los criterios de autonomía y control, transversales a todo tipo de modernidad, pueden funcionar como herramientas y potencias si se ponen en práctica tomando como perspectiva los contextos específicos donde se desarrollan. En términos de Larraín, esta postura implica para Latinoamérica “la posibilidad de ser modernos en un sentido más innovador por medio del cual los principios básicos de la autonomía y la racionalidad podrían plasmarse en nuevas formas institucionales que estén en consonancia con la identidad propia”. (25)

Esta forma de concebir las potencias de la modernidad no niega ni omite su parte oscura, esto es, sus mecanismos de dominación colonial, sino que, muy por el contrario, persigue la aprehensión y resignificación de los saberes impuestos por la colonización para transgredir sus operaciones homogeneizadoras. En efecto, para Larraín la modernidad comprende un campo interpretativo mediante el cual es posible reflexionar sobre las instituciones modernas que mejor se adecuen al contexto latinoamericano. En términos de Larraín: “Toda modernización es un campo interpretativo y, en esa misma medida, un campo

de lucha por institucionalizar las significaciones imaginarias de la modernidad en algún sentido determinado”. (25)

En efecto, entender la modernidad como un campo interpretativo permite la institucionalización de estas significaciones imaginarias —autonomía y control— a partir de un horizonte de sentido centrado en las cualidades específicas del contexto latinoamericano. Lo importante de ello radica en la deconstrucción del desarrollo hegemónico de la modernidad/colonia a partir de las herramientas y saberes que lo constituyen, de manera tal de abogar por una modernidad determinada por la heterogeneidad y la diferencia.

Esta perspectiva es particularmente útil a la hora de analizar la obra de Bolaño. En efecto, su escritura posee una gran cantidad de elementos modernos, pero estos no parecen estar alineados con una interpretación eurocéntrica, desligada del contexto latinoamericano, sino que exhiben un funcionamiento diferente, heterogéneo en relación con la modernidad como proceso de homogeneización cultural, y transgresor frente a la tradición ancilar de Latinoamérica frente a Occidente. En este sentido, la propuesta de Larraín permite ahondar en aspectos sumamente relevantes de la escritura de Bolaño, como las formas en las que operan las vanguardias latinoamericanas —sobre todo en *LDS* y *Amuleto*—, el complejo de relaciones mundiales en el devenir latinoamericano —la fuga hacia España del narrador de *Amberes*, la diáspora de Belano y Lima en *LDS*—, o la expresión de una Latinoamérica en ruinas —el Quemado de *El Tercer Reich*, el Jorobadito de *Amberes*, la parte de los asesinatos en 2666—.

Otro autor relevante en este sentido es Silvano Santiago. En *El entre-lugar del discurso latinoamericano* sugiere que la influencia occidental es inevitable y que el papel de la crítica latinoamericana consiste en *hablar en contra* de sus modelos y saberes (65). Dicha postura, que es al mismo tiempo una propuesta decolonial y una proyección ideal del devenir

crítico latinoamericano, tiene como principal objetivo transgredir las ideas de unidad y pureza descritas más arriba. Al respecto, Santiago señala: “La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de *unidad* y *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastador, su señal de superioridad cultural” (65).

Para Santiago existe una relación de tensión y conflicto entre la utilización de saberes modernos y su puesta en práctica como instrumentos de emancipación e identidad latinoamericanas. Frente a ello propone una metodología que subvierte los saberes modernos, de manera tal de legitimar su funcionalidad autónoma para la decolonización. Santiago sintetiza esta potencia como “una especie de infiltración progresiva realizada por el pensamiento salvaje, es decir, la abertura del único camino posible que podría llevar a la descolonización” (64).

La referencia al pensamiento salvaje responde a la denominación utilizada durante los primeros siglos de la Conquista para designar el pensamiento latinoamericano precolombino. Esto es, Santiago utiliza una categoría moderna para ironizar sobre la perspectiva occidental sobre la cultura latinoamericana, al mismo tiempo que señala con ello el camino hacia una posible decolonización.

Ciertamente la postura de Santiago coincide hasta cierto punto con la de Larraín. Ambos entienden que la modernidad latinoamericana no puede pensarse ni construirse imitando la materialidad y los modelos culturales europeos y norteamericanos, pues ello trae como consecuencia una condición de inequidad, a ratos antinómica, que conduce finalmente a las nociones de subdesarrollo o Tercer Mundo. La diferencia entre ambos estriba, sin embargo, en el objeto en el cual hacen hincapié. Mientras que Larraín propone una modernidad reflexiva, que sea capaz de establecer con autonomía sus propias instituciones

en relación con su contexto específico, Santiago entiende que el primer paso para ello es transgredir los saberes modernos, de manera tal que su articulación como herramientas para subvertir las operaciones coloniales implique un grado mayor de heterogeneidad e identidad latinoamericana.

Volviendo a la obra Bolaño, lo que propone Santiago permite articular otros flancos interesantes de análisis. Tomemos, por ejemplo, la manera decadente y solitaria en la que aparece representado Octavio Paz al final de *LDS*. La función de esta representación podría leerse, por ejemplo, como un gesto generacional, vale decir, como el símbolo de un canon que amerita ser subvertido. La historia de la literatura global, después de todo, está determinada por esta cualidad moderna: el rechazo de la tradición y el advenimiento de lo nuevo. No obstante, lo sugerido por Santiago permite ahondar en este gesto generacional desde una perspectiva epocal. Esto es, si bien se trata de un gesto generacional, este podría implicar una operación crítica hacia las formas de experimentar la modernidad en Latinoamérica. En este sentido, desde la perspectiva de los Real Visceralistas, Paz podría estar demasiado cerca de un canon moderno euroamericano. También es posible leer esta representación como una derrota de los valores y mecanismos modernos tras la expansión global del capitalismo neoliberal, mas el rechazo que manifiestan Belano y Lima por Paz demarca una lucha entre distintas modernidades, independiente de que estas pudieran verse deslegitimadas o vaciadas de sentido en el marco epocal donde habitan.

Tal como puede observarse, esta operación ya no se limita a transgredir los saberes importados desde la modernidad europea, sino también a subvertir las formas en la que esta última se imbrica dentro del devenir cultural latinoamericano. Es por ello que una potencia moderna no puede analizarse como un fuerza abstracta o general, sino que, sobre todo en un contexto latinoamericano, se vuelve necesario considerar su función específica contextual y

sus grados de resignificación. En efecto, así como hay distintos tipos de modernidades latinoamericanas, hay también diversas formas de asir sus potencias, lo que puede traducirse en diversos grados de comodidad o tensión frente a los mecanismos coloniales de la modernidad. Estos grados exhiben, por supuesto, diversos sistemas ideológicos, y es en este sentido en el que propongo leer la función de la modernidad en la obra de Bolaño. En otras palabras, ante la pregunta sobre cómo opera un texto dentro de un marco epocal determinado, la respuesta «de manera moderna» debe entenderse como una forma particular de concebir las potencias y desventajas de la modernidad en Latinoamérica.

5.3 Modernidad y heterogeneidad latinoamericanas

Lo señalado hasta ahora sobre los procesos de modernización en Latinoamérica conlleva una dificultad que he omitido por razones prácticas, pero que no por ello deja de estar presente. A saber, la posibilidad de hablar de Latinoamérica como un continente unitario y generalizable. Es cierto que cada territorio y cultura experimenta procesos similares como consecuencia de la modernidad, pero en la práctica se trata de fenómenos distintos, a ratos antagónicos, en lo absoluto generalizables bajo el concepto de *modernidad latinoamericana*.

En torno a ello, resulta útil considerar el concepto de heterogeneidad propuesto por Cornejo Polar. En “El indigenismo y las literaturas heterogéneas” (1978), Polar advierte la distancia que existe entre los modos de producción modernos del indigenismo y la cultura indígena, una distancia que resulta insalvable pues implica la utilización de herramientas modernas para describir referentes cuyos modos de producción no se condicen con dicha modernidad. En términos de Polar: “En el plano formal este desequilibrio significa que el

referente no es todavía capaz de imponer sus modos de producción y debe soportar una formalización que no le es propia y que resulta, en mayor o menos medida, tergiversadora” (14). En torno a esta dificultad, Polar sugiere que la heterogeneidad entre los modos de producción del indigenismo y la cultura indígena implican una contradicción que no debe anularse, sino que, por el contrario, debe asumirse como condición de posibilidad para la producción de discursos decoloniales. En otras palabras, dicha contradicción operaría como respuesta al carácter homogéneo que impone la modernidad en Latinoamérica.

Ahora bien, la posibilidad de abrigar esta contradicción entre modos de producción modernos y referentes que no lo son —o no lo son del todo— en función de la escritura literaria, permite entender también, de un modo más general, la modernidad en Latinoamérica como un fenómeno heterogéneo. En efecto, en Latinoamérica, por mucho que la modernidad cumpla una función homogeneizante, se observan cualidades heterogéneas entre los modos de producción modernos y el desarrollo particular de los territorios sometidos a la estandarización de estos últimos. De hecho, Polar señala que el indigenismo —entendido como una disciplina moderna— “responde a determinaciones de una sociedad caracterizada por el subdesarrollo y la dependencia de su estructura capitalista, mientras que el referente —el mundo indígena— aparece condicionado por una estructura rural todavía teñida de rezagos feudales en la mayoría de los países andinos” (19).

Desde este punto de vista, resultaría impreciso entender la modernidad latinoamericana como un todo homogéneo, pues, dentro de la estandarización de modos de producción capitalistas, existen experiencias disímiles con relación a cómo dicha modernidad se desarrolla en cada territorio y cultura. Lo importante de ello es que, por mucho que analíticamente resulte cómodo hablar de *modernidad latinoamericana*, la omisión de su

cualidad heterogénea no la elimina en absoluto, sino que, por el contrario, está o debiera estar presente en cada uno de los procesos de análisis.

La utilización del concepto modernidad latinoamericana debe entenderse, pues, como un sentido figurado, en último caso como una comodidad, pues es posible observar tanto múltiples modernidades como ideas que, más allá de los márgenes territoriales modernos, definen lo latinoamericano. La utilización de sentido figurado conlleva, sin embargo, ciertos criterios que definen su visión de conjunto, lo cual demarca en cada caso diferentes ideas de lo que define a la modernidad latinoamericana. Uno de estos criterios está dado, como hemos visto, por los mecanismos coloniales. En efecto, desde que Latinoamérica ingresa empujada por el émbolo colonial en los mercados modernos, ha sido su condición subalterna el nuevo denominador común —claramente existían organizaciones a gran escala antes de la Conquista—, y ha sido ese el criterio sobre el cual he descrito la *experiencia moderna latinoamericana*.

Por supuesto, la elección de dicho criterio está relacionada con las opciones escriturales que pueden leerse en la escritura de Bolaño. En el artículo *Los mitos de Cthulhu* (2003), por ejemplo, Bolaño afirma que “Latinoamérica fue el manicomio de Europa” (X). En 2666, por otra parte, se señala una condición continental de decadencia: “¿Una caída mexicana? En realidad, una caída latinoamericana” (582). Ambas formas de expresar Latinoamérica implican una visión de conjunto, pero al mismo tiempo exhiben los criterios necesarios para comprender esa idea particular de Latinoamérica. En la primera cita, Bolaño le otorga la función de “manicomio de Europa”. Si leemos esta sentencia desde *La literatura nazi en América*, por ejemplo, es posible interpretarla como una metáfora del arribo y expansión del fascismo moderno en el continente. En tanto que la diáspora de la demencia europea penetra hasta en el último rincón de la cultura latinoamericana, resulta razonable

entender esta condición como una experiencia común, unificadora. En este caso, la generalización *Latinoamérica* depende cuando menos de un criterio particular, a saber, la experiencia común del fascismo moderno.

La segunda cita también denomina una experiencia común, pero a partir de otro elemento unificador: la metáfora de la caída. En este caso, una caída mexicana es homologable a una latinoamericana en tanto comparten una forma particular de caída, que bien puede leerse como un estado de corrupción común frente al desarrollo colonial. Lo importante de estos ejemplos es que permiten construir un mapa de aquello que en la escritura de Bolaño opera como modernidad latinoamericana, cuya relación con otras concepciones, y en particular aquellas que devienen como cánones, parece entrar constantemente en conflicto.

En resumen, es posible sugerir que la utilización del concepto modernidad latinoamericana está constituido por posicionamientos ideológicos y estratégicos para describirla, vale decir, depende del marco ideológico y los sistemas de conveniencia mediante los cuales se le generaliza. En el caso de la escritura de Bolaño, dicho concepto parecer estar definido, entre otras cosas, por su función transgresora frente a los mecanismos y estructuras coloniales. Ahora bien, el estado de tensión que se genera entre su obra y el colonialismo no solo opera como subversión de la cultura euroamericana, sino que también se extiende a otras estrategias coloniales, como los cánones y tradiciones del oficio literario.

En efecto, uno de los temas transversales de la obra de Bolaño está dado por las diversas aristas, funciones y prácticas del oficio literario. En este sentido, el concepto de vanguardia es fundamental, pues implica una relación estrecha entre arte y vida, vale decir, uno de los ejes principales de su obra. La forma en la que Bolaño representa a los poetas, por ejemplo, está ligada a cualidades éticas que desbordan las cualidades estéticas inherentes al género —valentía, solidaridad, resistencia, etc.—. Por otra parte, es posible observar en la

mayoría de sus narraciones una importante dosis de experimentación, lo cual hace patente un movimiento moderno que, no obstante, está estrechamente ligado a los recursos estéticos del posmodernismo.

6. Modernidad y vanguardia

El concepto de vanguardia atraviesa gran parte de la obra de Bolaño. Si bien opera de diversas formas en el desarrollo de su escritura⁸, su aparición reiterativa apunta hacia una función transversal, a saber, dar cuenta de las experiencias y aspectos que constituyen una relación *auténtica* entre arte y vida. Tanto la idea de autenticidad como de realidad o verdad —que aparecen con frecuencia en su narrativa— constituyen cánones del pensamiento moderno, sobre todo por cuanto implican la existencia de un centro y un horizonte de sentido. Es quizás con relación a ello donde más se acentúa la operación bolañiana de reinstalar la vanguardia como fenómeno existencial dentro de un marco epocal capitalista tardío.

La vanguardia que expresa Bolaño comprende, por supuesto, una vanguardia particular. Su especificidad geopolítica está centrada en Latinoamérica —aun cuando su tradición esté constituida por autores a escala global—, y su particularidad dentro de las disciplinas artísticas está determinada por el oficio literario, y más específicamente por el

⁸ En *LDS* y *Amuleto*, por ejemplo, opera como objeto de narración —la búsqueda de la última Visceral Realista, la pérdida de las vanguardias atestiguada por Auxilio Lacouture—, pero al mismo tiempo articula sus estructuras narrativas y determina el desarrollo experiencial de sus personajes. En *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, por otra parte, opera como soporte para el reflejo bizarro de esa *verdadera* vanguardia, a saber, el fascismo (Hoyos) —los poemas aéreos y la exhibición fotográfica de Carlos Wieder—. Con todo, quizás su expresión más literal está dada por el relato Henri Simon Leprince, cuyo protagonista homónimo encarna cualidades —valentía, generosidad— que de alguna forma lo redimen de su mediocre producción de textos poéticos.

ejercicio de la poesía. Su aparición más literal ocurre en las novelas *LDS* y *Amuleto*, en las cuales se narra el devenir específico de ciertos grupos vanguardistas. No obstante, el concepto de *poesía* utilizado por Bolaño excede por mucho a la pertenencia o no a tal o cual grupo de vanguardia. En efecto, *poesía* alude a una operación existencial, a una relación indiscernible entre arte y vida, articulada en torno a valores que se distribuyen a lo largo de toda su producción. Esto es, alude a una cualidad ética de la práctica poética.

Lo importante en este punto —en los capítulos siguientes el concepto de poesía será central— es destacar el criterio de «verdad» como centro del concepto bolañiano de poesía. En el artículo *La mejor banda* (2019), Bolaño expresa esta idea a partir de la elección de compañeros para robar un banco: “... sin duda escogería un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisiacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas” (47). De alguna forma la escritura de Bolaño no cesa de exhibir pistas sobre qué es un destino y una vida de poeta, pero más adelante, en el mismo párrafo, sintetiza en gran medida dichas cualidades:

No hay nadie en el mundo más valiente que ellos. No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez..., y trabajan en el vacío de la palabra, como astronautas perdidos en planetas sin salida posible, en un desierto en donde no hay lectores ni editores, solo construcciones verbales o canciones idiotas cantadas no por hombres sino por fantasmas (47).

Un verdadero poeta, pues, además más de actuar según determinados valores — valentía, dignidad y lucidez—, posee un destino condenado al desamparo y a un estado marginal con relación al resto del ejercicio. El poeta verdadero no puede ni tiene intenciones

de ingresar en el circuito editorial tradicional, razón por la cual resulta cuando menos curiosa su inclusión en una obra que adquiere una distribución global. *Amberes*, la primera novela que analizaré, grafica en buena medida el apogeo de la práctica poética y su utilización como objeto y recurso de representación en la narrativa de Bolaño.

Ahora bien, el criterio de *verdad* como centro de esta forma de vanguardia apunta hacia una práctica que es posible reconocer como canónicamente moderna. En efecto, el concepto de vanguardia está constituido por mecanismos y relatos fundamentales del pensamiento moderno —novedad, transgresión, institución, horizonte de sentido, etc.—, y su distribución y función dentro de la producción narrativa de Bolaño —desde los años ochenta en adelante— posee una serie de implicancias críticas con relación a los modos de producción de finales del siglo XX.

Por lo pronto, en tanto que un análisis sobre los movimientos de vanguardia en general excede los márgenes de este estudio, resulta interesante ahondar en dos movimientos en particular: el Estridentismo de los años veinte y el Infrarrealismo de los setenta. Ambos ocurren dentro de un marco geopolítico latinoamericano, pero se desarrollan dentro de distintos modos de producción: el primero en un período que Grínor Rojo denomina como *segunda modernidad*—y que coincide hasta cierto punto con la segunda fase planteada por Berman—, que se caracteriza por su carácter transicional y por un repliegue del protagonismo político de las oligarquías tras la Gran Depresión; y el segundo durante la oleada de dictaduras y la instauración del capitalismo neoliberal como orden económico en Latinoamérica. Por supuesto, ambos movimientos influyen de manera decisiva en la escritura de Bolaño. Lo relevante de ello consiste en exhibir la proximidad que existe entre los

lineamientos de las vanguardias —articulados desde mecanismos modernos— y las tendencias estéticas del posmodernismo.

6.1 Estridentismo

Todo movimiento de vanguardia se desarrolla a partir de prácticas subversivas. Siempre hay un estrato hegemónico que debe transgredirse para que surja un *arte nuevo*, y a su vez este último se articula en torno a principios que, tarde o temprano, se solidifican dentro otras formas de tradición. Esta territorialización de prácticas en principio subversivas puede explicarse desde varios aspectos. El más contingente a este estudio está dado por los cambios en los modos de producción, junto a los cuales mutan las lógicas culturales y con ellas la valoración y función social de estas prácticas, lo cual determina sus potencias e implicancias. No obstante, dentro de la modernidad misma —antes de mutar como periodo (Jameson⁹)—, el agotamiento de estas prácticas también puede explicarse por el carácter universal que cada movimiento le otorga a sus principios. En efecto, el conjunto de normas que conducen a un *arte nuevo* prescribe cómo debe practicar y vivirse el arte desde centros necesariamente universales, generales y definitivos —homogéneos—.

El Estridentismo, por cierto, no escapa a esta dinámica, pero se constituye en torno a principios que apuntan hacia una ejecución permanente de ella, renovada en cada

⁹ Sobre el concepto de periodo, Jameson señala en *Una modernidad singular* (2014) dos aspectos fundamentales: en primer lugar, que resulta inaceptable establecer periodizaciones en tanto que exceden las capacidades de observación individual y unifican una multitud de realidades de cuyas interrelaciones son inaccesibles. En segundo lugar, no obstante, indica también que periodizar es inevitable, pues de lo contrario solo se observan fenómenos inconexos e imposibles de analizar. A partir de ello, determina la imposibilidad de no periodizar como una de las cuatro máximas sobre el estudio de la modernidad (2014, 25-26).

oportunidad. En este sentido, opera como una relectura constante de las prácticas y modos de expresión que pierden su potencia vanguardista —transgresora—. En *Comprimido Estridentista*¹⁰, Manuel Maples Arce, uno de los fundadores del movimiento, explica la necesidad de renovar ciertas formas de expresión. Se trata, por cierto, de una explicación curiosa, a ratos rara e ininteligible, pero que, en medio de dicha cualidad confusa, parece manifestar en efecto la necesidad de renovar las prácticas artísticas:

Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales —única y elemental finalidad estética—, es necesario, y esto contra la fuerza estacionaria ya (sic) afirmaciones rastacuera de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucrar los “swchs”. Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. (1)

Para Maples Arce, por tanto, los modos de expresión cumplen funciones — espirituales, a su entender— que en un momento determinado pueden agotarse, esto es, que dejan de ser capaces de cumplir su rol original. Dos años más tarde, en el segundo manifiesto escrito junto a Germán List Arzubide y Salvador Gallardo (1923), puede leerse la misma idea desde centrada ahora en la Academia como institución homogeneizante: “No solo se gastan los partidos en el poder, sino también las escuelas artísticas. Los procedimientos de

¹⁰ Dentro del Estridentismo se cuentan dos manifiestos. El primero, titulado *Comprimido Estridentista (Actual n°1)* lo publica Maples Arce en 1921, y contiene en gran medida los lineamientos que determinan el movimiento. El segundo lo publica Maples Arce junto a Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, entre otros, en 1923, y es el que aparece publicado en *A la intemperie* (2019), un volumen de ensayos, discursos y artículos de Bolaño publicado por Alfaguara que recopila los textos aparecidos en *Entre paréntesis* (Anagrama, 2004) sumados a otras pocas publicaciones no compiladas con anterioridad. Allí se encuentra el artículo *El Estridentismo*, del cual me he servido en gran medida para este apartado.

la creación se agotan, y cesan de herir los sentimientos del hombre: es el signo inconfundible de que una escuela está madura para entrar en el cementerio de las posibilidades agotadas: es decir, en la Academia” (18).

Hay dos aspectos interesantes en el párrafo anterior. El primero está dado por la comparación que se establece entre el desgaste de los partidos políticos y el de las escuelas artísticas cuando llegan al poder. Más allá de representar un juicio sobre los procesos de reconstrucción nacional tras la revolución mexicana (que están implícitos), manifiesta un estado de agotamiento de ambas formas de instituciones al solidificarse como bloques dominantes. En este sentido, puede leerse como una declaración de equivalencia entre el quehacer político y el estético, o, de manera más específica, de una amenaza homóloga para ambas esferas. La dialéctica arte y vida para el Estridentismo establece un discurso crítico frente al carácter dominante de las instituciones, pues entiende que este bloquea las fuerzas de la creación. Este aspecto marca el camino de los procedimientos de subversión permanentes que promueve.

El segundo aspecto apela a otra particularidad del agotamiento artístico, a saber, la imposibilidad de “herir los sentimientos del hombre”. Esta noción de daño y herida es fundamental para el Estridentismo —cuyo nombre implica precisamente un sonido estridente, desapacible, violento—, pues define sus mecanismos, operaciones y modos de expresión. Esta referencia al daño adquiere tanto más sentido cuanto que se proyecta dentro de un marco geopolítico latinoamericano. En efecto, el estatuto colonial que atraviesa las prácticas del continente vuelve hegemónicos campos distintos a los europeos, y ello implica que las estrategias y modos de expresión adquieran un carácter en relación directa a su cotidianidad.

Esta serie de principios y lineamientos implica la utilización de recursos modernos para transgredir relatos y formaciones inherentes al desarrollo moderno. Ello se traduce en formas de expresión más o menos definidas. En términos generales, el Estridentismo exaltaba la modernidad y la industrialización, así como el cosmopolitismo y la cultura de masas. Sus antecedentes más próximos están dados por el ultraísmo, el futurismo y el dadaísmo, de los cuales no solo extrae sus principales modos de expresión, sino también una valoración positiva de la influencia de la segunda modernidad (industrial) en las prácticas latinoamericanas.

Esta valoración positiva de las prácticas y tecnologías modernas entra en conflicto con lo que ya no puede ser considerado moderno, esto es, con aquellas prácticas que han ingresado en el territorio de la tradición. A modo de resumen, el Estridentismo puede ser entendido, entonces, como un movimiento de vanguardia que postula una relación arte y vida desde formas de transgresión permanentes, cada vez *más modernas*, a partir de modos de expresión que persiguen en efecto subversivo dentro del campo social y cultural.

Esta forma estridentista de entender el arte, y en particular la poesía, puede observarse como referente de buena parte de la escritura de Bolaño, sobre todo a partir del concepto de poesía descrito más arriba. En su proceso de formación temprana, de hecho, el mismo Bolaño va a encarnar parte de los principios estridentistas en el Infrarrealismo, movimiento que funda en México junto a Mario Santiago y otros poetas, y que comprende algo así como un último hálito vanguardista frente a su extinción total e inevitable. En tanto que se trata de un movimiento que se desarrolla en los años setenta, antes de abordarlo, es necesario describir las posibles rupturas que este período tiene con respecto a la modernidad descrita hasta ahora. Volveremos a ello, pues, en los próximos capítulos.

7. Posmodernidad

7.1 Algunas precisiones terminológicas

Así como fue necesario definir y acotar el concepto de modernidad (y sus implicancias en la escritura de Bolaño), aquello que en adelante denominaré *posmodernidad* requiere de una serie de precisiones y delimitaciones. En efecto, la utilización concreta del término, tanto a nivel teórico como práctico, tiende a designar una diversidad de objetos, muchas veces antagónicos, a partir de articulaciones que dependen en gran medida de la perspectiva teórica e ideológica desde las que se enuncian (lo cual corre también para la presente definición)¹¹.

En principio, utilizo el término posmodernidad en el sentido en que lo hace Fredric Jameson en *El posmodernismo* (1991) y en su actualización posterior *El posmodernismo revisado* (2012)¹², vale decir, como pauta o lógica cultural del capitalismo tardío o neoliberal. Dicha lógica posee un carácter global y hegemónico (101), razón por la cual es denominada muchas veces por Jameson como «lógica cultural dominante». Esta concepción implica una lectura histórica y material centrada en las mutaciones en los modos de producción y sus formaciones sociales y lógicas culturales, y cuyo corte temporal se sitúa, al menos para el hemisferio norte, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Lo anterior implica necesariamente para Jameson una ruptura entre las lógicas del capitalismo tardío y del capitalismo clásico, lo cual conlleva, precisamente debido a su presente carácter global y generalizado (dominante), una ruptura de carácter epocal. En este sentido, el prefijo «pos»

¹¹ En *El posmodernismo* Jameson señala que “toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura ... es, también y al mismo tiempo, *necesariamente*, una toma de posición implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (14). Lo cierto es que también dicha toma de posición se podría aplicar a la modernidad y, en última instancia, a cualquier posicionamiento histórico cultural.

¹² Tal como su nombre lo indica, *El posmodernismo revisado* comprende una revisión y actualización de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, publicado en 1991. Si bien esta revisión del original no modifica sus principales planteamientos, sí clarifica y profundiza algunos de sus elementos.

designa menos la superación de la modernidad (su realización) que un estado de cosas que ya no puede definirse ni entenderse desde herramientas modernas.

Ahora bien, esta concepción del término «posmodernidad» conlleva una serie de características que analizaré en detalle en el presente capítulo, pero antes es necesario establecer algunas precisiones terminológicas. En efecto, existe un grado de ambigüedad entre los términos «posmodernismo» y «posmodernidad» que el mismo Jameson se encarga de clarificar.

En *El posmodernismo*, Jameson establece con claridad el núcleo de su distinción. En sus primeras páginas, designa el posmodernismo como una ruptura relacionada con “la decadencia o extinción del ya centenario movimiento modernista (o bien con su repudio estético o ideológico)” (11). Tal como analicé en el apartado sobre modernidad, el modernismo designa un movimiento estilístico que, si bien de manera amplia, comprende solo una parcela de la producción cultural. Dicha concepción presenta una dificultad con relación al objeto del concepto de posmodernismo, por cuanto para Jameson aquella ruptura con el modernismo comprende solo un síntoma de una mutación mucho más amplia, global y compleja. En términos de Jameson:

La concepción del posmodernismo que aquí hemos esbozado es más histórica que estilística. Nunca se subrayará demasiado la diferencia radical entre un punto de vista que considera el posmodernismo como una opción estilística entre muchas otras y aquella que intenta conceptuarlo como la pauta cultural dominante del capitalismo avanzado. (101)

Esta distinción entre una concepción estilística e histórica es reafirmada por Jameson en *El posmodernismo revisado* (publicado veintiún años después), pero le asigna una terminología específica. En su introducción señala: “Primero he de aclarar el título, que hoy cambiaría a «postmodernidad», pues mi intención no era identificar un estilo artístico concreto —al que todavía podemos llamar «postmodernismo»— sino describir todo un cambio cultural sistémico” (20). Si bien el cambio de título se plantea como una posibilidad, resulta útil distinguir a partir de ello el término «posmodernismo» como un estilo artístico y «postmodernidad» como el cambio cultural sistémico inherente al capitalismo neoliberal. En este sentido, el posmodernismo puede entenderse como un *síntoma* de la postmodernidad.

A partir de esta distinción, Jameson procura aclarar también el atributo «posmoderno», que no designa necesariamente un estilo o una lectura histórica (aunque puede hacerlo, por ejemplo, al hablarse de un «contexto epocal posmoderno» o al referirse a un objeto ligado a la estética del posmodernismo). En su exposición, Jameson considera dos posibles utilidades:

Realmente, a veces el término postmoderno simplemente designa los aspectos tecnológicos de las cosas nuevas: una técnica novedosa puede ser postmoderna, una campaña política también puede parecer postmoderna en comparación con una más tradicional, etc. Más a menudo, sin embargo, y usada como acusación, la palabra postmoderno está destinada a tachar una filosofía (o, si se prefiere, una ideología o cosmovisión) propiamente postmoderna. (25)

La primera utilización parece compartir la misma función que el atributo *moderno*, pues comprende el resultado de un proceso de sofisticación (modernización) de ciertas tecnologías y prácticas. En este caso, lo *posmoderno* define un proceso generalizado durante la modernidad, pero cuya presencia dentro de un marco epocal posmoderno implica distintas significaciones y funciones sociales (1991, 19). La segunda y más extendida utilización del atributo, señala el carácter reprochable de las lógicas surgidas del capitalismo tardío, esto es, del marco ideológico que define la posmodernidad. Si bien me ocuparé de dicha definición más adelante, vale la pena anticipar la forma en que lo sintetiza Jameson: “Esta se supone que es un relativismo que complacientemente se deleita con el final de la verdad y de los valores trascendentes” (25). Este deleite con el fin de la verdad y de los valores trascendentes señala una de las claves de la cosmovisión posmoderna, pues demarca una ruptura con la tensión moderna de la búsqueda de universales, lo cual a su vez establece como canon de la posmodernidad un estado de comodidad frente a la pérdida de sentido.

Un último término que esclarecer es el de globalización. Dicho concepto es vital para definir la posmodernidad, pues comprende un mecanismo fundamental del capitalismo tardío. En efecto, la extensión planetaria de este modo de producción, que permite hablar de un orden hegemónico global —lo cual incluye a Latinoamérica, por supuesto—, y que a su vez vuelve razonable su consideración como proceso histórico epocal, depende en grado sumo de las tecnologías y modos de producción que permiten hablar de un orden económico global. En otras palabras, el nivel de incidencia que el capitalismo tardío tiene a nivel global requiere necesariamente de lógicas y prácticas globalizantes. En términos de Jameson: “«Globalización» y «postmodernidad» son lo mismo, son las dos caras de nuestro momento histórico, o, mejor aún, de la fase del modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente, se halla inserto (23)”.

Con todo, esta forma de homologar globalización y posmodernidad no impide que el mismo Jameson distinga más adelante una función específica para cada término: “... llamamos «postmodernidad» cuando lo contemplamos desde un punto de vista cultural, y «globalización» cuando lo hacemos desde un punto de vista económico (79)”. Si bien el presente histórico de la posmodernidad es indiscernible de su carácter global, resulta útil a la hora de distinguir entre orden económico y lógica cultural.

A modo de resumen, la concepción de posmodernidad que articula el presente análisis parte de una lectura histórica sobre el presente global, el cual Jameson define a partir de las lógicas culturales del capitalismo tardío (posmodernidad), de algunas de sus políticas y prácticas culturales (posmodernismo), del entramado ideológico que surge como cosmovisión epocal (*lo posmoderno* como atributo) y los mecanismos de expansión planetaria inherentes a los modos de producción capitalista tardíos (globalización).

Ahora bien, estos elementos que delimitan la presente definición de posmodernidad, y que a su vez funcionan como puertas de entrada para el presente análisis, surgen dentro de un marco geopolítico concreto, el cual, en tanto que lectura histórica, resulta ineludible a la hora de analizar sus características. En efecto, el concepto de posmodernidad surge dentro de un contexto euroamericano, vale decir, dentro del desarrollo de economías dominantes, y su expansión al resto del mundo como orden hegemónico, indispensable para su identificación epocal, deviene de distintas maneras según los diversos grados de resistencia y alineamiento de cada territorio.

El caso latinoamericano, que para el presente estudio resulta de vital importancia, implica una serie de condiciones particulares, dentro de las cuales es posible enumerar el desarrollo previo de la modernidad —cuyo devenir dista en grado sumo del que se puede observar en hemisferio norte—, el colonialismo y el coste humano, el papel de las dictaduras

en la instauración del capitalismo neoliberal —y sus formas de neocolonialismo—, los sustratos culturales y la heterogeneidad intrínseca del continente, entre otras. A partir de lo anterior, el análisis que sigue se centra, en primer término, en las características que se observan en Europa y Estados Unidos —donde base y superestructura tienen un entramado diverso, denso, que requiere un tipo de lectura distinto¹³— para posteriormente discutir su devenir en Latinoamérica.

7.1 Pérdida de relatos modernos

Una de las primeras características del fenómeno histórico, sistémico y global que denominamos posmodernidad está determinado por la pérdida, debilitamiento o rechazo de ciertos relatos que funcionaron como pilares y cánones del desarrollo moderno. Nuevamente, esta pérdida comienza en las metrópolis del hemisferio norte (entendidas como centro), y es desde ese contexto concreto donde es posible observar con mayor nitidez su desaparición.

Jean-François Lyotard, en *La condición posmoderna* (1979), es uno de los primeros en notar un cambio cultural generalizado en el campo del saber europeo, el cual se caracteriza, precisamente, por una ausencia de los relatos que constituían las bases del pensamiento moderno. En términos concretos, relatos como el de verdad, progreso, horizonte

¹³ Tal como señala Ignacio Álvarez en su análisis sobre el concepto de alegoría nacional jamesoniana “Todos contra Jameson” (2004), en Latinoamérica no se ha producido aún el divorcio entre Marx y Freud que puede observarse en Europa. En torno a ello, Álvarez señala que para Jameson “toda producción cultural —aquí, en Estados Unidos o en Europa— debe interpretarse políticamente” (3), lo cual permite abrigar la importancia de analizar las particularidades de la posmodernidad en cada territorio para ejercer lecturas políticas adecuadas.

de sentido, sujeto centrado, etc., pierden su potencia como articuladores del presente histórico.

Esta mutación en el campo cultural europeo es explicada por Lyotard a partir de un proceso histórico y material específico: "... el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción" (13).

El fin del proceso reconstrucción posguerra que Lyotard señala como inicio de este periodo histórico coincide hasta cierto punto con el planteado por Jameson en Estados Unidos —años sesenta—, y apunta a una situación más o menos generalizada en el hemisferio norte. Lo cierto es que ambos observan una relación estrecha —que Jameson precisa como *sistémica*— entre las mutaciones en los modos de producción posguerra y el desarrollo cultural de las economías dominantes —cuya distribución, por supuesto, cambia con el desenlace del conflicto mundial—.

Ahora bien, frente al coste humano y material dejado tanto por la guerra como por la reconstrucción de cada país involucrado, resulta evidente que los relatos humanistas podían quedar en descrédito. De manera más precisa, hablar de *progreso, verdad, sujeto centrado, horizonte de sentido*, esto es, hablar de los cánones del pensamiento modernas, pierden su validez o pertinencia en función de las nuevas condiciones históricas globales.

No obstante lo anterior, los relatos modernos no abandonan el horizonte de las prácticas culturales del hemisferio norte debido únicamente a la derrota patente de sus valores, universalismos y teleologías, sino también gracias a los procesos de reconstrucción y redistribución de las potencias económicas, que ocurren en un terreno de excepción sumamente moldeable, y que genera nuevas formaciones sociales y lógicas culturales. En el

caso de Estados Unidos, Jameson va incluso más lejos al apuntar de manera concreta el sustrato material de la pérdida de estos relatos modernos. En términos de Jameson:

Toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror. (1991, 18-29)

En el párrafo anterior, además de señalar las cualidades imperialistas de las políticas estadounidenses, Jameson utiliza el término *superestructural* para designar el lugar sistémico que ocupa la posmodernidad como expresión de esta ola de dominación militar y económica estadounidense. Para Jameson, en efecto, la posmodernidad se caracteriza por un estado de *des-diferenciación*, esto es, por una situación histórica en el cual base y superestructura se reúnen e imbrican en un todo no diferenciado. En términos de Jameson: “La postmodernidad es entonces esta des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas, de modo que la superestructura se pliega de nuevo sobre la base y, al mismo tiempo, la base se vuelve superestructural” (23).

Esta des-diferenciación, que implica que cultura y modos de producción forman parte de un mismo proceso, ocurre, nuevamente, en marcos geopolíticos donde la modernidad ha logrado un desarrollo basado en la relación de dominación ejercida sobre las economías subalternas. En otras palabras, las políticas coloniales moderno-capitalistas impuestas en Latinoamérica, por ejemplo, aportaron las condiciones materiales necesarias para el desarrollo de las metrópolis del hemisferio norte, a partir de lo cual se generan mutaciones

en las mecánicas del capitalismo clásico que conducen a su fase actual (financiero, neoliberal, global).

Por supuesto, esta síntesis contemporánea de la modernidad no cumple con el carácter teleológico y ético de sus pretensiones humanistas. Si bien el riesgo de perder el *sentido* humanista es propio de toda la modernidad, dicha amenaza formaba parte de su carácter contradictorio y aún era posible observar la condición de posibilidad para el desarrollo de un proyecto moderno, independiente de que su lado oscuro implicara un riesgo constante de vaciar de sentido dicho proyecto.

Si tomamos, por ejemplo, el concepto de *progreso*, en la posmodernidad este ya no logra distinguirse de las lógicas del capitalismo tardío, lo cual implica que el relato de progreso como estado final de bien común se pliega a lógicas inherentes del capitalismo, que por definición carece de ética. Lo mismo ocurre con los conceptos universales y trascendentales o con el sujeto centrado o incluso con la posibilidad misma de sentido. Estas condiciones particulares que conllevan nuevas lecturas y definiciones de los relatos que articularon la modernidad implican, precisamente por su carácter des-diferenciado, la pérdida de las tensiones, contradicciones o conflictos que para Berman comprendían la mecánica ideal del pensamiento moderno. En efecto, y volviendo al marco ideológico de la posmodernidad, esta des-diferenciación implica reemplazar la tensión y la angustia modernas por un estado de complacencia frente al carácter contradictorio de su devenir. Esta forma de complacencia, tal como anunciaba más arriba, comprende quizá el síntoma más notorio de un cambio epocal entre las lógicas culturales modernas y posmodernas. En palabras de Jameson:

Y debe enfatizarse el adverbio «complacientemente», puesto que esta experiencia de la muerte de Dios de Nietzsche o el fin del valor trascendente no es vivido, como en la filosofía modernista, con angustia y con el anhelo de lo Absoluto (viejo o nuevo). Es sentido como una liberación positiva y como el desprenderse de unos universales que ya no necesitamos. (1991, 25)

Ahora bien, esta pérdida de la experiencia moderna, ya sea vivida como una liberación o una pérdida nostálgica (duelo), mina ciertas potencias de subversión inherentes a las disciplinas artísticas modernas, por cuanto su políticas revulsivas están ahora completamente imbricadas con las lógicas de los modos de producción de la globalización, y sus potencias para generar rupturas y fugas dentro de los territorios hegemónicos constituye ahora un valor de cambio que ve debilitada sus potencias transgresoras.

Es precisamente en este estado de cosas donde se inscribe la obra de Bolaño, y es por ello que su insistencia en narrar experiencias modernas, y en particular vanguardistas, adquiere una significación diferente a la que habría tenido en los años veinte, por ejemplo. De manera más específica, si la actitud habitualmente revulsiva de la literatura (y de la conciencia sobre las tensiones y contradicciones de los relatos modernos) pierde su potencia para generar fugas y rupturas en los territorios hegemónicos de la cultura, cabe preguntarse cómo la escritura de Bolaño responde a esta problemática.

Como contraparte a lo señalado hasta ahora, es necesario señalar que los elementos contraculturales que surgen durante la posmodernidad poseen un valor incalculable desde un punto de vista crítico (estoy pensando en los conceptos planteados por Deleuze, Foucault o Žižek, por ejemplo). En efecto, la denuncia del pensamiento dualista, de la concepción centrada de los sujetos, de las verdades trascendentales y los universalismos, o, como señala

Jameson, del “elitismo profético y el autoritarismo” (1991, 12), permiten explorar nuevas rutas impensables dentro de las lógicas modernas. En otras palabras, la posmodernidad no comprende una época desprovista de posibilidades críticas, sino que, antes bien, comprende una lógica cultural hegemónica ante la cual, de manera más o menos inevitable, surgen nuevas estrategias y mecanismos de subversión. De hecho, la pregunta misma sobre el funcionamiento de la escritura de Bolaño en su marco histórico epocal no busca sino desarrollar una cartografía de las estrategias de ruptura que manifiesta (independiente de sus grados de éxito) dentro de un contexto que mina automáticamente sus potencias revulsivas.

7.3 La estética del posmodernismo

Tal como anticipé más arriba, el «posmodernismo» posee una serie de características que pueden leerse como síntomas de la posmodernidad. Muchas de ellas comprenden recursos utilizados de manera reiterada por Bolaño (pérdida de horizonte de sentido, fragmentación, ruptura de la cadena signifiante, etc.), pero será la tensión o comodidad que manifiesten dentro de las lógicas culturales posmodernas lo que determine su función. De manera más específica, la escritura de Bolaño parece acusar de manera transversal la pérdida de las potencias subversivas del arte (y sobre todo de la relación arte y vida), pues la producción cultural des-diferenciada de las lógicas de la globalización conlleva un desarme de sus potencias transgresoras.

Ahora bien, es necesario destacar que los recursos del posmodernismo ya podían observarse durante las vanguardias de los años veinte, esto es, en plena modernidad. Lo que ha cambiado parece apuntar, en efecto, a la pérdida de sus potencias revulsivas, es decir, a la

condición de posibilidad dentro del campo cultural para generar rupturas (daño) dentro de los campos o territorios que devienen hegemónicos. Tal como ocurre con los relatos modernos, esta nueva condición de los productos culturales responde según Jameson a la integración des-diferenciada entre economía y cultura:

Lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa... asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética. (1991, 18)

En este caso, innovación y experimentación artística adquieren una significación social, si no radicalmente diferente, al menos sumamente distinta a la experimentada por el desarrollo del arte moderno. Este último evidencia un desarrollo que se caracteriza por la transgresión de la tradición y la búsqueda de nuevas formas de expresión, pero su integración des-diferenciada con la producción de mercancías ha generado una ruptura con las potencias transgresoras que le eran características.

Con todo, esta cualidad de la estética posmodernista no implica necesariamente un imperativo de expresión para todas las construcciones culturales, sino que revela, antes bien, una condición de alineamiento y comodidad frente a la hegemonía de las lógicas culturales posmodernas. En otras palabras, el rol de la estética posmodernista no está determinado por sus recursos y estrategias de expresión, sino por los estados de comodidad o tensión que manifiestan con relación a las lógicas culturales del capitalismo tardío.

El concepto de poesía en Bolaño, por ejemplo, o más precisamente el de la *verdadera poesía*, posee siempre un devenir marginal tanto con relación a la cultura —canon— como a la economía posmodernas. Ahora bien, esta marginalidad constituye una tragedia en las antípodas de su existencia, pues por lo general Bolaño señala con nostalgia y desesperación su condición de imposibilidad dentro de dicho marco epocal. La insistencia con que le adjudica a la poesía un carácter gratuito e inútil podría estar respondiendo, en efecto, a esta particular condición de imposibilidad. En otras palabras, la constancia con que utiliza como objeto de narración la poesía (y su patente inutilidad) podría indicar una estrategia de ruptura específicamente posmoderna.

Ahora bien, la lista de características y recursos del posmodernismo es extensa y excede por mucho el objetivo de este apartado, pero vale la pena destacar un par que resultan especialmente útiles para analizar la obra de Bolaño, a saber, la pérdida de la frontera entre baja y alta cultura y la pérdida del sentido como proceso hermenéutico.

Jameson destaca como un aspecto fundamental de la estética posmodernista el desvanecimiento “de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa «industria cultural»” (1991, 12). Esta diferenciación entre cultura de élite y masiva forma parte de una tendencia artística que marca la producción cultural a escala global, y que puede leerse como síntoma de un acoplamiento sistémico mucho más amplio.

Para ejemplificar esta cualidad del posmodernismo, Jameson utiliza la obra de Andy Warhol, pues introduce elementos masivos en circuitos anteriormente reservados para la alta cultura —como las latas Campbell o el rostro de Marilyn Monroe—. Ahora bien, la obra de Bolaño también incluye elementos ligados a la cultura de masas, como los relatos

detectivescos, la ciencia ficción o los zombis, pero su funcionamiento parece operar de manera diferente a la obra de Warhol.

En este sentido, sería posible preguntarse, por ejemplo, por el funcionamiento del relato detectivesco en la obra de Bolaño (estoy pensando en el Sargento en *Amberes*; en la búsqueda de Cesárea Tinajero por parte de Belano y Lima en *Los detectives salvajes*; y en la búsqueda de Archiboldi por los críticos en *2666*) con relación a las lógicas culturales donde se inscriben. Asimismo, el desvanecimiento de la frontera entre alta y baja cultura podría arrojar luces sobre la función que cumple Juan García Madero en *Los detectives salvajes* (sobre todo como portador y defensor de la alta cultura) con relación a los saberes de Belano y Lima, quienes desestiman la alta cultura y privilegian una relación “auténtica” (moderna) entre arte y vida dentro de un contexto posmoderno.

Por otra parte, el posmodernismo se caracteriza por un quiebre que Jameson denomina *ruptura de la cadena significante*, y que define como una “trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituyen una aserción o significado” (63). En otras palabras, Jameson señala la presencia de un obstáculo en la secuencia deductiva que permitía hallar un sentido determinado para tal o cual obra. Para ejemplificar esta ruptura, Jameson contrasta a un artista visual modernista y uno posmodernista: Van Gogh y Warhol. En términos generales, Jameson señala que «zapatos de labriego», de Van Gogh, exige la reconstrucción de la situación inicial de la cual emerge, esto es, la verdad *última* de la cual surge la expresión, en este caso, “el mundo instrumental de la pobreza agrícola” (24). La manera en la que se llega a verdad última comprende un proceso hermenéutico que entiende que toda obra surge de una realidad más amplia. Ahora bien, cuando compara la pintura de «zapatos de labriego» con «zapatos de polvo de diamante», de Warhol, señala que este último dice nada o muy poco. En otras palabras, señala que la obra posmodernista no habla de una

realidad última, si no que comprende una reunión de objetos aleatorios incapaz de hablar de otra cosa que no sea de su propia materialidad.

Esta concepción del sentido resulta útil tanto para considerar la tendencia artística en la cual se inscribe la obra de Bolaño —o al menos cierta parte de ella—, como para analizar el funcionamiento de sus estrategias escriturales. En *Amberes*, por ejemplo, Bolaño insiste en la noción de *fachada* como apariencia de una realidad última que no existe. Hablaré en detalle de ello en el capítulo sobre *Amberes*, pero por lo pronto cabría señalar esta ausencia de *verdad* tras un mundo de simulacros y apariencias como una acusación directa contra la tendencia hegemónica no solo artística, sino también existencial de la posmodernidad.

7.4 Posmodernidad en Latinoamérica

Todo lo señalado hasta ahora sobre posmodernidad apela a un estado particular de los modos de producción y sus lógicas culturales en Europa y Estados Unidos. Así como la modernidad surgió en estos territorios a partir de una serie de mutaciones en los modos que le antecedían (feudales), la posmodernidad se asienta cuando los modos de producción modernos mutan al punto de dejar de responder a las reglas del capitalismo clásico.

Latinoamérica, en cambio, ha ingresado en dichos modos de producción de manera impuesta y a partir de interrupciones bruscas en su desarrollo. En efecto, la modernidad se desarrolló a partir de políticas coloniales, y la posmodernidad en función de golpes de estado y dictaduras más o menos contemporáneas en cada territorio del continente. En Chile, el neoliberalismo ingresa y se establece como orden económico tras el golpe de estado de 1973 y los posteriores años de dictadura, periodo que, por cierto, constituye un objeto reiterativo

en la obra de Bolaño (no solo estoy pensando en *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* o *La literatura nazi en América*, sino también en las experiencias de Arturo Belano narradas en *Amuleto* y *Los detectives salvajes*).

El mismo Jameson, en el ensayo *La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional*¹⁴, pone de manifiesto el carácter colonial e imperialista de los modos de producción impuestos en territorios como el Latinoamericano:

Ninguna de estas culturas puede concebirse como antropológicamente independiente o autónoma; cada una de ellas, a su manera, está trabada en una lucha de vida o muerte contra el imperialismo cultural del primer mundo, una lucha cultural que es en sí misma el reflejo de la situación económica de esas áreas penetradas por distintas fases del desarrollo capitalista o, como se pone a veces eufemísticamente, de la modernización. (2011, 168)

Ahora bien, la imposición de los modos de producción de las economías dominantes en los territorios colonizados implica que los discursos realizados desde estos últimos partan, en el mejor de los casos, desde procesos decoloniales. En otras palabras, antes de generar un diálogo sobre las potencias y desventajas del concepto de posmodernidad para articular el presente histórico latinoamericano, se vuelve necesaria una discusión previa sobre la validez misma del término en un continente cuya modernidad fue impuesta, materialmente

¹⁴ Jameson procura justificar la denominación «tercer mundo» para designar los territorios colonizados. En su argumentación señala que lo hace con fines meramente descriptivos, pues no encuentra “ninguna expresión comparable que articule, como esta lo hace, los quiebres fundamentales entre el primer mundo capitalista, el bloque socialista del segundo mundo y los diferentes países que han sufrido la experiencia del colonialismo y el imperialismo” (166). Con todo, he optado por utilizar el término «colonizado» para designar este conjunto de territorios, básicamente porque demarca un camino decolonial.

antagónica sus mecanismos y cuyo desarrollo siempre estuvo supeditado a facilitar el desarrollo de las potencias imperialistas.

Lo anterior explica por qué resulta poco razonable plantear desde Latinoamérica la idea de una modernidad sumamente desarrollada como una de las causas de los cambios en los modos de producción que moldearon la posmodernidad. En efecto, Néstor García Canclini, por ejemplo, señala que la posmodernidad no consiste en una superación de la modernidad —Jameson tampoco lo hace con relación a Estado Unidos, pero sí señala una modernidad que se agota gracias su propio desarrollo—, sino en una forma de problematizar la modernidad misma. En *Culturas híbridas* (2008), Canclini señala: “... me resistí a considerar la posmodernidad como una etapa que reemplazaría la época moderna. Preferí concebirla como un modo de problematizar las articulaciones que la modernidad estableció con las tradiciones que intentó excluir o superar”. (23)

Por su parte, Nelly Richard, en *Latinoamérica y la posmodernidad* (1996) va a señalar más o menos lo mismo, pero añadiendo una condición no lineal entre modernidad y posmodernidad. En sus palabras: “... la posmodernidad no es lo que linealmente viene después de la modernidad (su nuevo y más reciente ‘fin’: su acabada ‘superación’) sino el pretexto coyuntural para su relectura desde la sospecha que históricamente pesa sobre las articulaciones cognoscitivas e instrumentales de su diseño universal” (275).

Tanto García Canclini como Richard entienden la posmodernidad como una oportunidad para cuestionar los discursos y las herramientas que delimitan el pensamiento modernidad. Ahora bien, Norbert Lechner, en *Un desencanto llamado posmoderno* (1988), llegará a una conclusión similar al plantear dos posibilidades de considerar el concepto de posmodernidad: “Para unos se ha agotado la modernidad, dando inicio a una nueva época. Para otros, no existe tal mutación y se trata más bien de una crítica al interior de un proyecto

inconcluso de modernidad” (1). La primera opción es la que describí más arriba a partir de Jameson —cuyo contexto discursivo es, como ya veíamos, esencialmente euroamericano—, mientras que la otra es la que parecen abrigar Richard y García Canclini.

Ahora bien, Lechner agrega más adelante un componente fundamental para analizar la posmodernidad en Latinoamérica, a saber, la acusación de un desencanto con relación a una modernidad que nunca logró su teleología humanista. En términos de Lechner: “... la llamada posmodernidad es más que todo cierto desencanto con la modernidad” (3). Por su parte, Alberto Moreiras hará de este desencanto el tema central de su argumentación en *Postdictadura y reforma del pensamiento* (2008), en el cual acusa la pérdida de la posibilidad misma de sentido (y sus horizontes revolucionarios) en las prácticas críticas latinoamericanas posmodernas. En palabras de Moreiras: “... la supuesta liberación o pérdida de las ilusiones iluministas en la cultura postmoderna acarrea la pérdida de toda idea de emancipación, que es una pérdida de sentido de la historia, de ‘capacidad para elaborar un horizonte de sentido’” (68).

Lo que señala Moreiras forma parte de las pérdidas que ya señalaba más arriba con relación al hemisferio norte, pero llevadas a un contexto latinoamericano cuya necesidad de emancipación es, si cabe, muchísimo más explícita. Moreiras analiza esta pérdida desde la experiencia del duelo, pues la lucha decolonial para desarmarse junto a estas lógicas inducidas por la posmodernidad. Ahora bien, cabe señalar que, tal como intuye Jameson en el ya citado *La literatura del tercer mundo*, la pérdida de un centro revolucionario no manifiesta en Latinoamérica el carácter absoluto que manifiesta en Europa y Estados Unidos. En efecto, en tanto que ni la modernidad ni la posmodernidad se plantean como formas sistémicas propias del desarrollo de sus mecanismos económicos y sus formaciones sociales,

es razonable asumir que sus márgenes para establecer un horizonte de sentido aún no pierden del todo su condición de posibilidad.

En torno a lo planteado en este apartado, el caso de la escritura de Bolaño plantea varias dificultades. En primera instancia, su contexto de producción varía según el desarrollo de su escritura —sobre todo en torno a México y España—, lo cual implica múltiples situaciones desde las cuales interpretar sus expresiones de lo latinoamericano y de la experiencia latinoamericana. Por otra parte, parece abrigar una noción constante de «no futuro», esto es, de la imposibilidad concreta de desarrollar una literatura «verdadera» dentro de un marco epocal posmoderno. En efecto, es reiterativo en su narrativa el uso de expresiones como «una batalla perdida de antemano», o de las imágenes como el abismo, la tragedia o el olvido para quienes pretenden desempeñar una «verdadera poesía».

Ahora bien, es también frecuente la descripción del oficio literario, y en particular de la poesía, como algo gratuito e inútil, lo cual parece conectarse con una misma visión pesimista y nostálgica del presente. No obstante, la valoración que Bolaño hace sobre la práctica constante de esta inutilidad parece abrigar, por el contrario, una suerte de horizonte redentor, o cuando menos de una forma marginal de resistencia. En efecto, es en la práctica constante de un ejercicio completamente inútil donde Bolaño parece esgrimir una vía de transgresión al conjunto sistémico y global de las lógicas culturales posmodernas. En otras palabras, la narración de un trayecto hacia ninguna parte a partir de principios éticos (solidaridad, valentía, resistencia) podría indicar el camino que Bolaño utiliza para transgredir en tiempos donde la transgresión está completamente codificada.

III. *Amberes*:

La inutilidad como política de transgresión posmoderna

1. Marco epocal de una publicación tardía

Para ingresar a *Amberes* (2002),¹⁵ la primera de las tres novelas que componen el presente trazado para analizar la escritura de Bolaño, es necesario advertir una serie de elementos históricos que determinaron su publicación. Si bien esto es válido para todo tipo publicación, el caso de *Amberes* es particularmente paradigmático pues señala las condiciones de posibilidad de la inserción de este tipo de libros en la industria editorial posmoderna.

En términos todavía muy generales, *Amberes* es una novela compuesta por cincuenta y seis capítulos breves —los más extensos no superan las tres páginas— que a ratos parecen poemas en prosa descentrados, y a ratos parecen estar supeditados a relaciones narrativas crípticas o francamente ininteligibles. En efecto, estos cincuenta y seis fragmentos gravitan en torno a ciertos personajes y lugares comunes, pero que a simple vista difícilmente parecen articularse en torno a la narración de una historia o al desarrollo de sus protagonistas. Una lectura más profunda —siempre amenazada por la sobre interpretación— tampoco esclarece mucho más su devenir diegético y referencial, sobre todo por cuanto la novela se resiste a entregar suficientes puntos de anclaje o pistas para ser interpretada.

¹⁵ Dentro de este capítulo escasean las referencias otros textos críticos sobre *Amberes*, lo cual genera cierta pobreza en relación con los procesos de discusión bibliográfica. Ello no es casual. Debido probablemente a las resistencias analíticas que determinan la novela, los textos críticos sobre ella están dados por pequeños artículos, como “Visiones o el virtuoso engendro de Bolaño” (Espinosa 2003) o “Pequeño big bang” (Fresán 2003), pero ninguno de ellos ofrece un estudio extenso o detallado que permita incluirlos. No bien ello, tanto los textos recién referidos como otros artículos breves presentes en la bibliografía, forman parte de las lecturas que permitieron problematizar el desarrollo de este capítulo y están, aunque sea de manera implícita, presentes en muchas de las discusiones.

Con todo, como pretendo mostrar en el presente análisis, *Amberes* posee una gran cantidad de conexiones y elementos de sentido, los cuales se distribuyen en torno a criterios de conexión rizomáticas (Deleuze 1980), en lo absoluto rastreables en términos de la búsqueda de un sentido unitario. Es precisamente esta fuga, esta ruptura explícita con la posibilidad de otorgarle un sentido diegético, la que determina su desarrollo narrativo. Se trata, en suma, de una novela experimental, situada en un límite ambiguo entre poesía en prosa y narrativa, lo cual adquiere particular sentido si tomamos en cuenta que Bolaño comienza leyendo y escribiendo poesía, y que luego —por razones que podríamos considerar como materiales e históricas— se decanta por la narrativa, género que sigue estando atravesado por la poesía pero en tanto que objeto de narración y denominación de una corriente vanguardista que resituaba las relaciones entre arte y vida en un marco epocal posmoderno.

Ahora bien, esta cualidad experimental de *Amberes*, su patente resistencia a ser interpretada, implica un posicionamiento que entra en conflicto con las lógicas culturales donde se inscribe. En efecto, por mucho que algunos de sus recursos formen parte de la estética posmodernista —fragmentación, pérdida de un centro unificador, descentramiento del sujeto, etc.--, sus cualidades experimentales la transforman en una novela, si no impublicable, al menos sumamente lejana de la posibilidad de ser publicada, lo cual se debe, precisamente, a que comprende una escritura de vanguardia en tiempos donde esta ha, si no desaparecido, al menos ingresado a un territorio en extremo marginal. Ello explica en parte por qué, a diferencia de sus otros libros, Bolaño decide añadir un prólogo que, bajo el título *Anarquía total: veintidós años después* (9), narra las condiciones de producción de la novela

(finalizada en 1980¹⁶) y la imposibilidad de su publicación en los modos de producción que le son contemporáneos. Esta lectura cuenta con la ventaja de una distancia crítica de un par de décadas, y parece tener como objeto legitimar el carácter anárquico, desinstitucionalizado, de esta forma particular de escritura.

Con respecto a las condiciones de producción, Bolaño señala: “En aquellos años, si mal no recuerdo, vivía a la intemperie y sin permiso de residencia tal como otros viven en un castillo” (9), y más adelante añade: “Por las noches trabajaba. Durante el día escribía y leía. No dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando” (10). Esta descripción hace referencia a una época que ha adquirido ribetes míticos en la vida de Bolaño, a saber, el momento en el que abandona México y viaja a España en condiciones más bien precarias pero decidido a ser un escritor *a vida o muerte*. Se trata, presumiblemente, del mismo tiempo en que trabajó como vigilante nocturno en el camping Estrella del Mar, en las afueras de Barcelona (Castelldefels), el cual constituye, junto con el viaje que realiza por Latinoamérica hasta Chile para apoyar el gobierno de Allende —y su posterior captura—, un episodio autobiográfico recurrente en su escritura.

Más allá de este pasaje de formación, lo importante por ahora radica en la función que cumple su enunciación dentro del prólogo. En efecto, la descripción de esta experiencia permite situar el proceso de producción de *Amberes* en un contexto marginal, lo cual indica una relación estrecha entre las experiencias cotidianas de la vida de Bolaño y sus formas de expresión. Estas últimas, al menos en *Amberes*, parecen estar situadas en un límite difuso entre poesía en prosa y novela experimental, lo cual implica un distanciamiento patente del

¹⁶ En tanto que el título de la introducción señala estos veintidós años como distancia entre escritura y publicación, utilizo la diferencia para situar la producción de la novela en 1980, lo cual coincide con la fecha señalada en el capítulo 56, titulado *Post scriptum*. Es a partir de esta fecha que considero *Amberes* como una novela temprana, así como el primer engranaje del presente análisis.

canon editorial. En relación con ello, Bolaño señala: “Por supuesto, nunca llevé esta novela a ninguna editorial. Me hubieran cerrado la puerta en las narices y habría perdido una copia” (9). Esta negación completa, un poco de antemano, que Bolaño asume sobre las posibilidades de publicación de *Amberes* puede explicarse, precisamente, por el rol marginal —cuando no inexistente— que cumple la escritura experimental dentro de la industria editorial posmoderna.

En síntesis, si uno de los valores de la poesía es que ocupa un lugar marginal en relación con la industria del libro y sus cánones —y por ende a los modos de producción donde esta se desarrolla—, la cualidad experimental de *Amberes* y su ambigüedad genérica están en franca oposición con las posibilidades de ser publicada dentro de un marco epocal posmoderno¹⁷. Ahora bien, su publicación efectiva en el año 2002, un año antes de la muerte de Bolaño y dos antes de la publicación póstuma de *2666*, puede explicarse por el asentamiento de Roberto Bolaño como un autor consagrado. En efecto, desde la publicación de *LDS* —con la cual se adjudica el premio Rómulo Gallegos—, Bolaño comienza a ser distribuido a escala global, y su recepción, sobre todo por el público anglosajón, catapulta sus potencias dentro del circuito editorial multinacional.

Esta condición de autor consagrado —que implica, asimismo, una valoración de Bolaño como producto— permite que *Amberes*, con todas sus potencias revolucionarias, con todos sus grados de experimentación y fugas del sentido, en fin, con toda su propuesta política, pueda publicarse sin mayores inconvenientes, casi como una curiosidad dentro de su obra. En efecto, las lógicas de los modos de producción posmodernos requieren de

¹⁷ Es preciso señalar que existen, tanto en los años ochenta como en la actualidad, editoriales independientes que sí publican libros de poesía y propuestas literarias más experimentales, lo cual permite pensar que el concepto editorial en el que piensa Bolaño apunta a instituciones con mayores recursos, prestigio dentro de la industria y posibilidades de distribución tanto a nivel local como global.

productos culturales con los que se pueda especular financieramente, productos que en el fondo que se vendan de manera más o menos segura, y, en este sentido, toda expresión revolucionaria o transgresora se codifica como características que aumentan su valor comercial.

Lo que me gustaría plantear en torno a esta condición particular de *Amberes* es que el contexto de producción donde se inscribe —que muta desde 1980 al 2002, pero que mantiene un mismo funcionamiento sistémico— permite su existencia solo cuando se vuelve un producto comercializable, lo cual ocurre en la medida en que Bolaño mismo se transforma en un producto comercializable. En otras palabras, la posibilidad misma de estar hablando ahora de *Amberes* surge gracias a un acoplamiento que tuvo, a un grado de des-diferenciación que logró con los modos de producción globales. En este sentido, *Amberes* pasa de ser un libro imposible a la penúltima novela publicada por Bolaño sin que haya cambiado prácticamente nada en su constitución, si no, antes bien, su consideración desde políticas económicas posmodernas.

Por otra parte, Bolaño describe en este prólogo el fin de las condiciones y experiencias que determinan la escritura de *Amberes*. La intemperie, la marginalidad, el valor que se requiere para enfrentar un destino —el de la escritura a vida o muerte, en este caso—, en suma, la *anarquía total* en la que vivía en aquellos tiempos, manifiesta un periodo cuyo fin demarca el comienzo de lo que ahora conocemos como la obra de Bolaño. En torno a ello, este señala:

El texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad. Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia. Estas cosas (rabia, violencia) agotan y yo me pasaba los días inútilmente cansado” (10). Y más adelante

agrega: “No creía que iba a vivir más allá de los treintaicinco años. Era feliz. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió. (11)

Estas sentencias pueden leerse como la puesta en escena de una relación estrecha entre producción artística y experiencia vital. En efecto, Bolaño utiliza el concepto de enfermedad para homologar la producción escritural con una forma de habitar el mundo, lo cual indica una forma de resituar una experiencia característica de las vanguardias dentro de modos de producción posmodernos. Ahora bien, al articularse desde un estado *otro* donde «todo ha cambiado», estas características biográficas demarcan un estado perdido, una práctica que ya no forma parte de su cotidianidad. Lo importante de esta operación es que podría arrojar luces sobre el abandono paulatino de la escritura lírica y el posterior desarrollo de la narrativa en la escritura de Bolaño, proceso del cual *Amberes* representa quizá la marca más explícita de su transición.

Esta mutación entre poesía y narrativa nos lleva a un último aspecto que me gustaría destacar de este prólogo, a saber, algunas consideraciones sobre el oficio literario. En torno a ello, Bolaño señala: “El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que la 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” (10).

El juicio que aquí ejecuta Bolaño describe precisamente una política que está presente tanto en *Amberes* como en el resto de su escritura, la cual se articula en torno a formas de expresión que mutan y reescriben en función de cada uno de sus libros. En principio, esta política implica un rechazo por el canon literario, tanto a nivel oficial como marginal, y propone, en cambio, un entramado ético indiscernible de sus aspectos estéticos. En la cita

anterior se destacan dos de ellos (la adhesión a los gestos inútiles y al destino), pero tanto en *Amberes* como en el resto de su escritura pueden hallarse también valores como la solidaridad, la valentía o la resistencia. Estos aspectos señalan una tendencia ética que atraviesa todo su universo narrativo, y que acá denomino como «política de escritura» en tanto que toma de decisiones recurrentes.

Por supuesto, Bolaño describe estas cualidades como una declaración de principios ejecutada desde un contexto diferente al enunciado. No obstante, la insistencia con que estos aspectos gravitan en su escritura permite interpretar su funcionamiento como un ejercicio permanente, del cual *Amberes* podría ser considerado como su grado cero o su forma más abigarrada o rizomática de expresión. En otras palabras, *Amberes* podría funcionar dentro de la escritura de Bolaño como la materialización de una fórmula ética: la literatura no sirve para nada, es —o debiera ser— completamente inútil, pero su ejercicio ofrece alternativas de resistencia en un marco epocal donde las potencias subversivas de las formas de expresión están des-diferenciadas —codificadas— por las lógicas de los mercados multinacionales.

2. Poema-novela

Dentro del universo narrativo de Bolaño hay algunas referencias a libros y prácticas artísticas que remiten de alguna forma a *Amberes*, y que quisiera ocupar como puerta de entrada para analizar su construcción y funcionamiento dentro de su escritura. Si bien estos libros y prácticas forman parte de una construcción ficticia, implican la condición de posibilidad de referentes concretos, al mismo tiempo que comprenden síntomas intertextuales de una posible política de escritura.

En 2666 se cita un libro escrito por Benno Von Archimboldi titulado *La perfección ferroviaria*, junto a otros como *La rosa ilimitada* o *La máscara de cuero*. En 2666 solo se señala su existencia, pero en *Los sinsabores del verdadero policía*¹⁸, proyecto de novela publicado de manera póstuma en el 2011, es descrita en un capítulo titulado *Dos novelas de Archimboldi leídas en 7 días*. Tal como puede leerse en el título, acá Archimboldi aparece como «Archimboldi», y ya no es alemán, como en 2666, sino de nacionalidad francesa, de la misma forma en como aparece en *LDT*, donde Luis Sebastián Rosado, por ejemplo, lo nombra a propósito de su visita a México en julio de 1976 —que coincide con el último destino de Archimboldi en 2666—.

Esta lectura sobre *La perfección ferroviaria* no solo detalla su estructura, desarrollo narrativo y ciertos grados de interpretación, sino que incluso explicita sus referencias bibliográficas: “Gallimard, 1964, y con 206 páginas” (213). Se trata de una opción narrativa que opera de manera similar a como se inscriben los personajes en *La literatura nazi en América* (2010), o como el detalle espacial y temporal de los testimonios de la segunda parte de *LDS*, esto es, como un ejercicio de proximidad entre literatura y experiencia cotidiana. En este sentido, dicha marca discursiva funciona como una insistencia en la proximidad que existe entre los libros ficticios de Archimboldi y referentes como *Amberes*.

Dentro de esta descripción de *La perfección ferroviaria*, hay dos fragmentos que son particularmente significativos. El primero se señala que *La perfección ferroviaria* es una: “Novela compuesta por noventa y nueve diálogos de dos páginas cada uno, aparentemente

¹⁸ *Los sinsabores del verdadero policía*, en adelante *LSVP* para abreviar, constituye un proyecto que a ratos parece una libreta de notas para los libros que fue publicando Bolaño durante los años noventa y principios del dos mil. En él aparece ya Óscar Amalfitano, por ejemplo, al cual Bolaño le dedica una parte completa en 2666, o la descripción que hace Ernesto San Epifanio en *LDS* sobre los poetas según sus inclinaciones sexuales, bajo la voz en este caso de Padilla.

sin ninguna ilación entre sí. Todos los diálogos transcurren a bordo de un ferrocarril. Pero no en un mismo ferrocarril, ni si quiera en un mismo tiempo” (213).

Si bien *Amberes* posee, en cambio, cincuentaiséis capítulos que no tienen la apariencia de diálogos, estos incluyen de manera reiterativa sentencias que se articulan como una voz «otra» que dialoga con aquello que se narra en cada capítulo. Por supuesto, la falta de referencias que ofrece *Amberes* impide determinar de manera fehaciente quién interviene en cada oportunidad —incluyendo a los narradores—, pero permite observar que dentro de esta multiplicidad de voces existe un carácter dialógico permanente. Un ejemplo de ello puede leerse en el capítulo *Las instrucciones*, donde la narración está focalizada en un policía que investiga una serie de asesinatos: “Junto a las hojas encontré algunas fotos en blanco y negro. Las estudié con cuidado: era el mismo tramo del Paseo Marítimo en donde yo me encontraba, tal vez con un poco más de luz. «Nuestras historias son muy tristes, sargento, no intente comprenderlas»... «Nunca hemos hecho mal a nadie»... «No intente comprenderlas»... «El mar»...” (36).

El recurso formal de las comillas angulares separadas por puntos suspensivos atraviesa toda la novela. Su distribución suele implicar voces distintas a la del narrador —incluso como escisión del sujeto de la enunciación—, pero también es posible hallar esta multiplicidad de voces sin dicho recurso formal. En el capítulo *La barra*, por ejemplo, una voz indeterminada emerge en la narración para generar un diálogo: “Las imágenes emprenden camino y sin embargo nunca llegarán a ninguna parte, simplemente se pierden, es inútil dice la voz, y el jorobadito pregunta ¿inútil para quién?” (37).

Ahora bien, más allá del carácter dialógico de *Amberes*, de esta multiplicidad de voces interrelacionadas de manera rizomática, es la falta de ilación entre cada fragmento de *La perfección ferroviaria* lo que exhibe un grado casi análogo con la construcción *Amberes*. En

efecto, los capítulos/fragmentos de *Amberes* bien podría ser leídos como poemas en prosa aislados, o a lo sumo a partir de algunos referentes que, sin embargo, no parecen transparentar la intelección de un desarrollo diegético. Con todo, cuando se señala en *LSVP* que “todos los diálogos transcurren a bordo de un ferrocarril. Pero no en un mismo ferrocarril, ni si quiera en un mismo tiempo” se está señalando una pista sobre cómo opera una novela de ese tipo. En efecto, la razón por la cual *Amberes* es incapaz de ofrecer referentes concretos podría deberse a que está narrada desde una diversidad de tiempos, lugares y voces, y que forma parte de un ejercicio escritural que no se ciñe necesariamente a ninguna regla de construcción novelística.

Con relación a estos grados de ininteligibilidad, y volviendo a la descripción de *La perfección ferroviaria* en *LSVP*, el segundo fragmento a destacar señala lo siguiente: “... el lector avisado pronto comprende (aunque para ello muchas veces sea necesaria una segunda o tercera lectura), que no se trata de un libro de cuentos o de noventa y nueve fragmentos cuya única conexión sea el viaje en tren: como si de una novela se tratara, los fragmentos de diálogos nos hacen reconocer por lo menos a dos viajeros”, luego agrega: “También es dable desenredar las claves para el esclarecimiento de un crimen” (214-215).

Hay capítulos de *Amberes* que se desarrollan, a propósito del viaje en tren señalado en la cita anterior, precisamente dentro de los vagones de un tren. Asimismo, las vías del tren funcionan como una frontera que delimita, junto al mar y la carreta, el camping donde transcurren los hechos. Con todo, lo importante del fragmento anterior radica en la posibilidad de concebir el desarrollo de *Amberes* dentro del género novelístico. En el caso de *La perfección ferroviaria*, se señalan dos condiciones para ello: un “lector avisado” y una “segunda o tercera lectura”. En otras palabras, se necesita un esfuerzo intelectual detectivesco, una lectura ejecutada por un «verdadero policía». Esta exigencia plantea un

grado de proximidad con la que está construida *Amberes*, pues en efecto, luego de varias lecturas, comienzan a emerger patrones y líneas de articulación. En el siguiente apartado analizaré en detalle estas emergencias, pero por lo pronto quisiera destacar que la novela posee distintos niveles de lectura, y que en sus niveles más profundos pueden hallarse una serie de relatos que podrían identificarse como trama.

A modo de resumen, podríamos señalar que *Amberes* habita en un estado fronterizo entre poesía en prosa y narrativa, pues a ciertos niveles sus capítulos/fragmentos parecen textos aislados —ello explica hasta cierto punto su inserción en el volumen de poemas póstumo *La universidad desconocida* (2007)—, y a otros niveles se articulan como relatos que componen una novela. Ahora bien, sobre este estado fronterizo entre poesía y novela puede hallarse una referencia interesante en *LDS*, donde se define como «poema-novela» una práctica común entre los real visceralistas. En la segunda parte, Fabio Ernesto Logiacomo — que está inspirado en el poeta argentino Jorge Boccanera—, señala en su testimonio: “Estos dos (el chileno y el mexicano) escribían poemas larguísimos, eso decían, yo no los había leído todavía, y tenían creo que hasta una teoría acerca de los poemas largos, los llamaban poemas-novela” (151).

Si bien no se describe ni la teoría ni en qué consiste precisamente un poema-novela, es posible hallar también la segunda parte de *LDS* una pista sobre ello. En el testimonio de Rafael Barrios, fechado en mayo de 1977, se señala lo que hicieron los real visceralistas cuando Ulises Lima y Arturo Belano abandonan México. A grandes rasgos, Barrios describe una serie de prácticas vanguardistas —muchas de ellas ridiculizadas— dentro de las cuales destaca la construcción de “poemas-novela” y “poemas en prosa policiacos”, este último definido de la siguiente forma: “... se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase dilucida o no” (214). En tanto que *Amberes* se articula, entre otras cosas, en torno

a la resolución de un misterio, la referencia a poemas en prosa policíacos parece estar estrechamente ligada a su desarrollo. Todo ello apunta a que *Amberes* parece gravitar de diversas formas en la escritura posterior de Bolaño, y que su ejercicio, sus grados de experimentación, forman parte de una operación transversal a su escritura.

3. Patrones y líneas de articulación: esbozo de una trama

Amberes manifiesta una operación sistémica que articula tanto sus modos de expresión como su desarrollo diegético, la cual consiste en el ejercicio constante de prácticas escriturales que transgreden los campos que le son hegemónicos. En efecto, además de situarse en un límite indeterminado entre poesía en prosa y narrativa, *Amberes* pone en tensión categorías como la escisión entre autor y narrador, la presencia de un centro organizador, la coherencia e ilación entre capítulos o los referentes que permiten identificar protagonistas que se desarrollan en un tiempo y espacio determinados. La cualidad sistémica de estas prácticas determina en gran medida sus resistencias interpretativas, pero al mismo tiempo permite relacionar esta dificultad con las lógicas culturales donde se inscribe.

El concepto deleuziano de rizoma¹⁹, al cual aludía más arriba, resulta útil para definir esta operación. En principio, dicho concepto designa formas de razonamiento y expresión cuyas conexiones ya no obedecen a binarismos o centros unificadores. Las relaciones que lo constituyen se plantean dentro de una multiplicidad, la cual está siempre en movimiento, siempre en devenir. Un rizoma nunca se solidifica en una unidad de sentido, pues siempre

¹⁹ Para el concepto de rizoma: “Introducción: rizoma” (9-21), en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (Deleuze-Guattari, 1980).

está fugándose de su propia territorialización. En otras palabras, nunca deja de definirse, y, por tanto, de mutar.

Son precisamente estas formas de conexión del rizoma las que podrían explicar la operación sistémica de *Amberes*. En efecto, sus líneas de articulación proponen un desarrollo que no gravita en torno a un centro unificador, sino que, antes bien, manifiestan múltiples potencias de conexión. En este sentido, el ejercicio de lectura que propongo sobre lo narrado en *Amberes* consiste en una cartografía de estas conexiones, un mapa que pone en relevancia algunos elementos que seguirán repitiéndose en la narrativa de Bolaño, y que se presentan en *Amberes* como elementos germinales, en su estado menos institucionalizado.

Ahora bien, el hecho de relacionar la construcción de *Amberes* con el concepto de rizoma implica, asimismo, entender esta operación como una estrategia política de transgresión. En efecto, desprovista de sus cualidades ideológicas, esto es, la relación de tensión y conflicto que plantea en torno a su marco epocal —posmoderno—, bien podría entrar en la categoría de una estética posmodernista. Lo que acá me gustaría proponer es que, precisamente debido a su función contracultural, a la operación crítica que ejerce sobre las lógicas posmodernas, *Amberes* no debiera ser encasillada como una novela posmodernista a secas, esto es, como una novela que obedece a una estética del posmodernismo, sino como una novela posmoderna que adquiere dicha denominación por lo modos de producción dentro de los que se construye y a una serie cualidades que permiten ubicarla dentro de dicha categoría, pero que ejerce operaciones modernas que tensionan de manera insiste su relación con la posmodernidad. En este sentido, *Amberes* podría constituir un ejemplo de una novela posmoderna que, a partir de mecanismos modernos, transgrede y tensiona la propia posmodernidad.

3.1 El camping

Los relatos que componen *Amberes* se desarrollan principalmente en el camping La Comuna de Calabria, que está basado en el camping Estrella del Mar (115)²⁰, donde Bolaño en efecto trabajó como vigilante nocturno en 1980. Tal como señalé en apartados anteriores, tanto este camping como este segmento biográfico constituyen uno de los engranajes fundamentales de su escritura. Ello se debe en parte a que las formas en las que Bolaño narra dicha experiencia, que cambian en los distintos momentos de su escritura, terminan por constituir un universo que tiende a mezclarse con la experiencia real —lo cual le da un carácter legendario—. Con todo, resulta menos relevante para esta lectura comparar cuánto de *realidad* hay en los libros de Bolaño que analizar cómo operan estos últimos dentro un marco histórico definido.

Ahora bien, el camping no solo cumple una función de espacio recurrente de enunciación —quizá el aspecto menos descentrado del libro—, sino que sus cualidades y características permiten la existencia de algunos aspectos clave en la construcción de la novela. En efecto, las cualidades marginales y transitorias del camping implican la suspensión momentánea o permanente de ciertas leyes y códigos que rigen las formaciones sociales contemporáneas. Hasta cierto punto, este tipo de espacios irá mutando en la narrativa posterior de Bolaño, hasta adquirir su expresión más radical en el desierto de Sonora, en *LDS*, o en Santa Teresa (Ciudad de Juárez), en *2666*.

En el capítulo “3. Cuadros verdes, rojos y blancos”, se da una descripción de los límites territoriales donde se ubica el camping, a partir de una narración focalizada en un

²⁰ El mismo camping aparece bajo el nombre de Stella Maris en *La pista de hielo*, y como Hotel del Mar en *El tercer Reich*, y aun sin ser nombrado de manera explícita, es referido en *LDS* como sitio donde un niño llamado Elifaz cae a un agujero y es rescatado por Arturo Belano (427).

personaje que viaja en tren: “El bosque está delimitado por la carretera hacia el oeste y la línea del ferrocarril al este. En los alrededores hay huertos y campos de labranza, y próximo a la ciudad un río contaminado en cuyas riberas hay cementerios de coches y campamentos de gitanos. Más allá está el mar” (19-20).

Tal como puede leerse, se trata de un espacio ubicado en los extrarradios de la ciudad, en cuyas proximidades hay elementos marginales como un río contaminado o un cementerio de coches. Esta cualidad marginal del camping es reiterativa en la novela. En el capítulo “12. Las instrucciones”, por ejemplo, el cual está focalizado en un detective que visita el camping, se lee lo siguiente:

Me interné en una especie de bosque roto a tramos por chalets y edificios de apartamentos. Estacioné el coche detrás del camping... A unos doscientos metros, justo frente a mí, apareció el tren... El camino de entrada era de gravilla, sombreado por altos pinos; a los lados había tiendas y roulottes camufladas por la vegetación. Recuerdo haber pensado en su similitud con la selva aunque yo nunca había estado en una selva. (35)

La descripción hecha por el detective expresa en su última línea una comparación entre el camping y una selva, tomando como criterio la abundancia de la vegetación. Este juicio no solo cumple una función descriptiva, como la del hombre del tren, sino que podría operar al mismo tiempo como un guiño hacia las cualidades salvajes e intempestivas de una selva. Más aún, al declarar que hace dicha comparación sin haber estado nunca en una selva, es posible asumir que expresa una visión estereotípica de ella, expresada a partir de sus representaciones canónicas, vale decir, como habitáculo de la vida salvaje. En tanto que el

salvajismo y a barbarie se articulan de manera reiterada en la narrativa de Bolaño, cabría pensar que el espacio del camping cumple, pues, un territorio idóneo para ciertas formas de transgresión.

3.2 La sábana

En el mismo capítulo tres citado más arriba se describe por primera vez al jorobadito, uno de los personajes clave para la conexión de los fragmentos que componen *Amberes*. Con relación al hombre que viaja en tren, se señala: “A él no le extraña no ver a ninguna persona en las orillas del bosque. Pero el jorobadito vive allí, siguiendo un sendero de bicicletas, un kilómetro más adentro” (19). Y un poco más adelante, se agrega: “El jorobadito abre una lata de conservas apoyando la mitad de su espalda contra un pino pequeño y podrido” (20).

Tanto la referencia a vivir un kilómetro dentro del bosque como a estar apoyado en un pino pequeño y podrido —que implican una vida a la intemperie—, expresan condiciones materiales marginales que se condicen con las cualidades intrínsecas del jorobadito. Más adelante ahondaré en estas cualidades, pero por lo pronto me gustaría destacar que, en relación con las propiedades marginales del camping, el jorobadito funciona como un habitante orgánico precisamente debido a su constitución bárbara o salvaje.

Ahora bien, tomando lo anterior en cuenta, el jorobadito cumple una función narrativa fundamental. En el capítulo “15. La sábana”, se narra cómo instala una pantalla hecha con una sábana tensada entre un par de árboles, y en la cual parecen proyectarse las imágenes que transitan por la novela. Como testigo de esta acción está el inglés, otro personaje sin nombre que aparece de manera reiterada. Parte de esta gestión puede leerse en el siguiente extracto:

“El hombre surgió detrás de un matorral. En el antebrazo, como un camarero aproximándose al primer cliente de la tarde, llevaba una sábana blanca... Con un cordel amarillo ató una punta de la sábana a un pino, luego ató la otra punta a la rama de otro árbol. Realizó la misma operación con los extremos inferiores” (40).

Y al final del capítulo, el jorobadito le dice al inglés: “Voy a pasar una película” (41). Hay algo de humor negro en este pasaje, no solo por el hecho de que el jorobadito surja desde un matorral, casi como un animal salvaje, sino también por la relación paródica que se expresa entre espectador y autor: el espectador es un inglés que parte el capítulo diciendo que “no valía la pena” (40) —no se especifica qué es lo que no vale la pena—, y el autor, en este caso el jorobadito, que es latinoamericano, aparece como un enano giboso que utiliza técnicas vernáculas para ofrecer una película que al inglés le es indiferente. Todo este capítulo bien podría leerse como una puerta de entrada a la construcción rizomática expresada en *Amberes*, y arroja asimismo luces sobre la relación crítica y reiterativa entre Latinoamérica y Europa, que hasta cierto punto podría leerse como la clásica tensión entre civilización y barbarie.

Ahora bien, esta función que podría cumplir la sábana como plataforma de enunciación —o como una puesta en abismo de sus potencias de conexión—, comprende una operación que no se explicita en *Amberes* sino mediante alusiones rizomáticas. En efecto, en ninguna parte se declara que la película que el jorobadito va a mostrar comprende la plataforma donde se despliega la novela en sí. No obstante, hay elementos recurrentes que podrían conectarse y otorgarle sentido a esta operación. Uno de ellos es la recurrencia con que gravita el concepto de imagen. No se trata de imágenes en el sentido de expresión literaria, sino en la enunciación literal de la presencia de imágenes. Ellas emergen y se funden en una frecuencia que recorre toda la novela, y que incluso adquieren propiedades simbólicas:

“Las imágenes emprenden camino y sin embargo nunca llegarán a ninguna parte, simplemente se pierden” (37).

La expresión de estas imágenes es sumamente frecuente, aunque también se alude a las escenas conformadas por estas. En el comienzo del capítulo “34. Rampas de lanzamiento”, puede leerse: “En la escena sólo hay cuadrados. Se aguantan durante todo el día, como una fotofija, en la pantalla” (77). En este caso se señala incluso la presencia de una pantalla, la cual también aparece de manera recurrente, como, por ejemplo, en el capítulo “30. El enfermero”: «La pantalla aparece permanentemente ocupada por la imagen del muchacho imbécil» (68). Imágenes, escenas y pantalla aparecen, pues, de manera recurrente. También es posible observar que la proyección misma, sus modos de expresión, demuestran un funcionamiento similar al de la novela, sobre todo con relación a sus formas de transgresión, fuga y resistencia. En suma, es posible observar una insistencia en la noción de algo que está siendo proyectado en alguna parte, y que dicha proyección bien podría conectarse con la película que está proyectando el jorobadito.

Dicho esto, hay un fragmento que podría ser todavía más esclarecedor al respecto. El capítulo “42. Agua clara en el camino”, comienza con la siguiente sentencia: “Lo que vendrá. El viento entre los árboles. Todo es proyección de un muchacho desamparado” (94). El concepto de totalidad que implica la proyección se conecta aún de mejor manera con la proyección del jorobadito, por mucho que en este caso se hable de un «muchacho desamparado» —sobre todo teniendo en cuenta que el desamparo es algo así como el núcleo de la construcción de sujeto del jorobadito—. Inmediatamente luego de la sentencia citada se narra una serie de imágenes que parecen articularse en dicha proyección:

Camina solo por una carretera comarcal. La boca se mueve. Vi a un grupo de gente que abría la boca sin poder hablar. La lluvia se cuele entre las agujas de los pinos. Alguien corre por el bosque. No puedes ver su rostro. Sólo su espalda. Pura violencia. (En esta Escena aparece el autor con las manos en las caderas observando algo que queda fuera de la pantalla). (94)

La cita anterior parece, en efecto, más una sucesión de imágenes que una narración tradicional —como *Amberes*—, y al mismo tiempo señala en paréntesis el desdoblamiento del autor, quien junto a la voz y el jorobadito transitan por la novela de manera anárquica y descentrada. A ratos pareciera que los tres estuvieran viendo una película, a cuyo grupo se uniera a ratos el inglés. En esta cita en particular, por cierto, el autor observa algo que queda fuera de la pantalla, que habita en el lugar mismo de la enunciación, pero fuera de ella, y que implica una aproximación entre formas de expresión y aquello que se escapa a la enunciación misma.

En suma, la función de la sábana como plataforma de enunciación explica en parte cómo se distribuyen y conectan las imágenes en *Amberes*, al mismo tiempo que permite entender la importancia de estas imágenes como recurso de articulación general. Esta función cinematográfica permite a su vez cartografiar la conexión entre las imágenes y fragmentos en relación directa con la materialidad donde se proyectan, la cual está al mismo tiempo en estrecha relación con las cualidades materiales e históricas del jorobadito. En otras palabras, *Amberes* podría estar expresando a partir de una puesta en abismo sus condiciones de producción para evidenciar el lugar que ocupa con relación a los modos de producción y lógicas culturales donde se inscribe.

3.3 Búsqueda e inutilidad

El capítulo “5. Azul” comienza con la transcripción de una nota periodística: “Hostigados por la gente del pueblo: en el interior los campistas se paseaban desnudos. Seis chicos muertos en las cercanías” (23). Los campistas que se pasean desnudos reafirman las cualidades decodificadas del camping —sus potencias anárquicas—, y los seis chicos muertos operan como articuladores de un crimen y un misterio. Si bien estos asesinatos no vuelven a nombrarse, parecen gravitar en el resto de la novela como proyecciones de la búsqueda que realiza el detective —también sin nombre— por el camping y sus alrededores.

Junto con el jorobadito, la voz, el autor y el inglés, el detective y su búsqueda comprenden una de las posibles líneas de articulación de la novela. En el mismo capítulo cinco se señala el inicio de estas pesquisas: “La policía interroga a los campesinos: «Yo no lo hice», dice uno, «si alguien hubiera prendido fuego al camping podrían echarme la culpa, más de una vez lo pensé, pero no tengo corazón para balear a seis muchachos»” (23). En esta cita, el testimonio del campesino opera como una expresión del límite ético entre subversión —quemar el camping— y asesinar a seis niños. Más adelante analizaré algunas cualidades éticas y cómo tiende a operar el mal en *Amberes*, pero por lo pronto quisiera poner en relevancia la importancia de los procesos de búsqueda y resolución de misterios que aparecen en toda la novela, esto es, la falta de información o de referentes para su resolución.

El establecimiento de este misterio se conecta, y a ratos funde, con otras operaciones de búsqueda. En efecto, es reiterativa la aparición de un detective que busca a una persona que está siempre en fuga, lo cual implica hasta cierto punto un guiño a la construcción misma de *Amberes*. Nunca se explicita si este fugitivo tiene algo que ver con los asesinatos de los niños o si han confluído distintos tipos de búsqueda en las inmediaciones del camping, pero

lo que sí queda claro es que, por una parte, la búsqueda misma está determinada por criterios de ambigüedad muchas veces insalvables, y por otra, que aunque esta fuese completamente inteligible tampoco se ofrecen pistas o referentes suficientes para ejecutar una pesquisa exitosa.

En suma, se trata de búsquedas infructuosas que rayan en la inutilidad. Esta característica de la búsqueda queda patente en el ya citado capítulo “12. Las instrucciones”, en cuyo comienzo puede leerse: “Salí de la ciudad con instrucciones dentro de un sobre. No era mucho lo que tenía que viajar, tal vez 17 o 20 kilómetros hacia el sur, por la carretera de la costa. Debía comenzar las pesquisas en los alrededores de un pueblo turístico que poco a poco había ido albergando en sus barrios suburbanos a trabajadores llegados de otras partes” (34).

Tal como puede leerse, en este extracto se expresa de manera bastante concreta los procedimientos que realiza el detective. Las características geográficas expresan un lugar concreto, identificable, que hasta ahora he designado como el camping y sus alrededores. Más adelante, y de manera más bien indirecta, se sugiere cuál es el objeto de su búsqueda mientras interroga a un viejo encuentra en el camping: “Soy policía, dije. Me juró que jamás en su vida había visto a la persona que buscaba. ¿Está seguro?, le pregunté mientras le alargaba un cigarrillo. Dijo que estaba completamente seguro. Más o menos ésa fue la respuesta que me dieron todos” (35).

La cita anterior expresa que el objeto de búsqueda del detective, al menos en esta línea de articulación, es una persona, y revela que dicha indagación corre más o menos con la misma suerte que la de los asesinatos de los seis chicos. Nadie nunca ve nada. Esta condición de la búsqueda se narra en *Amberes* a partir de una escritura experimental y

germinal, pero se reproduce en el resto de la narrativa de Bolaño mutando de forma, adquiriendo quizás su grado más legible en los asesinatos de Santa Teresa, en 2666.

En suma, el detective busca a una persona —¿el asesino de los chicos, algún fugitivo cuyo crimen se desconoce, alguien que le debe algo a la policía?— a partir de protocolos concretos. Ahora bien, hacia el final del capítulo, el detective abre un sobre que contiene las instrucciones de su búsqueda y declara en ellas la total falta de sentido: “Saqué del sobre las instrucciones. No funcionaba la luz, así que tuve que utilizar el encendedor para poder leerlas. Un par de hojas escritas a máquina con algunas correcciones hechas a mano. En ninguna parte se decía lo que yo debía hacer allí” (36).

Lo que a principio del capítulo podía leerse como el inicio de un relato negro clásico —moderno—, con un objeto concreto de búsqueda que está supeditado a la búsqueda de una verdad *otra* para la cual este objeto no es más que un gatillante circunstancial, hacia el final se transforma en la negación misma de ese tipo de relato, e incluso de acceso a ese sentido de esta verdad *otra*. En otras palabras, el objeto de búsqueda pierde el sentido de su práctica —finalidad, sentido— y queda reducido a pistas que, o no existen, o son demasiado ininteligibles.

En este sentido, las instrucciones carentes de sentido funcionan, por una parte, como la expresión de un estado cotidiano de ininteligibilidad, esto es, como las huellas de un estado de cosas que solo puede plantearse de esa forma, y por otra, como una forma de transgredir las formas canónicas del relato policial, o cuando menos de subvertir algunos aspectos que se han vuelto hegemónicos dentro del género.

Esta falta de horizonte de sentido, de utilidad de las instrucciones, queda también patente en las fotografías que vienen junto a ellas: “Junto a las hojas encontré algunas fotos

en blanco y negro. Las estudié con cuidado: era el mismo tramo del Paseo Marítimo en donde yo me encontraba, tal vez con un poco más de luz” (36).

Tal como puede leerse, la fotografía consiste en la misma escena que el detective habita en ese preciso momento, lo cual parece operar como un mecanismo de extrañamiento —aunque con un poco más de luz—, como una pista que atestigua que no hay nada más esclarecedor que la imagen que el detective ve en ese momento²¹. Ahora bien, mucho más adelante en la novela, casi a modo de resolución, se plantea que el extranjero, a quien citaba más arriba a propósito de la interacción que tiene con el jorobadito, poseía una cámara que se encuentra en los almacenes de la policía. No se explicita que las fotografías que ha recibido el detective sean las que sacó en efecto el extranjero, pero sí se reitera la poca utilidad que tienen las imágenes: “En las fotografías no hay nada. (Intento de aplauso frustrado.) Nada que podemos ver” (88-89).

Todo lo anterior expresa, en suma, una tendencia que caracteriza las búsquedas en *Amberes*, a saber, su inutilidad. Lo anterior es de suma importancia, pues recorre toda la novela y demarca un procedimiento que se da tanto en *Amberes* como en la narrativa posterior de Bolaño: la transgresión de los cánones del género policial que le son contemporáneos — posmodernos— y la condición de inutilidad como articulador de sus procesos de búsqueda. Esta inutilidad no implica, por cierto, que no se logre necesariamente un objetivo determinado (Cesárea es hallada en *LDS*, por ejemplo), sino que el propósito y el desarrollo de dicho objetivo carece parcial o totalmente de una finalidad determinada.

²¹ En *Amberes* es insistente la idea de que detrás de lo visible no hay nada. Bolaño utiliza con frecuencia los términos «fachada» o «máscara», lo cual podría operar como una manera de poner en tensión las superficialidades posmodernas, las cuales se caracterizan, como sugiere Jameson, por funcionar como negativos de los referentes, y donde la ausencia de expresión es al mismo tiempo la ausencia de la condición de posibilidad para un análisis hermenéutico moderno.

Ahora bien, en el ya citado capítulo “13. La barra”, es posible leer: “es inútil dice la voz, y el jorobadito pregunta ¿inútil para quién?” (37). Esta pregunta es clave pues, en efecto, algo es inútil solo en la medida en que es incapaz de cumplir con una función que le es específica (y que le otorga su sentido) o porque alguien le confiere un objetivo determinado. En este sentido, es posible preguntar también en relación con qué una práctica u objeto puede ser considerado como inútil, o, de manera más precisa, en relación con qué una práctica u objeto es incapaz de cumplir con aquella función que le otorga su sentido, su finalidad. Este mismo orden de preguntas podrían plantearse cada vez que Bolaño califica de inútil algún objeto, lo cual ocurre con bastante frecuencia. La pregunta «para quién» o «en relación con qué» algo es inútil señala, pues, aquello en relación con lo cual pierde sentido la práctica o funcionalidad de un proceso determinado.

En el caso del detective que analizaba más arriba, la persecución de un sujeto de quien nadie sabe —o dice saber— nada, sumado a la inutilidad de las pistas provistas por las fotografías, vuelven irrealizable la finalidad básica del relato policíaco, a saber, la resolución de un misterio y la búsqueda de una *verdad*, o bien el fracaso de uno o ambos procesos. Ahora bien, al plantear la pregunta «para quién» o «en relación con qué» es inútil esta búsqueda surge siempre la expresión, consciente o no, de un contexto material e histórico del cual surge y al cual responde esta opción narrativa. En efecto, el sinsentido de esta búsqueda señala un estado de cosas en relación con el cual carece de sentido, el cual forma parte de la expresión de todo un modo de producción del cual surge la escritura de Bolaño, y que acá he estado denominado como capitalismo tardío.

Con todo, hay una pregunta todavía más fundamental con relación a la inutilidad: si hay procesos que son completamente inútiles tanto en esta novela como en las posteriores, por qué los personajes continúan insistiendo en su ejercicio. En *Amberes* esto aún no se ve

con tanta claridad, sobre todo por cuanto está diseñada como una máquina de guerra en contra de la interpretación hermenéutica, pero incluso ante esta misma cualidad —su anarquía del sentido— ya puede percibirse una forma de respuesta: ante las lógicas culturales del capitalismo tardío, determinadas por la producción y utilidad como ejes que rebasan toda cualidad ética, la inutilidad implica una forma de resistencia.

Si bien es cierto que las vanguardias de los años veinte, por ejemplo, ya tensionaban o se cuestionaban la pertinencia o necesidad del sentido como elemento pivote de sus formas de expresión, es precisamente el ejercicio de la inutilidad dentro de modos de producción posmodernos lo que otorga un función diferente de resistencia: el abogar por gestos gratuitos e inútiles implica una práctica que en la modernidad aún poseía sentido, pero que dentro de un marco epocal posmoderno, tiene que lidiar con la carencia de potencia política de su práctica, esto es, frente a su propia inutilidad.

3.4 Jorobadito

Así como en *Amberes* hay un detective cuya búsqueda y propósito se articulan a partir de la inutilidad, hay también un personaje en fuga que opera como antagonista de dicha búsqueda. Si bien su identidad nunca se declara de manera explícita, la novela ofrece pistas que permiten leer al jorobadito, a quien ya citaba más arriba como protagonista y articulador de la narración en torno a la película que proyecta en el bosque, como uno de los fugitivos de las búsquedas policiales. Quizá la más explícita de estas pistas aparece en el capítulo “29. Amarillo”, que comienza con un informe que describe al jorobadito:

En el informe aparece como un jorobado vagabundo. Vivió unos días en el bosque. Al lado había un camping pero él no tenía dinero para pagar, así que allí sólo iba de vez en cuando a tomarse un café en el restaurante. Su tienda estaba cerca de las pistas de tenis y frontón. A veces iba a ver cómo jugaban. Entraba por la parte de atrás, por un hueco que los niños habían hecho en el cañizo”. (67)

Tal como puede leerse, esta cita está determinada por un modo de expresión institucional y designa al jorobadito como un sospechoso de carácter marginal. Se trata de un registro distinto al del capítulo “38. La pistola en la boca”, por ejemplo, donde se señala: “Detrás el jorobadito dibuja piscinas, ciudades-dormitorio, avenidas vacías. La delicadeza o la cortesía estriba en los ademanes para cada situación. El jorobadito dibuja una persona de facciones gentiles” (85). Mientras que el informe solo registra actividades relevantes para una investigación, la última cita expresa una forma de cotidianidad artística. En efecto, si consideramos también la película que proyecta en el bosque, estamos frente a un personaje cuya existencia resulta huidiza e inclasificable dentro de un marco institucional.

Por otra parte, no se describe ningún crimen al que se le relacione —salvo quizá el de ingresar sin permiso a una propiedad privada—. Tampoco se explicita su nombre, sino que se le designa como un «jorobado vagabundo», vale decir, a partir de las características físicas que lo distancian de manera radical con los estándares culturales que le son contemporáneos. Esta falta de nombre, sumado al carácter marginal con que se describe su forma de habitar el mundo, parecen apuntar a una operación que, en relación al informe policial, lo invisibilizan, y que, en el resto de la narración, lo sitúa como una singularidad cuya fuga no depende tanto de la policía como agente de vigilancia y castigo —corrupto, fascista y epicentro del mal, por cierto—, sino frente a todo un marco institucional

determinado por los modos de producción desde los que se expresa su desarrollo como personaje²².

En suma, el jorobadito puede ser considerado, si bien de manera temprana dentro la narrativa de Bolaño y sujeto a una forma de expresión anárquica como política de escritura, como uno de los primeros personajes *poeta* de la narrativa de Bolaño. En este sentido, la amenaza que reviste el jorobadito para la sociedad no tiene que ver con un acto criminal, sino con su existencia como una forma de resistencia frente a un estado determinado de cosas. Toda la concepción de poesía que Bolaño irá desarrollando en el resto de su narrativa, y que como he descrito tiene que ver más con una cualidad ética que con el ejercicio mismo de la escritura, podría tener en el Jorobadito una puerta de entrada.

Ahora bien, esta cualidad desterritorializada y marginal en el Jorobadito está estrechamente relacionada con su condición latinoamericana dentro de España. En efecto, en el capítulo “19. Literatura para enamorados”, se señala: “... pregunté si él realmente creía que Roberto Bolaño ayudó al Jorobadito sólo porque hacía años había estado enamorado de una mexicana y el jorobadito también era mexicano” (49).

En esta cita no solo se señala la nacionalidad mexicana del jorobadito —que Bolaño homologa con una condición latinoamericana general—, sino que también realiza un guiño a la experiencia mexicana del propio Bolaño, que está marcada a su vez por su propia tendencia hacia la fuga. Más o menos por la misma época en que Bolaño escribe *Amberes*, que podríamos llamar temprana y donde es posible evidenciar el paso de una escritura lírica a una prosaica —y de la cual *Amberes* constituiría la piedra angular—, escribe *El tercer Reich*

²² El hecho de que el apodo de jorobadito vaya sin mayúscula implica también un grado de desterritorialización, pues se sustrae de la institucionalidad determinada por el nombre propio, al tiempo en que promueve su singularidad, esto es, su existencia como un jorobadito entre muchos (Deleuze 2004).

(2010), la cual se publica de manera póstuma ocho años después que *Amberes*. En esta novela aparece un personaje latinoamericano con el cuerpo completamente quemado que vive debajo de unos patines apilados en la playa de un hotel. Si atendemos a que la escritura de Bolaño muchas veces manifiesta la forma de palimpsesto (Candia 2005), aunque sobre todo de una escritura ejercida como ensayo y error, es posible asumir que una de las formas en las que Bolaño expresa la condición latinoamericana en un contexto europeo está dado por el salvajismo y la deformidad.

Esta forma de dar cuenta de lo latinoamericano exhibe una operación política de suma importancia. Hasta ahora he insistido en la idea de que la escritura de Bolaño tensiona las lógicas culturales posmodernas a partir de estrategias de escritura modernas, que se definen por la transgresión que ejercen sobre los mecanismos coloniales de la propia modernidad. También he insistido en que expresa con frecuencia la inutilidad del gesto, por cuanto se ejerce dentro de un marco epocal que institucionaliza las diversas formas de transgresión, y torna inofensivas sus potencias políticas. Ahora bien, a partir de estas políticas de escritura —moderna e inútil—, es posible leer que la condición latinoamericana del *Jorobadito*, vale decir, su condición colonizada, devastada y monstruosa, opera como un símbolo de resistencia dentro del territorio responsable de su precarización.

No obstante lo gráfica y textual que pudiera parecer esta operación, implica la distribución de valores que Bolaño le adjudica a los poetas —riesgo, valentía, resistencia— o, de manera más específica, a los buenos o *verdaderos* poetas. De hecho, el destino, que también es sumamente importante en sus novelas, del *Jorobadito* resulta ejemplar: funciona como articulador de una narración que abarca la totalidad del mundo en el que habita a partir de algunos de sus fragmentos y logra fugarse del aparato responsable de capturas sus potencias salvajes.

Es quizás a partir de allí que puede explicarse uno de los pasajes clave de la novela, donde se expresa que el Jorobadito opera como la *estrella de un camino*: “No hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío. Escribí: «grupo de camareros retornando al trabajo» y «arena barrida por el viento» y «vidrios sucios de septiembre». Ahora puedo darle la espalda. El jorobadito es la estrella de tu camino” (81).

En esta cita es posible leer una expresión de desamparo en la voz del narrador, así como una declaración de que, en ese momento, que ocurre hacia el final de la novela, puede (por fin) darle la espalda a *algo*. Si bien no señala a qué le da la espalda —aunque podría inferirse que al desamparo mismo—, sí sentencia luego que la estrella de ese camino que viene, el horizonte que guía hacia ese destino, está dado por el Jorobadito.

Si consideramos que el Jorobadito podría manifestar en su cuerpo las huellas de la modernidad colonial, y al mismo tiempo articular un discurso crítico —moderno— en un contexto donde este tipo de discursos ha perdido sus potencias políticas —y por tanto su utilidad—, el hecho de que sea enunciado como un modelo a seguir implica tomar como horizonte una existencia inútil, valiente, desterritorializada, resistente, salvaje y monstruosa. En suma, una vida de poeta.

A modo de resumen, es posible sugerir que el Jorobadito opera cuando menos en tres niveles. En primera instancia opera como articulador de la historia, a través de la distribución de las imágenes que componen la novela. Por otra parte, opera como un personaje principal que está en permanente fuga, y que hace las veces de antagonista de una búsqueda perdida de antemano. Por último, posee una función simbólica, pues sus formas de habitar el mundo comprenden una alternativa política de resistencia frente a las lógicas culturales que determinan el contexto de producción de la novela. Así como de esta última se podría decir que constituye el germen temprano y rizomático del resto de la narrativa de Bolaño, el

Jorobadito podría expresar los valores básicos de lo que, en el transcurso de su obra, se irá esgrimiendo como concepto de poeta y poesía.

4. Oficio literario

La proximidad del jorobadito con los valores que Bolaño le confiere a la poesía está estrechamente ligada a la manera en que este último expresa el ejercicio literario en su escritura temprana. En efecto, los modos de expresión de *Amberes* están sujetos a toda una concepción sobre cómo debiera ser una escritura *de verdad*, que en términos generales debiera comprender una práctica gratuita, revolucionaria, valiente y desesperada. Aspectos como la falta de referentes, la ausencia de una trama identificable o el carácter opaco de sus relaciones, por ejemplo, comparten de hecho una función sistémica con el jorobadito, a saber, la de transgredir y resistir a la territorialización de aquellos campos hegemónicos e instituciones que le son contemporáneos.

Esta cualidad política en la construcción de *Amberes* no tiene, como señala el mismo Bolaño, cabida dentro de la industria editorial posmoderna, básicamente porque es una novela que está construida como un ejercicio anárquico y gratuito, lo cual desde un punto de vista editorial es a todas luces invendible. Es por ello por lo que *Amberes* solo puede ser publicada, como señalaba en los apartados anteriores, cuando la marca Bolaño está ampliamente difundida e institucionalizada. Ahora bien, su publicación final, pocos años antes de morir, podría entenderse como un guiño hacia una escritura imposible pero sumamente valiosa, una forma experimental de ejercer el oficio literario que solo puede sobrevivir como objeto de narración y no *ya* como modo de expresión. Si bien Bolaño no

renuncia ni a la experimentación ni al riesgo, esto es, no abandona las prácticas modernas de una literatura articulada como política de transgresión y el daño, sí cambia sus estrategias de escritura, sobre todo a partir de una narración mucho más legible y canónica. En los análisis posteriores de *LDS* y *2666* abordaré con más detalle estas mutaciones.

No bien lo anterior, en *Amberes* se expresa, quizás como en ninguna de sus otras novelas, esta forma de entender y expresar el oficio literario, sobre todo por cuanto procura romper y fugarse de manera radical de los cánones y convenciones que operan en el marco epocal donde se inscribe. Ello se manifiesta en *Amberes* de variadas formas que operan en diversos niveles.

4.1 Límites e imposibilidades

Amberes está enmarcada por dos paratextos de suma importancia. El primero antecede a la novela y está dado por la ya citada introducción “Anarquía total: veintidós años después” (9); el segundo comprende el último capítulo del libro, y se titula “56. Post scriptum” (119). Ambos textos funcionan como comentarios a la novela, el primero a modo de justificación de su publicación tardía y como descripción de su contexto de producción — y acaso su temple de ánimo—, y el otro como un ejercicio de memoria y rescate de su propia escritura. Los dos capítulos son sumamente ricos en síntomas y juicios sobre cómo Bolaño concebía la literatura, por lo que el presente análisis está sujeto, por fuerza, a una elección metodológica.

La introducción parte con la siguiente sentencia: “Escribí este libro para mí mismo, y ni si quiera de eso estoy muy seguro” (9). El hecho de escribir para «uno mismo» habla

precisamente de la gratuidad de ese ejercicio de escritura, aunque sobre todo de la falta de consideración de sus potencias de publicación en el proceso de producción. En otras palabras, define la anarquía con la que está escrita, que el mismo Bolaño señala como «total». La escritura para uno mismo opera, de esta forma, como una declaración de sus cualidades gratuitas.

Más adelante, Bolaño procura sintetizar su valoración de la literatura de aquellos años. Se trata de un fragmento que he sacado a colación con anterioridad, pero que, a partir del desarrollo actual del análisis, adquiere toda su densidad crítica: “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” (10).

La creencia en la literatura que expresa Bolaño está o pretende estar desligada de aquellos procesos que determinan sus aspectos industriales e institucionales. La literatura que Bolaño concibe no requiere —ni acepta— un ascenso que no tenga que ver con las potencias de la escritura misma, cuya relación con la vida es inextricable. Ahora bien, resulta menos importante lo que Bolaño rechaza que lo termina afirmando —inutilidad y destino—. En efecto, los gestos inútiles están presentes en todo el desarrollo de *Amberes*, tanto a nivel de objeto como de modo de expresión, y el destino está marcado precisamente por el devenir de la escritura de Bolaño, que finalmente lo lleva a publicar una novela de estas características.

Con relación al capítulo final, cuyo título apela precisamente a su función como cierre de dicha forma de escritura, es posible observar cómo Bolaño pretende rescatar y otorgarle una utilidad a un modo de expresión determinado por su falta de utilidad: “De lo perdido, de

lo irremediablemente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogirme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más” (119).

Este rescate que hace Bolaño de su escritura temprana, marcada por peligros como la intemperie, la rabia y el desamparo, implica el rescate de una forma de valentía juvenil, la mayor parte del tiempo adolescente —que es fundamental en *LDS*—, a la cual le asigna una utilidad fundamental en tanto que huella o vestigio: obligarlo a cumplir con un destino. En otras palabras, la inutilidad que manifiesta este tipo de escritura en relación con las lógicas culturales posmodernas es, al mismo tiempo, una potencia que lo conmina a reivindicar esta noción de escritura cada vez que puede. En este sentido, sería posible sugerir que la inutilidad, el carácter gratuito de este tipo de escritura, es su mayor potencia como disciplina cultural.

Ahora bien, los paratextos acá expuestos implican considerar a Bolaño como un lector y crítico de sí mismo, lo cual constituye un aporte sumamente valioso, pero en modo alguno una imagen acabada de su escritura —si es que aquello fuese posible—. En última instancia, hay que considerar siempre que una cosa son los aspectos que Bolaño considera fundamentales para el desarrollo de una escritura, y otra el desarrollo efectivo de dicho horizonte escritural. Resulta significativo, en todo caso, observar cómo el concepto de destino, que implica un horizonte de sentido, forma parte de las dos o tres cosas que comenta sobre su escritura. La lectura de la totalidad de la escritura de un autor siempre lleva implícita la noción de un destino, de un trayecto, y el hecho de que Bolaño enuncie su importancia tanto a modo de comentario y como dando cuenta de una experiencia, permite considerar este destino no sólo como un elemento estético, sino también como un certeza ética y experiencial.

4.2 Institución literaria y actos gratuitos

La manera en la que Bolaño juzga su escritura temprana está determinada, pues, por una valoración de su carácter gratuito, o de manera específica, de la potencia política que implica esta gratuidad dentro del contexto donde se produce. Ahora bien, los modos en los que Bolaño da cuenta de esta experiencia se expresan en *Amberes* de varias formas.

En el primer capítulo, titulado “1. Fachada”, el narrador señala la pérdida del soporte institucional del oficio literario, en lo que podría leerse como un ejercicio negativo para expresar los límites de una literatura «auténtica»: “Estoy solo, toda la mierda literaria ha ido quedando atrás, revistas de poesía, ediciones limitadas, todo ese chiste gris quedó atrás” (25). Esta pérdida, que se relaciona con un estado de desamparo mucho más amplio, no apunta necesariamente al ejercicio de la escritura, sino, antes bien, al circuito en el que este se distribuye, esto es, a sus soportes de publicación. El «chiste gris» que queda atrás expresa precisamente un horizonte de sentido que fracasa, por cuanto la dirección a la que apunta, y que le otorga una función revolucionaria a la experiencia de producir y consumir poesía —o cierto tipo de poesía—, pierde sus potencias políticas con relación a las lógicas culturales que le son contemporáneas. En este sentido, la «mierda literaria» que desaparece opera como una expresión de duelo frente al fracaso de una vanguardia *verdadera* —moderna— dentro de un contexto posmoderno.

Ahora bien, esta fuga parece demarcar, además del abandono de un proyecto frustrado, una propuesta de transgresión y resistencia ante dicho fracaso. En efecto, la afirmación del abandono de la institución literaria tiende a definir el valor de un proyecto como *Amberes*, que opera como un ejercicio de vanguardia diseñado con relación a los modos de producción donde se inscribe. En otras palabras, el rechazo a la institución literaria es al

mismo tiempo la reivindicación de una forma de escritura más válida, cuyo principal motor es la inutilidad, en tanto que implica una estrategia de resistencia frente a los imperativos de utilidad y sentido que devienen hegemónicos dentro del capitalismo tardío.

No obstante lo anterior, el carácter inútil, y por tanto revolucionario, de una literatura gratuita tiende a expresarse en *Amberes* como una imposibilidad. En el capítulo “2. La totalidad del viento”, por ejemplo, se señala la dificultad que experimenta uno de los personajes, denominado como «el tipo», para escribir poemas gratuitos: “El tipo está sentado en una de las terrazas del ghetto conjetural. Escribe postales pues su respiración le impide hacer poemas como él quisiera. Quiero decir: poemas gratuitos, sin ningún valor añadido” (17). Lo que se acusa en esta cita no es la imposibilidad de una escritura, sino de la escritura de poemas gratuitos. La escritura de postales, como medio paliativa para esta dificultad, funciona como un medio de comunicación no literario, esto es, como una plataforma de comunicación con una utilidad bien definida, y cuya realización no comprende mayores inconvenientes, mientras que una poesía gratuita, sin valores añadidos —sin una utilidad axiomática— deviene imposible.

Esta imposibilidad se ve acrecentada por la opacidad e incompetencia mismas del lenguaje para dar cuenta de la experiencia humana. No se trata, por cierto, de la imposibilidad general del lenguaje que sugiere Foucault, por ejemplo, en *Las palabras y las cosas* (1997), sino de obstáculos concretos ligados a un momento histórico, en este caso, por una condición particular latinoamericana dentro de un territorio europeo determinado por modos de producción posmodernos que operan a escala global. En el capítulo “9. Un mono”, por otra parte, el narrador expresa la dificultad que experimenta para centrar su escritura: “No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso. Probablemente debería dejarlo todo y marcharme, ¿no lo hizo así Teresa de Ávila?” (29).

La falta de ilación, que recorre de manera sistémica toda la novela, se expresa en la cita anterior como un obstáculo para el desarrollo del destino de la escritura. En tanto que el «chiste gris» de la literatura ha quedado atrás —su cualidad institucional—, las dificultades para la práctica de una escritura centrada operan como la amenaza de una experiencia definitiva y que volverá a aparecer en varios pasajes de la escritura de Bolaño: el abandono de todo intento de escritura. No bien esta amenaza, la referencia a Teresa de Ávila como modelo de renuncia opera también como modelo de renovación, pues es precisamente cuando Teresa lo deja todo que se inicia en la mística religiosa y en la escritura.

Todos estos obstáculos para el desarrollo de una escritura desligada de sus cualidades institucionales, que impiden la práctica de una escritura gratuita, parecen sintetizarse en una sentencia que aparece en el capítulo “30. El enfermero”: “Sólo me salen palabras sueltas, le dijo, tal vez porque la realidad me parece un enjambre de frases sueltas” (69). *Amberes*, en efecto, parece operar a ratos como un conjunto de frases sueltas o descentradas, pero al homologar esa falta de centro con la realidad, vale decir, con la experiencia de la percepción de la realidad, se pone en un mismo nivel la expresión literaria con la experiencia vital, lo cual implica una operación que reúne arte y vida dentro de una misma forma de expresión.

A modo de resumen, es posible sugerir que la gratuidad e inutilidad que expresa *Amberes* como aspectos de una escritura ideal, permanecen en constante conflicto con la materialidad histórica y cultural dentro de las cuales se inserta. A partir de ello, es posible identificar una política de escritura determinado por actos gratuitos, esto es, por la toma de decisiones constante y sistemática que expresa la gratuidad como un aspecto fundamental de su función política. Ello implica una forma de resistencia que tiende a exceder los límites de la novela y que propone un gesto que, precisamente debido a su inutilidad, posibilita nuevas estrategias de fuga frente a la hegemonía cultural de los modos de producción posmodernos.

5. Política de actos gratuitos: escritura, vida y anarquía

Las cualidades rizomáticas, desterritorializadas, gratuitas e inútiles que articulan a *Amberes* como un dispositivo de transgresión, generan la condición de posibilidad para que Bolaño pueda incluirse a sí mismo como un personaje cuya construcción es indiscernible de su referente. En efecto, el personaje Roberto Bolaño no parece operar como Arturo Belano en *LDS* o *Amuleto*, o B. en algunos de sus cuentos, quienes se inscriben dentro de una larga tradición de escritura auto-ficcional, sino que tiende a expresar una relación entre arte y vida que pone en tensión los límites entre experiencia y ficción²³.

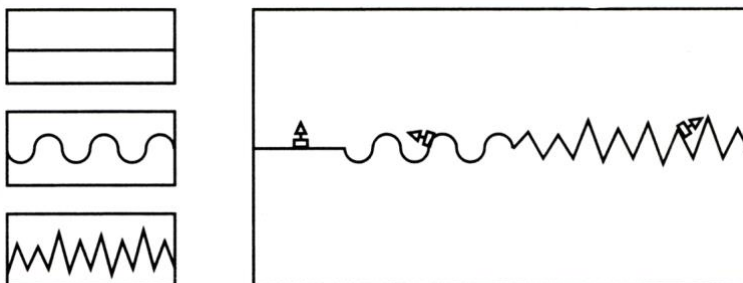
En el capítulo “4. Soy mi propio hechizo”, y a propósito de la falta de transparencia del lenguaje que acusaba más arriba, Bolaño se presenta como un personaje incapaz de entender el lenguaje de los demás: “El lenguaje de los otros es ininteligible para mí. «Cansado después de muchos días sin dormir»... «Una muchacha rubia bajó las escaleras»... «Me llamo Roberto Bolaño»... «Abrí los brazos»...” (22). Esta incapacidad que exhibe el personaje-narrador Bolaño para entender el lenguaje de los demás, está estrechamente relacionado con la noción de una realidad como «un enjambre de frases sueltas», así como con la cualidad fragmentaria con que está construida la novela. Por otra parte, la sentencia “cansado después de muchos días sin dormir”, apunta en la misma dirección que las condiciones materiales de existencia que Bolaño describe en el prólogo sobre el contexto de

²³ Deleuze, en el artículo “La literatura y la vida” (Crítica y clínica, 2009), sugiere que la literatura constituye una experiencia, y que, por ende, nunca funciona como representación o mimesis, sino como un acto de devenir, siempre en curso, siempre inacabada. Deleuze, al igual que Bolaño, define la literatura como una forma de escritura ideal, como una literatura «de verdad», al punto en que termina el artículo señalando que “entre aquellos que hacen libros con pretensiones literarias, incluso entre los locos, muy pocos pueden llamarse escritores” (18). Si bien en este análisis no ahondo en ello, básicamente por razones metodológicas, la política con que Bolaño da cuenta de las relaciones entre arte y vida parece situarse precisamente en esta clase de concepción sobre la escritura como un acto de devenir.

su escritura temprana, y la estrategia de explicitar su nombre —que es de vital relevancia pues es el único nombre completo que aparece y que alude al mismo tiempo a un autor, un narrador y uno de los personajes—, operan como una ausencia positiva de distinción entre experiencia y ficción.

A partir de ello, sería posible leer que, en efecto, la realidad comprende para Bolaño un «enjambre de frases sueltas», y que los modos de expresión que utiliza no se distinguen de sus juicios como personaje. Las formas en las que Bolaño entra y sale de la novela, sin ninguna distinción clara, y sobre todo sin determinar los alcances de su experiencia como productor y sujeto de experiencia, dan cuenta de una operación todavía más específica, a saber, la de insistir en una forma de expresión vanguardista dentro de un marco epocal donde el concepto mismo de vanguardia ha perdido, si no todas, al menos gran parte de sus potencias políticas y revulsivas.

Esta fuga de los límites que distinguen experiencia y ficción puede observarse también en un dibujo que aparece en el capítulo “22. El mar” —que años más tarde agregará, bajo diferentes criterios, en *LDS*²⁴—, el cual expresa a partir de líneas y cuadros una representación de diversos estados de ánimos. A continuación, expongo el dibujo y un fragmento del texto que lo enmarca:



²⁴ En *LDS* este dibujo se presenta como el único poema de Cesárea Tinajero, titulado Sion, y que será parte central del diálogo intercalado que tienen Arturo Belano y Ulises Lima con Amadeo Salvatierra. La manera en la que allí se interpreta el dibujo podría arrojar varias luces sobre la función que cumple en *Amberes*, pero considero más provechoso realizar un análisis comparado de sus funciones luego de ingresar al análisis de *LDS*.

“Se alternaban. 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. Me dolía el pene, el vientre, etc.” (53)

Tal como puede observarse, ni el dibujo ni la cita explicitan de qué tipo de experiencia se están haciendo cargo. Su descripción habla más bien de afectos y sensaciones frente a una línea que oscila, lo cual omite de manera deliberada sus posibles referentes y deja a la línea como un símbolo proclive a múltiples conexiones. Ahora bien, si consideramos la manera en la que se articula y desarrolla la novela, es posible sugerir que el movimiento de la línea podría operar como la expresión de la experiencia cotidiana como un motor inextricable de la experiencia artística. En efecto, al describir las sensaciones que le generaban estas fluctuaciones, está expresando tanto su carácter inevitable como las sensaciones corporales que derivan de ella. Cuando al final del capítulo declara que, frente a la línea crispada, le “dolía el pene, el vientre, etc.”, está precisamente revelando que el desamparo, el dolor y la rabia —que en el prólogo destaca como los afectos preponderantes de dicha época— no son separables en lo absoluto de los modos de producción, y que es precisamente esta forma de escritura la que, debido a su imposibilidad, vale realmente la pena ejecutar.

Ahora bien, el valor político de una escritura gratuita, sobre todo a partir de sus potencias como forma de resistencia posmoderna, limita no solo con la imposibilidad de comunicarse a cierta cantidad de lectores —y de generar un efecto en ellos—, sino que además con un cerco cultural que desestima estas formas de expresión. En efecto, en el capítulo “47. No hay reglas”, el narrador señala: “Toda escritura en el límite esconde una

máscara blanca. Eso es todo. Siempre hay una jodida máscara. El resto: pobre Bolaño escribiendo en un alto del camino” (102).

Es muy posible que esa máscara blanca, esa barrera que enfrentan los procesos de escritura y que está determinada por superficies homogéneas e inocuas, respondan a una expresión de las lógicas culturales del capitalismo tardío, esto es, de una de las características del posmodernismo que Jameson denomina como “nuevas superficialidades”, y que básicamente elimina o desestima los conceptos de «verdad» y «profundidad» característicos de la modernidad. En otras palabras, la «jodida máscara blanca», el sistema de apariencias que le es contemporáneo, da pie para que se juzgue a sí mismo de «pobre Bolaño escribiendo en un alto del camino», vale decir, que se juzgue como un romántico que intenta reivindicar un tipo de escritura cuya potencia política está paradójicamente determinada por su imposibilidad de comunicarse.

Al final del prólogo, Bolaño señala: “Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió” (11). Esta sentencia revela precisamente la dirección de un destino, de una mutación en sus modos de expresión que le permitirán, veintidós años después, asegurar su publicación. Parte del análisis que realizo en los próximos capítulos sobre *LDS* y *2666* intenta dar respuesta a las maneras en cómo mutan las estrategias de escritura de Bolaño, qué relaciones pueden establecerse entre estos cambios y aquellos que caracterizar los modos de producción entre los años ochenta y dos mil, cuál es el rol o la posición de Latinoamérica en estos procesos y cuál es la función de la política de actos gratuitos que atraviesa *Amberes* dentro de su narrativa posterior.

A partir de lo observado en este capítulo, es posible entender por qué *Amberes* es ciertamente la novela más desconocida y subestimada de Bolaño. En efecto, su construcción exhibe operaciones y políticas que se escapan o no tienen asidero dentro del

panorama narrativo que le es contemporáneo, y su publicación funciona, precisamente debido a ello, como una máquina de resistencia, como el símbolo de una práctica histórica perdida que, al ser expresada dentro de un soporte institucional que depende de modos de producción posmodernos, reivindica una experiencia de escritura que resulta ininteligible dentro de las lógicas culturales que determinan su recepción.

De *Amberes* a *Los detectives salvajes*:
Escritura y modos de producción en los años ochenta y noventa

Desde que Bolaño escribe *Amberes* hasta la publicación de *LDS* pasan aproximadamente dieciséis años. Durante este período publica cinco novelas: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, escrita junto a A.G. Porta), *La senda de los elefantes* (1984, reeditada en 1999 bajo el nombre de *Monsieur Pain*), *La pista de hielo* (1993), *La literatura nazi en América* (1996) y *Estrella distante* (1996). En esta secuencia de publicaciones es posible hallar una serie de cambios en los modos de expresión analizados en *Amberes*, cuya huella más evidente es quizá el paso de una escritura lírica-prosaica a una definitivamente narrativa. Con todo, existen también otras transformaciones y desplazamientos que quisiera destacar brevemente antes de ingresar en *LDS*.

Parte de la tesis que acá propongo consiste en que, más allá —o incluso gracias a— estas transformaciones en los modos de expresión en la obra de Bolaño, es posible observar una política de escritura que los atraviesa, que hasta cierto punto los articula, y que podría definirse como una concepción política del oficio literario que está determinada por la búsqueda de transgresión y resistencia. Esta política apunta a lo que Bolaño denomina una literatura *verdadera* o *auténtica* —que son conceptos propiamente modernos—, y cuyo devenir en la posmodernidad cumple una función muy diferente a la que cumplía, por ejemplo, en los años veinte, pues no solo fracasa de manera irremisible, sino que ese fracaso define tanto sus potencias como sus grados de imposibilidad.

Ahora bien, dicha política implica una respuesta a un contexto más o menos concreto, esto es, a contexto global determinado por las transformaciones en los modos de producción

y las lógicas culturales que caracterizan el decurso de los años ochenta y noventa a escala global. Estos años marcan el desarrollo, la decadencia y el fin —al menos nominal— de las dictaduras latinoamericanas, durante las cuales se impone en estos territorios el modelo neoliberal como orden económico y se fuerza, también de manera sistémica, la adopción de lógicas posmodernas dentro de un contexto geopolítico donde la modernidad tuvo siempre un carácter colonial e inacabado. Esto que ocurre en Latinoamérica forma parte, por supuesto, de un fenómeno de mundial, cuya agenda está marcada por el fin de la Guerra Fría y por el consecuente asentamiento del capitalismo tardío —y de Estados Unidos como la mayor potencia económica y militar— como orden económico mundial.

La expansión global que experimenta el capitalismo tardío implica, por tanto, la hegemonía de sus lógicas culturales a escala global. En la medida en que estas lógicas impiden hablar ya de una «verdad» —y por ende de una «literatura de verdad»— Bolaño parece entender que es precisamente reivindicando este concepto imposible como el recurso más efectivo transgredir su imposibilidad. En otras palabras, frente a la pregunta sobre cómo la escritura puede transgredir en un contexto donde la transgresión ya no transgrede nada, Bolaño parece responder con una escritura que reivindica conceptos y procedimientos modernos dentro de un contexto global posmoderno, lo cual los determina inevitablemente como procedimientos escriturales posmodernos. A partir de ello, resulta posible leer estas transformaciones en los modos de expresión como una reconfiguración, como un rediseño de la estrategia de la escritura de Bolaño hacia formas que operen de manera más *efectiva* en relación con las lógicas capitalista tardías donde se inscribe, sobre todo en relación con las lógicas culturales que se han vuelto hegemónicas y que constituyen el fracaso inevitable de lo que Bolaño entiende como una literatura *de verdad*.

Durante los años ochenta Bolaño publica dos novelas: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* y *La senda de los elefantes*²⁵. *Amberes* y *El tercer Reich* también forman parte de esta época, pero ambas serán publicadas décadas más adelante. En *Consejos* puede intuirse el pulso del primer Bolaño prosaico y legible, pero la primera publicación donde aparece Bolaño como autor único es en *LSDE*. Esta última, a diferencia de *Amberes*, cuenta una historia sumamente legible, de corte detectivesco, donde un narrador-protagonista es requerido para curar el hipo de Vallejo y termina enfrentado una búsqueda mucho más profunda y arriesgada. En este sentido, mientras que el misterio en *Amberes* está imbricado incluso en sus modos de expresión —lo cual conlleva una ausencia deliberada de referentes y guías narrativas—, el carácter legible con el que está construida *LSDE* exhibe un misterio mucho más identificable.

De acuerdo con esto, es posible leer un cambio en la legibilidad en la escritura de Bolaño, lo que en términos concretos se traduce en la distribución de referentes, personajes, tiempos y espacios mucho más precisos e identificables. ¿Qué ocurre, entonces, con la escritura rizomática y anárquica de *Amberes*? O lo que resulta más importante: ¿Qué relación tiene este cambio de legibilidad con las mutaciones en los modos de producción que definen los años ochenta? En *LDS* se aprecia mucho mejor esta respuesta, pero, en principio, es posible sugerir que Bolaño se ve obligado a cambiar sus modos de expresión con relación a una industria editorial donde novelas como *Amberes* simplemente no existen.

Bolaño escribe *LSDE* bajo circunstancias históricas y geográficas bien específicas, a saber, el devenir de las dictaduras latinoamericanas, las formas de resistencia popular para derrocarlas y la distancia que lo separa de estos procesos en su condición de inmigrante en

²⁵ En adelante, *LSDE* para abreviar.

España. Es en función de ello que puede verse con mayor claridad en *LSDE* la insistencia de una política de escritura. En efecto, si bien Bolaño ahora exhibe una prosa mucho más legible, no puede dejar de hablar de una condición marginal latinoamericana dentro de un contexto europeo. Ello puede observarse, por ejemplo, en la condición decadente de Vallejo en París, pero también en las formas de resistencia que implica esta condición: “El problema es que los Vallejo no tienen dinero. Su ingreso en la clínica fue gestionado por un compatriota suyo, un tal Monsieur García Calderón. Esta misma persona puso a disposición de Vallejo su propio médico, es decir el doctor Lejard” (37). El doctor Lejard apenas le presta atención a Vallejo —la cita anterior surge a propósito de que Lejard lleva cuatro días sin visitarlo—, y es esa falta de dinero, en parte, pero también la ineficacia de la ciencia que les es contemporánea, la razón por la cual buscan a Pain y su práctica del mesmerismo. Hasta cierto punto, la posición de Vallejo en Europa es alegórica: sin dinero, preso de una enfermedad incurable, dejado a su suerte en un rincón miserable de un hospital marginal francés.

Ahora bien, la narración de la *LSDE* es sumamente legible y sencilla. Nunca se pierde el referente, todos sus misterios están planteados de manera concreta y fácil de entender y, si bien se podría profundizar mucho en ellos, su demarcación está al alcance de cualquier persona. La narración está en primera persona, no hay ninguna innovación técnica de importancia en el campo de la novela, la cronología es lineal, no hay saltos en la historia que interrumpan esa linealidad, la descripción de los personajes es aceptable, etc. En suma, se trata de una novela «normal».

Su próxima novela, *La pista de hielo*, se publica en el año 1993 y comparte hasta cierto punto la misma narrativa detectivesca de novelas pasadas, aunque con ciertas innovaciones estructurales. En términos concretos, Bolaño se decanta por articular la novela a partir de tres voces: la de un mexicano, un chileno y un español. Nuevamente,

Latinoamérica y sus relaciones coloniales con Europa, la importancia de una literatura «real», la descripción de un mal enterrado, subterráneo, que subyace al sistema de las apariencias que conforman la cotidianidad, están presentes alrededor de un misterio al que se ingresa desde los márgenes de la institucionalidad.

Ahora bien, el comienzo de los años noventa está determinado por dos fenómenos que influyen sobremanera en la narrativa de Bolaño: la posdictadura chilena y latinoamericana y el fin de la Guerra Fría. En este sentido, *La pista de hielo* se publica en tiempos donde el capitalismo tardío se establece finalmente como orden económico mundial. *La pista de hielo* obtiene el premio Ciudad Alcalá de Henares y es publicada en una edición limitada para España por la Fundación Colegio del Rey. Las cualidades materiales de esta publicación no distan mucho de las que exhibe *LSDE*, pero ese mismo año *La pista de hielo* es publicada también por Planeta, y con ello Bolaño ingresa por primera vez a una editorial multinacional, lo cual implica, además de un mayor tiraje, un salto de prestigio autoral. Más adelante, en el 2003, será también publicada por Seix Barral, y siete años más tarde, en el 2003, por Anagrama, que podría definirse como la cima o la plataforma más prestigiosa de publicaciones en español (o al menos en esos años).

Con todo, esa primera publicación en Planeta podría ya definirse como el primer paso dentro de una industria multinacional, caracterizada por estar perfectamente alineada con el orden económico imperante, que se beneficia y genera utilidades con los recursos críticos y los procesos de transgresión que habitan en la escritura Bolaño. En otras palabras, la narrativa de Bolaño ingresa en un soporte que, si bien asegura que su destino como escritor comienza a solidificarse, debilita las políticas ligadas a la gratuidad, la inutilidad y la concepción de una literatura basada en sus potencias de transgresión.

Lo anterior explica en parte los modos de expresión que pueden observarse en sus próximas dos novelas, ambas publicadas en 1996: *La literatura nazi en América*²⁶ y *Estrella distante*. En términos formales, *LLNA* es una novela construida en base a biografías ficticias de personajes nazis que ejecutan el oficio literario desde el continente americano²⁷, y *Estrella distante*, quizás junto a *Nocturno de Chile* las más explícitamente chilenas, surge como el desarrollo novelístico de uno de los capítulos de *LLNA*. Ello tiene una gran cantidad de implicancias, pero quisiera centrarme en este apartado solo en una de ellas.

Tal como señala Héctor Hoyos en *Beyond Bolaño: the global Latin American novel* (2015), el concepto nazi designa en la escritura de Bolaño no solo los residuos del nacional socialismo alemán, sino también las diversas formas de fascismo, mucho más generales, distribuidas a lo largo y ancho del planeta. En este sentido, Bolaño parece estar respondiendo precisamente al contexto multinacional y multipolar en el que se inscribe su escritura, esto es, ejerciendo un discurso crítico —a ratos satírico, a ratos francamente ofensivo— sobre el pasado dictatorial y la transición hacia la democracia en Latinoamérica, así como a la pretendida paz y estabilidad política y económica a nivel global. En otras palabras, Bolaño pone en práctica una escritura ligada a la memoria que visibiliza los diversos mecanismos con que el fascismo articula, a diferencia de lo que aparenta, el modelo que se naturaliza como orden global.

Ahora bien, las formas en las que el fascismo se distribuye dentro el oficio literario parecen poner en tensión el concepto de literatura planteado en *Amberes*, sobre todo por

²⁶ En adelante *LLNA*, para abreviar.

²⁷ Es curioso que acá Bolaño haya utilizado el concepto de «América» en vez de «Latinoamérica», que es el que usa con mayor regularidad. Una posible explicación podría ser el alcance más abarcador del término (que incluye Estados Unidos y Centroamérica), pero también es posible que, estando en un marco geopolítico europeo, este término haya resultado más cotidiano para sus posibles lectores. Ello adquiere todavía más sentido al considerar que la narrativa de Bolaño llega a sus lectores latinoamericanos de manera tardía y cuando éste ya está asentado como un escritor de prestigio.

cuanto este último implica una serie de principios éticos más bien antagónicos al fascismo, como la solidaridad, la inutilidad o la intemperie. Pero la respuesta que parece dar Bolaño con *LLNA* y *Estrella distante* es que la escritura literaria, con todas sus potencias inútiles y gratuitas, con toda su relación entre arte y vida, es permeable incluso por el más absoluto de los males. Ello puede sintetizarse quizás en la siguiente fórmula: en tanto que la literatura no sirve para en específico, puede servir para cualquier cosa.

Esta exposición de la permeabilidad ética y estética de la literatura opera como contraste con la concepción de una literatura de *verdad*, pues la escritura fascista, aun cuando presenta también una estrecha relación entre arte y vida, es presentada básicamente como una «mala literatura», o como una literatura demasiado alineada con el sistema de apariencias que caracteriza a las lógicas culturales posmodernas. De alguna forma, la política de escritura evidenciada en *Amberes* hace que los modos de expresión y las experiencias de las que dan cuenta estas novelas se desplacen hacia otros territorios y otros flancos de lucha. En este sentido, la literatura pierde una batalla que para Bolaño está pérdida de antemano, pero que precisamente debido a esta incapacidad, a esta inutilidad de su ejercicio, más que valer la pena, se vuelve existencialmente necesaria.

Los detectives salvajes:
Realismo visceral en un contexto posmoderno

1. Puerta de entrada

LDS posee una gran cantidad de puertas de entrada. Cada una de ellas tiene la potencia de generar una lectura diferente, una cartografía particular, y ninguna es necesariamente más válida o legítima que otra. En efecto, *LDS* está construida como una novela total, esto es, como una novela que da cuenta de una cantidad de experiencias sumamente abarcadora, que considera una gran cantidad de aspectos del mundo desde el que se produce, y que está compuesta por historias, personajes, escenarios y puntos de vista muy numerosos y diversos. Ello implica una novela que expresa, si no la totalidad, al menos una parcela ampliamente extendida de experiencias, y que da cuenta no solo del devenir de Latinoamérica en su relación poscolonial con Europa, sino también del carácter inextricablemente interrelacionado de los procesos que configuran el mundo que le es contemporáneo.

En la presente lectura quisiera tomar como puerta de entrada un aspecto del análisis que realiza Patricia Espinosa en *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad* (2014). En términos muy generales, Espinosa sugiere que los dos regímenes de escritura que componen *LDS* —el diario y el testimonio— operan como mecanismos que restituyen la posibilidad de una comunidad, en tanto que dichos regímenes manifiestan un acontecer literario-existencial que rompe con la separación arte/vida. Ello implica que *LDS* comprenda un “...intento por volver a situar los principios de la vanguardia en un nuevo marco epocal” (159). Se trata de una lectura que va en la misma dirección que el pasado

capítulo sobre *Amberes*, a partir de lo cual es posible observar una serie de desplazamientos y relecturas en relación los modos de expresión que componen *LDS*, pero que parece insistir en una misma política de transgresión y resistencia.

Ahora bien, el aspecto de la tesis de Espinosa que utilizo punto de partida está dado por una relación que establece entre la teoría de Walter Benjamin sobre el «Ángel de la historia» y el gesto o el sentido con el que operan los real visceralistas. En el ensayo *Tesis de filosofía de la historia* (1989), Benjamin saca a colación un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus novus* como una forma de alegorizar una crítica hacia el relato moderno de progreso. Benjamin describe el cuadro de esta forma:

En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del “Ángel de la historia”. Ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

(183)

El «Ángel de la historia» tiene el aspecto, pues, de un ángel que vuelve su rostro hacia el pasado y solo ve catástrofe y ruinas, y que además es incapaz de detenerse y hacer algo

pues el progreso, que es el responsable de esta ruina pasada, lo arrastra inexorablemente de espaldas hacia el futuro. Esta alegoría crítica sobre la idea de progreso moderna —que oculta, como señalaba al comienzo, sus mecanismos coloniales— es comparada por Espinosa con una aseveración que realiza Ulises Lima y que luego detalla cuando lo increpa sobre ello García Madero: “Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. / —De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido” (17).

Espinosa sugiere que esta relación exhibe tres desplazamientos o cambios entre Benjamin y Bolaño: un desplazamiento que va de lo temporal a lo espacial — pasado/presente/futuro por atrás/ aquí/adelante— que implica un abandono de los rasgos metafísicos en Benjamin —paraíso, ángeles y tiempo—; una intensificación del carácter materialista al oponer la pasividad del ángel con la voluntad de los real visceralistas; y la distancia que hay entre una noción histórica y la noción de sujetos particulares. No obstante, también los hace confluír en dos aspectos fundamentales, a saber, una recuperación del tiempo presente y una crítica a la modernidad dominante, determinada en este caso por el relato de progreso y del tiempo histórico como mera causa y consecuencia.

La relación que establece Espinosa da cuenta, pues, de una práctica moderna que busca transgredir los relatos dominantes de la modernidad, pero que se inscribe precisamente dentro de un marco epocal posmoderno. Se trata, en términos de Espinoza, de “un libro rabiosamente moderno ubicado en los umbrales del siglo XXI” (155), pero que, al desarrollarse dentro de lógicas posmodernas, adquiere otros grados de significación e implicancias. En este sentido, *LDS* opera bajo la siguiente premisa:

Después de leer *Los detectives salvajes* queda claro que la vuelta a casa ya no es posible, pero esto no invalida el viaje; es más, puede que la imposibilidad de retorno al origen libere al viajero de la pesada carga del reencuentro y le permita la errancia absoluta. Sin regreso, al viajero no le queda más que asumir que será un eterno descubridor de lo nuevo. (12)

Para Espinosa, por tanto, *LDS* demuestra que no es posible retornar a un pasado moderno, pero asume esa derrota como una posible forma de liberación. Es una idea que está presente hasta cierto punto en esta lectura, pero que implica dejar varios aspectos para trabajos futuros. A partir de ello, me gustaría empezar con esta relación entre el «Ángel de la historia» y el gesto de los real visceralistas para analizar las formas en las que operan los modos de expresión y una posible política en *LDS*, de manera tal de abrir las relaciones con otros aspectos de su escritura, y sobre todo de la interdiscursividad en el corpus propuesto.

De manera más específica, si la alegoría de Benjamin y la forma de caminar de los real visceralistas implica volver la vista hacia el pasado/atrás dando la espalda al futuro/delante, cabe preguntarse si en algún momento este gesto logra ser revertido, vale decir, si los real visceralistas son capaces, a partir de una voluntad que desplaza la pasividad de ángel benjaminiano, condenado por las fuerzas del progreso, de volver la vista al frente, vale decir, de sugerir o plantear un horizonte de sentido. En otras palabras, si en la escritura de Bolaño opera una política de transgresión y resistencia cuyas fuerzas políticas se ven mermadas por la posmodernidad, surge la pregunta de si en algún momento *LDS* logra reivindicar una literatura «verdadera» que no se limite a expresar un duelo por aquello que está irremediablemente perdido.

2. Algunos datos contextuales

La pregunta sobre el gesto de los real visceralistas, que puede plantearse también como la pregunta por el devenir de una escritura moderna dentro de modos de producción posmodernos, requiere de un breve paréntesis contextual. Se trata de un estado de cosas en el que he insistido desde las primeras páginas, pero que en relación con *LDS* exhibe algunas particularidades que vale la pena observar y tener en cuenta para el presente capítulo.

LDS fue publicada en 1998. Con ella se adjudicó ese mismo año el premio Herralde de novela, y un año más tarde el Rómulo Gallegos. Ambos comprenden premios sumamente prestigiosos, que en el ámbito de la narrativa en español constituyen puntos de anclaje más o menos definitivos para el reconocimiento de la escritura de un autor. También fue traducida a varios idiomas, a partir de lo cual comienza el proceso de internalización de la escritura de Bolaño (Latinoamérica incluida). Estos eventos empiezan a popularizar a Bolaño no solo como un autor sino también como personaje. En efecto, *LDS* marca el comienzo del desarrollo de un mito, pues no solo sitúa a Bolaño como uno de los escritores latinoamericanos de mayor importancia en el panorama narrativo de aquellos años, sino que también da cuenta, a partir de su alter ego Arturo Belano, de las experiencias juveniles de un Bolaño con rasgos de poeta maldito, o en todo caso de poeta vanguardista con condiciones materiales de existencia marginales, y con ello la historia de Bolaño —que ya tiene poco que ver con su experiencia cotidiana en 1998— adquiere un halo de misterio que hasta ahora sigue creciendo y generando grados de ambigüedad entre el Bolaño como personaje y su referente cotidiano.

Estos acontecimientos marcan también el comienzo de las cualidades que le permitirán a Bolaño publicar *Amberes* unos años más tarde. Ahora bien, en torno a ello sería

lícito preguntar: ¿Qué hace que una historia sobre poetas vanguardista mexicanos de los años setenta haya tenido tal recepción? ¿Por qué no ocurre lo mismo con *Estrella distante* o *LLNA*? ¿Será la condición maldita, errante y arriesgada, aunque sobre todo heroica, de ese tipo de vida imposible, lejana y no posmoderna? ¿O se trata más bien de la manera en la que está narrada, los modos de expresión con la que se construye? Lo cierto es que algo pasa en España y más tarde en Estados Unidos con estas historias de poetas latinoamericanos viviendo un sueño imposible y exhibiendo las ruinas de siglos de colonización y explotación.

Si bien se trata de una problemática compleja, en el sentido en que depende de una gran cantidad de aspectos y consideraciones, el artículo de Jameson *La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional* (2011) ofrece una perspectiva que resulta interesante tener en cuenta. En términos generales, Jameson sugiere que la escritura que surge de territorios poscoloniales opera siempre como una alegoría nacional²⁸, pues en este tipo de contextos la separación entre lo libidinal y lo político no adquiere aún el carácter total que caracteriza al hemisferio norte y los centros metropolitanos. Si en efecto este tipo de escritura está dando cuenta de un núcleo político perdido en otros contextos —responsables por cierto del colonialismo—, la recepción y el éxito de los *LDS* dentro de modos de producción multinacionales podría responder precisamente a esta condición.

Ahora bien, Bolaño no escribe *LDS* desde Latinoamérica, sino que lo hace desde Blanes, España, lo cual implica que la experiencia latinoamericana en su narrativa está determinada más por un ejercicio de memoria que por una cualidad geográfica cotidiana.

²⁸ Este tipo de planteamiento tiene la debilidad de poseer cualidades deterministas, esto es, de sugerir que no es posible un tipo de escritura que no esté dando cuenta de la experiencia política que marca el devenir de su territorio. No obstante, esta suerte de determinismo implica, antes bien, una cualidad indiscernible de la escritura, que va más allá de los deseos o expectativas de cada autor. Al respecto, hay una defensa que hace Ignacio Álvarez en el artículo “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y dos mil” (2012).

Quizás ello explique en parte la insistencia de Bolaño por narra «lo latinoamericano», en tanto que la distancia de enunciación, la heterogeneidad (Polar) entre y lugar de enunciación y el de la experiencia, implica que aquello que Bolaño denomina como latinoamericano no apela ya a un lugar de enunciación o a una memoria reivindicable, sino al devenir de una experiencia poscolonial en el desarrollo de los sujetos latinoamericanos.

Esta relación entre modos de producción, geopolítica y experiencia es fundamental para el presente análisis, por lo que volveré cada cierto a tiempo ello. Por lo pronto, si la cualidad que señala Jameson sobre la literatura del mal llamado «tercer mundo» no depende de su lugar de enunciación sino de las experiencias que componen al sujeto que escribe, es muy posible que la manera en la que *LDS* da cuenta de la experiencia latinoamericana — colonizada, en ruinas, valiente, etc.— esté estrechamente relacionadas con su amplia recepción en el hemisferio norte, por cuanto ese eje político, ese último centro de resistencia, está perdido dentro de sus potencias geopolíticas. En otras palabras, si la puerta de entrada a este capítulo está dada por la pregunta sobre las implicancias de una escritura moderna dentro de modos de producción posmodernos, resulta también fundamental considerar cierta naturaleza intrínseca de la literatura latinoamericana para reivindicar estas fuerzas políticas, y sobre todo considerar lo conveniente que resulta desde un punto de vista editorial que estos elementos seduzcan a un público euroamericano.

3. Estructura enmarcada

Una de las particularidades de *LDS* está dada por su estructura formal. En principio, la novela está compuesta por tres partes: *Mexicanos perdidos en México (1975)*, *Los detectives salvajes*

(1976-1996) y *Los desiertos de sonora* (1976). Las fechas que acompañan cada título son determinantes, pues permiten ordenar mentalmente el orden cronológico de la diégesis. En efecto, la primera y la tercera parte constituyen un solo relato, que parte con la primera entrada del diario de Juan García Madero, el 2 de noviembre de 1975, en la cual narra su aceptación en las filas del realismo visceral, y que termina tras la muerte de Cesárea Tinajero, la fuga de Belano y Lima y Madero sigue viajando con Lupe, hasta la última entrada, fechada el 15 de febrero de 1976, que contiene la ya famosa pregunta «¿Qué hay detrás de la ventana?». Entre la primera y la tercera parte, por tanto, pasan aproximadamente cuatro meses, los cuales aparecen segmentado por la segunda parte, que hace las veces de centro material del libro.

Esta segunda parte, enmarcada por el diario de García Madero, narra la fuga de Arturo Belano y Ulises Lima por Europa y el resto del mundo. Esta fuga, que como veremos posee varios puntos de conexión con la fuga de *Amberes*, ocurre después de la muerte de Tinajero, al final de la tercera parte. En otras palabras, *LDS* narra en la segunda parte lo que, en orden cronológico, ocurre tras el final del libro. Esta operación, además de otorgarle cierta circularidad a la novela, permite profundizar en la construcción de Belano y Lima antes de narrar el hallazgo de Cesárea Tinajero, que constituye el mito principal. Ello implica que hacia el final de la novela hay tres mitos que confluyen y desaparecen: Belano, Lima y Tinajero.

Asimismo, a diferencia de las partes primera y tercera, cuyos modos de expresión son más bien clásicos o canónicamente modernos, la segunda está compuesta por una gran cantidad de testimonios que articulan otra gran cantidad de relatos cuyo carácter final es más bien fragmentario y descentrado. En tanto que las aventuras de Lima y Belano son narradas por otros personajes, la historia de ambos debe ser reconstruida en la imaginación del lector.

Quizá el único pivote o centro podría estar dado por la visita que realizan Belano y Lima a Amadeo Salvatierra, quien posee el único poema escrito por Cesárea Tinajero, y que constituye otra segmentación temporal, pues ocurre en enero de 1976, en el tiempo en que está terminando la historia de Madero, y se va intercalando durante todo el desarrollo de la segunda parte.

A modo de resumen, sería posible leer que *LDS* está compuesto por una sola gran historia, la cual está planteada a partir de dos regímenes de escritura: el diario en el que se narra el viaje de iniciación de García Madero en el Realismo visceral y la búsqueda no codificada de Cesárea Tinajero —que termina siéndole indiferente y que podría sintetizarse como la búsqueda de una «verdad»— y los testimonio que dan cuenta de la posterior fuga de Belano y Lima y la consecuente desaparición del realismo visceral. Esta forma de considerar la estructura y la diégesis de *LDS* permite ordenar una línea temporal que funciona como referencia para el presente análisis. Por otra parte, los regímenes de escritura en los que está escrita la novela sirven como engranajes para las maneras en las que se articulan ciertos recursos dentro de la novela, y permiten generar relaciones a partir de dos experiencias geopolíticas: el devenir de la poesía de vanguardia en Latinoamérica y su proceso diáspora a nivel global.

4. Novela de formación

Juan García Madero, protagonista y narrador de la primera y tercera partes, tiene diecisiete años, es huérfano, vive con sus tíos y cursa el primer semestre de la carrera de derecho, lo cual le pesa porque Madero quiere ser poeta. Esta decisión, que parte de un imperativo

ejercido por su tío, está determinada por otra serie de características que, como señala Espinosa, señalan la constitución de sujeto de Madero como expresión de una modernidad tradicional, canónica y dominante. Esta cualidad contrasta con su juventud y con el panorama de la poesía joven que le es contemporáneo, pero se explica en parte por su pertenencia a la academia y a una voluntad truca, reprimida. Lo cierto es que García Madero se presenta frente al mundo como un admirador de lógicas y saberes modernos ligados a la tradición y la academia.

Uno de los pasajes donde ello se muestra con mayor claridad está en la segunda entrada del diario de Madero, el inicio de la novela, cuando este le pregunta a Julio César Álamo, profesor del taller de literatura al que asiste —y a quién Madero básicamente desprecia—, si sabe lo que es un *rispetto*. Álamo se ríe pues piensa que Madero le está pidiendo «respeto» para sus poemas, pero este último le aclara que eso es lo último que haría y le explica lo que es un *rispetto*. No obstante, Bolaño procura no solo dejar en claro que Madero sabe lo que es un *rispetto* mientras que Álamo, sino que procura demostrar la erudición de Madero en contraste con la ignorancia de Álamo en una materia que, como representante y propulsor de la vida académica, debiera para Madero conocer de memoria. Esto último lo plantea de la siguiente manera:

—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 contruidos en pareados. Por

ejemplo... —y ya me disponía a darle uno o dos ejemplos cuando Álamo se levantó de un salto y dio por terminada la discusión. (14)²⁹

Esta respuesta —y la narración que la secunda— posee varias implicancias. En primera instancia, Madero parece estar orgulloso de estos saberes, lo cual implica que le da una importancia radical a una forma de erudición muy poco relevante en el ejercicio de la poesía que le es contemporánea. Se trata, en efecto, de una erudición enciclopédica, que forma parte de una práctica moderna ligada a la categorización y especificación disciplinar, y que, sobre todo, no manifiesta la ruptura estilística que caracteriza a la poesía de los años setenta. En suma, se trata de un saber atemporal, que dicho dentro del contexto del taller de poesía deviene como ridículo e irrelevante.

Por otra parte, Madero se refiere a Álamo como «querido maestro», cuya función es en parte irónica y en parte ufana, pues de alguna manera sabe que Álamo, en relación con estos y otros saberes, es un ignorante, y toda la respuesta parece operar como una forma de desprecio hacia la mediocridad de Álamo y sus seguidores, aunque sobre todo a lo que estos representan. En este sentido, la respuesta de Madero no solo afirma el privilegio de sus saberes moderno-canónicos, sino que al mismo tiempo rechaza el progreso que ha llevado sus saberes, que son sus formas de validarse frente al mundo, al olvido.

Ahora bien, la pérdida de paciencia final de Álamo marca también la distancia irreconciliable que hay entre ambos personajes, que podría leerse como la distancia entre dos

²⁹ Antes de narrar este episodio, Madero comenta que “el único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo)” (14). Octavio Paz tiene un papel fundamental como modernista estancado dentro de la academia, y como canon de una poesía mediocre, esto es, contraria al Realismo visceral. Incluso aparece dentro del testimonio de Clara Cabeza (501), su secretaria, quien narra el encuentro y enfrentamiento entre Paz y Ulises Lima.

tipos de lógicas culturales. En efecto, el desarrollo de Madero como personaje opera bajo un estado de tensión constante en relación con el tiempo y espacio que habita, y su superación, la forma en la que intenta transformarse y crecer, es insertándose en el mundo bajo la tutela de Belano, Lima y los principios del realismo visceral. La novela comienza precisamente con la invitación a abrigar una serie de principios, lo cual implica la invitación a una transformación. En otras palabras, si García Madero funciona como la expresión de una modernidad estancada y hegemónica, las potencias del realismo visceral operan como la reivindicación del movimiento, del dinamismo de una modernidad basada en la práctica de la transgresión de la transgresión. Asimismo, esta transformación implica el paso de una existencia abstracta a una material e histórica, que en el caso de los realismo visceral tiene un carácter marginal, desesperado y valiente.

En este sentido, el diario de Madero puede ser leído como una novela de formación, en la cual Madero pasa por diversas experiencias y pruebas en dirección a su realización como poeta vanguardista, que es al mismo tiempo una forma de aceptar el mundo y lograr cierto tipo de redención. El fracaso de este proceso lo analizaré más adelante, pero por lo pronto me gustaría constatar el carácter moderno de este tipo de desarrollo diegético. En efecto, en Madero confluye no solo una constitución de sujeto de una modernidad canónica y tradicional, sino que su historia está narrada en base a formatos propiamente modernos. De hecho, esta novela de formación está determinada en la segunda parte por la búsqueda de un mito, encarnado por Cesárea Tinajero, que oculta, como toda búsqueda moderna, la persecución de una *verdad*.

A modo de resumen, es posible sugerir que los aspectos tradicionales de una modernidad canónica no solo parecen describir a Madero como un sujeto que posee cierto tipo de capital cultural, sino que también determinan su colchón ideológico, su forma material

e histórica de habitar la existencia. Si bien este tipo de modernidad tiene la cualidad de ser más bien inmutable, pues se refiere a una modernidad institucional, autoritaria y colonial, Madero posee dos potencias que le permiten ingresar de igual forma al realismo visceral, a saber, su edad y la escritura de poesía. En efecto, en la escritura de Bolaño la poesía de verdad tiene siempre un carácter adolescente y revolucionario, y, en este sentido, las cualidades tradicionales de la modernidad que determinan a Madero pierden rápidamente su sentido a medida que comienza a familiarizarse con los principios del realismo visceral.

Madero podría operar, por tanto, como la expresión de una poesía moderna tradicional, vale decir, de una poesía moderna que se ha institucionalizado, vuelto canónica y naturalizado como tradición, y su inserción en las filas de realismo visceral como una forma de transgredir dichas sujeciones. La discusión que sostiene con Álamo —y que luego se repetirá con Belano y Lima incluidos—, manifiesta, en síntesis, distintas formas de habitar el tiempo. Así como el Ángel de la historia de Benjamin mira con horror la ruina del progreso —sin poder hacer nada—, Madero mira con horror las consecuencias culturales de dicho progreso, y su aceptación en el realismo visceral, que comprende un acto de voluntad, lo obliga a considerar también las ruinas del pasado y sobre todo una forma distinta, más legítima y válida, de habitar el presente y avanzar hacia el futuro.

5. Principios de una escritura salvaje

La transformación de Madero comienza cuando decide, luego del impase con Álamo, volver al taller. Esta insistencia podría operar como una forma de resistencia y leerse como un antecedente para su primer encuentro con el realismo visceral. Madero describe esta

insistencia de la siguiente forma: “Otro, en mi lugar, no hubiese vuelto a poner los pies en el taller, pero pese a mis infaustos recuerdos (o a la ausencia de recuerdos, para el caso tan infausta o más que la retención mnemotécnica de estos) a la mañana siguiente estaba allí, puntual como siempre. / Creo que fue el destino el que me hizo volver” (14-15).

Esta última alusión al destino es de suma importancia. En *Amberes* constituía una de las características fundamentales de su política de escritura³⁰, y en el caso de Madero opera como la causa potencial de una forma de resistencia. Ahora bien, este concepto de destino describe a inmediatez después la intuición de ese destino, lo cual apela a una visión no racional o moderno del mundo. En otras palabras, Madero parece demostrar con ello que ya posee las potencias latentes para su transformación. Asimismo, esta referencia a la intuición resulta fundamental debido a su posterior comparación con la manera en la que se manifiesta la poesía. Madero lo describe de la siguiente manera:

La tensión, la corriente alterna de la tragedia se mascaba en el aire sin que nadie acertara a explicar a qué era debido... Por un momento pensé que tal vez había ocurrido algo en la universidad, una balacera en el campus de la que yo no me hubiese enterado, una huelga sorpresa, el asesinato del decano de la facultad, el secuestro de algún profesor de Filosofía o algo por el estilo. Pero nada de esto había sucedido y la verdad era que nadie tenía motivos para estar nervioso. (15)

³⁰ El ya citado epígrafe que antecede a *Amberes* pone en tensión precisamente esta noción de destino, pues libera al destino de sus propiedades metafísicas, y lo hace devenir en función del azar y la irracionalidad: “...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 destinados a mí? (13)”. La respuesta que parece dar *LDS* a esta pregunta es básicamente la misma que en *Amberes*: el azar y el destino.

Este fragmento, aparte de dejar en claro la intuición sobre una tragedia, describe los eventos que a Madero le parecen homologables a tragedia que avecina. Dentro de estas tragedias está, por ejemplo, la de una balacera, que remite de inmediato a la matanza de Tlatelolco, la cual constituye como argumento principal de *Amuleto*, que publica tres años después. Esta conexión a un evento que ya ocurrió en el tiempo de la novela (mayo de 1968) está articulado en uno de los testimonios de la segunda parte, donde Auxilio Lacouture narra cómo sobrevivió de dicha matanza, y cuya narración se extenderá en *Amuleto*. Es algo que ya había pasado en *LLNA* y *Estrella distante*, y que seguirá pasando pues el universo narrativo de Bolaño parece consistir en la reescritura y no en una la definición de una obra.

Lo importante es que *Amuleto* exhibe el rostro trágico del fin de la poesía de vanguardia —a diferencia de *LDS* que es mucho más lúdica y celebrativa—, y al comparar ello con la participación de Belano y Lima parece una exageración, o al menos una exageración de los sentidos que promueven la intuición de un mal momento. Lo que parece operar allí es precisamente la forma en la que Belano, Lima y el movimiento realista visceral expresan la poesía, que para Madero se aparece bajo el mismo mecanismo. En palabras de Madero: “Pero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito” (15).

Esta forma de entender la aparición de la poesía comprende otro antecedente para explicar su compenetración con el realismo visceral. Si bien las lógicas de Madero son prácticamente opuestas a la de Belano y Lima, esto es, expresan distintas formas de habitar la cotidianidad, la manera en la que considera la poesía opera como una potencia para ingresar al mundo de ambos. En otras palabras, independiente de las lógicas con las que opera Madero

—modernidad hegemónica—, manifiesta la potencia de entender la poesía como un asunto fundamental, indiscernible de la experiencia cotidiana.

Es en este contexto donde conoce a Belano y Lima. La primera impresión que le causan es la de extrañeza y amenaza. Madero señala: “No sé qué buscaban allí. La visita parecía de una naturaleza claramente beligerante, aunque no exenta de un matiz propagandístico y proselitista” (15). Esta percepción que tienen Madero, Belano y Lima expresa en términos de una modernidad hegemónica, se va a ratificar cuando estos últimos cuestionan los métodos críticos de Álamo. Es algo en lo que también Madero y los realistas viscerales concuerdan. En este sentido, la primera simpatía que hay entre ellos está dada por la designación de un enemigo común. Llevados a la manera en la que operan, sería posible decir que ni una poesía anticuada ni una de vanguardia son capaces de tolerar la práctica de una poesía posmoderna.

Lo anterior obliga definir en qué consiste el Realismo visceral, cuáles son estos principios que articularán la transformación o el intento de transformación de García Madero y la manera en la que estos principios se relacionan con las políticas de escritura analizadas en el capítulo sobre *Amberes*. Una forma de acercarse al Realismo visceral como movimiento de vanguardia posmoderno —inscrito en la posmodernidad— es describiendo primero la expresión del concepto de poesía en *LDS*. Las características que definen este tipo de poesía implican principios y prácticas que, como señala Espinosa en la tesis referida más arriba, abogan por una relación indiscernible entre expresión y experiencia, y determinan una manera particular de habitar el presente, considerar el pasado y proyectarse hacia el futuro. A partir de ello, analizaré primero los lineamientos de este tipo de poesía, que opera como un motor transversal en la escritura de Bolaño, y luego los límites específicos del Realismo visceral.

5.1 Poesía: ética de la transgresión

Hasta ahora he insistido en la idea de que la escritura de Bolaño manifiesta una concepción particular del oficio literario. Esta concepción nunca se explicita del todo —la literatura es o significa esto o aquello—, pero cada cierto tiempo es posible leer una de sus cualidades. Ello quiere decir que estas características definen una forma entre muchas de entender la escritura, y que dicha forma tiene la cualidad de ser más verdadera o auténtica que las demás. El caso particular de la poesía, que como he sugerido no apela tanto al género o el estilo como a sus cualidades ideológicas, reúne los principios que toda escritura debiera seguir.

Ahora bien, *LDS* es la novela donde probablemente se ve con mayor nitidez este conjunto de apreciaciones. Hasta cierto punto, toda la novela puede ser leída como un intento por definir una poesía genuina, moderna, y separarla de aquella que resulta despreciable. Incluso establece una separación clara entre una poesía verdadera, representada por el gesto del realismo visceral, y aquella conformada por los discípulos de Paz y los poetas campesinos, por ejemplo. Asimismo, este juego de inclusión y exclusión es al mismo tiempo la historia de cómo una poesía verdadera parece mientras que aquella que sobrevive gracias al arribismo o los murmullos cortesanos, como señala en el prólogo de *Amberes*, prevalece como canon y tradición.

En este sentido, más que plantear cómo sería un poema o texto bien escrito, *LDS* parece expresar las cualidades éticas e ideológicas que componen esta literatura de verdad, y sobre todo la relación política y sistémica que existe entre experiencia y expresión poética. En comparación con *Amberes*, donde hace bastante hincapié en el propósito de una escritura de verdad —gratuito, inútil— y en la manera de habitar el mundo —marginal, desesperada, a la intemperie—, *LDS*, que abriga en los realistas viscerales los mismos principios, procura

profundizar en ciertas prácticas éticas sin las cuales la poesía carece completamente de sentido.

Además de la valentía, el riesgo, la inutilidad o su sentido revolucionario, la poesía de verdad es siempre solidaria y generosa. A medida que Madero va adentrándose en la comunidad realista visceral, experimenta de manera reiterada la sensación de amparo, que es una experiencia casi antinómica con el desamparo que habita en los personajes de *Amberes* —Bolaño incluido—. Cuando Madero, por ejemplo, juzga la manera en la que lo trataron los hermanos Rodríguez (Moctezuma y Pancho), por ejemplo, señala: “... comí con ellos, cené con ellos, posiblemente hubiera podido quedarme a dormir con ellos, su generosidad era ilimitada” (76).

En efecto, Madero no solo ingresa a un grupo de vanguardia que articula sus procesos de formación, sino que accede a una comunidad. La posibilidad de reivindicar una comunidad sugerida por Espinosa apela precisamente a la relación estrecha que el Realismo visceral establece entre experiencia y expresión, y sobre todo al conjunto de principios que operan de manera sistémica en esta relación. Esta integración sin miramientos, solidaria y generosa, la experimenta Madero también con la familia Font, y Lima y Belano la experimentarán en la fuga que realizan en la segunda parte. Este nivel de amparo es constante en la narrativa de Bolaño, y tiene otro buen ejemplo en el cuento “Henri Simon Leprince” (*Llamadas telefónicas*, 1997), en el cual Leprince escribe poemas que no lee nadie, pero ayuda a miembros de la Resistencia a escapar de los colaboracionistas en la Segunda Guerra Mundial. Esta cualidad solidaria y valiente con la que opera lo vuelve, independiente de la calidad de sus poemas, un poeta verdadero.

Otra muestra de ello aparece en los testimonios de Amadeo Salvatierra, durante los cuales expresa cada cierto tiempo a Belano y Lima características de Cesárea Tinajero. La

admiración mesiánica que siente hacia ella, o hacia su recuerdo o las ruinas de su recuerdo, está dada por una serie de características y prácticas, dentro de las cuales se encuentra la siguiente afirmación: “¡Y Cesárea era capaz de quitarse el pan o la tortilla de la boca por sus amigos!” (272). Por supuesto, se trata de una expresión popular, una exageración en última instancia, pero la cualidad mítica de Tinajero hace que este juicio devenga sumamente natural o verosímil. Se trata de una voluntad ética que también se puede hallar en Auxilio Lacouture o Archiboldi, ambos con apariciones breves en *LDS* —la de Archiboldi son solo tres menciones breves— pero con libros completos que los tienen, precisamente debido a sus cualidades, como protagonistas.

Ahora bien, así como existe esta forma ideal de concebir la poesía, hay también formas infames de habitar dicho espacio experiencial y discursivo. En *LDS* se los emparenta con seguidores de los Poetas Campesinos o de Octavio Paz, pero el grupo de malos poetas es muchísimo más extenso, al punto que relega los principios de realismo visceral a una parcela marginal y acaso anecdótica del quehacer literario. Esta «falsa» literatura también va definiéndose a partir de sentencias y afirmaciones aisladas, y su cuadro final, en tanto que potencia negativas del mismo ejercicio, define aún mejor concepción de una literatura genuina. De hecho, tal como insiste en una poesía ideal en el resto de sus novelas, también grafica una literatura despreciable en los poetas fascistas de *LLNA* y *Estrella distante*, por ejemplo, o en Neruda y el cura Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, y también en algunos críticos de “La parte de los críticos” en *2666*, por solo nombrar algunos de los más importantes.

En *LDS* hay algunos pasajes clave sobre esta forma de practicar y habitar la literatura. Pelayo Barrendoáin, por ejemplo, en el testimonio en que narra sus impresiones sobre la Feria del Libro de Madrid de 1994 —y en el cual no se nombra nunca, a diferencia de los otros

testimonios, a Belano o a Lima— (494-496), da cuenta de la experiencia arribista y superficial que rodea a los escritores en dichas instancias, y que poco tienen que ver con la experiencia cotidiana de dichos autores. Dentro de sus reflexiones, Pelayo describe su verdadera condición tras las apariencias de la industria del libro: “... la que se interesa por la literatura sin imaginarse los infiernos que se esconden debajo de las podridas o impolutas páginas, la que ama las flores sin saber que en el fondo de los jarrones viven los monstruos, ...” (496).

Esta forma en que Barrendoáin se define a sí mismo destaca la complacencia y superficialidad con la que se articula este tipo de literatura, cuya relación entre experiencia y expresión parece ser sumamente distante. Hay dos elementos de gran importancia relacionados a ello. En primera instancia, «complacencia» y «superficialidad» son conceptos propios del posmodernismo, pues operan de manera alineada con las lógicas culturales del capitalismo multinacional, y el hecho de Bolaño las exprese en *LDS* como características de esa mala literatura evidencia la tensión que hay entre una literatura de verdad y los modos de producción donde se inscribe. Por otra parte, la referencia al infierno que se esconde en el fondo del florero aparece también en *Amuleto*, a partir de florero que hay en la casa de León Felipe y Pedro Garfias y que Auxilio no puede parar de mirar ni de especular sobre lo que oculta en su interior, y ante el cual se siente profundamente atraída.

Dentro de la misma Feria del Libro de Madrid, hay otro testimonio, esta vez protagonizado por Pere Ordóñez, donde realiza una comparación entre ambas formas de ejercer el oficio literario y que sintetiza de buena forma esta idea. El comienzo de su testimonio, Ordóñez señala:

Antes los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo... procedían generalmente de familias acomodadas, familias asentadas o con cierta posición, y al tomar ellos la pluma se volvían o se revolvían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse. (485)

Si bien en este párrafo se alude a una condición privilegiada que luego deviene en renuncia, y que no coincide del todo con otros autores que Bolaño destaca en su escritura como poetas de «verdad» —la enciclopedia de Bolaño y su lista negra es en extremo abundante—, apela a cualidades en las que ya insistía en *Amberes* y que seguirá distribuyendo en sus construcciones narrativas, como la transgresión, la revolución, la renuncia, el daño, etc. Dicho esto, Ordóñez pasa a describir las formas de una escritura contemporáneas, posmoderna —pues finalmente el juicio de Ordóñez es histórico y generacional—:

Su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada... Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes. No se suicidan por una idea sino por locura o rabia. Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. (485)

En esta comparación parece expresarse la experiencia misma de Bolaño como escritor, y sobre todo las dificultades que manifiesta la industria editorial para el desarrollo de una literatura de verdad. De hecho, la afirmación de que a esos escritores se les «abren la

puerta de par en par» contrasta fuertemente con el prólogo de *Amberes*, en el cual Bolaño señala que por esta última, al menos en ese tiempo, le abrían cerrado “la puerta en las narices” (9). Esta comparación sobre la poesía hispanoamericana demarca, por tanto, los límites de la concepción literaria que abriga Bolaño, y que, en función de una política de escritura, se hace extensiva a la mayor parte de sus novelas.

A partir de anterior, es posible leer esta concepción de poesía como una forma de existir y escribir en el mundo. Este modelo de existencia está articulado por una serie de principios, los cuales provienen principalmente de mecánicas vanguardistas, y sobre todo de las políticas de las relaciones entre experiencia y expresión que las caracterizan. En este sentido, el concepto de poesía de Bolaño parece responder a la pregunta sobre cómo vivir y escribir dentro de un contexto epocal posmoderno.

Esta experiencia transmitida por la poesía posee una estrecha relación con la visión benjaminiana del arte como redención. En efecto, la manera reiterada con que se expresa este ejercicio genuino de poesía parece ofrecer un consejo o un saber sobre cómo habitar el mundo, lo cual para Benjamin destaca como una cualidad fundamental del arte que se pierde con el progreso. En este mismo sentido, la impotencia del «Ángel de la historia» frente a las ruinas dejadas por el progreso parece reivindicarse con una forma de poesía que habita un presente no transitivo, que reconoce y aprende de la barbarie histórica del progreso, y que en ese presente determinado por la experiencia de la poesía existe la posibilidad de proponer un horizonte de sentido, que es cuanto más fundamental cuanto que los modos de producción donde se inscribe obstaculizan sus potencias revolucionarias.

5.2 Realismo visceral

5.2.1 Referentes y políticas revolucionarias

La concepción de una poesía de vanguardia determinada por una relación indiscernible entre arte y vida, y cuyo devenir como forma de expresión depende de los modos de producción y lógicas culturales posmodernas, se expresa en *LDS* a partir del ya citado Realismo visceral³¹. Este movimiento de posvanguardia ficticio surge de un referente concreto, el Infrarrealismo³², creado por Bolaño y Mario Santiago en México durante la segunda mitad de los años setenta. Si bien en este apartado no profundizaré en dicho referente, resulta significativo observar que remite a una experiencia de vanguardia que experimenta Bolaño en su juventud, sobre todo por cuanto *Amberes* se ubica, dentro de este segmento biográfico, como expresión de su decadencia y disolución.

Ahora bien, el Realismo visceral al que ingresa Madero implica un intento de Belano y Lima por resituar otro movimiento surgido en México durante los años veinte, cuyo nombre es también Realismo visceral, y del cual Cesárea Tinajero es, en el presente del relato, la última sobreviviente. Este primer Realismo visceral opera como referencia a un momento histórico donde las potencias políticas de las vanguardias aún no decaían. En una de las entradas del diario de Madero, este señala: “según Arturo Belano, los real visceralistas se

³¹ Tanto Juan García Madero como algunos testimonios de la segunda designan reconocen a este grupo bajo diversas conjugaciones del mismo nombre. En este sentido, Real visceralismo, Realismo visceral, Viscerrealismo, o la designación de sujetos pertenecientes a sus filas, a saber, visceral realistas, viscerrealistas, realistas viscerales, real visceralistas, etc., designan un mismo objeto. En función de estandarizar su denominación en el presente libro, he optado por designar al grupo como Realismo visceral y a sus miembros como real visceralistas, independiente de que en las citas aparezcan designados de otras maneras.

³² Montserrat Madariaga, en el ensayo *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron “Los detectives salvajes”* (2010), da cuenta precisamente de este movimiento del cual surge la escritura de *LDS*. Los años que revisa de la biografía de Bolaño van de 1975 a 1977, lo cual coincide con el tiempo cronológico de la primera y tercera partes de la novela.

perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja...” (17).

Esta pérdida de los real visceralistas no es solo espacial, pues no apela únicamente a su desaparición dentro de un espacio desértico, sino que implica también una pérdida temporal y sobre todo epocal. En efecto, es posible leer esta pérdida como un síntoma de toda la serie de pérdidas que comenté al comienzo de este libro, cuya emergencia ocurría precisamente gracias a una relación sistémica entre la expansión multinacional de las lógicas del capitalismo tardío y las potencias políticas de las expresiones literarias. Por otra parte, tal como señala Hoyos en el ya citado *Beyond Bolaño*, el nombre de Cesárea Tinajero, que Madero no está seguro de si es «Tinajero o Tinaja», podría expresar la referencia a un proceso abortivo, esto es, a una forma específica de pérdida. Así como el nombre Cesárea podría remitir a un proceso artificial de nacimiento, el de tinaja podría hacerlo sobre un recipiente para la recepción de un organismo abortado. Si bien esta lectura podría resultar demasiado especulativa, la manera en la que Bolaño nombra a sus personajes (Auxilio, Piel Divina, Odeim como anagrama de miedo, etc.) permite asumir que el nombre de Cesárea podría expresar cierta noción de un organismo que se pierde.

Ahora bien, este Realismo visceral en el que milita Cesárea Tinajero opera como la expresión de otro referente de vanguardia, a saber, el Estridentismo. La importancia de este referente es radical pues sus políticas implican, como observaba también al comienzo de este ensayo, la legitimación de prácticas violentas, exageradas o molestas como formas de expresión, lo cual está estrechamente relacionado con la concepción bolañiana de una poesía articulada por la transgresión y el daño. En este sentido, en tanto que la posmodernidad desde la que se enuncia *LDS* implica la hegemonía de una lógica cultural basada en la complacencia,

esta noción de daño opera como una forma de resistencia dentro de un medio que ya no se ve dañado en lo absoluto por sus modos de expresión.

Un buen ejemplo de la cercanía entre las políticas del Realismo visceral de los años veinte con el Estridentismo aparece en uno de los testimonios del escritor mexicano Luis Sebastián Rosado:

Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado. (152)

En primera instancia, Rosado cita a Carlos Monsiváis como una figura de autoridad, con ello legitima con su argumento, y luego se refiere a él como «Monsi», lo cual implica una admiración que raya en lo mesiánico y que expresa un vínculo o alineamiento políticos. Por otra parte, Monsiváis, al igual que Octavio Paz, opera en *LDS* como la expresión de una modernidad institucionalizada, esto es, como síntoma de una serie de prácticas críticas que se han solidificado dentro de un territorio canónico y oficial. En efecto, tanto la escritura de Monsiváis como la de Paz se caracterizan por sus cualidades revulsivas, pero al mismo tiempo, dentro del presente del relato, estas cualidades se han solidificado como discursos oficiales, esto es, como formas de autoridad dentro del campo cultural. En este sentido, la referencia a Monsiváis implica la expresión de un alineamiento de Rosado con una modernidad dominante.

Cuando este último cita a Monsiváis, por tanto, realiza dos operaciones fundamentales: en primera instancia, afirma que el Estridentismo es ilegítimo como movimiento artístico y político, y, por otra, que esta misma ilegitimidad es asignable, bajo distintos modos de producción, al Realismo visceral. Más que hablar de movimientos incomprensidos, la descripción de Rosado señala la marginalidad de cierto tipo prácticas artísticas en relación con los discursos oficiales y hegemónicos de cada contexto de producción.

Rosado no se hace cargo, por cierto, de la manera en la que se inscriben estos movimientos en las lógicas culturales de cada contexto, pero deja en claro que existe una relación estrecha entre Realismo visceral y Estridentismo, lo cual implica la expresión del límite que separa a la poesía canónica —que para Rosado es la «verdadera»— de la marginal. A partir de ello, la comparación que realiza Rosado podría operar también como una forma negativa de delimitar aquellos valores que determinan una poesía verdadera en *LDS*. En efecto, todo lo que se le imputa como deleznable al Estridentismo —y por extensión al Realismo visceral— constituye lo que este último asume como valores positivos y necesarios. Después de todo, la principal acusación que realiza Monsiváis en contra de los estridentistas es que estos últimos no tienen un objetivo político que les permita hacer poemas con sentido. En una palabra, los acusa de abrigar una política del arte por el arte, de juego infantil sin ninguna trascendencia, mientras que el Realismo visceral abriga esta acusación como una forma de política positiva para reivindicar las potencias perdidas de la escritura literaria.

Lo que hace Rosado, por tanto, es valorar de manera negativa aquello que en *Amberes* constituye la expresión sistémica de una literatura verdadera. Dicho de otro modo, Rosado “acusa golpe” de los insultos de los real visceralistas, pues habita y permanece alineado a

una lógica cultural que se ve amenazada por las prácticas de dicho movimiento, y no puede sino desplegar estrategias contra estas amenazas. Ahora bien, las experiencias de los Real visceralistas en *LDS* están lejos de operar como una reacción ante la indiferencia del canon (y la academia), ni mucho menos de tratarse de un movimiento despolitizado. Muy por el contrario, el Realismo visceral opera a partir de una noción de poesía que, antes bien, rechaza la complacencia instalada como lógica cultural en la posmodernidad, y por lo tanto implica una potencia afirmativa de resistencia.

Lo anterior podría explicar por qué Belano afirma que Octavio Paz es el enemigo del Realismo visceral. No se trata de que haya sido un buen o un mal escritor, sino que su condición actual en el presente de la novela, tanto a nivel de sujeto como de su escritura, expresa cuando menos dos obstáculos para la práctica de una literatura de verdad: su cualidad institucional y canónica —modernidad dominante—, y la manera en la que dichas características terminan por acoplarse a una lógica cultural que obstaculiza y desarma las potencias transgresoras de la escritura.

Volviendo a la tesis de Espinosa, parece razonable afirmar que la relación entre arte y vida en *LDS* implica un intento por resituar la experiencia de una vanguardia moderna dentro de un marco epocal posmoderno. Los Real visceralistas, en efecto, tienen la vista fija en el pasado, en el mito perdido no solo de Tinajero sino también de las potencias revolucionarias de cierto tipo de vanguardia que se ve obstaculizada por las lógicas culturales posmodernas. El consecuente fracaso —asumido de antemano— de la recuperación de esta experiencia moderna —lo que Espinosa llama “vuelta a casa”— libera por cierto al viajante a emprender nuevos caminos. No obstante, dicho trayecto, que se hace de espaldas al futuro, no solo implica una aventura sin control hacia lo desconocido, sino que también una política sobre cómo habitar el presente, lo cual conlleva una manera particular de practicas la

experiencia de la poesía. En este sentido, las conexiones entre el Realismo visceral, sus referentes modernos y el marco epocal donde se inscribe, permite leer un sistema ético que delimita no solo una manera de habitar la experiencia de la poesía, sino también de experimentar el presente como una propuesta crítica frente a las lógicas del capitalismo tardío.

5.2.2 Características

La manera en la que opera el Realismo visceral podría sintetizarse, por tanto, como un intento de Belano y Lima por resituar la experiencia de una vanguardia moderna dentro de modos de producción posmodernos. La forma en la que dicho intento se inscribe dentro de su marco epocal —años setenta— conlleva una serie de particularidades, dentro de las cuales, como veíamos en el apartado anterior, es posible observar un estado de tensión con el canon y las instituciones literarias, y una manera de abolir el presente poético como mera transitividad.

Ahora bien, para ingresar a las características del Realismo visceral resulta interesante observar el origen del movimiento. En el testimonio de enero de 1976 (145), Laura Jáuregui señala lo siguiente: “... y a Arturo se le empezaron a ocurrir cosas raras. Fue entonces cuando nació el realismo visceral, al principio todos creímos que era una broma, pero luego nos dimos cuenta que no era una broma” (148).

Esta forma de definir el origen, o cuando menos el asentamiento del prototipo del Realismo visceral, exhibe dos elementos de gran importancia. En principio, la noción de *rareza* que Laura le otorga a las ideas de Belano señala la distancia que estas últimas mantienen con la visión de mundo de Laura, a quien no parecen incomodarle las lógicas

culturales del estado de cosas que le es contemporáneo. En otras palabras, cuando señala que a “Arturo se le empezaron a ocurrir cosas raras” está expresando la tensión que existe entre el Realismo visceral y el marco epocal donde se inscribe.

Por otra parte, Laura señala que al principio todos creían que se trataba de una broma. El concepto de *broma*, por cierto, es sumamente importante en *LDS*, y lo será aún más cuando Belano y Lima interpreten el poema de Tinajero para Amadeo Salvatierra. Por lo pronto, el hecho de considerar que el prototipo del Realismo visceral constituye una broma apunta en la misma dirección que la denominación de rareza, esto es, hacia la imposibilidad de tomar en serio un proyecto que deviene imposible dentro del contexto donde se ejecuta. De hecho, cuando después Laura señala: “luego nos dimos cuenta que no era una broma” implica, sobre todo a partir de la marca textual “nos dimos cuenta”, que, al menos ella, sigue sin considerar legítimo el proyecto, pero que ante la voluntad e insistencia de Belano no tiene otra opción que tomárselo en serio.

Tanto el concepto de rareza como el de broma delimitan una de las características principales del Realismo visceral, a saber, el carácter inútil de reinstalar dentro de un marco epocal posmoderno una forma de vanguardia posibilitada por lógicas culturales que han desaparecido. Por supuesto, esta inutilidad comprende precisamente el horizonte de sentido del Realismo visceral, su forma de resistencia política. En este sentido, la inutilidad —una de las políticas fundamentales en *Amberes*— podría considerarse como una de las potencias que permiten que los real visceralistas vuelvan la vista hacia el futuro, o cuando menos establezcan una forma de conducción hacia lo desconocido.

Esta característica del Realismo visceral está sumamente relacionada con sus modos de expresión, lo cual resulta paradójico pues en la novela no se transcribe ningún poema de sus participantes. El único poema que se transcribe es el de Cesárea Tinajero, cuyo Realismo

visceral corresponde, por cierto, a otro marco epocal. Con todo, existen algunas pistas sobre las cualidades de este tipo de escritura.

En la entrada del 3 de noviembre del diario de Madero (13), este narra sus impresiones sobre un poema que Lima lee en el taller de Álamo: “Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que jamás hubiera escuchado” (16). En tanto que este poema impele a Madero a unirse al Realismo visceral, por mucho que no se explicita su contenido, implica que es lo suficientemente potente como para gatillar el viaje del héroe que lo llevará a tomar parte en las filas del Realismo visceral. En otras palabras, la poesía de los realistas viscerales —o al menos de uno de sus fundadores— resulta tan bien hecha que seduce incluso a alguien como Madero, quien, como veíamos más arriba, expresa la facción dominante de una modernidad perdida.

Más adelante, en la entrada del 4 de noviembre (18), Madero enumera las actividades que hace tras cinco horas de espera, dentro de las cuales está la escritura de siete poemas 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 la 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. (18)

Si bien estos poemas no están escritos por Lima, los temas referidos en ellos permiten un acercamiento, si no a sus modos de expresión, al menos a las políticas que podrían haberlos determinado. En este sentido, esta enumeración de poemas “a la manera de Ulises

Lima” podría operar como una delimitación de la escritura realista visceral enunciada desde la reciente desterritorialización de Madero. La referencia a la universidad destruida, por ejemplo, expresa la ruptura que Madero experimenta en relación con la academia —más adelante, Madero señala: “Desde hace dos días no voy a la facultad. Tampoco pienso volver al taller de Álamo” (18)—. Ahora bien, esta ruptura, lleva al modo en el que escribe Lima, conlleva una destrucción, y luego incluso una carrera desnuda en medio de una multitud de zombis. Si bien no revela cómo lo habría expresado Lima, estas referencias podrían señalar las políticas ligadas al daño del Realismo visceral. En efecto, el realismo que expresan los realistas viscerales es propiamente visceral, esto es, expresaría menos una serie de emociones o pensamientos que una visión profunda y visceral de la cotidianidad.

Por otra parte, la descripción de poemas sobre un cantante muerto, un libro perdido y la amistad parecen insistir en una focalización en un pasado perdido que busca reivindicarse a través de una ética del presente y un desplazamiento hacia un futuro desconocido. El hecho de que Madero señale que son poemas escritos a la manera de Lima apuntaría, en este caso, a que la tensión que experimenta Madero tras su abandono paulatino de una modernidad canónica y dominante implica, en término realistas viscerales, una forma de pérdida y la valoración de una cualidad ética fundamental para habitar el presente y que Madero hasta ahora había desestimado, a saber, la amistad.

Estas cualidades que delimitan la escritura poética de Lima —que podría extenderse hasta cierto punto a Belano y al resto de realistas viscerales—, con todo, no hacen sino reafirmar la ausencia de su sustento material. Esta omisión implica una estrategia de escritura de gran importancia, pues al velar los poemas se produce una operación de carácter ideal: no se sabe cómo son estos poemas, pero sí se conocen sus políticas, efectos y devenir, y en su

rango mítico e inaccesible, termina por delimitarse una forma ideal que, de ser descrita, perdería dicho efecto.

Por otra parte, esta omisión de poemas focaliza la experiencia del Realismo visceral precisamente en las cualidades políticas y éticas de sus prácticas, lo cual insiste en la noción de una poesía que, incluso sin manifestar escritura alguna, implica la cualidad de verdadera. El caso más emblemático o didáctico de esta cualidad se encuentra seguramente en el ya comentado relato *Henri Simon Leprince* (1997, 30-36), pero en *LDS* adquiere una potencia política mayor, pues narra el decurso de un movimiento poético de vanguardia donde simplemente no aparecen poemas de vanguardia, o, de manera más específica, donde solo aparecen los síntomas éticos de dicha forma de practicar la poesía.

Ahora bien, también es posible acercarse a las características del Realismo visceral desde el concepto de una poesía desesperada. Esta forma de practicar la poesía, que parece estar arraigada en las cualidades revolucionarias de la juventud. En el testimonio de enero de 1977, Joaquín Font señala los peligros de esta forma de practicar la poesía: “Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano. Grave error, como se verá a continuación” (201). En esta misma entrada, Joaquín contrasta esta literatura desesperada con una literatura calmada, a la cual él por supuesto adscribe, y plantea por qué constituye un error practicar la poesía de los realistas viscerales. Con todo, Joaquín narra desde una clínica psiquiátrica, lo cual implica, por una parte, un ambiente que propicia la calma, y por otra, la falta de legitimidad y al mismo tiempo de verdad en estado puto del discurso Joaquín (Foucault).

Ahora bien, los inconvenientes de una literatura desesperada pueden hallarse también en la ya comentada introducción de *Amberes*, donde Bolaño señala que en aquellos años su enfermedad eran el “orgullo, la rabia y la violencia” (10). Si bien no explicita el concepto de

desesperación, expresa una forma de practicar la poesía que termina agotando y que, a fin de cuentas, constituye un error. Esta relación queda más clara al observar la manera en la que Joaquín concluye las anotaciones de ese día:

En el fondo esa literatura amargada, llena de armas blancas y Mesías ahorcados, no consigue penetrarlo hasta el corazón como sí consigue una página serena, una página meditada, una página ¡técnicamente perfecta! Y se los dije. Se los advertí. Les señalé la página técnicamente perfecta. Les avisé de los peligros. ¡No agotar un filón! ¡Humildad! ¡Buscar, perderse en tierra desconocidas! ¡Pero con cordada, con migas de pan o guijarros blancos! Sin embargo yo estaba loco. (202)

Una literatura desesperada implica para Joaquín, pues, una literatura violenta, pesimista e iconoclasta, pero sobre todo una literatura técnicamente mediocre. En tanto que, como comentaba más arriba, no existen huellas materiales de este tipo de escritura, la certeza sobre dicho juicio es inaprensible, pero sus potencias políticas son puestas en tensión. Lo curioso de ello es que el consejo que propone Joaquín, a saber, el tener alguna referencia para no perder la cabeza, busca eximir a los realistas viscerales de su propio destino, pues el resultado de la experiencia de Joaquín es su ruptura como sujeto. En este sentido, las formas de expresión veladas del Realismo visceral apuntan también a un destino más o menos inevitable, representado en este caso por la locura.

5.2.3 Política moderna

La relación de tensión entre el Realismo visceral y las lógicas culturales del capitalismo tardío deviene en una descomposición paulatina del movimiento³³. Dicho fracaso, no obstante, apela antes a la condición de posibilidad de su desarrollo dentro de un marco epocal que al fracaso de los principios que lo conforman como un movimiento de posvanguardia. En otras palabras, los principios del Realismo Visceral (su forma de habitar el presente, el pasado y el no-futuro) terminan por agotarse como articuladores de un movimiento de vanguardia, pero no así del destino de cada uno de sus gestores. En este sentido, es conveniente observar algunos elementos que demarcan el carácter político del Realismo visceral, pues, al originarse como una resituación de políticas y prácticas modernas, tiende a adquirir formas que resultan incoherentes o inútiles y, por tanto, fundamentales como procesos de resistencia.

En el testimonio de Rafael Barrios, fechado en marzo de 1981 —varios años después de la disolución del Realismo visceral—, aparece un fragmento que resulta clave para indagar en sus políticas: “Y yo a veces los miraba y pese al cariño que sentía por ellos pensaba ¿qué clase de teatro es éste?, ¿qué clase de fraude o de suicidio colectivo es éste? Y una noche, poco antes del año nuevo de 1976, poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política” (321).

³³ En la entrada del 3 de noviembre, Madero valora que Belano y Lima lo hayan invitado al grupo denominando a este como pandilla: “No dijeron “grupo” o “movimiento”, dijeron pandilla y eso me gustó” (17). Esta opción está directamente relacionada con la fuga constante que procura el Real visceralismo de las estructuras institucionales, que es la amenaza que manifiestan, por ejemplo, Paz o Monsiváis. Por asuntos prácticos y posiblemente también académicos, designo al Realismo visceral como movimiento, pero ello no quiere decir que este último este sujeto a la raíz estructural de una institución fija o inmutable.

Aquellas prácticas que para Barrios determinan la forma de hacer política de los realistas viscerales resultan para él —antes de su revelación nocturna— incoherentes o extrañas. Barrios no enumera estas prácticas, pero las sintetiza en tres prácticas que expresan las formas que adquieren para él, a saber, un teatro, un fraude y un suicidio colectivo. Los dos primeros parecen apelar al montaje y la estafa, esto es, a prácticas ligadas a la mentira y al embaucamiento. La última de ellas parece apuntar, no obstante, a una denominación menos literal que las otras dos. En efecto, no parece apuntar a la designación de una serie de suicidios sincrónicos, sino, antes bien, a la manera en que dichas prácticas desarmen la posibilidad de una forma de vida determinada que está alineada con las lógicas del estado de cosas donde se inserta. En otras palabras, si Barrios no habla de una muerte material sino simbólica, esta última podría designar una forma de muerte social, cuya causa está dada precisamente por las tensiones entre el Realismo visceral y el estado de cosas donde se inserta.

Estas representaciones de las prácticas realistas viscerales designan dos valoraciones diferentes que responden a dos momentos dentro del desarrollo del movimiento. El primer momento, que va desde el origen del Realismo visceral hasta un poco antes de que Belano, Lima, Lupe y Madero se marchen a Sonora, expresa una relación conflictiva entre lo que Barrios entiende por poesía —y vida y formas de habitar el mundo— y las prácticas del Realismo visceral. El segundo momento, que ocurre de noche y bajo los síntomas de una pronta decadencia del movimiento, revela para Barrios el sentido de las prácticas realistas viscerales, a saber, que consisten en una forma de hacer política.

Lo relevante de ello es que solo ante la pronta extinción del movimiento, que ya había mostrado suficientes síntomas de su deceso, Barrios parece entender que la inutilidad de sus prácticas constituye una forma de ejercer la política, esto es, de ejecutar prácticas basadas en principios y en una toma de decisiones determinadas por estos últimos. En este sentido, la

distancia crítica y sobre todo la decadencia del Realismo visceral parecen revelarle a Barrios dos de las principales líneas de articulación de *LDS*, a saber, la tensión generada por la resituación de una vanguardia moderna dentro de un marco epocal posmoderno y la inutilidad como forma de manifestación política.

Ahora bien, esta resistencia que expresa el Realismo visceral con su contexto comprende, como ya he sugerido, el ejercicio de una práctica moderna, y es a partir de ello que parece no encontrar asidero dentro de un marco epocal distinto. En efecto, podría sugerirse que el realismo visceral opera en *LDS* como el síntoma de la imposibilidad de ejercer un discurso crítico dentro de una lógica cultural que se caracteriza por formas de expresión más cómodas y complacientes.

Esta modernidad proviene, como también señalaba más arriba, de la resituación del modelo vanguardista del Realismo visceral de los años veinte, así como del mito fundacional que encarna Cesárea Tinajero. Todo ello a punta a una noción de modernidad como la que describía Berman, esto es, una modernidad que está consciente de los mecanismos coloniales que la articulan y de las formas en las que sus prácticas tienden a territorializarse e institucionalizarse. En una palabra, una modernidad que habita en la contradicción, y que por lo mismo no puede sino ejercer un discurso crítico en contra de sus propios fundamentos.

El carácter crítico de esta modernidad, por tanto, ejerce una misma potencia política en los años veinte y setena, pero sus formas de expresión, forzadas por las lógicas culturales donde se inscriben, cambian. Ambas buscan incomodar, dañar y destruir las instituciones, cánones y formas hegemónicas solidificadas en la cultura, pero las maneras en que ejercen estas políticas parecen depender de las lógicas culturales de sus marcos epocales. En uno de los episodios del testimonio de Amadeo Salvatierra, este le cuenta a Belano y Lima una conversación que tuvo con Cesárea, de la cual transcribo un fragmento que resulta

particularmente ilustrativo: "... el estridentismo y realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad" (460).

La conversación que sostiene Amadeo con Cesárea se da en un contexto de despedida, y por ende de pérdida. Cesárea ha tomado la decisión de partir a Sonora, que es donde finalmente la encontrarán Belano y Lima, y Amadeo está intentado de convencerla de que no lo haga. Por supuesto, no lo logra, pero esta forma de experimentar la pérdida viene acompañada precisamente de una síntesis de algo velado pero latente, y que podría leerse como las potencias modernas que Amadeo le asigna a ambos movimientos de vanguardia. En efecto, si el estridentismo y el Realismo visceral son solo dos máscaras para llegar a la modernidad, el trasfondo de todo ello parece apuntar hacia una política y una serie de principios sobre cómo habitar la poesía.

Este anhelo de modernidad que acusa Amadeo, no obstante, es aún posible en el contexto desde el cual lo enuncia. En este sentido, la fuga de Cesárea no parece estar relacionada con la imposibilidad epocal de ejercer un proyecto de vanguardia, sino con la persecución de una forma particular de habitar el presente. Es curioso cómo esta opción que toma Cesárea, que es fundamentalmente moderna pues se fuga de una institución que se ha vuelto estática y canónica, se relaciona estrechamente con el título y la última parte del *Manifiesto Infrarrealista*, a saber, "déjenlo todo, nuevamente/láncense hacia los caminos" (2019, 358-366). Hasta cierto punto, esta práctica implica la misma potencia que el *road trip* en el que se embargan Belano, Lima, Madero y Lupe, y también la decisión de Belano y Lima por emprender sus propios caminos fuera de Latinoamérica. En este sentido, sería posible señalar que existen políticas que constituyen ciertos movimientos artísticos, pero que su aplicación no depende en modo alguno de su puesta en conjunto.

Por otra parte, este anhelo de modernidad tiene como consecuencia inexorable en *LDS* el fracaso de su búsqueda, la noción de no-futuro. Sus personajes terminan por lo general huyendo hacia un destino más bien incierto. En *Amberes* este tipo de fuga constituye uno de sus engranajes principales, y termina con el Bolaño autor abandonando también el tipo de escritura imposible que componía esa novela. En este sentido, las políticas modernas que articulan a los referentes de vanguardia (Estridentismo e Infrarrealismo) y los modos en que estos inciden en la manera en que LDS da cuenta de la experiencia de la vanguardia latinoamericana, implica siempre la reanudación de un movimiento que se ha estancado, de un viaje que se desmarca de las políticas solidificadas y que articula su desarrollo con formas «más auténticas» de habitar la poesía.

Lo esencial de todo ello es que estas políticas modernas están focalizadas dentro de un contexto latinoamericano, donde precisamente la modernidad tiene un desarrollo colonial. Es en este sentido que, por ejemplo, *Piel Divina* establece la comparación entre Belano y Bretón en el testimonio de mayo de 1976: “... pero quién le decía nada al André Breton del Tercer Mundo” (168). Humor negro incluido, acá *Piel Divina* no solo se queja del carácter autoritario y antojadizo para expulsar afiliados que exhibe Belano, sino que señala al mismo tiempo la distancia entre una vanguardia europea y una latinoamericana³⁴.

³⁴ La extendida comparación que se hace entre el Realismo visceral y los Beat norteamericanos encuentra precisamente en ello sus límites y diferencias.

5.2.4 Vanguardia latinoamericana

El Realismo visceral exhibe, pues, una experiencia latinoamericana de las vanguardias y, de manera más específica, de practicar y habitar un concepto particular de poesía. Ahora bien, los viajes y fugas recién descritos exhiben una particular proximidad política con el viaje que realiza Belano por Latinoamérica hasta Chile para apoyar el gobierno de Allende. Dicho viaje también forma parte de la mitología Bolaño, pues expresa una experiencia autobiográfica que determina un carácter heroico cuya veracidad referencial jamás conoceremos.

Este viaje aparece referido en varias partes de la novela. Una de las apariciones más reveladores ocurre en el testimonio de Auxilio Lacouture, en diciembre de 1976. Como ya he comentado, Auxilio será la protagonista de la novela *Amuleto*, publicada de manera posterior a *LDS*. Más allá de insistir en la abundancia de estas repeticiones y personajes en la obra de Bolaño, resulta interesante notar que Auxilio tiende a operar como un símbolo de resistencia, quizá uno de los más potentes de su narrativa, y que dentro de la historia de esta resistencia, determinada por su supervivencia en la caseta de un baño de la UNAM en mayo del 68, el testimonio que ofrece sobre el viaje de Belano resulta particularmente significativo. Auxilio señala lo siguiente:

En 1973 (Arturo Belano) decidió volver a su patria a hacer la revolución... se marchó por tierra, un viaje larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo... Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido, eso me lo contó su hermana. (195)

Esta anécdota está mucho más elaborada en *Amuleto*, pero este fragmento sintetiza ya varias de sus ideas fundamentales. En principio, Auxilio señala que el joven Belano viaja para hacer la revolución. Ello conlleva una forma de retorno a su lugar de origen, Chile, lo cual, desde un campo simbólico, podría señalar una forma de realizar aquello que para el Realismo visceral deviene en fracaso, a saber, el retorno a un estado de cosas irremisiblemente perdido. Con todo, el final de este viaje iniciático de Belano también se verá frustrado, en este caso por el golpe militar, y, aunque al final la hermana de Belano señala que «cumplió», el hecho de que Auxilio describa que cuando Belano volvió “ya era otro”, permite poner cuando menos en tensión la idea de una misión cumplida³⁵.

Ahora bien, tal como observé al principio de este libro, el golpe militar en Chile permitió a los dueños de los modos de producción la imposición de uno de los modelos neoliberales más descarnados del planeta, y, por ende, el asentamiento veloz de una homogeneización política y cultural. En este sentido, sería posible leer el cambio radical que Auxilio percibe en Belano como una toma de conciencia de este último sobre el advenimiento de nuevo orden latinoamericano, determinado en este caso por las lógicas culturales del capitalismo tardío. En otras palabras, todo lo que experimentó Belano en ese viaje podría operar como un punto de no retorno, y sobre todo como uno de los primeros pilares experienciales de las políticas que conformarán luego el Realismo visceral.

³⁵ Un poco más adelante, Auxilio narra lo que hizo Belano en Chile, y al final de su narración vuelve al mismo punto donde describe a Belano transformado en *otro*: “Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. En México lo esperaban sus amigos, la noche del DF, la vida de los poetas. Pero cuando volvió ya no era el mismo” (195-196).

Por otra parte, Auxilio, quien conoce de sobra el concepto de riesgo, le asigna al viaje de Arturo Belano el carácter de larguísimo y peligroso, y el cual termina por designar como “el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo”³⁶. En este caso, la noción de una empresa absurda y peligrosa viene de una poetisa determinada por sus operaciones de resistencia, y es en este sentido que las prácticas del joven Belano adquieren un carácter cuya potencia política deviene en mítica.

Esta misma noción es compartida por Perla Avilés, quien en su testimonio de mayo de 1976 califica este viaje como “unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida adulta aterradoras, inútiles” (167). En este caso, el viaje no solo es absurdo, sino que comprende una práctica determinada por el terror, y que, en última instancia, tiene un carácter inútil. En otras palabras, se trata de un viaje que resulta incomprensible para muchos, que conlleva peligros que espantarían a cualquiera, pero que el joven Belano realiza con una valentía que raya en lo épico. Todo ello contribuye a solidificar el mito Belano-Bolaño, pero también permite observar a este *otro* Belano como un símbolo de las ruinas latinoamericanas, del punto de no retorno unas lógicas irremediablemente perdidas. En este sentido, parece haber una relación secuencial entre, por ejemplo, este viaje por Latinoamérica y el *road trip* que Belano realiza en la tercera parte, pues en el primero acude a un llamado revolucionario que se frustra por la represión de un estado neoliberal, y el segundo se articula precisamente en torno a estas pérdidas o, más precisamente, a la recuperación de estas pérdidas por medio de una búsqueda no codificada.

³⁶ La noción absurda de Latinoamérica también aparece en otras partes de *LDS*, como en el testimonio de Fabio Ernesto Logiacomo (marzo de 1976), quien compara un gesto absurdo —un alcance de nombres en la adjudicación de un premio— con cierta condición latinoamericana: “En Latinoamérica pasan estas cosas y es mejor no quebrarse la cabeza buscando una respuesta lógica cuando a veces no existe una respuesta lógica” (150).

El Realismo visceral parece, por tanto, estar construido sobre, desde y focalizado en las ruinas de una Latinoamérica determinada por su carácter colonial, cuya última manifestación histórica está dada por las dictaduras y la imposición del orden global capitalista tardío, pero cuya data de colonialismo comienza con la modernidad misma. Ello implica que las prácticas modernas revolucionarias ejercidas dentro del continente operan dentro de un grado de tensión y contradicción ineludibles. Por eso Jameson sugiere que la escritura latinoamericana funciona siempre como una alegoría nacional, pues la presencia material de las consecuencias coloniales del progreso resulta mucho más cotidiana y visible.

Ahora bien, hay cuando menos dos pasajes en que el Realismo visceral aparece como un movimiento cuyas prácticas tienen alcances latinoamericanos. En la entrada del 14 de noviembre de la primera parte, María le dice a Madero que el Realismo visceral podría llamarse Sección Surrealista Mexicana, este último le responde: “Creo que ya existe una Sección Surrealista Mexicana en Cuernavaca. Además lo que nosotros pretendemos es crear un movimiento a escala latinoamericana” (36).

Mas allá de la comparación con el Surrealismo³⁷ —como una sección local, por lo demás—, Madero señala que el movimiento no puede circunscribirse a México pues tiene pretensiones continentales. En este caso no se trata solo de la homologación que Bolaño suele hacer entre México y Latinoamérica, sino que también señala el alcance de una operación que tiene sentido en la medida en que surge de una condición que comparte con todo el territorio latinoamericano. En este sentido, los alcances del proyecto realista visceral podrían

³⁷ La comparación con el surrealismo aparece también en otras oportunidades, aunque nunca por parte de Belano o Lima. En tanto que se trata de un movimiento de vanguardia comparte, por cierto, algunos mecanismos con el Surrealismo, pero cuando se ejecuta esta comparación implica un juicio peyorativo o irónica, como en el ya citado comentario de Piel Divina: “... , pero quién le decía nada al André Breton del Tercer Mundo” (168). En última instancia, esta comparación señalaría una condición latinoamericana ancilar, y por tanto contraria a las políticas del Realismo visceral.

leerse como una forma de abarcar una condición colonial que es extensiva a todo el continente.

El otro pasaje aparece en uno de los episodios del testimonio de Amadeo Salvatierra, quien le pide a Belano y Lima que no busquen a Cesárea Tinajero para agradarlo a él, y uno de ellos —no se explicita cuál de los dos pues habla de uno que está despierto y el otro dormido— le responde: “... no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, lo hacemos por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo” (553). Este pasaje ratifica el alcance latinoamericano del movimiento, pero añade además la denominación Tercer Mundo, lo cual amplía sus proyecciones a una condición global de colonización.

Lo importante del alcance latinoamericano de las políticas del Realismo visceral podría leer, pues, como una extensión de políticas que adquieren sentido con relación a un estado de cosas que le es común a toda población arruinada por las políticas coloniales de la modernidad, pues es en relación con este contexto, con esta cualidad particular del desarrollo de la modernidad y la posmodernidad en Latinoamérica, que las prácticas de Realismo visceral adquieren sentido. Ello no implica, por cierto, que la expresión del movimiento se circunscriba a una noción localista de. La poesía, sino a una serie de prácticas y principios que exhiben un lugar de enunciación que responde a ellos. La segunda parte de la novela, de hecho, narra precisamente la distribución global de estas políticas en las sendas fugas que deben realizar Belano y Lima.

5.2.5 *Sión*: horizonte de sentido visceral

Antes de verse en la obligación de abandonar Latinoamérica, Belano y Lima —junto a Madero y Lupe— emprenden, como ya he comentado, la búsqueda de Cesárea Tinajero en un *road trip* por el desierto de Sonora. También he sugerido, a partir de lo señalado por Espinosa, que Cesárea expresa un mito constituido por un conjunto de lógicas y prácticas que, dentro un marco epocal posmoderno, se expresan en *LDS* como pérdidas o ruinas. Por otra parte, en tanto que el concepto de mito obedece a lógicas propiamente modernas, su persecución en la posmodernidad podría operar como una estrategia concreta para resituar las prácticas de vanguardia en dicho marco epocal. En este sentido, resulta conveniente observar algunos elementos que configuran las cualidades míticas de Cesárea, o, de manera mas precisa, que conducen a Belano y Lima a considerarla bajo ese prisma.

En efecto, Cesárea no solo es la última sobreviviente del Realismo visceral de los años veinte, sino que las investigaciones que realizan Belano y Lima terminan por configurar su aureola. Si estas pesquisas no se explicitan en el desarrollo de la novela, en el ya citado testimonio de Amadeo Salvatierra es posible hallar una puerta de acceso a ellas, al mismo tiempo que deviene como eje clave, precisamente, del destino de la búsqueda.

En dicho testimonio, Amadeo narra la visita que le hacen Lima y Belano como parte de su búsqueda no codificada de Cesárea. Ya en el comienzo del relato, ambos señalan que obtuvieron su dirección gracias a List Arzubide. Al enterarse de ello, Amadeo pregunta también por otros exponentes del movimiento estridentista, como Arqueles Vela o Manuel Maples Arce, a quienes también han visitado Belano y Lima. Este diálogo sobre los fundadores del Estridentismo es fundamental, pues señala el estado de cosas en el cual operó

el Realismo visceral de Cesárea, y, en este sentido, contextualiza las lógicas modernas que determinan no solo la búsqueda de Belano y Lima, sino también la de Amadeo.

Ahora bien, dentro de este testimonio resulta fundamental un pasaje donde Amadeo narra la salida de Cesárea del Realismo visceral y su futuro viaje a Sonora. Este pasaje no solo opera como la pista definitiva para que Belano y Lima den con el paradero de Cesárea —Sonora—, sino que expresa prácticas fundamentales del concepto de poesía en Bolaño, como el abandono, el riesgo y la valentía al enfrentar un destino. Hay un fragmento específico que sintetiza bien las cualidades de esta despedida:

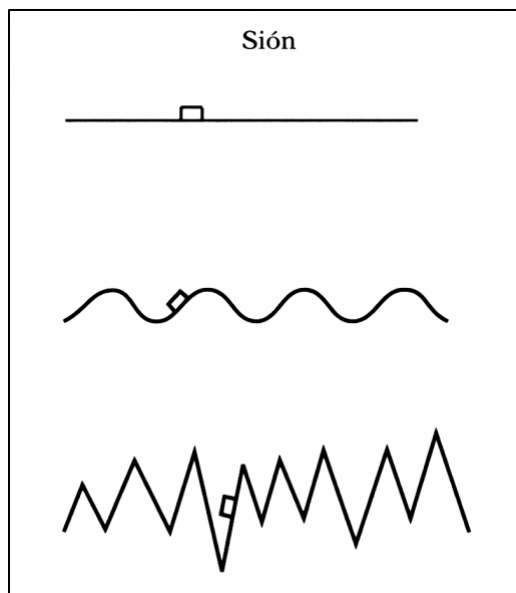
¿Qué va a hacer del realismo visceral? Ella se rio cuando pregunté aquello. Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar a donde pudiera huir. (460)

La risa de Cesárea con respecto al destino del Realismo visceral podría señalar, en efecto, las cualidades de su práctica poéticas, pues dicha actitud revela menos una desidia frente a la desaparición del movimiento que una valentía para aceptar la desaparición y el abandono. Son estas cualidades que Bolaño insiste en asignarle a la poesía lo que produce en Amadeo las ganas de escapar a sabiendas de que aquello le será imposible (imposibilidad de la cual da testimonio precisamente el testimonio en cuestión).

Este valor que detenta Cesárea guarda una estrecha relación con lo planteado en el *Manifiesto Infrarrealista* (2019), y sobre todo con la última sentencia que da título al

manifiesto: “O.K/ DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE/ LÁNCENSE A LOS CAMINOS” (366). En este sentido, la construcción del mito de Cesárea podría operar como la expresión del concepto de poesía que Bolaño distribuye no solo en *LDS*, sino que en gran parte de su producción literaria. En otras palabras, la actitud de Cesárea podría operar precisamente como una encarnación de los principios que determinan aquello que Bolaño considera transversalmente como una práctica poética *verdadera*.

Además de las experiencias que delimitan las prácticas poéticas de Cesárea, Amadeo posee el único poema que se conserva de ella, esto es, la única huella material de sus modos de expresión. El poema se titula *Sión*, y utiliza básicamente las mismas imágenes que el capítulo “22. El mar” de *Amberes* (53), pero a partir de una operación que, sin embargo, implica un desplazamiento que obedece a las mutaciones que pueden observarse en la escritura de Bolaño desde *Amberes* hasta *LDS*:



En torno al poema, Amadeo declara que ha intentado interpretarlo por “más de cuarenta años” (376) —que es aproximadamente el tiempo que separa el fin de los años veinte del fin de los años sesenta, esto es, la distancia entre el apogeo de las vanguardias modernas y el asentamiento posmodernidad—, lo cual implica, al mismo tiempo, la dificultad que experimenta para interpretar a Cesárea como sujeto. Es en este punto donde Belano y Lima comienzan a cooperar con la búsqueda de Amadeo. En efecto, son ellos quienes logran dar, si no con el sentido —que propiamente no existe—, con la operación del poema.

En primera instancia, *Sión* apelaría al concepto de *navegación*. Por supuesto, la trampa del poema está en que, en una correcta ortografía, debiera llamarse *Ción*, lo cual adquiere sentido con la primera interpretación que realizan Lima y Belano, a saber, que el poema es una broma. En términos de Belano y Lima³⁸: “... es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio” (376), y luego, cuando Amadeo quiere saber qué significa esta broma, cuál es el misterio tras esa broma, Belano y Lima le responden que sencillamente “no hay misterio” (377).

En este primer acercamiento hay, por tanto, dos elementos fundamentales, a saber, que el poema es una broma que oculta *algo muy serio* y que, no obstante, aquello no abriga misterio alguno. En la siguiente entrada del testimonio, Amadeo narra la explicación de estas sentencias.

³⁸ Durante todo este episodio con Amadeo, Lima y Belano funcionan como un solo sujeto, pues por lo general Amadeo tiende a homologarlos.

En primer término, Belano³⁹ describe una experiencia onírica de infancia que coincide con lo expresado en el poema de Cesárea, y también con el ya citado capítulo “22. El mar” de *Amberes*⁴⁰:

Quando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada... y cada noche, después de haberme quedado dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro. (399-400)

Esta anécdota podría operar no solo como un antecedente para la interpretación del poema, sino también como un puente entre *Amberes* y *LDS*. Dicho puente señalaría un desplazamiento que puede leerse, tal como acá se propone, como un cambio de estrategia narrativa en función del marco epocal donde se inscriben. En efecto, en *Amberes* se narra esta experiencia sin recurrir al recurso onírico que exhibe *LDS*, y lo hace a partir de una

³⁹ Acá tampoco se especifica que sea Belano el dueño de dicha historia, pero como en *Amberes* Ulises Lima no aparece, es posible asumir que ella forme parte de las experiencias ficcionalizadas del propio Bolaño, quien escribe *LDS* desde un devenir-Belano.

⁴⁰ “Se alternaban. 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. Me dolía el pene, el vientre, etc.” (53).

narración que expresa una concepción bolañiana de la poesía. En otras palabras, en *Amberes* esta experiencia está narrada a partir de estrategias en las que modos de expresión y objeto de representación son indiscernibles —vanguardia/modernidad—, lo cual comprende una de las principales causas de su imposibilidad para circular dentro de modos de producción posmodernos.

En *LDS*, por el contrario, dicha experiencia constituye un objeto de narración que se lee de manera cómoda dentro de dichas lógicas culturales. No se trata de una experiencia descentrada, sino de un sueño, esto es, de un proceso cotidiano y común a cualquier lector. Ello podría operar como una estrategia de legibilidad, esto es, como una estrategia de enunciación mucho más democrática. En este sentido, sería posible afirmar que una de las estrategias que utiliza *LDS* para resituar la experiencia narrada en *Amberes* es apelar, incluso dentro de un grado de experimentación innegable en su estructura novelística, por una política de narración extremadamente legible.

Es precisamente a partir de ello que el poema de Cesárea termina por delimitar sus cualidades míticas —sobre todo si tenemos en cuenta que nunca se expresa del todo *cómo es* un poema realista visceral—. En efecto, los modos de expresión que pueden leerse en *Sión* coinciden o están estrechamente relacionados con una forma de vivir y practicar la poesía que en los años veinte aún tenía sentido, pero que en los setenta solo puede operar como un objeto de resistencia, y cuyo destino es por lo general la ruina. A partir de ello, el único poema publicado por Cesárea —quien a pesar de esto encarna el canon de la poesía “verdadera”— expresa un devenir ideal de la poesía, y en relación con ello deviene mítica, mesiánica e imposible. En este sentido, *Sión* termina por definir a Cesárea como el horizonte de sentido del Realismo visceral de Belano y Lima, y su exposición textual dentro de *LDS* operaría a su vez como la articulación o centro de su búsqueda.

Volviendo a la interpretación de Belano y Lima, estos últimos le explican el poema a Amadeo haciéndole imaginar una vela sobre el rectángulo, y con ello develan la *broma* interpretativa del poema, a saber, que expresa simplemente el acto de navegar sobre oleajes cambiantes. No obstante, luego se aventuran a buscarle un sentido a este rectángulo, a interpretar qué podría estar expresando en relación con la mutación del oleaje. En otras palabras, buscan interpretar qué tipo de experiencia es la que se expresa con el rectángulo que se mece a merced del carácter cambiante de las olas.

Ahora bien, cuando Belano y Lima describen su interpretación, Amadeo deja de escuchar claramente lo que dicen. El siguiente fragmento consiste, pues, en lo que alcanza a escuchar y dar cuenta Amadeo en su testimonio:

La barca de Quetzalcoatl (sic), la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de una ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-consciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía. (401)

Esta interpretación exhibe varios mecanismos interesantes. En principio, se trata de una interpretación que, tal como señalé más arriba, comprende primero una lectura de Belano y Lima, y luego lo que de ella escucha y recuerda Amadeo. En este sentido, dicha interpretación involucra cuando menos dos filtros de subjetividad, y, por ende, presenta una información parcelada y ligada a procesos derivados del ejercicio de memoria con el que Amadeo testimonia. Ello podría establecer un velo que cubre la interpretación misma, pues

la transparencia de dicho proceso sería, en relación con el carácter ideal de su objeto, irrepresentable.

No bien lo anterior, el rectángulo expresa para Belano y Lima una gran cantidad y variedad de elementos. Su enumeración no da señales de ser exhaustiva, sino, muy por el contrario, de apenas destacar algunas posibilidades. En este sentido, el rectángulo de *Sión* podría cumplir una función similar a la ventana de la última parte de *LDS*, pues lo que hay detrás de esa ventana requiere de un esfuerzo interpretativo similar al que podría ejecutarse sobre el rectángulo. En ambos casos, los resultados de dicho ejercicio están menos determinados por su ajuste a una respuesta correcta que por la delimitación de una guía para observar cualquier tipo de experiencia, esto es, por un marco de referencia para observar, en este caso, la experiencia de la poesía latinoamericana.

Ahora bien, hacia el final del testimonio, Amadeo señala: “Y entonces... les dije que brindáramos por Cesárea y vi sus ojos, qué contentos estaban los pinches muchachos, y los tres brindamos mientras nuestro barquito era zarandeado por la galerna” (401). Esta forma de aceptación positiva del destino del rectángulo —que para Amadeo ya es un barquito—, y la manera en la que dicho barquito es homologado por Amadeo a la experiencia que viven los tres, no es casual. En efecto, pareciera que la felicidad y los brindis en nombre de Cesárea son al mismo tiempo a nombre un horizonte de sentido común. La galerna que los azota en ese momento parece estar constituida por el recuerdo de un mito y su posible recuperación por medio de la búsqueda de Belano y Lima.

En suma, *Sión* podría expresar bajo la apariencia de una broma el carácter indisoluble entre arte y vida que debiera determinar cualquier intento por habitar la experiencia de la poesía, y que, en función del marco epocal posmoderno desde donde se lee, deviene como un elemento ideal. Es en este sentido más bien inútil, pues resulta impracticable o como

trayecto seguro a la ruina, que Cesárea podría articular el horizonte de sentido una búsqueda que articula, a su vez, el destino del Realismo visceral.

6. Decadencia y fuga: prácticas posmodernas del ángel de la Historia

Luego de un viaje laberíntico y sin muchas expectativas de éxito, Belano, Lima, Madero y Lupe —estos dos últimos los cuales abrigan ya sus propias búsquedas y fugas— encuentran finalmente a Cesárea. Por supuesto, la persona que encuentran desmitifica, al menos desde su aspecto material —que es lo primero que se da a conocer—, el aura que venía acumulándose sobre ella. En tanto que la primera y tercera parte de *LDS* están narradas por Madero bajo el régimen escritural de un diario, esta descripción material está focalizada dentro de su ejercicio de memoria: “Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza” (602). Esta imagen, en efecto, dista bastante de aquella que conocieron y terminaron por construir Belano y Lima a partir de su conversación con Amadeo, pero al parecer también de aquella que, sin explicitarse cómo, se había formado Madero.

Tal como veíamos al principio de este apartado, Madero inicia su viaje de iniciación para convertirse en un realista visceral, pero en este punto del trayecto parece retornar a su antigua visión de mundo. Ha perdido interés en el Realismo visceral —y en la búsqueda de Cesárea— y lo que prima para él es su relación con Lupe y sus posibilidades de escapar de Alberto y el policía. En este sentido, es posible sugerir que Madero fracasa en su desarrollo

como realista visceral, y que vuelve a sus cánones modernos dominantes con los que inicia el relato. Ello podría explicar el juicio que emite sobre Cesárea —“no tenía nada de poética”—, pues, como veremos, las prácticas y formas de vida de esta última podrían abrigar, al menos para Belano y Lima, los principios fundamentales de la poesía bolañiana.

En otras palabras, el trabajo artesanal de Cesárea, su corporalidad obesa y gigante, el estar a pies descalzos y el hecho de usar el pelo largo hasta la cintura⁴¹, parecen simbolizar para Madero todo lo contrario a lo que este entiende por poesía. En este sentido, Madero deviene incapaz de ligar una experiencia cotidiana marginal —dentro de un paisaje latinoamericano en un contexto capitalista tardío— con el quehacer poético, lo cual deja patente, en relación con el Realismo visceral, su incapacidad para concebir una práctica poética *verdadera*.

Ahora bien, más allá de este posible fracaso de Madero —que resulta vital para el final de la novela—, la ruina y la marginalidad del presente de Cesárea es innegable. Esta circunstancia material no parece señalar, sin embargo, que la poesía verdadera tenga necesariamente que tender hacia la ruina —aunque por lo general lo haga—, sino que, antes bien, parece indicar el valor con el que Cesárea habita este destino en ruinas. En otras palabras, la manera en la cual Cesárea habita la marginalidad y la ruina latinoamericana podrían operar una forma de resistencia poética dentro de un marco epocal posmoderno.

En efecto, en la narración de Madero todo el pueblo de Villaviciosa se presenta como una ruina generalizada: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más

⁴¹ Este tipo de corte de pelo es una característica común de las mujeres asesinadas en Santa Teresa, en 2666, y parece señalar una cualidad social y étnica de ciertas mujeres que habitan la zona fronteriza entre Estados Unidos y México.

bien es un pueblo de gente cansada o aburrida” (601). El concepto de fantasma, que también utiliza Amadeo para referirse a la sonrisa de Cesárea, parece designar en ambos casos las huellas de un objeto muerto. Estos objetos muertos o desaparecidos no solo podrían operar como una expresión de la desaparición de la modernidad —o de su promesa—, sino también como vestigios de las consecuencias de las lógicas coloniales que imperan hasta nuestros días.

Por otra parte, la referencia a un “pueblo de asesinos perdidos del norte de México” parece designar una *tierra de nadie*, esto es, a un territorio donde la civilización puede, como en la guerra, suspenderse completamente⁴². Se trata, en este sentido, de una tierra salvaje. Asimismo, la referencia a Aztlán, que es el territorio del que proviene la civilización azteca, podría operar como la designación de aquello que es genuinamente mexicano, a saber, sus características coloniales y el carácter salvaje con el que, desde una perspectiva eurocéntrica, se le adjudica de manera generalizada.

A diferencia, pues, de la narración de Madero — que entiende se trata “más bien de un pueblo de gente cansada o aburrida”—, para Lima comprende el punto exacto donde puede el salvajismo que se expresa como principio de Realismo Visceral. En este sentido, el estado marginal y ruinoso tanto de Cesárea como del lugar que habita podrían operar desde la óptica de Belano y Lima como una forma de resistencia frente a la posmodernidad, una resistencia inútil, por cierto, pero, desde el punto de Realista visceral, una resistencia también indispensable y valiente, y por ende una resistencia que persiste en un ejercicio auténtico de la poesía.

⁴² Tal como veremos más adelante, son estas mismas cualidades las que permiten el mal absoluto de la parte de los asesinatos en 2666.

Ahora bien, el desenlace de la novela narra un último acto de valentía de Cesárea que termina causándole la muerte, a saber, le salva la vida de Ulises Lima. Este sacrificio de Cesárea permite la fuga de Lima y Belano —quienes sepultan a Cesárea, Alberto y el policía y luego se van de México—, y de Madero y Lupe, quienes se liberan de sus perseguidores y se desentienden para siempre del Realismo visceral. Es precisamente el destino que toman Madero, Lima y Belano luego de la muerte de Cesárea —en tanto que mito y horizonte de sentido desaparecidos— lo que articula el desarrollo de la segunda parte de la novela. Estos tres destinos, en efecto, permiten cerrar la presente lectura de *LDS* a partir de las maneras en las que operan luego del fracaso de la resituación de las vanguardias modernas dentro de un marco epocal posmoderno.

6.1 Madero y el alineamiento posmoderno

Quizá el destino más alejado de las políticas realistas viscerales es el de Madero, quien parece fracasar en su intento por abrigar los principios del movimiento. En efecto, el viaje de formación que emprende al comienzo de la novela cambia de dirección en la medida en que lo hace su horizonte de sentido, que ha dejado de ser el de la poesía de vanguardia latinoamericana para convertirse en su relación con Lupe.

Hay dos pasajes que apuntan en esta dirección. Poco antes de encontrar a Cesárea, Belano señala la posibilidad de volver a México, ante lo cual Madero señala: “Lupe no habla de hablar al DF pero dice que lo mejor sería escondernos. Yo no quiero separarme de ella. Tampoco tengo planes” (592). En otras palabras, Madero está enamorado de Lupe, y por lo pronto es el deseo de mantener su relación con ella lo que determina sus decisiones. Pero al

mismo tiempo su falta de planes podría operar como la expresión de una nueva orfandad, esto es, un nuevo estado de desamparo similar al que expresaba en el taller de Álamo.

El otro pasaje aparece en el testimonio de Ernesto García Grajales (México, 1996), quien se presenta como un estudioso del Realismo visceral. A modo de paréntesis, Ernesto García legitima esta línea de estudio frente a su profesor con una sentencia que sintetiza buena parte de las políticas del Realismo visceral: “Pero poco a poco mi obstinación lo ha convencido de que no es malo estudiar ciertos aspectos de nuestra poesía más rabiosamente moderna” (550).

Volviendo al pasaje en cuestión, cuando a Ernesto García le toca a hablar de Madero señala lo siguiente: “¿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” (551). Esta sentencia demarca de alguna forma el destino final de Madero, a saber, su fracaso como exponente de las filas de Realismo visceral. En efecto, Ernesto García cita a integrantes del Realismo Visceral que aparecen solo esporádicamente, a todos los cuales Madero conoce en su trayecto de iniciación, pero de este último no hay registro al que García pueda echar mano. Esta ignorancia parece operar justamente como la designación de un fracaso de aquello que, en un inicio, expresaba Madero, a saber, una modernidad canónica y dominante. Es precisamente este tipo de modernidad que, frente a las lógicas culturales del capitalismo tardío, parece acomodarse sin problemas. En otras palabras, Madero, al quedar huérfano del horizonte de sentido realista visceral, se acomoda rápidamente a lógicas frente a las cuales ya no le hace sentido resistir.

6.2 Fuga y políticas poéticas a escala global

El destino de Lima y Belano sigue el sentido opuesto al de Madero. Como responsables del asesinato de Alberto y el Policía, deben abandonar México y emprender sendos viajes fuera de Latinoamérica. Esta diáspora del continente —al menos como sitio geográfico— se da conocer a partir de los testimonios de la segunda parte, lo cual genera una diégesis inevitablemente fragmentaria. Con todo, no es la cartografía de sus viajes lo que quisiera poner en relevancia, sino cómo operan las políticas realistas viscerales cuando el movimiento y Latinoamérica han desaparecido, sobre todo por cuanto es posible observar cierta continuidad entre los principios que sedimentaron el realismo visceral —y que están determinados por su condición latinoamericana— y las experiencias de Belano y Lima a escala planetaria

En principio, estas experiencias parecen operar como una respuesta a la pregunta sobre cómo devienen los principios de una poesía moderna dentro de un marco epocal posmoderno, global y hegemónico. En efecto, si bien los principios del Realismo visceral en Latinoamérica tienden hacia el fracaso y la ruina —sobre todo a partir del fin de Cesárea—, y nada apunta a que dicho destino cambie en otras latitudes, resulta interesante observar qué ocurre con ellos precisamente cuando la evidencia de sus ruinas apunta hacia una batalla perdida de antemano.

A partir de ello, y en función de acotar el presente análisis, me centraré en algunas decisiones y juicios específicos que Belano ejecuta durante sus viajes, pues podrían dar cuenta de cómo operan los principios realistas luego del Realismo visceral, y, a partir de ello, evidenciar qué ocurre con metáfora del Ángel de la Historia cuando el movimiento desaparece. En efecto, si Espinosa acierta al notar que la imposibilidad del retorno libera al

viajero de sus ataduras con el pasado, esto es, con la pretensión de una resituación de la vanguardia moderna, cabría analizar si el Ángel de la Historia —que avanza de espaldas hacia el futuro mientras atestigua, impotente, las ruinas del progreso— es capaz de volver la vista hacia un futuro determinado. En otras palabras, las experiencias de Belano fuera de Latinoamérica podrían permitir observar si *LDS* expresa o no la posibilidad de un horizonte de sentido dentro de un marco epocal determinado por lógicas culturales posmodernas.

En el testimonio de Felipe Müller, fechado en 1978, puede leerse lo siguiente: “1977 fue el año en que Arturo Belano consiguió trabajo de vigilante nocturno en un camping. Una vez lo fui a visitar. Le decían el sheriff y eso a él lo hacía reír. Creo que fue en aquel verano cuando ambos, de común acuerdo, nos separamos del realismo visceral” (243). Esta cita exhibe dos aspectos importantes, a saber, una declaración de desafiliación de Belano del Realismo visceral —un año después de su fuga de Latinoamérica—, y la descripción de uno de los trabajos que Belano desempeñó en Europa. Este trabajo como vigilante nocturno tiene como referente la misma experiencia que articula *Amberes*, a saber, los primeros años de Bolaño en Europa, cuando trabajó como vigilante en el camping Estrella del Mar, en Castelldefels, en las afueras de Barcelona.

De manera similar a cómo opera la experiencia de *Sión* en *Amberes* y *LDS*, la expresión de esta experiencia también denota un desplazamiento o mutación en los modos de expresión de la escritura de Bolaño. En efecto, mientras que *Amberes* fue escrita durante esta experiencia y en torno a modos de expresión poético-vanguardistas, en *LDS* aparece como una anécdota que comprende un objeto de narración mucho más legible, y su distancia crítica en relación con la temporalidad de la experiencia ofrece conexiones mucho más amplias y abarcadoras, sobre todo en función del devenir de la poesía bolañiana dentro de un contexto global posmoderno.

Ahora bien, dentro de este tiempo en el que Belano se desempeña como vigilante nocturno, hay una anécdota que expresa de buena forma cómo operan los principios del Realismo visceral luego de su desaparición. En el testimonio de Xosé Lendoiro, fechado en 1992, se narra la caída de un niño llamado Elifaz a un agujero conocido como la Boca del Diablo, y la dificultad que tienen sus rescatistas para sacarlo a la superficie. Dicha dificultad no solo se debe a que el agujero sea demasiado pequeño como para que cualquiera pueda bajar por él, sino que es el terror que suscita en los rescatistas de la superficie lo que impide mayores esfuerzos en su salvataje.

Con todo en un momento logran hacer descender a un muchacho de Castroverde, pero en su descenso se escuchan gritos y, cuando lo sacan a la superficie, le preguntan qué vio que lo hizo gritar de esa forma, y este responde que ha visto al diablo (431). Independiente de la veracidad de esta visión, toda esta narración señala que dicho agujero esconde algo en efecto terrorífico, y que la reacción tanto de Lendoiro como del resto de quienes allí se congregan. En tanto que el diablo expresa la noción del mal absoluto, y que dicho mal podría hallarse en el fondo del agujero en cuestión —donde ha caído Elifaz—, parece operar como un límite intraspasable por habitantes europeos, pero casi cotidiano para un poeta latinoamericano.

En efecto, la actitud de Belano cuando llega al lugar de los hechos y decide bajar comparte un nivel de aceptación y naturalidad similar al que expresa Cesárea cuando la encuentras lavando ropa en Villaviciosa. En términos de Lendoiro:

La gente lloraba o hablaba en gallego, que mi desarraigo me ha hecho olvidar, señalando con trémulos ademanes la boca de la sima... Se imponía, pues, una decisión, aunque el desconcierto era total. Entonces vi al vigilante del camping que

se ataba la cuerda en la cintura y comprendí que se disponía al descenso. Lo confieso: su actitud me pareció encomiable y me acerqué a felicitarlo. (432)

La distancia entre Lendoiro y Belano es radical. Mientras el primero representa un mal poeta burgués catalán, más cercano al primer Madero que a cualquier realista visceral — cada cierto tiempo habla en latín—, Belano habita el mundo como un poeta “verdadero” que no duda en arriesgar su vida para ayudar a Elifaz, y sobre todo no duda en arrojararse a las profundidades de lo desconocido, incluso a riesgo de enfrentarse con el mal absoluto. No bien el riesgo heroico que conlleva su práctica —sobre todo para Lendoiro—, Belano no se otorga ínfulas en ningún momento, sino que manifiesta una naturalidad particular frente al peligro.

Lo importante de este pasaje está dado, pues, por dos elementos: la distancia entre Belano como un poeta genuino latinoamericano y Lendoiro como un mal poeta europeo; y la valentía como un principio realista visceral que sobrevive al derrumbe institucionalidad del movimiento. A partir de ello, es posible leer en esta anécdota la expresión global de un principio ético que surge de un contexto latinoamericano, cuya condición colonial evidencia un estado de tensión permanente con relación a las lógicas culturales que determinan el discurso de Lendoiro. En otras palabras, incluso sin involucrar la escritura —como el ya citado caso de *Henry Simon Leprince*—, las prácticas de Belano parecen abrigar los principios fundamentales de lo que *LDS* expresa como una poesía genuina, esto es, moderna.

Esta anécdota de Belano como vigilante nocturno exhibe, pues, un devenir global de las políticas del concepto de poesía que articulan la escritura de Bolaño, y cuyo origen latinoamericano, al ser distribuido de manera planetaria, podría leerse como la expresión de algunas alternativas de resistencia frente a las lógicas culturales del capitalismo tardío.

Ahora bien, la última aventura de Belano, testimoniada por Jacobo Ureda hacia el final de la segunda parte (1996), manifiesta otro principio fundamental de la poesía bolañiana, a saber, la solidaridad. El testimonio de Ureda se basa en tres encuentros que tiene con Belano —la mayoría de carácter fortuito— en África. En el primero, se entera de que ambos son latinoamericanos y que Belano está allí para dejarse matar: “... me dejó entender que estaba allí para hacerse matar, que supongo que no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte, ...” (529). En el segundo, se da a entender que Belano está mejor y que ha abandonado esta idea: “... le pregunté por la muerte buscada y me dijo que ahora le daba risa pensar en eso” (530). En el último encuentro, no obstante, Belano decide acompañar al fotógrafo Emilio López Lobo a una misión suicida. Este último, al igual que Belano en el primer encuentro con Ureda, está allí para dejarse matar, y Belano decide acompañarlo aun cuando ya ha desestimado la idea de una muerte voluntaria ejecutada por terceros. La razón que le da a Ureda para justificar su decisión es sencilla: “para que no esté solo” (548). En otras palabras, legitima su decisión a partir de una solidaridad gratuita y desinteresada, que es uno de los elementos fundamentales para la definición bolañiana de poesía.

El entramado ideológico que determina la solidaridad de Belano parece ser, pues, el mismo que articula los principios del Realismo visceral en *LDS*. Incluso con la pérdida institucional del movimiento, estos principios tienden a permanecer como un sistema ético, de manera similar a como permanecen en Cesárea —quien había abandonado hace mucho el Realismo visceral de los años veinte— cuando pierde la vida por ayudar a Belano y Lima al final de la tercera parte. Al igual que en el pasaje sobre Belano como vigilante nocturno, acá también prima el devenir de las políticas realistas viscerales a nivel planetario, pero su desarrollo en el continente africano parece estar ligado a ciertas características que le son comunes con el continente latinoamericano.

En principio, las *zonas calientes* africanas —zonas de guerra— son definidas por Ureda como “una copia fiel del fin del mundo, de la locura de los hombres, del mal que anida en todos los corazones” (532). Tal como veremos más adelante, es posible relacionar esta descripción con la de Santa Teresa en “La parte de los asesinatos”, en 2666, y, al menos en cuanto al nivel de desamparo, con el desierto de Sonora en la primera parte de *LDS*. En efecto, la descripción que realiza Ureda sobre las zonas rurales de África posee una serie de similitudes con ciertos territorios latinoamericanos, en especial con las zonas rurales y fronterizas del norte de México.

Por otra parte, cuando Ureda habla del horror que experimenta con las zonas calientes africanas, establece una relación directa con la experiencia del horror latinoamericano: “... aunque se supone, al menos en teoría, que a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás” (526). Esta falta de impresión ante el horror podría estar determinada por la manera extendida y constante con que se desarrolla el colonialismo en Latinoamérica, y que, aun así, no es suficiente para soportar el horror africano. En tanto que el testimonio está fechado en 1996, es posible leer también una relación estrecha con cómo las lógicas posmodernas perpetúan y naturalizan los mecanismos coloniales del progreso moderno. En este sentido, el tratamiento del horror, que es básicamente un tratamiento romántico y moderno, podría operar como una forma de resistencia frente a dichas lógicas culturales.

De manera todavía más explícita, cuando Ureda viaja en auto hacia Black Creek, narra la similitud que percibe entre el paisaje africano y el argentino: “A mí no sé por qué me recordó un viaje que hice de chico por Corrientes, incluso lo dije, le dije a Luigi: esto parece Argentina” (536). Esta similitud podría operar no solo como una coincidencia del paisaje, sino también como la confirmación de una condición colonial común. Estos grados de similitud entre continentes y experiencias coloniales, y sobre todo la función de los principios

que se ponen en práctica —solidaridad, valentía—, parecen operar formas de resistencia. En otras palabras, los valores que perduran en Belano más allá del Realismo visceral, y que se extienden a escala global, podrían apuntar a una forma de resistencia moderna —de habitar la contradicción y la tensión— dentro de modos de producción y lógicas culturales posmodernas.

Por otra parte, el testimonio de Ureda también señala la manera en la que Belano enfrenta esta forma del mal absoluto. En efecto, Belano, aun cuando ha abandonado la idea de dejarse matar, parece enfrentar el peligro de acompañar a López Lobo —lo que genera, al menos en el relato cronológico, en su desaparición— con una actitud serena, jovial y acaso despreocupada. La narración de Ureda lo describe de la siguiente forma: “Luego Belano se puso a correr, como sin en último momento creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura” (548).

Esta actitud relajada y hasta cierto punto alegre de Belano parece conferirle a los principios de valentía y la solidaridad un grado de goce, esto es, parece apelar menos a un sacrificio trágico que a una afirmación gozosa de las políticas adecuadas para habitar un mundo posmoderno. En efecto, esta forma de aceptar el peligro que reviste asistir a lo desconocido, y que se traduce en la perspectiva de Ureda como el entusiasmo frente a una simple excursión, parece operar como la expresión de una forma de habitar, a pesar de las imposibilidades epocales descritas en este apartado, en un estado de tensión, contradicción e incomodidad con los modos de producción que perpetúan las circunstancias del horror africano.

6.3 Horizonte de sentido posmoderno

El devenir del Realismo visceral tras la muerte del movimiento, que hasta ahora he definido como una continuidad ética, parece operar en *LDS* como la afirmación de que la poesía verdadera, la poesía *rabiosamente moderna* (Espinoza), permanece a pesar de no materializarse en alguna escritura poética. De manera más precisa, este devenir ético es capaz de producir una escritura verdadera en la medida en que abriga principios verdaderos. Por supuesto, esta noción de lo *verdadero*, de lo *auténtico*, es una concepción moderna que no tiene asidero en la posmodernidad —en tanto que sus lógicas culturales lo desestiman—, y es por ello por lo que resulta significativo que Belano, quien expresa el canon de un poeta verdadero, insista en ello a pesar de las ruinas que ha dejado y a las que conduce.

Lo importante de ello es que tanto el Realismo visceral como Belano tras la ruptura del movimiento operan bajo un mismo conjunto de valores y principios. Se trata del mismo conjunto de valores y principios que opera en *Amberes* y que, como veremos más adelante, opera en Hans Reiter en *2666*. Esta recurrencia, que implica una toma de decisiones transversal en la escritura de Bolaño, puede leerse como una política de escritura, esto es, como una cualidad constante en ciertos personajes que habitan una poesía verdadera. Esta política de escritura, que expresan su origen en la configuración de las vanguardias modernas, parece operar como una estrategia de resistencia dentro del marco epocal donde se inscriben, pues no solo las anécdotas de *LDS* transcurren en un contexto global posmoderno, sino *LDS* en tanto que objeto cultural, también se inscribe en dicho contexto.

Ahora bien, la insistencia en estas políticas nunca deja de devenir en ruinas o fracasos. Es precisamente este el punto bajo el cual parece operar *LDS*: aún cuando haya suficientes evidencias suficientes del fracaso de resituar las vanguardias modernas dentro de un contexto

posmoderno, y que todo apunte a que esa política de existencia seguirá fracasando en el futuro —tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo— puede leerse como una forma de resistencia cuya mayor potencia, cuyo mayor sustento político, es su inutilidad, esto es, su carencia de función efectiva dentro del marco epocal donde se inscribe. En otras palabras, el fracaso es fundamental para entender el valor y el riesgo que comprende practicas una poesía verdadera.

Espinoza sugiere que la imposibilidad del retorno a casa —de la resituación de las vanguardias modernas— no niega la posibilidad del viaje, sino que libera al viajero de las ataduras con un pasado imposible. En efecto, Belano parece liberarse y emprender nuevos caminos, pero no por ello abandona las cualidades que, al solidificarse, fundaron en su momento el Realismo visceral. Lo que me gustaría sugerir como cierre de este apartado es que en *LDS* el viajero no se libera por completo. El viaje en *LDS* está determinado por un sistema ético, cuyo centro está en una época perdida, en un conjunto de lógicas ahora desestimadas, pero cuyo devenir en tiempos posmodernos podría operar como una forma de resistencia. De esta manera, es posible sugerir que la metáfora del Ángel de la Historia, quien avanza de espaldas hacia el futuro —que es la manera en la que caminan los Realistas viscerales—, podría en *LDS* voltear la vista hacia el futuro, por mucho que este futuro comprenda una batalla perdida de antemano. En otras palabras, las cualidades éticas que sobreviven al fin del Realismo visceral y que se manifiestan dentro de un todo planetario interconectado a partir de las experiencias de Belano, podrían expresar un horizonte de sentido, esto es, una operación moderna de resistencia dentro de un marco epocal posmoderno.

VI. De *Los detectives salvajes* a *2666*

LDS marca la consagración de Bolaño dentro de la literatura hispanoamericana, y genera una expansión veloz de su narrativa hacia mercados internacionales⁴³. Con ella gana el prestigioso premio *Rómulo Gallegos*, y su creciente popularidad genera que se lean también sus novelas anteriores. De allí en adelante, Bolaño comienza a ser estudiado de manera profusa desde la academia. El presente libro, de hecho, está construido varios años después de su apogeo como objeto crítico, esto es, cuando la escritura de Bolaño está sumamente estudiada. Hasta la fecha siguen publicándose estudios y biografías, incluso cuando la popularidad de sus libros ha solidificado su imagen como figura canónica, lo cual merma hasta cierto punto sus potencias de análisis dentro de un circuito académico que tiende a valorar mejor los objetos poco leídos o estudiados.

Lo cierto es que *LDS* establece un precedente en la marca Bolaño, lo cual podría explicarse a partir de una razón contradictoria y, en última instancia, muy poco conveniente: se asienta bien dentro de lógicas culturales posmodernas. En efecto, las políticas de una poesía verdadera, expresada en *LDS* mediante una vanguardia moderna, manifiestan la resituación de principios que podrían resultar incómodos o inconvenientes en la cotidianidad de un marco epocal posmoderno, pero que, como objeto de un libro, lejos de las amenazas reales, parecen resultar atractivas y estimulantes. En este sentido, la unión entre arte y vida a partir de una poesía verdadera podría constituir un objeto exótico de fácil consumo, sobre todo desde la comodidad del mal llamado primer mundo.

⁴³ La mayor internalización de la escritura de Bolaño llega con *2666*. Esta expansión internacional que logra *2666* implica, antes que todo, la popularidad que adquiere dentro del público lector norteamericano.

Ello explicaría por qué *Amberes* solo puede ser publicada luego de *LDS*. La lectura de *Amberes* exige demasiado trabajo de los lectores, requiere que hagan demasiadas concesiones, que acepten que no se les cuente una historia explícita, en fin, que aguanten que la novela esté construida bajo modos de expresión homólogas al objeto que expresa. Esta tolerancia al trabajo forzado, impensable en condiciones normales, ocurre solo cuando el nombre de Bolaño asegura que dicho trabajo no será en vano. Hay un respaldo detrás, y, aun cuando no se entienda nada, al menos comprende una curiosidad, un objeto raro que escribió un gran autor y al cual, por ende, se le tiene más paciencia y acaso cariño.

La poesía bolañiana como objeto de narración podría leerse, en este sentido, como una forma de romanticismo posmoderno, no porque su escritura se alinee necesariamente con las lógicas culturales del posmodernismo, sino porque se inscribe con facilidad dentro de este marco epocal. En otras palabras, se trata de un romanticismo que puede leerse fácilmente desde la comodidad de un presente que se ha distanciado lo suficiente de las lógicas que se narran.

Con todo, esta forma de romanticismo que opera en la escritura de Bolaño, independiente de su amplia recepción, parece expresar algo muy distinto a las cualidades que le permiten circular con comodidad dentro de lógicas posmodernas. En principio, el romanticismo que reviste la práctica de una poesía verdadera no coincide del todo con el movimiento romántico moderno. En efecto, no se trata solo de la distancia temporal que lo separa de la escritura de Bolaño, sino que el movimiento romántico es inextricablemente europeo, y surge como una respuesta crítica burguesa —cuando no aristócrata— ante el racionalismo moderno, mientras que la poesía verdadera que transita la narrativa de Bolaño tiende a desarrollarse en estratos marginales y populares. Tanto el movimiento romántico como la poesía bolañiana abriga principios de ruptura y trasgresión modernos, esto es, que

obedecen a una política de transgresión de la transgresión, pero es imposible trasladar el romanticismo europeo del siglo XVIII, por ejemplo, al contexto latinoamericano de los años setenta.

El romanticismo de la poesía de Bolaño es, a diferencia del europeo, mucho más político e ideológico que su antecesor europeo. Su escritura no solo expresa formas de habitar la tormenta y el arrebato, aceptar el caos o sumergirse en el abismo de lo desconocido —que lo hace—, sino que deviene bajo principios políticos que rechazan la comodidad del romanticismo europeo. Es precisamente en este punto donde la lectura de Jameson adquiere total sentido, esto es, la afirmación de que todo texto latinoamericano —o de cualquier territorio colonizado— es necesariamente político e ideológico, y conlleva un centro de lucha que se ha vuelto innecesario en los países beneficiados con el colonialismo.

En suma, el concepto de poesía de Bolaño podría operar como una forma de romanticismo particular, determinado por su carácter marginal y político, que entiende el mundo como un todo interconectado indiscernible de su carácter material e histórico, y que por ende debe desmarcarse de otras formas de romanticismo. Es en este sentido que el presente libro lleva como parte del título la expresión *romanticismo perro*. Esta expresión proviene de *Los perros románticos*, un volumen de poemas publicado por Bolaño en 1993. Tanto a partir del proceso de análisis que va de *Amberes* a *LDS* como a los poemas incluidos en este volumen, es posible observar que el adjetivo perro tiene acá varias acepciones —incluidas las de la escuela Cínica—, pero sobre todo parece apelar a una condición marginal e incómoda de llevar a cabo una existencia poética de origen latinoamericano, esto es, sesgada por la empresa colonial y sus formas oscuras de perpetuar el relato de progreso en la posmodernidad.

Saco a colación esta noción de romanticismo perro, que hasta ahora había dejado un de lado, porque el periodo de escritura que va de *LDS* a *2666* evidencia una mutación importante con relación al concepto de poesía, y parece insistir en la idea de un mal absoluto que incide directamente en la posibilidad de practicar una poesía verdadera. Por otra parte, es posible observar que, así como desde *Amberes* a *LDS* hay un desplazamiento entre una expresión poética vanguardista y una expresión narrativa que utiliza la vanguardia poética como objeto de diégesis, en el tiempo que va de *LDS* a *2666*, si bien todavía la poesía es determinante, al llegar a *2666* es posible observar un desplazamiento hacia la narrativa como objeto de narración. Tal como veremos más adelante, esta forma de narrativa implica y se compone de los mismos principios que definen una poesía verdadera.

En términos bibliográficos, luego de *LDS*, Bolaño publica *Monsieur Pain* (1999), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Amberes* (2002) y *Una novelita lumpen* (2002)⁴⁴. En esta lista es posible observar dos aspectos de gran relevancia. En primera instancia, publica dos novelas breves que comprenden reediciones de textos de los años ochenta — *Monsieur Pain* y *Amberes*—. Ambas novelas parecen operar como testimonios de un tiempo irreparablemente perdido —lo cual implica una reivindicación de dicho tiempo— y su publicación parece obedecer, como señalaba más arriba, a un privilegio editorial producto de la consagración de Bolaño como uno de los escritores contemporáneos más importantes de habla hispana.

Si estas novelas pueden considerarse testimonios de un pasado imposible, *Amuleto* y *Nocturno de Chile* pueden leerse como expresiones de una memoria latinoamericana, que adquiere a ratos una función testimonial, pero cuyo lugar de enunciación es contemporáneo.

⁴⁴ También publica el volumen de cuentos *Putas asesinas* (2001), pero, si bien este libro considera toda su escritura, el corpus comprende solo novelas.

En otras palabras, la distancia crítica con el pasado es mucho mayor, y el tratamiento del pasado transita por otros caminos. En efecto, ambas novelas se hacen cargo del fascismo latinoamericano: *Amuleto* como una forma de resistencia determinada por su contexto mexicano, y *Nocturno de Chile* como una sátira hacia el canon literario chileno y sus vínculos con el fascismo, lo cual puede leerse como una broma que, como *Sión* de Cesárea, oculta algo muy serio.

Si bien Bolaño ya había abordado el desarrollo del fascismo en Latinoamérica — sobre todo a partir de *LLNA* y *Estrella distante*—, después de los *LDS* parece ahondar en la idea de un mal absoluto del cual el fascismo es solo una expresión. “La parte de los asesinatos” en *2666*, por ejemplo, habla de un mal ubicuo, sin centro e invisible, lo cual podría entenderse como un mal que se articula en torno a lógicas posmodernas. Lo importante de ello es que la escritura de Bolaño no deja de denunciar una oposición entre una poesía de verdad, que puede hallarse, por ejemplo, en el Realismo visceral, y una mala poesía, que tiende a imbricar los valores y principios del fascismo.

Lo anterior implica dos operaciones fundamentales para observar el paso de *LDS* a *2666*. En primera instancia, en tanto que la literatura es esencialmente inútil, puede terminar sirviendo para cualquier cosa. Por otra parte, en tanto que la literatura comprende o debiera comprender los mismos principios que componen la vida cotidiana, en tanto que se establecen desde el concepto de poesía como procesos indiscernibles, el fascismo comprende el motor principal para el desarrollo de una mala poesía. En otras palabras, una poesía cobarde, canalla y oportunista abriga una relación estrecha en las políticas del fascismo.

A partir de ello, quisiera destacar un par de aspectos que pueden contribuir a demarcar de mejor manera el paso de *LDS* a *2666*, y que parecen articularse precisamente desde una

forma de romanticismo *perro*, esto es, desde principios marginales, políticos y conflictivos en relación con las lógicas culturales donde se inscribe.

Amuleto narra una historia trágica de resistencia. A diferencia de *LDS*, que implica formas de aventuras voluntarias y conducidas muchas veces por el placer, *Amuleto* se articula en la supervivencia de Auxilio Lacouture a la matanza de Tlatelolco, lo cual implica estrategias de resistencia mucho más imperativas e ineludibles. Asimismo, el papel de resistencia que encarna Auxilio la legitima como una voz autorizada para narrar la decadencia de la poesía mexicana —que incluye a un joven Belano—, y cuya mayor pérdida está dada por la pérdida de las potencias revolucionarias que componen la noción transversal de una poesía verdadera, esto es, moderna.

Lo cierto es que los valores que expresa Auxilio con sus acciones y su narración del fin de la poesía mexicana—siempre articulada desde la caseta del baño donde resistió hasta los últimos momentos— llevan al límite las condiciones ideales de una poesía ideal. Ahora bien, las fuerzas que se oponen a esta poesía ideal están dadas por el auge del fascismo en Latinoamérica, que comprenden a su vez las políticas que permitirán el ingreso a destajo del capitalismo financiero o neoliberal en el continente.

Quizás el pasaje que sintetiza de mejor forma estos valores y formas de resistencia está dado por el momento en que Auxilio describe, a partir de una visión de una sombra, la manera en que los poetas mexicanos avanzan sin miedo hacia su desaparición. En términos de Auxilio:

Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte... Supe también que pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus

destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía. (151-152)

En efecto, tanto en *Amuleto* como en las otras novelas de Bolaño, la poesía verdadera rehúye de la institucionalidad y del imperativo de alineamiento, pero abriga un conjunto de principios que operan como horizontes de sentido liberados de los peligros de la estandarización (modernidad canónica). Más adelante, Auxilio describe la parte hacia la cual se dirigen y la manera en que lo hacen: “Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo... Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían hacia el abismo...”. Este abismo al que se dirigen puede leerse como el destino irrevocable de una vocación romántica marginal, y el canto que ejercen los poetas jóvenes —o niños desde la perspectiva de Auxilio—, precisamente como el amuleto de una batalla que, por estar perdida de antemano, adquiere una valoración mucho más urgente. Un poco más adelante, Auxilio señala:

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos... Y 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. (153-154)

En este fragmento aparece la noción de fantasma para designar el canto de los poetas despeñados en el abismo, que es la misma que aparece en *LDS* para definir a Cesárea y el pueblo donde reside, así como la experiencia previa a la desaparición de Belano y los territorios calientes africanos. La noción de fantasma tiende a operar en la narrativa de Bolaño como una manera de designar las huellas de una desaparición, que en el caso de los poetas de *Amuleto* parece señalar la desaparición de una serie de potencias. En efecto, la cualidad fantasmagórica de los poetas jóvenes mexicanos parece designar a una forma de deceso existencial, cuyo sentido metafórico parece señalar, precisamente, una forma de muerte, el deceso de cierto tipo de vida, que en el caso de la poesía verdadera bolañiana es también la desaparición de una forma auténtica de practicar el ejercicio literario.

Asimismo, la noción de “una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados” implica la cualidad imperativa de su desaparición. En *LDS* se habla sobre todo de un llamado a la aventura, que a ratos deviene inevitable pero que, en última instancia, puede desestimarse, pero en *Amuleto* se habla de un sacrificio, que es al mismo tiempo el sacrificio de los asesinados en Tlatelolco y de la muerte de ciertas potencias de la poesía verdadera, que es, al menos desde la lectura de Bolaño, siempre joven, revolucionaria y desesperada.

Con todo, y esto es quizás la estrategia política que opera con más fuerza en la expresión de esta tragedia, la canción que entonan durante este sacrificio sigue estando determinada por elementos que ya ha utilizado anteriormente Bolaño para describir los aspectos de un ejercicio literario auténtico: “el valor y los espejos, el deseo y el placer”. En otras palabras, Auxilio describe su canto de manera similar a como en la narrativa de Bolaño deviene el concepto de literatura. Al relacionar este aspecto con aquello que aúna a los jóvenes sacrificados, a saber, la generosidad y la valentía, Auxilio parece expresar una

relación indiscernible entre arte y vida, que se encuentra también en *LDS*, pero que en *Amuleto* está determinada por la pérdida de ciertas potencias revolucionarias producto del auge del fascismo en Latinoamérica —interrelacionado, por supuesto, con el fascismo global—, lo cual implica un grado de resistencia más urgente y desesperada.

Amuleto, en suma, podría leerse como una expresión de las formas de resistencia de la poesía bolañiana frente al fascismo y sus mecanismos de dominación y control en un contexto latinoamericano. Ello podría operar como una respuesta a las lecturas no políticas de *LDS*, esto es, a las lecturas exotistas de la práctica latinoamericana de una poesía ideal. En última instancia, frente al éxito de *LDS*, *Amuleto* podría constituir una respuesta ante la comodidad que con se percibe una poesía verdadera dentro de lógicas culturales posmodernas.

Ahora bien, *Amuleto* puede leerse también como un enlace entre *LDS* y *2666*. En primera instancia, *Amuleto* se basa, como observé más arriba, en el testimonio de Auxilio Lacouture, que forma parte de la segunda parte de *LDS*⁴⁵, y que aborda precisamente una perspectiva trágica del devenir de una poesía verdadera, focalizada en el proceso de formación poética —revolucionaria— de Belano como artista adolescente. Dicho enlace entre *LDS* y *Amuleto*, que forma parte, como hemos visto, de una política interdiscursiva transversal en la escritura de Bolaño, se da también entre *Amuleto* y *2666*. Se trata de un enlace mucho menos explícito, pero que parece señalar un camino y un destino, que es la manera en la cual Bolaño tiende a designar las potencias de un horizonte de sentido.

⁴⁵ Esta estrategia de construcción es de alguna manera homóloga a lo que ocurre entre *LLNA* y *Estrella distante*. En el caso de *Estrella distante*, Bolaño toma el último capítulo de *LLNA*, que consiste en la biografía ficticia de Carlos Ramírez Hoffman, y la desarrolla a partir de la narración que hace Arturo Belano —que a su vez opera como prototipo para *LDS*— sobre Hoffman bajo el nombre, en esta oportunidad, de Alberto Ruiz-Tagle, el cual finalmente resulta ser un pseudónimo de Carlos Wiedman.

Dentro de la narración de *Auxilio*, hay un pasaje donde sigue a Belano y a Ernesto San Epifanio y narra los lugares por los que transitan. Uno de estos lugares es la colonia Guerrero, la cual *Auxilio* describe de la siguiente manera:

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

La relación que establece *Auxilio* entre la apariencia de la colonia Guerrero y un cementerio parece apuntar a la manera en que se manifiestan las huellas de una forma de desaparición, de no futuro. Un cementerio siempre hace referencia a la muerte, pero también a su manera de recordarla, de conservarla en la memoria, y de conservar sus ruinas para los procesos de duelo. En este sentido, la colonia Guerrero, que parece operar como el símbolo marginal de un estado de cosas mucho más extenso, tiene la apariencia de un sitio diseñado para la muerte. Ahora bien, *Auxilio* se preocupa de señalar que no se trata de un cementerio presente ni pasado, sino futuro. En efecto, señala que no se trata de un cementerio de los años 1974 ni 1975 —donde transcurre el presente de este pasaje—, ni uno de 1968 —que es el año de la matanza de Tlatelolco y del mayo francés—, sino que se trata de un cementerio del año 2666, esto es, un cementerio de un año impensable dentro de nuestra noción cotidiana del tiempo. Asimismo, el hecho de que sea 2666 parece indicar también el aspecto diabólico de este cementerio futuro, pues en *Amuleto* prima la visión de un destino trágico, y este punto de referencia temporal parece abrigar potencias que determinan una forma de mal absoluto.

Lo fundamental de ello es que, por una parte, parece determinar un estado de cosas generalizada en la novela *2666*, esto es, una noción de no futuro que, no obstante, desde los principios de una poesía revolucionaria, vale la pena habitar, y, por otra, que la proyección hacia el futuro está determinada por un tiempo inabarcable, un tiempo que está condenado de antemano, pero hacia el cual, inevitablemente, se dirige no solo la poesía latinoamericana, sino todo un sistema cultural arraigado en los procesos coloniales que determinan los modos de producción en Latinoamérica.

Nocturno de Chile, por su parte, aborda la práctica del fascismo latinoamericano desde otra perspectiva, a saber, desde la comodidad con que ciertas formas de practicar la literatura abrigan al fascismo como ideología de vida. Sebastián Urrutia Lacroix, quien narra y legitima sus prácticas fascistas como respuesta a la presión del “joven envejecido”, opera como el doble bizarro de una poesía verdadera⁴⁶. Todo lo que representa Urrutia —cura y crítico literario perteneciente al Opus Dei, cómplice de la dictadura en Chile, voz hegemónica de lo que se leía o no en el país— parece comprender un reflejo de cómo la relación arte y vida puede funcionar también desde la trinchera enemiga. Esto ya puede observarse en *LLNA*, pero *Nocturno de Chile* se focaliza en Chile, que, junto con el México de *Amuleto*, parece instituir en operaciones literarias que responden a una condición inveterada de colonialismo en Latinoamérica.

Esta focalización en las prácticas fascistas del ámbito literario, parece expresarse en *Nocturno de Chile* en clave de sátira. En efecto, la manera en la que Urrutia legitima sus prácticas y evade la culpa parece operar, por medio de un humor sumamente negro, como

⁴⁶ En *Beyond Bolaño*, Héctor Hoyos utiliza el concepto de doble bizarro para definir la función del fascismo en la escritura de Bolaño, la cual apela sobre todo al antagonismo entre la valoración de Bolaño sobre una literatura auténtica y una espuria. Al respecto, *Beyond Bolaño: the global Latin American novel*. (2015).

una burla a los valores y la relación con la memoria del flanco fascista de la literatura. Nuevamente, esto ya ocurría en *LLNA* y *Estrella distante*, pero el hecho de que Bolaño insista en ello con posterioridad a *LDS* podría constituir, como *Amuleto*, una forma de respuesta ante la romantización posmoderna —cómoda— de la práctica de una poesía verdadera. En efecto, el romanticismo o el carácter ideal de la poesía bolañiana nunca está cómoda con respecto a las lógicas culturales posmodernas, por mucho que ciertas lecturas abriguen esa forma de comodidad. Muy por el contrario, el carácter *perro* del romanticismo de una poesía verdadera implica formas de lucha y sacrificio que se oponen a la visión de Urrutia como celador de lo que se lee o no en el Chile dictatorial, esto es, se opone a la imposición de un canon hegemónico como modelo cultural dominante.

Ahora bien, tal como señalé más arriba, aquello que gatilla el ejercicio de memoria de Urrutia es la presencia del “joven envejecido”. Esta manera de nombrar al personaje que se le opone surge de la subjetividad de Urrutia, la cual ve mermada sus facultades perceptivas debido a un acceso de fiebre que aumenta en intensidad durante el desarrollo de la novela. En este sentido, lo que único se sabe sobre el “joven envejecido” es que está de alguna forma interpelando a Urrutia, y no es posible distinguir si se trata de una persona que va a visitarlo, un fantasma o una forma de alucinación. Lo cierto es que la denominación “joven envejecido” parece guardar una estrecha relación con el sacrificio de los jóvenes expresada en *Amuleto*.

En efecto, Urrutia bien podría haber denominado a su juez como “anciano” o “viejo”, en caso de ser una persona de edad avanzada, pero al nombrarlo “joven envejecido” parece estar haciendo referencia, precisamente, a la relación vista más arriba entre juventud y poesía, vale decir, a la relación intrínseca que Bolaño le otorga a la juventud, la poesía y la revolución. En este sentido, sería posible leer a este “joven envejecido” como la

representación de las consecuencias de la pérdida de las potencias revolucionarias. De manera más específica, Urrutia parece percibir a una persona que encarna las ruinas de las potencias revolucionarias perdidas, que bien podría leerse como un fantasma de aquello que Urrutia contribuyó a destruir.

Por último, al igual que *Amuleto*, *Nocturno de Chile* posee un elemento que puede leerse como un prototipo de la futura 2666, a saber, la focalización en la crítica literaria como gestora y celadora de contenidos culturales. Se trata de un recurso inédito hasta el momento en la narrativa de Bolaño, y que podría operar como una antesala a “La parte de los críticos”, que es la primera parte de 2666. El hecho de que se trate de dos tipos de críticas en extremo diferentes —la de un cura chileno del Opus Deis que legitima la dictadura chilena y la de cuatro europeos que estudian y buscan a Archimboldi—, no deja de apuntar hacia una misma práctica: la de promover y ocultar cierto tipo de escritura.

Tanto la noción de juventud sacrificada en *Amuleto* —cuyo contexto es mexicano y cuya premisa parece estar dada por la resistencia como potencia poética— como la de joven envejecido en *Nocturno de Chile* —que se centra en Chile y que podría leerse como las ruinas de una generación sacrificada— parecen exhibir una mutación en la noción de poesía expresada en *LDS*. En efecto, las formas de resistencia se vuelven más urgentes y desesperadas, y es posible observar con mayor claridad las potencias fascistas que merman y reprimen su desarrollo.

Hasta cierto punto, estas novelas cierran una noción particular sobre la poesía latinoamericana verdadera —moderna— y su doble bizarro, quien expresa mediante el fascismo una forma particular en la que se manifiesta el mal absoluto. En 2666 el devenir del mal, sobre todo en relación con “La parte de los asesinatos”, abrigará una noción mucho más posmoderna del mal: ubicuo, sin centro, impugnado, impredecible, líquido, etc. Asimismo,

deja de centrarse en la escritura lírica como eje material del ejercicio de la poesía, y toma como héroe principal a Hans Reiter, quien ejerce la narrativa. En este sentido, la pretensión de novela total de *2666* puede verse no solo por su extensión y por la complejidad de sus elementos, sino también por hacer devenir las potencias de la poesía auténtica en el terreno narrativo, que es el que Bolaño desempeña de manera más frecuente.

VII. 2666: políticas modernas frente al mal absoluto

1. Algunos aspectos generales

1.1 Novela total

2666 es una novela compleja, pero no necesariamente por exhibir modos de expresión opacos o crípticos —de hecho, salvo por el esfuerzo de abstracción que requieren las narraciones abismadas, es en extremo legible—, sino, antes bien, porque estos modos de expresión abarcan una gran cantidad de experiencias. La diversidad que determina estas experiencias, la manera en la que se relacionan entre ellas y, sobre todo, el diálogo y la lucha que parecen sostener con el estado de cosas planetario desde principios del siglo XX hasta principios del XXI, genera que cualquier mapa o camino tenga que trazarse en base a un panorama complejo. Si ya en *LDS* era posible observar esta pretensión de *novela total* —que en el fondo es un eufemismo para designar el tamaño de la empresa—, 2666 parece llevarla al extremo.

En la introducción a *Beyond Bolaño* (2015), Héctor Hoyos señala que cuando se sentó a escribir, pegó en el muro un papel que decía “The world does not fit into a book” (1), pues le servía como recordatorio cuando abordaba su objeto de estudio: las representaciones literarias del mundo. Este aviso, que en el caso de Hoyos operaba como un bálsamo ante lo inabarcable de su objeto, podría aplicarse también a la construcción de 2666, aunque de manera radicalmente opuesta: es cierto que es imposible abarcar la totalidad global de la experiencia humana dentro de un libro, pero la certeza de esa imposibilidad comprende, antes que una advertencia, un aliciente para su realización.

En efecto, *2666* parece llevar al límite uno de los principios de aquello que hasta aquí he denominado *política de escritura* en la narrativa de Bolaño: la inutilidad como fundamento de la práctica literaria. En este sentido, *2666* podría constituir el testimonio de una batalla perdida de antemano, de un intento de expresar una totalidad inabarcable e imposible. Esta inutilidad, no obstante, no parece estar ligada a la falta de sentido característica de la posmodernidad, sino a un ejercicio de valentía y riesgo, dos de los valores con los que Bolaño define una poesía *verdadera*, esto es, propiamente moderna.

Si bien me haré cargo más adelante de la cualidad abismada de *2666*, resulta interesante destacar aquí cómo esta novela —y también sus novelas anteriores— parecen legitimarse a partir de algunos pasajes que parecen referirse a ella misma. Por ejemplo, hay un pasaje en “La parte de Amalfitano” donde, a propósito de un farmacéutico que leía libros breves, Amalfitano señala:

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en 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. (289-290)

Si bien Bolaño se refiere a *grandes maestros* y a *grandes obras*, y no hay evidencias para distinguir si Bolaño tenía ese juicio sobre sí mismo o su escritura —al menos lo que se desprende de sus entrevistas apunta a todo lo contrario—, la noción de una escritura que toma

el riesgo de enfrentar una batalla de verdad, esto es, al menos en el sentido de la cita, de emprender una escritura total, parece apuntar directamente a la construcción de 2666. Esta batalla *de verdad* implica un riesgo permanente, pero sobre todo señala su propia imposibilidad. La sangre, las heridas mortales y la fetidez comprenden las consecuencias, en efecto, de una empresa imposible, de una batalla en la que nunca hubo ninguna una oportunidad de triunfo, y su realización no puede sino exhibir las evidencias de un fracaso.

Ahora bien, pareciera que es esta misma imposibilidad, este mismo gesto romántico de emprender una batalla no racional, lo que define la urgencia y el carácter imprescindible de la empresa. En otras palabras, la pretensión de escribir una obra maestra —imperfecta, torrencial, que postula a abarcarlo todo—, incluso frente a un fracaso inevitable, implica la apertura de caminos en lo desconocido, esto es, la resituación de una forma de vanguardia dentro de modos de producción y lógicas culturales que han territorializado sus potencias revolucionarias.

Por otra parte, la referencia a la sangre, las heridas mortales y la fetidez que implica este tipo de escritura parece guardar una estrecha relación con noción de la escritura como daño que articulan tanto *Amberes* como *LDS*. En efecto, tanto en estas novelas como en el resto de la escritura de Bolaño, es posible observar un estado de tensión e incomodidad entre el ejercicio de una poesía verdadera —moderna— y las lógicas culturales donde se inscriben. Este estado de tensión podría leerse como una forma de resistencia frente al estado de comodidad que manifiesta el posmodernismo estético, por ejemplo, con las lógicas culturales de los modos de producción posmodernos.

Es precisamente en torno a esta política del oficio literario que Amalfitano parece valorar el riesgo de emprender este tipo de escritura, y que le permite definirla como “obra maestra”. Hay otro pasaje que sintetiza de buena forma esta relación entre escritura, obra

maestra e inutilidad. Se trata, de hecho, de un pasaje fundamental, pues no solo profundiza en la noción de obra maestra —posible gracias a innumerables obras menores—, sino que también marca el momento en que Hans Reiter, interpelado por un viejo que le arrienda su primera máquina de escribir, se ve obligado a cambiarse el nombre y, con ello, a convertirse en Benno von Archimboldi. Más adelante volveremos a este pasaje, pero por lo pronto me gustaría traer a colación un comentario que realiza el viejo en torno al oficio de la literatura: “Ya sabía que escribir era inútil. O que sólo merecía la pena si uno está dispuesto a escribir una obra maestra” (984).

La expresión *merece la pena* expresada por el viejo no implica, por supuesto, que la literatura comience a servir para algo —que deje de ser inútil—, sino que parece indicar un camino, un horizonte de sentido que legitima y vuelve necesaria su práctica. En otras palabras, emprender la escritura de una obra maestra —extensa, arriesgada, en tensión permanente— implica practicar una escritura de verdad, donde la inutilidad no es un obstáculo o el síntoma de una falta de sentido, sino el motor mismo de sus potencias.

Tener en cuenta estas cualidades, que hasta acá he vinculado con una voluntad de totalidad, son de gran utilidad para trazar una posible lectura de *2666*. En efecto, en tanto que la parcialidad de cada lectura es inevitable, será la puerta de entrada la que determine las operaciones que podrán observarse, y es a partir de dicha elección que, en lo que sigue, sugeriré algunas relaciones entre esta novela, el resto de la escritura de Bolaño, y los modos de producción y lógicas culturales donde se inscribe.

Para delimitar esta puerta de entrada es preciso, no obstante, observar el carácter global de las experiencias narradas, así como algunos elementos estructurales que describen ciertas líneas de articulación que conviene tener en cuenta.

1.2 Latinoamérica como centro gravitacional planetario

Los territorios desde los cuales se enuncia 2666 parecen relacionarse y operar en función de un mecanismo gravitacional, esto es, a partir de un desplazamiento tanto espacial como simbólico que va desde el hemisferio norte hacia Latinoamérica, o, de manera más específica, desde Europa y Estados Unidos hacia Santa Teresa, ciudad ficticia cuyo referente es Ciudad Juárez⁴⁷. Las cualidades fronterizas de este territorio, que se ubica en el norte de México y, por tanto, en el lado sur de la frontera con Estados Unidos, tienden a operar como centro de gravedad para las cinco partes que componen la novela, pues, aún cuando dichas partes no se desarrollen necesariamente en este territorio, en algún momento tienden hacia él, como si ese núcleo esencial que separa México/Latinoamérica de Estados Unidos fuese un destino inevitable.

En efecto, una cartografía más bien general de la novela permite observar cómo sus diversas partes tienden hacia un centro común: en “La parte de los críticos” (13), la búsqueda de Archiboldi termina en Santa Teresa; “La parte de Amalfitano” (209) narra el desplazamiento de Amalfitano desde Estados Unidos a Santa Teresa, donde transcurre la mayor parte del capítulo; en “La parte de Fate” (293), este último va a cubrir una pelea de boxeo a Santa Teresa, pero termina ayudando a la hija de Amalfitano a fugarse, y junto a ella y Guadalupe Roncal entrevistan a Klaus Hass, presunto culpable algunos de los crímenes, e hijo de la Lotte, hermana de Archiboldi; “La parte de los crímenes” (441) narra con detalle

⁴⁷ En torno a esto, Wilfrido H. Corral señala en *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial* (2011) que la experiencia del mal en Santa Teresa implica un síntoma mundial. Dicha consideración implica que la violencia en Santa Teresa, precisamente gracias a los modos de producción posmodernos globales, pueden leerse como la concentración de una experiencia planetaria: “en vez de sacar provecho de la capacidad de un novelista para «meterse» en la mente de las víctimas o de los asesinos, Bolaño opta por hacer que sus lectores sientan la realidad física de la violencia y el mal. Con Santa Teresa Bolaño transmite así un síntoma mundial de enajenación”. (262-263)

documental los asesinatos de Santa Teresa, y Klaus Hass vuelve a aparecer como principal sospechoso; y en “La parte de Archimboldi” (793), Ingeborg Bauer hace referencia a dos cosas en las que cree: las tormentas y los aztecas, y en las últimas páginas de dicha parte —focalizada en Lotte—, se señala que Archimboldi viajará a Santa Teresa para ayudar a su sobrino Klaus. Por otra parte, la novela parte con un francés —Pelletier— leyendo a un alemán —Archimboldi— y termina con la palabra México, lo cual, además de anecdótico, podría marcar precisamente una tendencia, un movimiento y un destino.

Esta potencia gravitacional de Santa Teresa —y por extensión de Latinoamérica—, parece estar estrechamente relacionada con los planteamientos de Jameson sobre la función de la literatura en el Tercer mundo. En efecto, en el artículo “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional” (2011), Jameson señala que todo texto escrito en el Tercer mundo expresa necesariamente una alegoría nacional, básicamente porque no puede deslindarse de un estado de cosas histórico que determina sus modos de expresión. Este centro político que puede observarse en las novelas del Tercer mundo no existe en la novela moderna del primer mundo, pues allí se asiste, por el contrario, a una “división radical entre lo privado y lo público, entre lo poético y lo político” (170). En otras palabras, Jameson observa que la separación entre arte y política en las novelas el Primer mundo es insalvable, mientras que, en Latinoamérica, debido procesos históricos que le permiten ingresar en la denominación de Tercer mundo —colonialismo—, está aún vigente y opera como centro de atracción para las formas de resistencia globales.

En torno a ello, la función gravitacional que cumple Santa Teresa en *2666* podría leerse, en efecto, como una afirmación de esta condición latinoamericana, esto es, como una operación que expresa una experiencia particular que, si bien también se expresa a nivel planetario, parece concentrarse en ese punto donde literatura y política aún poseen una

relación estrecha. Leído desde esta perspectiva, la búsqueda romántica de totalidad en *2666* implicaría no solo la potencia moderna de una empresa inútil, sino también una relación indiscernible entre Santa Teresa como eje gravitatorio de los relatos y las cualidades políticas e históricas inherentes a su referente, esto es, al devenir moderno/colonial latinoamericano⁴⁸.

Ahora bien, sería al mismo tiempo demasiado forzoso concentrar todas las experiencias de *2666* en el núcleo/oasis de horror que representa Santa Teresa. Si bien todo parece confluir en dicho territorio, hay una gran cantidad de experiencias que no forman parte, o que no tienen relación aún con Santa Teresa. Sin ir más lejos, “La parte de Archimboldi” apela solo de manera tangencial a Latinoamérica, y sería demasiado *conveniente* hacerla encajar en esta clave de lectura. En efecto, la historia de Archimboldi, que en sí misma constituye, como veremos, un centro mítico de carácter inalcanzable, se desarrolla principalmente en Europa, y Latinoamérica solo aparece con la creencia en los aztecas de Ingeborg —que es, sin duda, importante— y en el final del capítulo cuando Archimboldi decide ir en busca de Klauss Hass.

Este problema metodológico, a saber, el reducir toda la novela a la operación de centro gravitacional que manifiesta Santa Teresa, obliga a tomar este centro no solo como una dirección macro que define los movimientos de la novela, sino también como una guía de lectura. En otras palabras, la noción de un centro determinado por el horror que se inscribe en plena posmodernidad, implica también una perspectiva para su lectura, esto es, un trazado

⁴⁸ Esta idea de Santa Teresa —y de la Latinoamérica por extensión— como centro gravitacional es también tomada por Alexis Candia en el artículo “*2666*: La magia y el mal” (2006). En términos de Candia: “Bolaño procura desarrollar una verdadera estética del mal en *2666*. Ahora bien, esta búsqueda está sustentada en la construcción de un espacio urbano adecuado para la devastación: Santa Teresa [...] ocupa un lugar central en *2666* y se erige como el agujero negro que atrae a los personajes centrales de la novela, todos los que, de una forma u otra, son devorados por el desierto mexicano” (125).

que reconoce centros y principios éticos en todos los procesos planetarios. Implica, en suma, una guía para leer los oasis de horror a escala global.

En tanto que una buena parte del presente análisis estará centrada en Archimboldi —tanto en su búsqueda infructuosa como en su desarrollo como personaje—, resulta importante considerar los elementos que componen esta perspectiva de lectura, a saber, el estado contradictorio y en permanente tensión entre modernidad, revolución y colonialismo, el horror que tiende a desprenderse de ello, y la relación indiscernible entre escritura y ética, vale decir, la necesidad de una lectura histórica.

1.3 Oasis y horror

El centro gravitatorio en torno al cual se construye la totalidad de *2666* está determinado, pues, por una serie de experiencias que surgen como consecuencia del devenir colonial latinoamericano. Por supuesto, el coste humano del progreso no solo se observa en este territorio —la novela procura distribuirlo en todos los territorios que puede—, pero la insistencia en este punto geográfico y simbólico fronterizo, que está determinado por su cualidad de tierra de nadie, puede leerse como la demarcación de un centro que contiene todas las formas de ruina que genera el desarrollo moderno.

De manera más específica, la afirmación de este centro político es al mismo tiempo la afirmación del horror que lo constituye, y que parece materializarse en los crímenes de mujeres en Santa Teresa. Ello parece guardar una estrecha relación con uno de los pocos ejes que articulan *Amberes*, esto es, el asesinato de niños, con salvedad de que en *Amberes* estos crímenes son apenas descritos, mientras que en *2666* son narrados de manera reiterativa y

detallada. Esta manera de definir el centro político de Santa Teresa parece sintetizarse bien en un pasaje que está en las últimas páginas de “La parte de Fate”: “Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439).

Resulta interesante observar que, por una parte, el secreto del mundo se oculte en una expresión del mal absoluto —impune, cómodo dentro de un contexto posmoderno—, y que, por otra, este centro y sus operaciones gravitacionales se hallen en la frontera septentrional de Latinoamérica. En otras palabras, es posible observar una relación estrecha entre Latinoamérica, centro y horror, y que esta relación, al concentrar las formas planetarias del horror, permite observar y leer un estado de cosas global.

Estas operaciones y desplazamientos parecen resumirse, incluso operar como una guía de lectura, en el epígrafe de Baudelaire con el que Bolaño enmarca la novela: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” (9)⁴⁹. Si, en efecto, los crímenes de Santa Teresa operan como centro gravitacional en *2666*, cabría pensar que expresa, precisamente, un “oasis de horror”, esto es, un fenómeno escaso dentro de un estado de cosas más bien monótono y árido. A propósito de ello, resulta interesante destacar que tanto de la noción de centro como la alusión a un poema de Baudelaire —quizás el poeta más moderno entre los modernos—, apela, como en *LDS*, a una resituación de políticas modernas para habitar y definir la posmodernidad, y que el resultado de esta resituación —contradictoria, en permanente conflicto, no cómoda con su estado de cosas— deviene en horror. En otras

⁴⁹ En “Literatura + enfermedad = enfermedad” (2003, 135), Bolaño cita estos versos de Baudelaire: “¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!” (151). Ello quiere decir que el epígrafe que antecede a *2666* comprende, o bien otra traducción, o, lo que parece más probable, una paráfrasis hecha por el mismo Bolaño: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”, sobre todo porque, en el mismo artículo, Bolaño utiliza esta última versión para referirse a los versos de Baudelaire.

palabras, no se trata ya del fracaso y las ruinas de la modernidad en tiempos posmodernos, como ocurría en *LDS*, sino de la dirección obligada hacia el mal absoluto que transitan las políticas modernas en este contexto.

Esta noción del oasis de horror es analizada por el mismo Bolaño en el artículo “Literatura + enfermedad = enfermedad” (135), publicado el 2003 en *El gaucho insufrible*. En este artículo Bolaño procura caracterizar la atracción hacia este tipo de centro como una dirección inevitable cuando se practica un viaje verdadero —que implica uno de los principios de una literatura verdadera—. El poema de Baudelaire se titula *El viaje*, y Bolaño lo describe en primera instancia como: “un *poema enfermo*, un poema sin salida, pero acaso el poema más lúcido de todo el siglo XIX” (147).

Si bien la lectura de Bolaño sobre *El viaje* excede por mucho las pretensiones de este apartado, resulta interesante detenerse las nociones de movimiento, viaje y el horror que se desprenden de ella. Con relación al movimiento, Bolaño hace hincapié en que es más sano y seguro —y por ende menos verdadero— no moverse, no viajar. En términos de Bolaño: “Realmente, es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa... es más sano no abrir la boca ni pestañear, es más sano no respirar. Pero lo cierto es que uno respira y viaja” (147). El viaje, por tanto, implica un riesgo y un peligro, que son inherentes también al concepto de búsqueda, y que en el caso de los viajeros verdaderos resulta inevitable. Si volvemos a la noción bermaniana de la modernidad como contradicción y movimiento, y a la posmodernidad como estancamiento de esta potencia, esta primera definición del viaje — que puede leerse también desde un plano simbólico—, parece apuntar a una condición insalvable para cierto tipo de experiencias revolucionarias. En otras palabras, por muy terrible que sea el destino del viaje planteado por Baudelaire, este comprendería una práctica

de resistencia a las formas de estancamiento que se solidificarán como prácticas posmodernas.

Ahora bien, Bolaño entiende que los viajeros de Baudelaire emprenden, al igual que los poetas jóvenes de *Amuleto*, un viaje condenado, y que dicho viaje está determinado por políticas fundamentalmente modernas. Bolaño lo expresa de la siguiente manera: “El viajero de Baudelaire tiene la cabeza incendiada y el corazón repleto de rabia y amargura, es decir, probablemente se trata de un viajero radical y moderno” (150). En este sentido, el viajero de Baudelaire exhibe una concepción particular de la modernidad, esto es, una modernidad determinada por el peligro de la búsqueda, siempre en tensión y conflicto con la visión de una modernidad que confía en el progreso como simple maduración de la experiencia humana. En otras palabras, se trata de un viajero que no teme avanzar hacia el horror —así como las obras maestras no temen abrir camino— pues tiene como prioridad fundamental no detener el movimiento.

A partir de ello, Bolaño llega a la siguiente conclusión:

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 esforzarse, es el horror, es decir el mal. (151)

Según ello, el viajero verdadero de Baudelaire posee la desesperación suficiente para querer escapar de ese punto muerto, y es la tensión entre viaje y horror lo que determina la enfermedad del hombre moderno. Por supuesto, Bolaño hace hincapié en que el viajero de Baudelaire busca la redención, pues señala que es algo que puede intuirse en “su asco, en su

desesperación y en su desprecio” (151). En este sentido, este viajero no busca el mal como objeto final, sino que, en su eterna búsqueda moderna, no puede sino hallar el horror. En torno a ello, más adelante Bolaño agrega: “... pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste... Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror” (152).

Esta cita es fundamental, pues apela a la visión que tiene Bolaño sobre las maneras en cómo operan los oasis de horror baudelairianos en el estado de cosas global que le es contemporáneo. En efecto, para Bolaño el oasis de horror es inevitable. Todo viaje o búsqueda que establezca un movimiento, una salida al aburrimiento posmoderno (mucho más hegemónico y naturalizado que el moderno), se dirige hacia el horror. Ahora bien, el hecho de que sea este el epígrafe que antecede a *2666* parece implicar, además de una síntesis y una guía de lectura, una advertencia: la expresión de una totalidad de experiencias a las que se asistirá en la lectura contendrá, de manera inevitable, una serie de oasis de horror.

Esta advertencia, no obstante, no parece estar diseñada como un obstáculo para su lectura, sino más bien como un guiño para legitimar y condenar ciertas prácticas frente a la experiencia del horror. Las decisiones que toman los diversos personajes operan como una distinción entre quienes se alinean y ejercen las políticas del horror y quienes, aún entrando de lleno en él, ofrecen diversas formas de resistencia. Tal como en las novelas ya analizadas, se trata de una toma de decisiones recurrentes —política—, aquellas que tienden, por un lado, hacia la solidaridad, la valentía, la elegancia, en suma, la verdadera poesía, y aquellas que, por el contrario, constituyen una poesía falsa, determinada por sus apariencias, y que están ligada a los conceptos de fascismo, cobardía o formas de conformismo y alineamiento con la posmodernidad.

A modo de resumen, sería posible sugerir que, frente a una totalidad posmoderna — global, descentrada, hegemónica—, *2666* propone un centro latinoamericano. En otras palabras, la perspectiva mundial que expresa *2666*, constituida por una multiplicidad de eventos interconectados, tiende a cifrar el centro de su sentido político en Latinoamérica, pues es ahí donde parecen confluir las consecuencias y ruinas de la historia del planeta. Este centro latinoamericano opera, a su vez, como centro gravitacional de toda la novela, y tiende a expresarse como un oasis de horror baudelairiano. La tendencia de las diversas experiencias a desplazarse hacia ese oasis de horror latinoamericano estaría determinada, por una parte, por el centro político que Jameson observa aún en los territorios colonizados, y, de un modo más general, por la práctica moderna del movimiento y la búsqueda, vale decir, por prácticas de resistencia en relación con las lógicas culturales donde se inscribe — posmodernidad—. A partir de ello, *2666* transita por el siglo XX estableciendo una distinción clara y recurrente: aquellas prácticas ligadas a una ética de una poesía verdadera —valiente, moderna, contradictoria— y una poesía falsa —fascista, cobarde, cómoda dentro de modos de producción posmodernos—. En el primer caso, la búsqueda de salvación implica un viaje condenado, inútil, mientras que el segundo caso se plantea como un mecanismo natural, esto es, que no genera conflicto en lo absoluto.

2. Mutaciones y elementos estructurales

2.1 Desplazamiento lírica-narrativa

Hasta el momento he sugerido que en *2666* es posible observar una insistencia en la expresión de experiencias determinadas por políticas modernas, las cuales han articulado también sus

novelas anteriores y, sobre todo, en las acá analizadas: *Amberes* y *LDS*. Todas las cualidades éticas y políticas que implican estas experiencias parecen sintetizarse en una noción bolañiana de la poesía, que implica la existencia y demarca los límites de una “poesía verdadera”, y que, como sugerí en el apartado anterior, parece guardar una estrecha relación con las experiencias del viaje y la búsqueda que se desprenden del poema de Baudelaire.

Ahora bien, la experiencia de la escritura poética, esto es, de los modos de expresión que definen la escritura lírica —y que en *LDS* constituye una las experiencias centrales—, en *2666* es reemplazada por el ejercicio de la narrativa. Archimboldi, por ejemplo, escribe novelas, el régimen de escritura de los críticos tiende a ser el artículo y el ensayo, Amalfitano es profesor de filosofía, Fate es periodista y tiende hacia la crónica, etc. En *2666* casi desaparecen los poetas que escriben poesía, pero, y esto es quizás lo más importante, los principios que definen la práctica poética continúan acaso de manera más radical.

En torno a este desplazamiento, hay dos operaciones que quisiera destacar. En primera instancia, así como la cualidad total y la extensión *2666* parece legitimarse con pasajes como los de Amalfitano y la “obra maestra”, hay un pasaje en “La parte de Archimboldi” que podría justificar este desplazamiento entre lírica y narrativa: “... Ingeborg le preguntaba a Reiter por qué no escribía poesía y Reiter le contestaba que toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida, en una novela...” (969). En tanto que Archimboldi podría encarnar, como sugeriré en el presente capítulo, la máxima expresión de una poesía *verdadera* —mítica, imposible—, este juicio podría leerse como una forma de legitimar la práctica poética por medio de la novela, y, por extensión, de *2666*. Ahora bien, la expresión de la experiencia de la poesía en las novelas de Bolaño —incluso en *Amberes*— siempre ha estado enunciada desde la narrativa, y, en este sentido, lo que es válido para *2666* podría serlo también para el resto de su narrativa. En otras

palabras, la legitimación del ejercicio narrativo como instrumento para ejercer una poesía verdadera parece implicar, al mismo tiempo, una legitimación de las políticas de escritura que articulan la escritura de Bolaño. Esta auto-legitimización permite observar la otra operación que quería poner en relevancia, a saber, la de una posible reescritura total de todas sus novelas.

En efecto, *2666* parece estar dando cuenta no solo las experiencias globales e interconectadas del siglo XX, sino también de toda su escritura. De manera más precisa, *2666* podría leerse como una reescritura total y final de todo aquello que constituyó sus líneas de articulación literarias. La lista de ejemplos es numerosa, pero es posible destacar la insistencia en la Segunda Guerra Mundial y en sus consecuencias planetarias, el devenir del fascismo a nivel mundial —sobre todo en Latinoamérica—, las particularidades del oficio literario como un entramado estético y político indiscernible, la búsqueda y el viaje, la presencia de Latinoamérica como núcleo del desarrollo colonial de la modernidad, el desarrollo del mal, la relación conflictiva, por un lado, y complaciente, por otra, de las relaciones entre arte y vida dentro del modo de producción posmoderno, etc.

En este sentido, sería posible leer *2666* como un intento final de Bolaño por narrar todo lo que ha narrado con anterioridad, como si esta novela en particular operara no solo como un testimonio del devenir global del siglo XX, sino también como una reescritura final de su propio universo narrativo. Ello no solo se observa no solo en la gran cantidad de elementos que se repiten en su narrativa, sino también por una toma de decisiones reiterativa a lo largo de sus novelas que aquí he denominado *política de escritura*. Desde esta perspectiva, *2666* podría leerse como una síntesis de sus novelas anteriores, o al menos como la reescritura final de todos sus ejercicios literarios anteriores.

2.2 Puesta en abismo

La cualidad total de *2666* puede observarse no solo en la gran cantidad de experiencias que abarca, sino también en la estructura abismada que tiende a presentar. Entiendo por *puesta en abismo*, al menos para efectos de estas observaciones, la presencia de un relato dentro de otro relato, lo cual implica, por una parte, la presencia de un lector que reconoce a otro lector, y, por otra, la noción de una narración dando cuenta de otra narración dentro de su propio espacio de enunciación. Llevado al caso de *2666*, esta puesta en abismo permite, dentro de otras cosas, evidenciar una mirada de la novela sobre sus propios mecanismos de construcción, esto es, exhibe una serie de juicios de la novela hablando sobre sí misma.

Si bien en *2666* son abundantes los ejemplos de relatos abismados, es probable que el extenso episodio en el que Archiboldi encuentra y lee los papeles de Borís Abramovich Ansky sea el que mejor demarque este recurso. Los papeles de Ansky comprenden un extenso testimonio que Reiter lee en la aldea de Kostekino, Ucrania, luego de haber sido herido y galardonado con la cruz de hierro. El lugar donde los encuentra es un escondite construido en una cabaña tras una chimenea, construido previsiblemente por Ansky como escondite ante la invasión del ejército alemán. En tanto que la aldea ya ha sido asolada cuando Reiter encuentra los papeles, es posible asumir que dicho escondite permitió la supervivencia de un relato, de un testimonio que es la única forma de persistencia que puede permitirse Ansky.

Con ese telón de fondo, Reiter lee los papeles Ansky. De ahí en adelante, el narrador que describe a Reiter leyendo narra lo que Reiter lee. Este nuevo plano abismado de narración adquiere al rato un nuevo nivel de profundidad: Efraim Ivánov, escritor de ciencia ficción que se hace amigo de Ansky, plagia unos textos escritos por Ansky y, dentro de la lectura que hace Reiter de los papeles de Ansky, se narran algunas novelas que surgen de ello. *El*

ocaso (898), por ejemplo, narra el argumento y la manera en la que se desarrollan los acontecimientos: "...un joven de catorce años abandona a su familia para sumarse a las filas de la revolución. Pronto está luchando contra las tropas de Wrangel. En medio de un combate resulta herido y sus compañeros lo dan por muerto" (898).

La narración, pues, de *El ocaso* forma parte del relato que hace Ansky sobre su vida y que lee Reiter en ese momento, este último el cual forma parte a su vez del relato que narra la vida de Reiter en Kostekino. Este ejemplo de relato abismado es fundamental pues permite observar con claridad cómo un relato abarca otros relatos, y cómo las diversas lecturas forman parte de otras lecturas. Dicho de otro modo, parece señalar, como el epígrafe de Baudelaire, otra guía de lectura que podría resumirse en la siguiente fórmula: todo relato — incluido 2666— contiene una porción de otro relato y, a su vez, es parte de un relato todavía mayor.

Por otra parte, si atendemos a las observaciones sobre auto-legitimación que sugería más arriba, al concebir la novela en su cualidad abismada resulta más plausible la noción de una novela que torna la vista hacia sí misma, y que procura emitir juicios que legitiman su construcción. Así como el Ángel de la historia, cuando en *LDS* desaparece el Realismo visceral, pareciera volver la vista hacia el presente a partir de las experiencias de Belano y Lima en su diáspora global, 2666 pareciera volcarse sobre su propia historia, que es de alguna forma la historia de la narrativa de Bolaño, y a partir de ello arroja líneas sobre un presente y un futuro determinado por el horror, pero sobre todo por las potencias revolucionarias y verdaderas para avanzar hacia ese destino aciago e inevitable.

Lo cierto es que estas operaciones abismadas apoyan también la idea de que la escritura de Bolaño considera el devenir planetario como un todo interconectado. Se trata de una idea que he mencionado ya en los capítulos anteriores, pero que ahora adquiere una nueva

relevancia. En efecto, los relatos abismados dentro de otros relatos, las imágenes que como espejos reflejan una mirada sobre sí mismas, se expresan también en la estructura y desarrollo de las diferentes partes de la novela.

En “La parte de los críticos”, por ejemplo, mientras Pelletier, Norton y Espinoza siguen la pista de Archiboldi en México, Amalfitano aparece como un personaje secundario cuya función es guiar a los críticos. Es poco lo que se sabe de Amalfitano en este punto, y aparece cuando el capítulo está en su parte final. En otras palabras, en el decurso de lo narrado en “La parte de los críticos”, Amalfitano es un personaje, salvo por su función de guía, dispensable, o fácilmente reemplazable por otro guía, si se quiere. No obstante, como sabemos, el siguiente capítulo es precisamente “La parte de Amalfitano”, en el cual se nos exhibe un universo vasto y complejo y de una importancia y protagonismo total. En este sentido, sería posible sugerir que la construcción de *2666* implica la noción de que, en cada elemento, por muy ínfimo que sea, es posible hallar la complejidad y dimensión vasta de la experiencia humana a escala global.

Algo de la misma naturaleza ocurre entre “La parte de Amalfitano” y “La parte de Fate”. Rosa Amalfitano, la hija de Óscar, aparece en diversas partes del capítulo, pero el capítulo discurre más por las experiencias de Óscar, el libro de Dieste y la voz en su cabeza. Pero en “La parte de Fate”, Rosa Amalfitano vuelve a aparecer pues, como Quim Font con Lupe en *LDS*, Óscar Amalfitano le pide a Fate y Guadalupe Roncal que ayuden a Rosa a escapar. Por supuesto, al igual que en el road trip de *LDS*, el recate de Rosa se funde con otra misión, en este caso, entrevistar al presunto autor de los crímenes, el ya citado Klaus Hass. Aquí el rol de Rosa cambia y ofrece otra dimensión de sus particularidades como personaje, a partir de acciones y relatos que en el capítulo anterior carecían de importancia.

Lo importante de lo anterior es destacar cómo un elemento que puede ser menor en una historia determinada, contiene un vasto universo dentro de otras, y cómo todas estas historias están estrechamente interconectadas.

2.3 Estructura enmarcada y ejes de lectura

2666 posee una estructura enmarcada que se asemeja en parte a la de *LDS*. En esta última, la primera y tercera partes corresponden al diario de Madero, y la segunda parte a una serie de testimonios que dan cuenta de lo que ocurre de manera posterior a la tercera parte. La distancia entre la primera y tercera partes permite, como vimos en el capítulo sobre *LDS*, la construcción de un mito y el desarrollo de tensiones que son solo posibles gracias a dicha distancia. En 2666, la primera y la última parte, si bien no narran la misma historia, poseen a Archiboldi como objeto común, lo cual permite generar una continuidad en la constitución de Archiboldi como personaje a partir de distintas estrategias narrativas.

En “La parte de los críticos”, Archiboldi es presentado a través de su escritura, vale decir, se da a conocer la importancia y algunos aspectos vitales de su escritura —siempre a través del prisma de los críticos—, pero el personaje Archiboldi deviene un fantasma y un misterio. Las características del fantasma Archiboldi pueden inferirse hasta cierto punto de su escritura, que los críticos conocen bien, pero el lector solo tiene a disposición pequeños resúmenes y los títulos de los estudios y ponencias de los críticos. Es precisamente este misterio, aún más misterioso para el lector, lo que reúne a Norton, Pelletier, Espinoza y Morini en una búsqueda común. El motor que impele la búsqueda de Archiboldi, pues, está dado por una cualidad mítica que adquiere precisamente debido a las huellas de su ausencia,

o, de manera específica, a su existencia meramente literaria. “La parte de Archiboldi”, por su parte, se hace cargo precisamente de aquello que omite por fuerza la primera parte, a saber, la biografía de Archiboldi, el esclarecimiento y hallazgo del mito al cual solo asisten los lectores, pues los críticos intuyen su presencia, pero jamás lo encuentran.

Además del componente político que pudiese tener este tándem narrativo entre escritura y vida —el acceso a ellas—, es posible observar un marco estructural que contiene en su interior el resto de las partes. En principio, estas tres partes se relacionan con Archiboldi de manera más bien indirecta o tangencial, y el espacio utilizado por ellas deja en suspenso su búsqueda. No obstante, lejos de que estas partes constituyan un relleno para fomentar la extensión, es precisamente este espacio, determinado por el oasis de horror que expresa Santa Teresa, lo que le otorga un sentido de lectura particular a “La parte de Archiboldi”. En efecto, si no fuera por las experiencias que se desarrollan en “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate” y “La parte de los crímenes”, “La parte de Archiboldi” perdería los puntos de anclaje que permiten leer la dimensión política de los diversos oasis de horror que experimenta Reiter.

En tanto que ya me he extendido bastante sobre Santa Teresa y sus operaciones como centro gravitacional y eje de lectura, solo quisiera insistir en la importancia de los capítulos donde no me detendré en el presente análisis, pues, como sugerí más arriba, constituyen finalmente una plataforma de lectura para ciertas partes específicas de la novela. En efecto, por una cuestión de planificación y progresión temática, en lo que sigue centraré el análisis en “La parte de Archiboldi”, “La parte de los críticos” y “La parte de los crímenes”, lo cual deja un poco de lado “La parte de Amalfitano” y “La parte de Fate”. Más aún, solo me abocaré a ciertos aspectos de estos capítulos, pero la lectura que generaré de ellos solo es posible gracias a las herramientas conceptuales que transitan por toda la novela. En efecto,

las operaciones que he destacado hasta aquí —totalidad, centro, horror, modernidad y condición colonial latinoamericana—, hablan de una construcción global, de líneas de articulación que operan como claves de lectura de un libro unitario, orgánico, totalmente ajeno a la idea de novelas separadas que, como señala Echevarría, pretendía publicar Bolaño con fines comerciales (Bolaño 1121).

A partir de esta elección metodológica, en lo que resta focalizaré el presente análisis en el devenir escritural y experiencial de Archimboldi, sobre todo en su condición de mito posmoderno y de autor ideal, pues su desarrollo permite profundizar en las políticas de escritura observadas en *Amberes* y *LDS*, así como evidenciar el desarrollo de los modos de expresión de la escritura de Bolaño y la relación entre las operaciones modernas de esta y los modos de producción y lógicas culturales donde se inscribe. Asimismo, me centraré también en la condición Latinoamericana expresada en Santa Teresa, sobre todo en relación con el mal y el horror, así como la comodidad que adquiere dentro de un contexto global posmoderno.

A partir de ello, propongo un trayecto dividido en tres ejes de lectura: las relaciones entre búsqueda y fuga en torno al concepto de movimiento en *El viaje* de Baudelaire y la búsqueda ejercida por los críticos; las relaciones entre literatura, ética y resistencia, que se centra sobre todo en Archimboldi como modelo imposible de escritor ideal; y, finalmente, las representaciones del mal y el horror tanto como hallazgo inevitable para el viajero de Baudelaire, como una expresión de la contraparte de Archimboldi y de todo el concepto de poesía que exhibe la escritura Bolaño.

3. Búsqueda y fuga: movimiento moderno y estancamiento posmoderno

En *El viaje* de Baudelaire, el movimiento es inevitable para un viajero auténtico —esto es, moderno—, e igual de inevitable es el resultado de dicho movimiento, a saber, el hallazgo de oasis de horror. Marshall Berman, por su parte, entiende el movimiento como una característica moderna fundamental, y acusa en *Todo lo sólido...* un estancamiento de dicho movimiento en la actualidad desarmada de la modernidad de los años ochenta, que en ese momento no define como posmodernidad, pero cuyas características pueden hallarse en las lógicas culturales que Jameson, por ejemplo, define como posmodernas.

En este sentido, sería posible definir el movimiento como una cualidad moderna —contradictoria, siempre en tensión— y el cese del movimiento como una cualidad posmoderna, pues, aunque el estancamiento era ya observable en la modernidad de Baudelaire, en la posmodernidad constituye una lógica cultural de carácter hegemónico y global. En otras palabras, el aburrimiento que expresa Baudelaire a mediados del siglo XIX se proyecta en la posmodernidad como un estado naturalizado, extendido a nivel planetario, así como habilita a Berman para realizar una advertencia sobre el estancamiento cultural que le es contemporáneo.

Una de las sentencias que mejor define el movimiento en *2666* aparece en un discurso pronunciado por Barry Seaman, en “La parte de Fate”. Seaman, como varios otros personajes y lugares de la novela, expresa un referente real, en este caso a Bobby Seale, fundador de las Panteras Negras. Ello resulta vital pues el referente de Seaman ha experimentado las consecuencias coloniales de la modernidad, y ha ejercido movimientos de resistencia frente a ellas. Seaman señala: “Hay que cambiar. Hay que revolverse y cambiar. Hay que saber buscar aunque uno no sepa qué es lo que busca” (320).

Para Seaman, pues, el cambio y el movimiento son imperativos. Si bien esta cita está en un contexto donde Seaman habla de comida, es posible vincular lo perentorio de este cambio con las formas de movimiento que se pueden observar en *2666*. No bien ello, es aún más relevante lo que afirma con relación a la búsqueda, esto es, que hay que buscar siempre, independiente de que no se sepa qué se está buscando. A lo cual habría que añadir, al menos desde la propuesta de *2666*, que hay que arriesgarse a buscar incluso si el destino de dicha búsqueda sea inevitablemente un oasis de horror.

Toda búsqueda implica, por tanto, una forma de movimiento, y, como veremos, lo mismo podría decirse de la fuga, sobre todo porque esta última comprende también una forma de búsqueda. A partir de ello, centraré el primer eje de lectura en las relaciones entre la búsqueda de los críticos y la fuga de Archimboldi, en tanto que ambos movimientos parecen abrigar prácticas modernas comunes. En efecto, estos movimientos parecen compartir una serie de políticas que parecen relacionarse de manera estrecha con el viajero de Baudelaire y el poeta verdadero bolañiano —ambos expresiones de la modernidad contradictoria y siempre en conflicto que define Berman—, y permiten observar algunas operaciones de resistencia en torno a las lógicas culturales posmodernas.

3.1 Búsqueda

En las primeras páginas de “La parte de los críticos”, el narrador señala: “Aparte de Archimboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro” (21). El hecho de que los críticos⁵⁰ tengan en común a Archimboldi y a

⁵⁰Aún cuando no se incluya a Norton en el fragmento citado, hay una parte donde se señala sobre ella: «Si la voluntad se relaciona con una exigencia social, como creía William James, y por lo tanto es más fácil ir a la

una voluntad de hierro resulta particularmente significativa, pues permite entender la voluntad como una política fundamental para develar el mito archimboldiano. En efecto, esta relación entre voluntad y Archimboldi afirma precisamente la construcción del mito que se develará en la última parte. En este sentido, aquello que define la búsqueda de los críticos, y que depende, entre otras cosas, de la voluntad, parece definir también la fuga de Archimboldi, pues es gracias a ella escapa del castigo por su venganza personal contra el fascismo y decide ejercer el oficio de la escritura.

La voluntad, tal como hemos visto, comprende una política fundamental dentro del concepto de poesía en Bolaño, y es posible rastrear su importancia no solo en *Amberes* y *LDS*, donde es posible observarla en las prácticas de Cesárea Tinajero, Belano y Lima, por ejemplo, sino también en novelas como *Amuleto*, donde la voluntad de Auxilio ejerce una operación fundamental. A partir de ello, la sentencia recién citada permite identificar una relación estrecha entre el ejercicio de una poesía verdadera y de una búsqueda verdadera, que es lo que impele a los críticos a embarcarse en la búsqueda del mito —que es, como hemos visto, una empresa recurrente en la narrativa de Bolaño—.

Ahora bien, las políticas que determinan la búsqueda de los críticos y la fuga de Archimboldi parecen expresar una relación asintótica entre ambos desplazamientos, esto es, tienden a demarcar una misma trayectoria donde, no obstante, no existe el encuentro entre ellos. Esta falta de encuentro, esta imposibilidad del hallazgo —al menos para los críticos, pues los lectores, después de muchas páginas, pueden inferirlo—, parece demarcar un horizonte de sentido común, una serie de políticas que operan como motor de ambas

guerra que dejar de fumar, de Liz Norton se podía decir que era una mujer a la que le resultaba más fácil dejar de fumar que ir a la guerra» (22). Se trata, por tanto, de una forma particular de voluntad, mucho más férrea tanto por cuanto es más proclive a no ceder ante presiones que a ejercer una voluntad individual.

búsquedas. En suma, estos desplazamientos parecen exhibir cualidades modernas que, por mucho que no se encuentren, parecen perseguir un mismo horizonte de sentido.

Además de la voluntad, también se expresa en “La parte de los críticos” otra cualidad ética necesaria para ejecutar una búsqueda verdadera, a saber, la valentía. Donde mejor se expresa esta cualidad es un fragmento que está focalizado en el camino que recorre Espinoza hasta encontrar la escritura de Archimboldi: “... descubrió dos cosas que lo ayudaron mucho en los primeros días: jamás sería un narrador y, a su manera, era un joven valiente” (20). El abandono de la escritura en la narrativa de Bolaño tiende a ser un acto valiente y liberador, lo cual tiene sentido con la valentía que advierte Espinoza sobre sí mismo. Ello resulta particularmente significativo, pues Bolaño ya no está narrando historias de poetas sino de críticos —lo que comprende un régimen de escritura, si no antagónico, al menos sumamente diferente al lírico— y, no obstante, les otorga a estos últimos valores que definen precisamente una poesía verdadera, a saber, valentía y voluntad. En este sentido, por mucho que las disciplinas de la crítica y la poesía comprendan distintas formas de escritura, es posible observar que ambas comparten las mismas políticas que definen a una poesía verdadera, sobre todo por cuanto, como hemos visto, esta última comprende menos una excelencia del oficio de la escritura que un entramado ético como forma de resistencia.

Ahora bien, antes que reivindicar la crítica literaria como disciplina, el hecho de que la búsqueda de los críticos posea cualidades modernas —valentía, voluntad— y que se centre en la escritura y figura de Archimboldi, parece reivindicar cierto tipo de crítica, y, en particular, cierto tipo de potencias revolucionarias dentro del ejercicio de cierto tipo de crítica. En torno a ello, hay un pasaje de “La parte de los críticos” donde se señala el cansancio y el aburrimiento que ha producido la fama en Pelletier y Espinoza, y opone a ello la visión de algunos archimboldistas jóvenes que van a una de sus ponencias. De ellos se

dice: “..., a quienes no les interesaba tanto la literatura como la crítica literaria, el único campo según ellos —o según algunos de ellos— en donde todavía era posible la revolución” (100).

Este fragmento da buena cuenta de un proceso de territorialización básico: la lectura que realizan los críticos sobre Archiboldi en su juventud implica una fuga al canon de estudios críticos que se desarrollaban en ese momento. En otras palabras, poseían calidades revolucionarias que transgredirían un campo hegemónico. Toda la primera parte de “La parte de los críticos” narra, precisamente, el carácter marginal y revolucionario que tenían sus estudios cuando Archiboldi aún era desconocido como autor. Ahora bien, con el tiempo estas prácticas se vuelven a su vez canónicas, esto es, se reterritorializan, y son los nuevos lectores de Archiboldi los que parecen generar ahora lecturas que transgredan esa nueva forma de canon. En pocas palabras, asistimos al circuito clásico de transgresión de la transgresión que define el pensamiento moderno.

Lo interesante de ello es que el aburrimiento que manifiestan los críticos, el hastío que les genera aquello que en algún momento operó como motor de sus acciones revolucionarias, parece vincularse con un alineamiento entre éxito, inmovilidad y posmodernidad. Si bien es cierto que el hastío ha existido desde tiempos inmemoriales, la detención explícita de la búsqueda de los críticos, y el contraste que se genera con los jóvenes lectores de Archiboldi, permite observar cómo la falta de prisa y urgencia, y sobre todo la falta de angustia frente al estancamiento, parece expresarse en los críticos como un estado de comodidad dentro de lógicas culturales posmodernas.

Con todo, es el retorno al movimiento que experimentan los críticos, cuando se enteran de la primera pista sobre el paradero real de Archiboldi, lo que caracteriza mejor la relación entre movimiento, búsqueda y modernidad. En efecto, a medida que el personaje

Archiboldi comienza a reemplazar a su escritura como objeto de búsqueda, parece producirse un cambio en los críticos, un retorno al movimiento. Los críticos comienzan a acumular pistas y, cuando el Cerdo revela que Archiboldi podría estar en Santa Teresa, todos —salvo Morini, que usa silla de ruedas— van en su búsqueda. En otras palabras, el estancamiento de los críticos parece terminar cuando las pistas sobre el Archiboldi de carne y hueso comienzan a tornarse más sólidas.

Este retorno al movimiento es fundamental, pues parece operar como un desplazamiento del objeto de búsqueda de los críticos, esto es, un desplazamiento de objeto entre la escritura y la vida. Por supuesto, la manera en la que se nos describe a Archiboldi y su escritura no admite una distinción entre ambas esferas. Archiboldi es un héroe imposible en el que escritura y vida son indiscernibles. Pero este cambio de foco que moviliza nuevamente a los críticos permite leer al escritor Archiboldi como un mito, esto es, como una figura sagrada cuyo devenir existencial para los críticos se vuelve, acaso, más determinante que su propia escritura. Se trata de un movimiento similar al que ocurre entre Belano y Lima y cesárea Tinajero en *LDS*. De Cesárea apenas se nos muestra un poema, y de Archiboldi apenas unos títulos y unas sinopsis, pero las huellas de sus prácticas y escritura parecen esgrimir héroes imposibles, inalcanzables, y su búsqueda, precisamente debido a este carácter inalcanzable, deviene revolucionaria, auténtica y verdadera, esto es, fundamentalmente moderna.

Ahora bien, el retorno al movimiento que puede observarse en los críticos, y que implica el paso de un estado de comodidad a uno de incomodidad y tensión, tiene como destino, al igual que el viajero de Baudelaire, el descubrimiento del horror. En efecto, si bien los críticos no logran encontrar a Archiboldi, pasan varios días en Santa Teresa, y no pueden evitar enterarse del oasis de horror de los crímenes. Cuando están por abandonar la

búsqueda, de hecho, Pelletier y Espinoza pasan por un tiempo muerto, y es en este tiempo muerto cuando Pelletier señala lo siguiente: “—Sin embargo —dijo Pelletier—, estoy seguro de que Archiboldi está aquí, en Santa Teresa” (206).

Esta forma de intuición que expresa Pelletier no parece tener que ver con una faceta de adivinación final, sino con una relación que ejecuta entre el lugar en el que está y todo lo que conoce sobre Archiboldi. En otras palabras, es tal la cualidad mítica de Archiboldi, tal su potencia heroica e imposible, que solo un lugar como Santa Teresa —que, como hemos observado, comprende un núcleo del mal absoluto—, podría ser su destino actual. A partir de ello, Pelletier parece afirmar la cualidad mítica de Archiboldi y su relación con Santa Teresa, que podría resumirse de la siguiente manera: si el viajero de Baudelaire no puede evitar, en su búsqueda verdadera, hallar oasis de horror, Archiboldi va directamente y sin miramientos hacia ellos. Es su hábitat natural.

3.2 Fuga

La fuga, el exilio y la desaparición permanente de Archiboldi parece definirse, pues, por las mismas políticas que definen la búsqueda de los críticos, pero tiene poco que ver con la búsqueda misma de estos últimos. Esto es, Archiboldi conoce su fama de desaparecido, tiene la certeza de que se le busca y persigue —incluso al punto de la paranoia—, pero no está al tanto de la búsqueda particular de los críticos que lo toman a él como objeto. En efecto, Archiboldi escapa de algo mucho más universal y peligroso que una banda de críticos que han retornado al movimiento, y, al mismo tiempo, la dirección de este escape está determinada por sus propios objetos de búsqueda.

Con todo, hay momentos en “La parte de los críticos” que resultan particularmente útiles para ingresar a las políticas de fuga de Archiboldi, pues permiten acceder a ellas a través de su escritura. La búsqueda de lo críticos está determinada por el mito que construyen en torno a Archiboldi, el cual surge de las cualidades de su escritura y de su desaparición permanente. Ello señala una puerta de entrada que va de la construcción y búsqueda de un mito, al develamiento de las experiencias concretas que impelen a Reiter a convertirse en Archiboldi. Se trata de un movimiento similar al de la mitificación de Cesárea Tinajero, en la primera y segunda parte de *LDS*, y a su desmitificación en la última parte del libro. La diferencia de *2666* es que nunca encuentran a Archiboldi, lo cual puede leerse como una imposibilidad para los críticos europeos, a diferencia de los poetas latinoamericanos en *LDS*, de hallar a sus mitos fundadores. En suma, la visión de los críticos sobre la fuga de Archiboldi permite ingresar su fuga desde un procedimiento de desmitificación.

En particular, hay un momento que parece definir bien la visión de los críticos sobre la fuga de Archiboldi, a saber, el momento en que se enteran de que Archiboldi podría estar en Santa Teresa. Como he sugerido más arriba, Santa Teresa parece operar como centro gravitacional de toda la novela, y el hecho de que allí confluyan —al menos de manera hipotética— Archiboldi con los críticos, parece operar a su vez como la afirmación de una simetría entre la búsqueda de los críticos y la fuga de Archiboldi. Por supuesto, en Santa Teresa los críticos, al igual que los viajeros de Baudelaire, solo encuentran el horror. En este sentido, el mito que persiguen los críticos, en vez de develarse, parece aumentar sus proporciones, pues el destino final de su héroe es la desaparición final en ese oasis de horror.

La fuga de Archiboldi, por tanto, comprende una fuga ideal, una fuga imposible salvo para Archiboldi, mediante la cual logra desaparecer Han Reiter y Archiboldi consigue habitar el mundo como un fantasma. Los críticos, por su parte, entienden, desde su

escritura y los datos que han recolectado sobre su existencia, que ha estado huyendo desde hace algún tiempo, y es que quizás por ello por lo que, cuando desechan la tesis de que Archimboldi está solo vacacionando en Santa Teresa, se preguntan: “¿Y si estuviera huyendo? ¿Y si Archimboldi, de pronto, hubiera encontrado otra vez un motivo para huir?” (143). Es precisamente este nuevo motivo el que se les escapa a los críticos, pues, como se revela en la última parte de la novela, Archimboldi se dirige a Santa Teresa para ayudar a su sobrino Klaus. De todas formas, este fragmento revela una de las características fundamentales del mito Archimboldi, a saber, la fuga como una forma de movimiento permanente.

Esta noción de fuga permanente puede leerse también un poco antes de la exposición de esta tesis, cuando los críticos especulan sobre lo atractivo de Archimboldi como nuevo premio Nobel:

Y tal vez los académicos suizos tenían ganas de un cierto cambio. Un veterano, un desertor de la Segunda Guerra Mundial que sigue huyendo, un recordatorio para Europa en tiempos convulsos. Un escritor de izquierdas al que respetaban hasta los situacionistas. Un tipo que no pretendía conciliar lo irreconciliable, que es lo que está de moda. (142)

En estas pocas líneas, parece quedar bien definido el carácter mítico que los críticos le confieren a Archimboldi. Se trata, en efecto, de un héroe imposible, sobre todo por cuanto se resiste a reconciliar lo irreconciliable, que es precisamente la forma en la que parece operar la posmodernidad. Para los críticos, Archimboldi es un autor que mantiene la angustia moderna en permanente contradicción, y que por ende rechaza la idea de acomodarse a las

lógicas culturales posmodernas. Ello implica que su posible estadía en Santa Teresa parece estar revestida también de ciertas cualidades míticas, pues se trata del destino actual del héroe. En otras palabras, Latinoamérica por sí misma nunca ha sido importante para los críticos, salvo cuando Archimboldi parece haber dirigido allí sus pasos.

A partir del reciente interés de los críticos por Latinoamérica, comienzan a operar una serie de mecanismos que tensionan la visión eurocéntrica de los críticos con aquello que hasta ahora he definido como condición latinoamericana. En torno a ello, resulta interesante observar que la pista sobre el paradero de Archimboldi la ofrece Rodolfo Alatorre, un mexicano que vive con una beca en Toulouse. Esta cualidad de académico latinoamericano en Europa implica para los críticos una condición subalterna que suscita un desprecio casi automático. En efecto, Alatorre intenta acercarse a Norton, Pelletier y Espinoza, pero los tres lo rechazan, y es finalmente Morini quien, al no poder escapar —usa silla de ruedas—, conversa con él. Alatorre no sabe alemán y apenas ha leído algunos libros de Archimboldi, lo cual, sumado a su condición latinoamericana, aumenta su condición subalterna a un estado insalvable a la vista de los críticos. No bien ello, es precisamente este personaje *mediocre* dentro de la academia quien conoce de buena fuente un paradero que los críticos, con toda su batería de herramientas y contactos primermundistas, jamás consideraron.

Ahora bien, el desarrollo de personajes latinoamericanos subalternos es recurrente en la escritura de Bolaño. Puede verse en *El tercer Reich* (2010), por ejemplo, donde el Quemado, un latinoamericano con el cuerpo deforme por graves quemaduras, le gana a un alemán una partida del juego de estrategia que lleva el mismo nombre que la novela. El Quemado es un personaje que vive bajo unos patines de agua, casi a la intemperie, y su condición subalterna en Alemania puede leerse bajo los mismos criterios que la relación de Alatorre con los críticos. Ocurre lo mismo con el Jorobadito, de *Amberes*, que, desde su rol

subalterno, termina por articular una novela apenas articulable que se desarrolla en las afueras de Barcelona. Destaco estas operaciones porque, a medida que los críticos se acercan a Latinoamérica, la relación colonial entre Europa y Latinoamérica se hace cada vez más evidente, y se producen tensiones recurrentes entre la academia del primer mundo y la latinoamericana, esta última la cual, desde un punto de vista europeo, es vista como mediocre y subdesarrollada.

Es Alatorre, por tanto, con toda esta condición latinoamericana indiscernible a sus prácticas cotidianas, quien revela a Morini el primer dato sobre Archiboldi. El dato es sencillo: un amigo suyo —un escritor que forma parte del aparataje gubernamental mexicano llamado Almendro y apodado el Cerdo— acude a un llamado de Archiboldi, quien está en México y ha sido asaltado en su hotel. El Cerdo lo asiste y acompaña hasta que Archiboldi toma su vuelo. Allí se entera de que el destino final de Archiboldi es Santa Teresa. Con ese dato, los críticos, con excepción de Morini, deciden viajar a Latinoamérica, y con ello operan un retorno al movimiento.

La ausencia de Morini, al menos en este caso, es de gran importancia. Un poco más adelante, se expresan algunas de las razones por las cuales Morini decide no viajar a Santa Teresa:

Morini hubiera podido hacerlo, pero a su modo... ya había iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni si quiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre. (145)

Lo que ocurre con Morini opera en consonancia con la idea de la modernidad como movimiento y la posmodernidad como detención de las potencias revolucionarias. En efecto, el viaje hacia la forma de mansedumbre que representa su resignación implica el rechazo del movimiento que sí emprenden sus amigos, y que torna impracticable el viaje que realizan estos últimos. La experiencia de la resignación, que implica un estado de comodidad, de detención de la búsqueda, se afirma aún más cuando se define el viaje del resto de críticos como un viaje *alrededor del sepulcro de un valiente*. Esta sentencia no solo implica que Santa Teresa comprende para Morini el destino final de un Archimboldi muerto o a punto de morir, sino que le otorga a Archimboldi una de las políticas modernas en las que he insistido en este apartado, a saber, la valentía. Al igual que Madero hacia el final de *LDS*, Morini parece fracasar en su acceso al constructo ético que define una poesía verdadera, y su ausencia en el viaje de los críticos puede leerse así también como la imposibilidad de conciliar esta experiencia de la resignación posmoderna con el movimiento moderno del poeta verdadero de Bolaño y el viajero de Baudelaire.

Las operaciones observadas hasta ahora sobre la perspectiva de los críticos en torno a la fuga de Archimboldi, parece, develarse en la última parte de la novela. En efecto, en tanto que las herramientas de búsqueda de los críticos tienen su soporte en la escritura y en la construcción de un mito, “La parte de Archimboldi” opera como un contraste entre la interpretación de la expresión de una experiencia y su referente en concreto. Más adelante me haré cargo en detalle de este proceso, pero por ahora quisiera centrarme en cómo opera el punto de no retorno de la fuga de Hans Reiter, a saber, el asesinato de Sammer.

Tras el fin de la guerra, en un campo de prisioneros de guerra, Reiter conoce a Leo Sammer —que se presenta al comienzo como Zeller—, quien le narra paulatinamente sus crímenes de guerra. A medida que Sammer desarrolla su relato —una narración abismada

que dura varias páginas—, Archimboldi comienza a experimentar algo que no se enuncia en detalle en el capítulo, pero que le afecta profundamente y que lo lleva, finalmente, a asesinarlo.

El relato de Sammer y los diálogos que este que sostiene con Reiter parecen operar de manera similar al relato de Sebastián Urrutia Lacroix y sus diálogos con el Joven envejecido, en *Nocturno de Chile* (1999). En efecto, ambos personajes desarrollan una historia que apela constantemente al juicio de un tercero, y ambas buscan legitimar y naturalizar diversas formas de horror a partir de un discurso que, dentro de su propio marco ideológico, tiende a parecer coherente. Esta utilización particular del discurso, que en la posmodernidad estará profundamente naturalizada, es la que parece gatillar en Archimboldi un punto de no retorno. En un punto de su relato, Sammer declara:

Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. Ahora, sin embargo, los niños borrachos polacos abren la boca y dicen que yo les arruiné la infancia, le dijo Sammer a Reiter. ¿Yo? ¿Yo les arruiné su infancia? ¡El alcohol les arruinó su infancia! ¡El fútbol les arruinó su infancia! ¡Esas madres holgazanas y descriteriadas les arruinaron su infancia! No yo. (959)

Sammer utiliza a esos niños borrachos para enterrar judíos, así como dispone de todos los recursos de su administración para llevar a cabo la tarea que le han encomendado, a saber, deshacerse de un cargamento de judíos que le llega por error. Todo su relato se basa en cómo enfrenta este error, y en cómo, con tal de no apartarse de los objetivos del Reich, comete innumerables crímenes de guerra. En otras palabras, legitima el carácter inevitable de sus

decisiones, ante las cuales los componentes éticos, que son fundamentales para las políticas de resistencia moderna en la escritura de Bolaño, o se acomodan para justificar las prácticas de Sammer, o carecen de cualquier importancia. Sammer es cobarde y oportunista, y encarna, en este sentido, el doble bizarro o la antítesis de un poeta verdadero. A partir de allí, su asesinato por manos de Reiter podría operar como la materialización de una política de escritura.

Lo interesante de ello es que Reiter también colabora con el Reich, pero cuando llega al campo de concentración ya ha desertado de dicha empresa, y en el fondo nunca logra adscribir a los ideales nacionalistas y fascistas. En efecto, mientras analiza el concepto de apariencia a partir de los papeles de Ansky, llega a la conclusión de que “el nacionalismo era el reino absoluto de la apariencia” (926). Tal como he sugerido en los capítulos anteriores —sobre todo en el análisis de *Amberes*—, la apariencia en la narrativa de Bolaño es totalmente contraria al desarrollo de una poesía verdadera, pues opera de manera opuesta, por ejemplo, a la práctica de un Realismo visceral en *LDS*, esto es, de una poesía verdadera.

En efecto, Ansky como influencia en Reiter, parece operar precisamente como lo contrario a Sammer, a saber, como un poeta verdadero —que no escribe poesía lírica—. En el mismo pasaje en que reflexiona sobre el nacionalismo, Reiter describe la relación de Ansky con las apariencias: “Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia. Ansky vivió toda su vida en una inmadurez rabiosa por la revolución, la verdadera y única, también es inmadura” (926). Inmadurez, revolución y verdad se oponen, pues, a las apariencias, el fascismo y la cobardía, y desde allí es posible observar de manera más concreta la manera en la que opera el asesinato de Sammer, así como la fuga permanente que Reiter toma de ahí en adelante.

De ahí en adelante, Reiter muta, se pone a escribir y adquiere el pseudónimo de Benno von Archimboldi. En este punto, es posible sugerir que el pseudónimo Archimboldi opera como una marca del punto de no retorno de Reiter, pues camufla el crimen que cometió, y que en él parece operar como una forma de redención o justicia. Todo ello apunta a un elemento fundamental: la fuga de Archimboldi sigue un destino que es inaccesible para los críticos, por mucho que, a partir de la lectura de sus libros, logren acercarse a su horizonte de sentido. El resultado de la búsqueda de los críticos parece manifestar, en efecto, la imposibilidad de este grupo de teóricos europeos para encontrar a Archimboldi, lo cual parece apuntar tanto a un plano físico como simbólico. En este sentido, el fracaso de la búsqueda de los críticos parece operar como un destino inevitable para un grupo de teóricos primer mundistas, pues apenas alcanzan a acercarse al concepto de escritura y vida que realmente abriga Archimboldi, y que establece una distancia radical entre los sistemas críticos y universitarios y la vida salvaje y autodidacta de Archimboldi.

Esto último también ocurre con los Realistas viscerales y Cesárea Tinajero, por una parte, y Juan García Madero, por otra, en *LDS*, o entre los policías y el Jorobadito, en *Amberes*. En torno a ello, es posible rastrear una política que insiste en la expresión de la experiencia de la búsqueda y la fuga como intentos de movimiento modernos, pero cuyo éxito depende de ciertas cualidades éticas presentes, por ejemplo, en los viajeros de Baudelaire y en los poetas verdaderos de Bolaño. En la medida en que haya un movimiento auténtico, este parece operar como una forma de resistencia frente al estancamiento total, que es propio de lógicas culturales posmodernas. En este sentido, cuando los críticos no logran encontrar a Archimboldi, o cuando Madero se desentiende la búsqueda de Cesárea, parece estar operando una expresión de las consecuencias de los estados de comodidad y estancamiento propios de las lógicas culturales posmodernas.

4. Literatura, ética y resistencia: Archimboldi como modelo imposible de escritor verdadero

“La parte de Archimboldi” opera como una biografía más o menos elíptica sobre Hans Reiter y su transformación en Benno von Archimboldi, y abarca desde su infancia y procesos de formación hasta su vejez como escritor consagrado. En tanto que *2666* se publica de manera póstuma, es difícil saber si la novela que leemos está realmente finalizada. Con todo, el punto final que conocemos llega hasta la decisión de Archimboldi de viajar a México, y el final de esta biografía, por tanto, queda sujeta a la especulación.

Por otra parte, este capítulo bien podría leerse como una *bildungsroman*, pues expresa una serie de aprendizajes y decisiones cuyas cualidades éticas terminan por configurar al escritor Benno von Archimboldi. En este sentido, es un capítulo cuyos modos de expresión implican, si no una adhesión completa, al menos una referencia concreta a un género canónicamente moderno. Se trata de una operación similar a la que puede leerse en el diario de Madero, en *LDS*, donde este último aprende paulatinamente los principios éticos que, a diferencia de Archimboldi, finalmente abandona.

Asimismo, “La parte de Archimboldi” puede leerse también como un develamiento del mito que construyen los críticos en torno a Archimboldi en la primera parte de la novela. En efecto, los lectores asisten a una información que le es negada a los críticos, esto es, la descripción del desarrollo experiencial que configuran la escritura de Archimboldi. Con todo, esta última parte de la novela exhibe, además de una gran cantidad de oasis de horror, las herramientas para la construcción de un nuevo mito, a saber, la de un escritor/héroe

imposible, cuyas decisiones y huellas materiales llevan al límite las políticas de una poesía verdadera. Dicho de otra forma, el velo que se corre tras la figura de Archimboldi devela otro mito. El desarrollo de este nuevo mito transita de la modernidad a la posmodernidad —desde principios del siglo XX a principios del XXI—, y en este devenir histórico, determinado por las políticas y entramados éticos que definen en la escritura de Bolaño una poesía verdadera, *2666* parece expresar algunas alternativas de resistencia moderna dentro de un contexto global posmoderno.

A modo de resumen, “La parte de Archimboldi” —ligada operacionalmente a “La parte de los críticos”— podría estar respondiendo a una pregunta que la escritura de Bolaño ha intentado responder desde sus comienzos, a saber, cómo es un escritor ideal, cuáles son sus políticas, cómo se comportaría, qué decisiones tomaría frente a cada experiencia, etc. En otras palabras, intenta definir cómo sería un escritor auténtico y verdadero, vale decir, un escritor que abriga las contradicciones propias de la modernidad, y sobre todo qué función cumple este tipo de personaje moderno dentro de las lógicas culturales posmodernas donde se inscribe la novela.

En *LDS*, esta respuesta parece estar dada por Cesárea Tinajero, cuyo mito lo construyen Belano y Lima, y luego parece responderse a través de estos últimos como expresiones de una poesía verdadera. En *2666*, en cambio, parece ofrecerse una respuesta mucho más total. A diferencia de Cesárea, Archimboldi no solo escribe narrativa en vez de lírica, sino que escribe una gran cantidad de novelas, y lo que se narra sobre sus experiencias vitales ocupa una parte central de la novela, cuyo volumen y detalle no tiene comparación con la narración fragmentada —y velada por el alcohol— que ofrece Amadeo Salvatierra sobre Cesárea en la segunda parte de *LDS*. A partir de ello, las respuestas que da *2666* parecen

no solo abrigar una pretensión de totalidad por su extensión, sino por la insistencia con la que se expresan las cualidades éticas de un autor ideal, esto es, moderno, salvaje y revolucionario.

Si bien estas políticas modernas aparecen a lo largo de toda la novela, centraré esta parte del análisis en “La parte de Archiboldi”, pues permite observar en detalle algunas operaciones éticas que definen y de alguna forma concluyen la visión bolañiana sobre una escritura auténtica. A partir de ello, quisiera analizar algunos momentos clave que permiten cartografiar cómo opera el desarrollo ético y existencial de Archiboldi, y cómo su escritura, que permanece oculta para los lectores —y que es lo único a lo cual pueden acceder los críticos—, parece, a partir de lo que se señala sobre ella, abrigar el mismo horizonte de sentido que sus experiencias.

4.1 Juventud, poesía y transgresión

Juventud, poesía y transgresión son conceptos que aparecen estrechamente ligados en la narrativa de Bolaño. La juventud, después de todo, se articula a partir de los mismos principios que una poesía verdadera, a saber, valentía, riesgo, salvajismo, desesperación, incomodidad, etc. Es algo en lo que he insistido en otras partes de este estudio, pero que en el caso de Reiter adquiere, como anticipaba más arriba, un carácter mucho más total e ideal.

En efecto, Reiter parece abrigar no solo las cualidades del viajero de Baudelaire y del poeta verdadero de Bolaño, sino que además genera un devenir particular de dichas cualidades dentro de un contexto que desarma su sentido, y con ello parece ofrecer una respuesta sobre cómo escribir y habitar la posmodernidad de manera auténtica, vale decir, cómo practicar la transgresión y la resistencia en tiempos donde estas prácticas están

territorializadas por lógicas posmodernas. En este sentido, la infancia y juventud de Reiter parecen a ratos una alegoría del devenir de una poesía verdadera y moderna.

Una de las primeras prácticas que atraen al niño y posterior adolescente Reiter es el buceo. Asimismo, el primer libro que roba a los seis años, y que luego lee innumerables veces, se llama *Algunos animales y plantas del litoral europeo*. La relación entre Reiter y el mar es sumamente estrecha en esta etapa, lo cual parece explicarse por la noción de profundidad y abismo que implica el mar. Profundidad, abismo y sobre todo la valentía para atreverse a abrir los ojos en estos estados, comprenden elementos inherentes a una poesía verdadera, pero también definen la manera en la que Bolaño se expresa ensayísticamente sobre el oficio literario. En “Discurso de Caracas” (*Entre paréntesis*, 2006), por ejemplo, Bolaño señala: “¿Entonces qué es una escritura de calidad? 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” (36).

Ahora bien, la relación entre Reiter y el mar parece expresar el destino escritural futuro de Reiter, así como la posibilidad de ejercer una poesía verdadera incluso si aún no se sabe leer ni escribir⁵¹. Un primer acercamiento a ello puede leerse en los baños que recibía Reiter de niño:

Cuando la tuerta lo bañaba en un barreño, el niño 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,

⁵¹ Además de no saber leer y escribir, el niño Reiter tiene problemas para hablar: “—Nasao na —repitió el niño. Y Vogel comprendió que nasao na significaba: no ha pasado nada” (807). Es tal la insistencia en esta carencia de herramientas de expresión, que bien podría leerse como una reivindicación total de las potencias de una poesía verdadera, pues incluso sin modos de expresión puede desarrollar su entramado ético.

contemplando la madera negra y el agua negra en donde flotaban partículas de su propia mugre. (797)

El niño Hans Reiter, pues, no solo se hunde en la profundidad, sino que, de no ser por su madre, se quedaría mirando la oscuridad que compone su propia mugre. Así leído, este fragmento bien podría operar como una alegoría de la poesía verdadera bolañiana. En efecto, Reiter no solo abre los ojos en la oscuridad, sino que lo hace a riesgo de observar su propia suciedad, lo cual dice ya bastante sobre el ejercicio de la poesía que reivindica Bolaño. Ahora bien, este fragmento revela también una forma de voluntad acaso extrema, a partir de la cual Reiter bien podría elegir morir antes que subir a la superficie, lo cual en el fondo pareciera expresar una tensión entre obediencia y resistencia.

Algo más adelante en el mismo pasaje, se narra una ocasión en la que el cojo obliga a la tuerca⁵² a no subir a Reiter a la superficie, y este mantiene su voluntad de quedarse allí hasta el final: “Se puso rojo y se dio cuenta que estaba atravesando una zona muy parecida al infierno. Pero no abrió la boca ni hizo el menor gesto de subir, aunque su cabeza estaba a sólo diez centímetros de la superficie y de los mares de oxígeno” (798). La alusión al infierno como sensación de desesperación vuelve aún más extrema la voluntad de Reiter, quien se mantiene totalmente calmo ante un escenario que haría perder la cabeza a cualquiera. En suma, Reiter manifiesta una voluntad extraordinaria, totalmente fuera de las prácticas comunes de un niño de su edad.

⁵² Si bien más adelante 2666 entra en detalles sobre los nombres y las biografías de los padres de Reiter, resulta interesante notar que ambos son descritos en principio a partir de dos defectos físicos básicos. A su padre le falta una pierna y a su madre un ojo, como si los defectos físicos, recurso más que trillado para construcción de personajes, fuese aquí transparentado como una operación de develamiento del recurso. Si bien no guarda mucha relación con el camino trazado para este análisis, esta decisión permite reafirmar las operaciones abismadas que parecen determinar la novela.

Ahora bien, su posterior afición al buceo parece implicar, antes que un pasatiempo, una forma de existencia: “Hans Reiter caminaba con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar. En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar” (798). Si bien más adelante Reiter dejará de lado el buceo, la noción de habitar el mundo como si fuera un abismo marino parece relacionarse de manera estrecha con las características que Bolaño le asigna a una poesía verdadera, y que Reiter manifiesta aún sin haber escrito ni una palabra.

A modo de resumen, Reiter parece expresar el valor para hundirse en el abismo y adentrarse sin miramientos en lo desconocido, y manifiesta asimismo una voluntad de hierro —que también poseen los críticos— desde que era un niño. De esta manera, juventud, abismo y voluntad confluyen en Reiter de manera inherente y le confieren un carácter extraordinario. A estos elementos también hay que añadir otra cualidad ligada a la poesía y la juventud, a saber, la valentía. En efecto, un poco más adelante se señala: “A los seis decidió que un metro era muy poco y se lanzó en picado hacia el fondo del mar” (799). Esta forma de arrojarse en picado hacia el fondo del mar, sin miramientos, de manera salvaje y acaso irresponsable, que es el canon bolañiano de la adolescencia, parece relacionarse de manera estrecha con el valor de los viajeros de Baudelaire y con aquellos principios bajo los cuales la narrativa de Bolaño define una poesía verdadera.

Ahora bien, todos estos elementos —juventud, abismo, voluntad, valentía—, parecen articularse, tanto en las otras novelas de Bolaño como en *2666*, a partir de la transgresión y resistencia que implica ponerlos en práctica. En la narrativa de Bolaño, la revolución tiende a expresarse de manera adolescente y combativa, y su decurso tiende a entrar en tensión o conflicto con el estado de cosas donde se practica. En el caso particular de *2666*, esta cualidad transgresora de la juventud parece expresarse bien en un pasaje de la narración focalizada en

los papeles de Ansky. En tanto que este último es objeto de una adhesión incondicional por parte de Reiter —“Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia” (926)—, y es, hasta cierto punto, el mito sobre el cual Reiter construye el mito Archimboldi, su experiencia de la juventud y su carácter transgresor resulta fundamental para analizar el desarrollo de Reiter. En dicho pasaje, que está focalizado en Ivánov, puede leerse lo siguiente:

Entonces apareció el joven judío Ansky y sus ideas disparatadas, sus visiones siberianas, sus incursiones en tierras malditas, el caudal de experiencia salvaje que sólo puede tener un joven de dieciocho años. Pero Ivánov también había tenido dieciocho años y ni por asomo experimentó jamás algo parecido a lo que contaba Ansky. (891)

Tal como puede leerse, Ivánov describe a Ansky bajo cualidades extraordinarias, pues él mismo fue joven y jamás experimentó algo parecido. Ahora bien, los elementos que destaca Ivánov sobre el joven Ansky parecen guardar una estrecha relación con las políticas de una poesía verdadera. La referencia a sus “incursiones en tierras malditas”, por ejemplo, parece dialogar con la manera en la que Reiter se lanza al abismo, sí como con el inevitable hallazgo de oasis de horror baudelairiano que conlleva dicha práctica. Por otra parte, la noción de un “caudal de experiencia salvaje” parece estar estrechamente ligada al intento de *LDS* por legitimar un aprendizaje definido por la experiencia, y cuyo devenir tiende a entrar en tensión y conflicto con lo normativo y convencional. Ambas cualidades extraordinarias implican, pues, diversas formas de transgresión y resistencia alineadas con las políticas de un escritor ideal, vale decir, verdadero, sin apariencias y auténtico. En una palabra, moderno.

A partir de este tipo de experiencias —que provienen de la escritura de Ansky—, Reiter parece esgrimir lentamente su futura materialización en Archiboldi. Algo más adelante, la novela insiste en este punto, y expresa algunos ejemplos de la relación entre adolescencia, salvajismo y transgresión: “Los escritores adolescentes, por el contrario, entraban en una iglesia y no se quitaban el sombrero ni aunque los molieran a palos, que era, lamentablemente, lo que al final pasaba. Y no sólo no se quitaban el sombrero: se reían, bostezaban, hacían mariconadas, se tiraban flatulencias. Algunos incluso aplaudían” (893).

La actitud de los escritores adolescentes implica, pues, la transgresión, la desobediencia y una actitud salvaje frente a los cánones de la civilización que le es contemporánea. No se trata exactamente de la misma actitud, pero este pasaje parece compartir políticas con la irrupción de Belano y Lima en el taller de Álamo, en *LDS*, y que en esa novela opera como puerta de entrada para la iniciación de Madero como Realista visceral. Para Reiter, por su parte, los papeles de Ansky son también una forma de iniciación a una serie de políticas que, coincidentemente, ya venía desarrollando en un mundo ajeno al de la escritura.

Ahora bien, aquello en lo que quisiera insistir sobre esta relación entre poesía, juventud y transgresión es, en primera instancia, la facultad orgánica con que opera en Reiter/Archiboldi, y que permite la adhesión más o menos instantánea de Reiter a las políticas exhibidas por Ansky, y, en segunda instancia, la continuidad de esta relación en la escritura de Archiboldi. En efecto, la relación entre escritura y vida en Archiboldi parece alcanzar niveles extraordinarios —al menos desde una visión bolañiana—, acaso imposibles, y la devoción que suscita su escritura, parece formar parte de operaciones que implican políticas salvajes, juveniles y revolucionarias.

4.2 Oficio de escritor: políticas de un autor imposible

La continuidad entre “La parte de los críticos” y “La parte de Archimboldi” parece insistir en una pregunta transversal que ya he sugerido más arriba, a saber: cómo es un escritor ideal, y, sobre todo, cómo es un escritor ideal en relación con los modos de producción y las lógicas culturales donde realiza su oficio. En la narrativa de Bolaño, esta pregunta tiende a estar dada por un concepto particular de poesía y de poeta, que parece definirse más por un constructo ético que por ciertos modos de expresión. En efecto, a ello parece responder la ausencia de poemas realistas viscerales en *LDS*, y a la somera descripción de títulos y síntesis de los textos de Archimboldi en *2666*. En otras palabras, la política de omitir evidencias de estas escrituras parece responder a una insistencia por priorizar ciertos principios políticos como fundamentos para cualquier tipo de escritura.

A partir de ello, tanto la construcción del mito por parte de los críticos, como el develamiento de dicho mito por otro acaso más total en “La parte de Archimboldi”, parece operar como un conjunto de principios extraordinarios, cuyo devenir en el estado de cosas donde se inscribe tiende a demostrar su propia imposibilidad. En efecto, para Archimboldi la “fama y la literatura eran enemigas irreconciliables” (1003), y dicho estado de enemistad manifiesta un carácter histórico, esto es, manifiesta un estado de tensión en relación con los medios y las lógicas con las que opera un contexto posmoderno. Por supuesto, Archimboldi, luego del asesinato de Sammer, está en permanente fuga, y su desaparición responde también a la necesidad de anonimato. No obstante, fuga y oficio literario parecen operar en Archimboldi bajo un mismo horizonte de sentido, lo cual comprende, como hemos visto en este estudio, una constante en la escritura de Bolaño.

Por su parte, la puesta en práctica de estas cualidades éticas parece operar, precisamente, mediante una forma de romanticismo que hasta aquí he denominado perro —no burgués, político y moderno dentro de lógicas posmodernas—⁵³. Dicho romanticismo tiende a expresarse en Archiboldi a partir de las decisiones que toma frente a cada experiencia, en las que tiende a esgrimir, como señalaba más arriba, un sistema orgánico que define una literatura verdadera. En tanto que ello implica una condición *sine qua non* de la práctica genuina del oficio literario, “La parte de Archiboldi” bien podría leerse como la condición que determina la liberación del viajero que advertía Espinosa en *LDS*.

Ahora bien, “La parte de Archiboldi” expresa esta forma de romanticismo desde la descripción de cualidades extraordinarias, que escapan de las potencias habituales humanas, a partir de lo cual la novela parece responder a las características que debiera tener un autor ideal. En principio, Reiter pareciera habitar un lugar diferente al resto de sus pares. No solo se trata de que habita la tierra como si habitara el fondo del mar, sino que su presencia se expresa como inquietante para el mundo. Cuando ingresa al Reich y entra en batalla, Reiter es un blanco fácil, pues es sumamente alto y pareciera no inmutarse con el infierno que le rodea —lo cual comprende una reacción similar a la que tiene cuando niño en el fondo de la bañera—. No obstante, algo irradia Reiter con su sola presencia, y tiende a ser percibido tanto como suicida y encarnación de un mito.

⁵³ En la novela no se habla propiamente de romanticismo. El término está sacado del libro de poemas *Los perros románticos*, y responde básicamente a una manera particular de concebir el ejercicio de la escritura. No obstante, en “La parte de Archiboldi”, dentro del pasaje donde Reiter conoce a Ingeborg, esta última le pide que jure no olvidarla, y que lo haga por algo en lo que ella cree. Una de estas cosas es “sólo las grandes tormentas, cuando el cielo se vuelve negro y el aire se vuelve gris. Truenos, rayos y relámpagos y campesinos muertos al cruzar un potrero” (870). En este sentido, Ingeborg entiende, al igual que Amalfitano con el libro de Dieste, que una de las verdades imponderables y universales es el carácter impredecible de la naturaleza, lo cual se conecta a su vez con el romanticismo.

Hay dos fragmentos que sintetizan bien esta condición extraordinaria de Reiter. El primero señala lo siguiente: "... había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate, como si no estuviera allí o como si la cosa no fuera con él..." (840). En efecto, la postura de Reiter tanto en el campo de batalla como en los objetivos generales del Reich es más bien de indiferencia. Más adelante se hará patente su discurso en contra del fascismo, pero ya en medio de la batalla parece habitar una zona que poco tiene que ver con dicha empresa en particular.

Un poco más adelante, se describe en parte la raíz de esta conducta: "... Reiter tenía algo y eso lo percibían hasta los enemigos, que le dispararon varias veces sin alcanzarlo nunca, lo que los ponía cada vez más nerviosos" (840). Ese algo que tenía Reiter se devela para el lector desde el principio de la parte de Archimboldi y parece operar como una cualidad inexpugnable de su destino como escritor imposible. Lo interesante de ello es que no se describe a Reiter como alguien sumamente valiente debido a un esfuerzo que ejecute en pos de un objetivo, sino que simplemente parece no poder obrar de otra forma.

Esta valentía extraordinaria que se percibe en Reiter podría leerse a su vez como si no tuviera miedo a nada. No obstante, cuando el capitán Gercke, uno de los tantos que tendrá durante ese período, se lo hace ver, Reiter responde: "claro que tengo miedo" (840). Lo que parece ocurrir es que la manera en la que opera Reiter rebasa las potencias de sus pares para entender esta forma de habitar el mundo, al punto que Gercke le responde: "—Maldito embustero, a mí no me mientas, a mí no me puedes engañar. ¡Tú no tienes miedo de nada!" (840). Lo cierto es que Reiter parece lidiar con el miedo de manera, nuevamente, extraordinaria, y la valentía que expresa con sus actos implica una manera de enfrentarse al peligro que está ligada estrechamente a cómo Bolaño define una poesía verdadera.

Reiter, pues, tanto en su infancia como juventud y en su paso por la Segunda Guerra Mundial como activo del Reich, exhibe una serie de cualidades extraordinarias, y es mediante este devenir que atraviesa la primera mitad del siglo XX —que coincide con el paso de la modernidad a la posmodernidad— y que se develan las potencias futuras de una escritura que apenas se refiere dentro de la novela. De la misma forma, el asesinato de Sammer como gatillante de su huida permanente y de su transformación en Archimboldi implica una decisión política heroica, no tanto por el hecho de evitar la libertad de un monstruo, sino por una forma particular de redención que parece hallar Reiter con dicho acto.

En efecto, a partir de la lectura de los papeles de Ansky y de la relación mesiánica que Reiter entabla con ella, se gesta un desplazamiento de las políticas orgánicas del joven Reiter hacia una forma material determinada por su propio desarrollo de la escritura. En otras palabras, el constructo ético original de Reiter parece sublimarse a través de la expresión del autor Archimboldi y de su escritura, y de esa manera se establece un antes y un después del oficio de la escritura. Ello guarda una estrecha relación con gran parte de lo narrado por Bolaño hasta ese momento, y parece sintetizar, desde una perspectiva lo más total posible, el destino ideal del oficio de la escritura.

Hago hincapié en esta operación porque la imposibilidad de un autor como Archimboldi no está dada solo por su renuncia a la figura autoral —impensable desde un contexto posmoderno—, sino porque su desarrollo escritural parece abrigar los mismos inconvenientes que el entramado ético que explica su desaparición, esto es, tiende expresar un conflicto permanente entre una escritura verdadera y un contexto determinado por las apariencias. En este sentido, la respuesta que parece encarnar Archimboldi podría leerse, en efecto, como la expresión de un estado de tensión entre prácticas modernas y lógicas

culturales posmodernas, así como una forma de resistencia inútil pero inevitable para un buscador verdadero.

Dentro del conjunto de pistas sobre cómo es la escritura de Archimboldi —títulos, argumentos, opiniones de terceros—, me gustaría enfocarme un cómo sus influencias podrían llegar a demarcar los límites de su ejecución. En el pasaje sobre los papeles de Ansky, se nombra al pintor Giuseppe Arcimboldo, quien genera en Ansky una devoción similar a la que Ansky parece generar en Reiter. Se trata, además, del personaje del cual extrae el pseudónimo Archimboldi, el cual surge de manera más bien espontánea cuando se ve obligado a inventarse un nombre. No es parte de la perspectiva que abrigó en este estudio, pero psicoanalíticamente ello podría decir bastante.

Todo ello implica que las prácticas y formas de expresión de Arcimboldo podrían demarcar cuando menos el intento inicial de la escritura de Reiter/Archimboldi, y que dicho trazado podría dar cuenta también de cómo se relaciona su escritura con las políticas existencias observadas más arriba.

Una de las primeras referencias al trabajo de Giuseppe Arcimboldo, a quien Reiter conoce gracias a los papeles de Ansky, está dada por el efecto que generaban sus pinturas en Ansky: “en cuyos lienzos encontraba algo que a falta de una palabra mejor Ansky definía como sencillez... La técnica del Milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre” (917). A partir de esta descripción, es posible leer la práctica artística de Arcimboldo desde una perspectiva ideal. No solo es sencilla, sino que además comprende una expresión sin apariencias, o bien, *el fin* de las apariencias. En otras palabras, se trata de una expresión total de la manifestación artística. Su cualidad mítica, ideal e imposible parece sentenciarse, asimismo, con el enunciado “Arcadia antes del hombre”, de

manera tal que no quede duda de las cualidades extraordinarias y sobre todo inaccesibles de su producción artística.

Si bien se describen también cuadros insufribles de Arcimboldo, resulta curioso que la idea general sea la de felicidad, como si la realización de ese tipo de expresión constituyera, como señala Deleuze en “La literatura y la vida” (2009), una forma de salud, y que, en ese sentido, por mucho que haya medio milenio de distancia entre Reiter y Giuseppe Arcimboldo, vale la pena partir de ese punto como política para una escritura verdadera. Algo más adelante, se describe de esta manera: “... los cuadros de las doce eran alegría pura. Todo dentro de todo, escribe Ansky. Como si Arcimboldo hubiese aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia” (918).

Además de la insistencia en la alegría, la descripción de Ansky habla de un “todo dentro de todo”, que es la manera en la que, como señalaba al principio, podría estar construida toda la novela, y desde allí parece estrecharse la relación entre la obra de Arcimboldo y el quehacer existencial y escritura de Benno von Archimboldi. Lo cierto es esta referencia a la puesta en abismo implica una única lección aprendida por Arcimboldo, cuya importancia deviene radical, y que, si bien no se explicita, podría relacionarse con una demarcación particular —ética, política— del oficio artístico.

Con todo, la relación que mejor permite vincular la influencia de Arcimboldo en Ansky y, en una capa superior, en Reiter/Archimboldi, está dada por la similitud entre la única crítica que recibe Archimboldi y un cuadro de Arcimboldo. En efecto, en “La parte de los críticos”, la varonesa Von Zumpe —señora Bubis— les muestra a los críticos la única crítica que recibe Archimboldi:

Inteligencia: media.

Carácter: epiléptico.

Cultura: desordenada.

Capacidad de fabulación: caótica.

Prosodia: caótica

Uso del alemán: caótico. (45)

Si uno atiende a la imagen del anexo 1, donde comparto el cuadro *Primavera* (1573), es posible observar que, dentro del orden que conforma finalmente una figura humana, lo que predomina es una forma particular de caos. Asimismo, los conceptos de epilepsia y de desorden apelan a la falta de medida, al recato a la hora de componer, lo cual parece relacionarse de manera estrecha con la desesperación y salvajismo con que opera la poesía verdadera en la escritura de Bolaño. Con todo, lo vital de esta comparación radica en cómo objetos individuales terminan por componer un todo, y cómo este todo compone finalmente una figura humana.

Todo lo observado hasta podría sintetizarse en una sentencia específica: el oficio escritural y las políticas existenciales que expresa Archimboldi parecen llevar al límite los planteamientos sobre una escritura verdadera —y por tanto moderna—, descrita por Bolaño de manera transversal en su escritura. Es por operaciones como estas que *2666* parece reunir gran parte de las operaciones modernas manifestadas en la narrativa previa de Bolaño, y, a partir de ello, parece proponer un corte sincrónico de las políticas de una escritura ideal. Ahora bien, todo el constructo ideológico que he destacado hasta ahora, y que, desde sus potencias modernas, implica una forma de resistencia ante las lógicas culturales posmodernas, posee un lado bizarro y antagónico. En efecto, tal como sugerí anteriormente,

lo contrario a estas políticas verdaderas, sin apariencias, está dado por una escritura de carácter fascista, esto es, una escritura cuyos valores y principios se adecuan bien a la posmodernidad, pero que entran en conflicto inmediato con las políticas modernas de una poesía verdadera.

En efecto, la escritura de Bolaño parece plantear que la búsqueda moderna no puede sino hallar oasis de horror, sobre todo en modos de producción posmodernos, y que las formas contrarias a esta búsqueda —cobardía, apariencias, falta de voluntad, etc.—, pasan por alto estos oasis pues abrigan un estado de comodidad en relación con ellos. Esta relación de tensión entre prácticas verdadera y aparentes, se expresa en 2666 tanto a nivel experiencial como en formas de escritura concreta. En un pasaje de los papeles de Ansky, por ejemplo, donde Ivánov y Ansky siguen la pista de Nadja Yurenieva, escuchan “las arengas o los poemas o las naderías de rimadas de un cursi” (908). Básicamente, escuchan a un mal poeta. Algo más adelante, se describe lo siguiente sobre dicho poeta:

En donde el mal poeta soviético (tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano, en realidad como un poeta lírico latinoamericano, esos pobres fenómenos raquíuticos e hinchados) desgranaba sus rimas sobre la producción de acero (con la misma supina ignorancia arrogante con que los poetas latinoamericanos hablan de su yo, de su edad, de su otredad. (908-909)

Tal como puede leerse, a este mal poeta se le asignan valores contrarios a una poesía verdadera, dentro de las cuales la necedad, lo timorato y lo melindroso habla precisamente de un bando contrario, como los seguidores de Octavio Paz en *LDS*. De hecho, cuando señala que esa es la forma habitual de los poetas líricos mexicanos, y por ende latinoamericanos,

parece estar haciendo hincapié precisamente en esta distancia insalvable entre una poesía verdadera y una mala poesía. Lo mismo ocurre cuando señala la “arrogancia” con que estos últimos poetas hablan de su yo, su edad o su otredad. En suma, se expresa cómo el miedo, la estupidez y lo cursi comprenden el lado bizarro o contrario de un oficio literario genuino.

De la misma forma, hay en *2666* una serie de pasajes que evidencian cómo la comodidad y la cobardía constituyen un mal extendido en el campo de la experiencia. Además de sentencias explícitas, como cuando Reiter señala que “el nacionalismo era el reino absoluto de la apariencia” (926), también hay prácticas que revelan la tensión entre ambos constructos ideológicos. Volviendo al pasaje donde Sammer intenta redimirse ante Reiter al confesarle su verdadera identidad y narrarle sus crímenes de guerra, hay un pasaje donde queda patente este enfrentamiento: “A veces, por las tardes, Reiter contemplaba desde lejos a Sammer y se daba cuenta de que éste a su vez también lo observaba a él, una mirada de reojo en la que se translucían la desesperación, los nervios, y también el miedo y la desconfianza” (959).

Por supuesto, el miedo de Sammer está dado por la delación y por su inminente juicio como criminal de guerra, pero también refleja una lucha ideológica con Reiter, quien, luego de escuchar la verdad de Sammer, no puede sino manifestar su oposición. Con todo, es el acto del asesinato lo que parece sentenciar la relación entre tensión moderna y comodidad posmoderna. En efecto, Reiter parece asesinar a Sammer no por un acto de mera justicia, sino porque entiende que en el mundo venidero —que es la posmodernidad en ciernes—, este tipo de conductas comienzan a naturalizarse como fuerzas impersonales de la historia. En otras palabras, el asesinato de Sammer podría leerse también como una forma de resistencia, pues las prácticas de Sammer, como queda patente en “La parte de los crímenes”, constituye una práctica común y naturalizada en modos de producción posmodernos.

5. Oasis de horror: Santa Teresa como núcleo del horror posmoderno

La relación de Archiboldi con Latinoamérica, y en particular con Santa Teresa, es escasa. En un orden cronológico, la primera vez que aparece lo hace por medio de Ingeborg, quien nombre a los aztecas como una de las dos cosas en las que cree. Si se considera la tendencia anticolonial de la escritura de Bolaño, esta verdad innegable que revisten los aztecas para Ingeborg —de quien finalmente Reiter se enamora— (870) tiende a llevar al límite dicha tendencia. En otras palabras, los aztecas expresan una *verdad universal*, al igual que la noción romántica frente al caos universal, y dicha cualidad inexorable parece operar como la afirmación de un axioma total.

La primera aparición de Latinoamérica implica, por tanto, una experiencia afirmativa para Reiter, pues finalmente utiliza a los aztecas para prometer que no olvidará a Ingeborg —aunque finalmente la olvida—. En este sentido, hay una verdad que Reiter puede intuir también en los aztecas, y que termina por constituir su primer acercamiento con el continente latinoamericano.

La segunda vez que aparece tiene lugar cuando Lotte le cuenta a Archiboldi que Hass está preso en Santa Teresa. De manera paralela, aunque en “La parte de los crímenes”, Hass predice un par de veces la aparición del *gigante*, que es como parece designar a Archiboldi —cuya altura es, en efecto, parte de sus cualidades más distintivas—. De manera posterior, aunque narrada en “La parte de los críticos”, se narra el encuentro que tiene con el Cerdo, lo cual hace ver que en efecto Archiboldi viaja a Santa Teresa. Lo que ocurre después de ello o quedó en el tintero por la muerte de Bolaño, o comprende un final quizás más abierto que la ventana de *LDS*.

Lo que sí queda patente es que el destino del escritor que 2666 plantea como autor total se desplaza finalmente a Latinoamérica, y todo lo que allí ocurre solo puede especularse a partir de lo que se dice tanto sobre Archimboldi como sobre Santa Teresa. En este sentido, Santa Teresa parece operar no solo como un espacio geográfico, sino también como la expresión de un núcleo de horror total. Visto de esta manera, el destino de Archimboldi no podría sino empujarlo a este territorio, pues implica el hallazgo final de su búsqueda. Por supuesto, Archimboldi ha presenciado el oasis de horror durante mucho tiempo, pero si se considera la noción de centro político que comprende Latinoamérica, el horror allí representado podría expresar la totalidad de dichos horrores.

5.1 Horror latinoamericano

Así como el ejercicio de una literatura utilitaria y oportunista comprende una práctica opuesta a la poesía verdadera bolañiana, Santa Teresa parece operar como la expresión opuesta del estado de comodidad característico de las lógicas posmodernas surgidas del hemisferio norte. De manera más específica, Santa Teresa parece expresar los mecanismos develados de dicha comodidad, en tanto que exhibe los mecanismos coloniales que posibilitan la falta de centro político de Europa y Norteamérica en un contexto global posmoderno.

Tal como sugerí al comienzo de este capítulo, todas las partes de la novela tienden de alguna forma hacia Santa Teresa, cuya cualidad de oasis de horror parece operar como eje articulador y telón de fondo de las diversas líneas diegéticas. En efecto, la mayor parte de la novela expresa una serie de desplazamientos entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica —que implica un movimiento contrario al de Belano y Lima en *LDS*—: Amalfitano, por

ejemplo, viaja a Santa Teresa desde Barcelona, Archiboldi lo hace desde Alemania y los críticos desde diversos lugares de Europa. Esta dirección hacia el oasis de horror que comprende Santa Teresa no solo parece designar un destino diegético, sino que también parece establecer puentes críticos frente a la visión euroamericana sobre los residuos de los modos de producción posmodernos.

Por otra parte, 2666 da a entender que Archiboldi experimenta esta experiencia latinoamericana focalizada en Santa Teresa, pero su narración queda fuera —intencional o fortuitamente—, de la novela. Con todo, los puentes que establece entre hemisferio norte y Latinoamérica se distribuyen durante toda la novela. En “La parte de Amalfitano”, por ejemplo, este último tiene un sueño en el que, de unas piedras prehistóricas, surge un espejo con las siguientes características: “... el espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor” (264).

Amalfitano es chileno, pero llega a Santa Teresa desde Barcelona, en una operación narrativa que expresa un franco estado de decadencia. Ello implica que, al hablar de un espejo americano que refleja la riqueza y la pobreza y las continuas metamorfosis inútiles, así como que aquello que lo impulsa es el dolor, parece expresar, mediante un lenguaje onírico y por tanto simbólico, el estado de cosas que percibe en Santa Teresa, y que contrasta de manera brutal con el de España. En este sentido, la noción de espejo podría leerse como la expresión de una relación colonial, que implica un devenir doloroso del estado de la relación subalterna en constante actualización de Latinoamérica con relación a Europa.

De la misma manera, Fate tiende a insistir en las cualidades insufribles de este oasis de horror latinoamericano. Fate es un norteamericano afrodescendiente, por lo que comprende perfectamente la experiencia de la subalternidad. No obstante, su experiencia en Santa Teresa parece tensionar su propia subalternidad al exhibir límites que rebasan su

experiencia subalterna fuera de Latinoamérica. En efecto, en un pasaje de “La parte de Fate”, este último la define de la siguiente manera: “—Un retrato del mundo industrial del Tercer Mundo —dijo Fate—, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder” (373). Para Fate, por tanto, Santa Teresa constituye una suerte de emblema del horror, pues no solo retrata la condición industrial de todo el tercer mundo, sino que sirve como “ayuda de memoria” para no olvidar que esta es precisamente la situación actual de México, y no aquella fundada en las apariencias.

Fate también destaca la condición fronteriza de Santa Teresa, y la vincula con un relato policial de “primera magnitud”. En efecto, la situación fronteriza de Santa Teresa implica una condición de *tierra de nadie*, lo cual hace que opere como un territorio que permite concentrar el horror del mundo que le es contemporáneo. Por supuesto, ello no solo está dado por las marcas coloniales que definen la geografía y cultura de Santa Teresa, sino que también por los crímenes en contra de mujeres. En tanto que estos últimos parecen operar como base del horror en Santa Teresa, la noción de frontera geográfica podría implicar también una noción simbólica de la frontera entre un estado de comodidad primer mundista —que Fate experimenta bajo su propia subalternidad— y un estado de tensión e incomodidad latinoamericana frente a un contexto posmoderno.

Volviendo a “La parte de Amalfitano”, hay un pasaje que parece sintetizar esta tensión entre Latinoamérica y el hemisferio norte:

Cuando llegaron a la casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad,

imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos. (265)

El libro de Dieste tiende a operar en “La parte de Amalfitano” como un amuleto contra el caos de Santa Teresa. Ahora bien, cuando Amalfitano intenta enumerar sus características, expresar al mismo su incapacidad para describir ese caos. En efecto, Amalfitano habla de “imágenes si asidero” y “fragmentos”, pues parece enfrentar la imposibilidad de concebir un estado de cosas como el que percibe. En suma, la reflexión de Amalfitano deja en evidencia un estado de incomodidad que está en tensión con las lógicas que definen la vida de Amalfitano en Barcelona.

Por otra parte, así como Guadalupe Roncal, en “La parte de Fate”, señala que “nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439), Amalfitano es incapaz de recomponer en una imagen total de Santa teresa, pero asumo que allí se contra toda la orfandad del mundo. Hay cualidades, por tanto, que definen a Santa Teresa y que parecen concentrar los horrores que se manifiestan en todo el mundo, pero que, al mismo tiempo, resultan ininteligibles. Esta cualidad nuclear y caótica de Santa Teresa parece operar, por tanto, como el reflejo de una condición global, y es a partir de ello que, para quienes le visitan desde otras regiones primer mundistas, parece expresar una pérdida de la comodidad en relación con las lógicas culturales posmodernas.

Ahora bien, de esta relación de tensión que evidencia 2666, resulta interesante también destacar el desdén con el que se mira Latinoamérica desde el hemisferio norte. Hay aquí buenas dosis de humor negro, pero sobre todo operaciones similares a la del Jorobado, en *Amberes*, y a la del Quemado, en *El tercer Reich*. En particular, hay un pasaje donde Amalfitano, quien está encargado de guiar a los críticos por Santa Teresa en su búsqueda de

Archiboldi, se refiere a ellos como colegas, lo cual suscita de inmediato el desdén de los críticos: “Queridos colegas, había escrito sin un ápice de ironía. Esto los hizo reír aún más, aunque acto seguido los entristeció, pues el ridículo de un “colega”, a su manera, tendía puentes de hormigón armado entre Europa y aquel rincón trashumante” (150).

Por supuesto, lo que genera la burla de los críticos es la noción de paridad entre un profesor latinoamericano y un crítico europeo, pero resulta todavía más interesante que se juzgue el término utilizado por Amalfitano como una manera de construir puentes de hormigón armado entre Europa y Santa Teresa. En efecto, la solidez de esta relación simétrica que expresa Amalfitano les parece absurda, pues para ellos no hay similitud posible entre ambos modos de ejercer la vida académica. Lo importante es que ello también puede leerse desde una perspectiva abismada y designar los puentes que *2666* genera como novela. Por lo general, las relaciones que establece entre Latinoamérica y el resto del mundo son conflictivas y devienen en fracaso. Ello permite entender la naturalidad con la que Amalfitano trata de colegas a los críticos —así la sorna de estos últimos— como una operación que insiste, al igual que los pasajes analizados más arriba, en el conflicto e incomodidad como bases de la relación que expresa entre colonia y colonizador.

5.2 Los crímenes: lógicas posmodernas como mecanismos del horror

Lo expuesto hasta ahora sobre Santa Teresa como núcleo latinoamericano del horror permite un acercamiento a lo que pudo experimentar Archiboldi en dicho lugar, o, cuando menos, facilita un sustento material para las posibles especulaciones. Ahora bien, esta relación conflictiva que *2666* expresa sobre la relación entre Latinoamérica y las potencias económicas dominantes, tiene a los crímenes contra mujeres como evento transversal y

omnipresente. En efecto, si bien es “La parte de los crímenes” la que da cuenta en detalle de los crímenes y de todo el circuito que lucha contra ellos o los perpetúa, los crímenes contra mujeres tienden a estar presentes en toda la novela, incluso cuando, como en “La parte de Archiboldi”, aparezca más como proyección y destino que como experiencia narrada.

Lo cierto es que los crímenes parecen cumplir una función transversal en *2666*. Cabría pensar que, al menos desde la óptica que articula este estudio, dicha función podría estar dada por la materialización de un estado de cosas, esto es, podría operar como una estrategia para develar los mecanismos que componen el horror centrado en Santa Teresa. En efecto, los crímenes parecen operar como un *Aleph* del horror planetario, pues no solo parece contener todas sus formas de horror, sino también los mecanismos que permiten que este se desarrolle sin problemas dentro de medios de producción posmodernos.

Por otra parte, esta materialización del horror parece operar mediante políticas similares a las de una mala literatura —cobardía, oportunismo, apariencias, fascismo—, pero también con la impunidad, la falta de culpa o la falta de crítica o incomodidad frente a su desarrollo. En este sentido, es posible observar que los mecanismos con los que operan los crímenes parecen compartir también el entramado ético —que incluye la falta de ética— de una poesía falsa, pero donde el oficio literario queda completamente relegado. Es quizás por ello que la estrategia narrativa de “La parte de los crímenes” tiende hacia la descripción forense y reiterativa, pues parece operar con tanta mayor potencia cuando más se aleja del fenómeno artístico.

Ahora bien, estas políticas con las que operan los crímenes parecen estar a su vez estrechamente ligadas a las lógicas culturales que definen la posmodernidad. En efecto, los crímenes carecen, por ejemplo, de un centro organizador, ya sea porque no existe y se trata de un mal sistémico, o porque sus posibles centros poseen estrategias que les permiten

mantener el anonimato. En otras palabras, los crímenes no parecen estar organizados desde un eje central, lo cual implica que carecen también de un centro político sobre el cual ejercer la resistencia. Ante un enemigo invisible, lo que queda son solo operaciones de horror como fuerzas impersonales de la historia⁵⁴.

Hay un pasaje en particular que parece resumir esta idea de un mal omnipresente y ubicuo, que se reproduce sin cesar, y cuyo origen y causa comprenden un misterio irresoluble. Cuando el periodista Sergio Gonzáles entrevista al judicial José Márquez para indagar en el misterio de los crímenes, este último expresa la siguiente sentencia: “Cuando abandonaron el vestuario, el judicial le dijo que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación, dijo Márquez” (701). En un momento me haré cargo de la desidia policial, que puede explicar perfectamente esta evasión del misterio, pero también cabe considerar que el misterio mismo no tenga por dónde ser escudriñado. No parece tratarse, en ningún caso, de un misterio divino o paranormal, sino de uno del cual, por una cuestión de supervivencia, no vale la pena indagar, pues no parece haber un centro organizador, pero sí una protección sistémica de dicho estado de cosas.

Otro mecanismo que comparten los crímenes con las lógicas posmodernas parece estar dado por un estado de comodidad frente a dicho horror, lo cual implica un estado de

⁵⁴ En “2666: La magia y el mal” (2006), Candia acierta al declarar que los asesinos pertenecen a las esferas del poder: “A pesar de que no es posible dilucidar la identidad de los asesinos con las desperdigadas pistas que da Bolaño, es dable sostener que estos pertenecen a las esferas de poder, debido a que pueden mover cadáveres, eliminar pruebas, testigos e incluso agentes de la ley. Aunque es posible la culpabilidad de Klaus Haas en algunos crímenes, es evidente que los responsables están ligados al narcotráfico, al empresariado o las snuff-movies” (124). Esta localización de la causa del mal omite, no obstante, un aspecto vital: el poder y el mal en 2666 no operan siempre de arriba hacia abajo, sino que parece desarrollarse como un flujo mucho más transversal, mucho más arraigado en la experiencia general humana. En otras palabras, si bien es evidente la responsabilidad de quienes ejercen el poder y el crimen organizado, 2666 parece expresar un mal mucho más inaprensible, ininteligible y extendido. En suma, un mal que necesita de más de mil páginas para ser apenas esbozado.

comodidad ante las formas de dominación macro y micropolíticas que lo perpetúan. En efecto, parece haber un acuerdo para mantener los mecanismos del horror en Santa Teresa, que incluye la desidia policial y la falta o imposibilidad de prácticas de resistencia. Hay huellas de ello durante toda “La parte de los crímenes”, pero quisiera poner en relevancia algunos de los más explícitos. En el asesinato de Gabriela Morón (488), por ejemplo, se señala que “paradójicamente, no se interrogó a ningún coyote o polero que hubiera podido franquearle dicho acceso. A todos los efectos, el caso estaba cerrado” (488-489). Asimismo, en la investigación por la violación y asesinato de Beverly Beltrán Hoyos (630), se señala que “no se rastreó la zona del crimen ni nadie tomó moldes de las numerosas huellas que había en el lugar” (631).

Este tipo de ejemplos son sumamente recurrentes, y sin embargo las formas de resistencia frente a ello son casi nulas. Hacia el final de este apartado me haré cargo de las pocas formas de resistencia que ofrece esta parte, pero por lo pronto es posible leer que no solo se trata de una comodidad posmoderna, de una falta de centro político, sino también de una forma de corrupción que, más que no molestar a nadie, comprende una amenaza para cualquiera que lucha contra ella. Precisamente, cuando Márquez señala que todo ello es una mierda y que no hay que buscarle una explicación, es posible inferir no solo una incapacidad para reunir la caterva de fragmentos dispersos, sino también a una forma de supervivencia característica de Santa Teresa.

A partir de ello, quisiera insistir en la idea de una producción de horror sistémica, pues en esa dirección parece apuntar la operación nuclear del mal en Santa Teresa, y es en ese sentido que parecen reproducirse las lógicas de comodidad frente a las lógicas culturales del capitalismo tardío. La policía, por ejemplo, también perpetúa la violación como práctica habitual. En un pasaje centrado en Lalo Cura, se puede leer lo siguiente: “En las otras celdas

los policías estaban violando a las putas de la Riviera. Quíhuboles, Lalito, dijo Epifanio, ¿le entras a la pira? No, dijo Lalo Cura, ¿y tú? Yo tampoco, dijo Epifanio” (502). Más allá de la decisión de ingresar o no a la práctica de la violación, la naturalidad con que se reproduce, señala precisamente políticas extendidas, donde los narcos, la policía y la sociedad civil en general cumplen sus roles para perpetuar dicho estado de cosas.

Ahora bien, la relación entre los crímenes y la posmodernidad se presenta también como una relación residual, esto es, Santa Teresa parece sacar a relucir no solo las huellas materiales del coste humano del progreso, sino también las lógicas y las formas ideológicas ocultas tras esa noción de progreso, las cuales por lo general permanecen ocultas bajo la apariencia del pacto social. En efecto, la urgencia del progreso es común tanto a la modernidad como a la posmodernidad, pero es la manera en la cual se abrigan sus contradicciones lo que establece un cambio de lógicas entre ambos marcos epocales. En este sentido, los crímenes de Santa Teresa operan también como símbolo del lado oculto de la posmodernidad, y es por ello por lo que, aún frente al develamiento de sus políticas, se evidencia una falta de resistencia que es propia de lógicas culturales posmodernas.

5.3 Algunas formas de resistencia no literarias

Independiente del carácter hegemónico y generalizado de la falta de resistencia ante los crímenes en Santa Teresa, “La parte de los crímenes” plantea algunas formas de resistencia que, más allá de su carácter marginal en el estado de cosas planteado, resultan fundamentales para la narración. Estas prácticas resistencia tienden a exhibir operaciones determinadas por políticas modernas, pues rechazan la comodidad posmoderna y ejercen la transgresión de las

políticas naturalizadas dentro de dicho territorio. Por supuesto, el carácter común de todos estos intentos —que, nuevamente, no son muy numerosos— es el fracaso. En efecto, 2666 tiende a articularse mediante una noción de *no futuro*, y es este destino ineluctable el que define el valor de una búsqueda verdadera.

A partir de ello, quisiera poner de relevancia dos de estas prácticas de resistencia: la ejercida por las Mujeres de Sonora por la Democracia y la Paz (MSDP) y la de Florita Almada. El MSDP opera como un grupo de mujeres que realiza diversas acciones como parte de una lucha feminista en contra del estado de cosas que predomina en Santa Teresa. Florita Almada, por su parte, es una vidente que es capaz de canalizar información sobre asesinatos, y que cumple el rol del loco dentro del relato, pues conoce y divulga la verdad, pero su discurso está desarmado de sentido y no tiene ninguna validez en el campo social.

En un pasaje de “La parte de los crímenes”, Florita asiste al programa de Reinaldo para dar a conocer al MSDP, de manera tal de permitirles difundir los mecanismos que están operando tras los crímenes: “Las MSDP hablaron de la impunidad que se vivía en Santa Teresa, de la desidia policial, de la corrupción y del número de mujeres muertas que crecía sin parar desde el año 1993” (631-632). En términos de información, el MSDP está al mismo nivel que los lectores de la novela, y asiste al programa de Reinaldo para divulgarla dentro de la comunidad. Ello comprende una práctica transgresora y valiente, pues se da a entender durante toda esta parte que las consecuencias de la desobediencia son cuando menos trágicas.

De hecho, cuando termina el programa, se señala que “el director de la cadena llamó a Reinaldo y a punto estuvo de suspenderlo. Reinaldo tuvo un ataque de nervios y le dijo que lo despidiera, si así se lo habían mandado” (632). A diferencia de MSDP, Reinaldo demuestra un estado de sumisión —que con la práctica deviene en comodidad— frente al poder sin rostro que domina el territorio. En efecto, Reinaldo no acepta de buena gana el despido

porque está alineado con el mensaje del MSDP, sino porque quiere evitar cualquier forma de resistencia, y sabe que para ello lo que tiene que hacer es obedecer. En una palabra, Reinaldo está alineado con los mecanismos que articulan los crímenes, mientras que el MSDP se muestra en conflicto y abriga los riesgos y peligros de dicha postura.

Ahora bien, la forma de resistencia planteada por el MSDP parece ser llevada al extremo por Florita Almada, apodada “la santa”, quien comprende otro de los mitos que transita por la novela. En efecto, Florita tiende a manifestar los mismos principios éticos que definen una poesía verdadera, pero sin dedicarse en lo absoluto a la escritura literaria. Nuevamente, es la experiencia la que parece determinar el devenir de las formas de resistencia, y la dimensión literaria —que ya abriga cualidades totales en Archiboldi— exhibe solo sus políticas éticas. En otras palabras, Florita Almada parece plantearse como una poeta verdadera, por mucho que no ejerza el oficio literario.

Lo primero que se dice sobre ella es una descripción somera de su físico y potencias: “Florita Almada tenía setenta años y desde hacía relativamente poco, diez años, había recibido la iluminación. Veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía. Y sabía buscar una interpretación coherente para todo lo que sucedía” (535). Florita, por tanto, es una anciana que *recibe* la iluminación, esto es, la iluminación le llega de pronto de un lugar indeterminado. Esta ascesis espiritual está determinada por cualidades extraordinarias, como el súper poder de ver y oír cosas que el resto no puede. Se trata de cualidades extraordinarias distintas a las de Archiboldi, pues transitan por lo paranormal, pero que, en términos de operaciones sociales, cumple una función similar a la de Archiboldi en el campo de la literatura.

Ahora bien, el pasaje que describe brevemente la vida de Florita hace hincapié en una serie de experiencias y posturas ideológicas que están, como sugería más arriba,

estrechamente ligadas al ejercicio de una poesía verdadera. Una de estas políticas es una visión romántica marginal del mundo: “Cada cien metros el mundo cambia, decía Florita Almada. Eso de que hay lugares que son iguales a otros es mentira. El mundo es como un temblor” (538). El hecho de considerar al mundo como un temblor, esto es, un espacio ligado al cambio y al caos irremisible, un lugar indomable y salvaje pese a todos los esfuerzos de la civilización humana, parece compartir las mismas políticas románticas-perro de una poesía juvenil, arriesgada y revolucionaria.

Por otra parte, Florita aprende a leer aproximadamente a los veinte años, y de ese momento en adelante lee todo lo que llega a sus manos. Florita es una persona que lee, y sobre todo una persona que concibe el aprendizaje como un mecanismo fundamental para el desarrollo de una vida auténtica. En una palabra, Florita abriga políticas propiamente modernas en su desarrollo como sujeta. En efecto, Florita comprende el ideal de un lector salvaje, pues entiende que incluso de los textos más anodinos se puede sacar una enseñanza: “... 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” (539).

Florita, por tanto, ya abriga tres potencias fundamentales de una poesía verdadera: una forma de romanticismo marginal, una valoración total del ejercicio de lectura y el aprendizaje como práctica fundamental del desarrollo existencial. Ahora bien, dentro del mismo pasaje, se narra el impacto que tiene un libro en particular sobre Florita, cuyo nombre y autor no se especifican, pero que le permiten plantearse preguntas como: “Se parece tu vida a la del pastor, que sale con la primera luz y conduce el rebaño por el campo. Después, cansado, reposa de noche. Otra cosa no espera. ¿De qué le sirve la vida al pastor, y a ti la

tuya?” (541); y también: “Si la vida es desventura, ¿por qué continuamos soportándola?” (541).

Como puede leerse, se trata de pregunta sumamente profundas, generalmente incontestables, y que parecen operar como expresiones de una poesía verdadera, sobre todo por el peligro frente al abismo de sus posibles respuestas. Lo importante de ello es que Florita extrae cuatro conclusiones fundamentales, de las cuales, para efectos del presente análisis, quisiera destacar dos. La primera de ellas señala que “mirar cara a cara al aburrimiento era una acción que requería valor y que Benito Juárez lo había hecho y que ella también lo había hecho y que ambos habían visto en el rostro del aburrimiento cosas horribles que prefería no decir” (542).

Esta conclusión a la que llega Florita parece resumir a grandes rasgos las políticas centrales que rigen *2666*. En efecto, es posible hallar en sus palabras al viajero de Baudelaire y al poeta verdadero de Bolaño, pues manifiesta el valor y la necesidad de mirar cara a cara al aburrimiento, lo cual arroja tales oasis de horror que Florita señala que es mejor no referirlo. En otras palabras, Florita destaca el valor que se requiere para llevar a cabo una búsqueda verdadera, y, por tanto, moderna, pues no hay un ápice de comodidad en dicha práctica, sino, antes bien, un conjunto de hallazgos que devienen incómodos y en permanente conflicto.

La otra conclusión que quisiera destacar guarda relación con el carácter ético de este tipo de búsquedas: “... si bien era cierto que al final de todos los afanes se abría un abismo inmenso, ella recomendaba, para empezar, dos cosas, la primera no engañar a la gente, y la segunda tratarla con corrección” (542). Este fragmento posee una potencia radical dentro de la novela, pues parece operar como una síntesis del constructo ético necesario para habitar la liberación del viajero que señalaba Espinosa en *LDS*. Si bien no habla de solidaridad —o al menos no en este pasaje—, la consideración que tiene sobre sus pares define una postura

ética frente al abismo, cuya ausencia o posición contraria deviene finalmente en el fascismo o en otras formas de practicar el mal absoluto.

A modo de resumen, Florita parece abrigar cualidades míticas que la emparentan con Archiboldi, pues ambos pueden leerse como expresiones totales de resistencia frente al mal y al estado de comodidad que manifiestan las lógicas posmodernas en torno suyo. Dicho de otra manera, es posible leer la narración de sus experiencias como operaciones de resistencia modernas dentro de modos de producción posmodernos, pues, por mucho que su práctica devenga en fracaso —nadie toma en serio a Florita, nadie puede ver a Archiboldi—, su expresión en la novela parece devenir como una resistencia frente al horror, tanto más cuanto que su realización práctica tiende, dentro del estado de cosas donde se produce, hacia la inutilidad.

Conclusión: Resistencia moderna en modos de producción posmodernos

Los análisis que constituyen este trabajo intentan hacerse cargo de dos preguntas fundamentales, a saber: cómo es la escritura de Bolaño y cómo opera en relación con los modos de producción donde se inscribe. Si bien ambas preguntas son demasiado amplias como para ofrecer una respuesta total y menos aún definitiva, al menos ha sido posible demarcar o generar la cartografía del problema, a saber: la escritura de Bolaño parece definirse por una política de escritura moderna —contradictoria, transgresora, revolucionaria—, y dicha política parece operar como una alternativa de resistencia frente a las lógicas culturales posmodernas, por cuanto transgrede la manera en la que estas últimas desarman las tensiones modernas y desarman de sentido sus potencias revolucionarias.

En este sentido, la narrativa de Bolaño podría leerse como una respuesta a la pregunta sobre cómo resistir y transgredir en la posmodernidad, y esta respuesta estaría determinada el carácter inútil y romántico que caracteriza su política de escritura. En efecto, a lo largo de este estudio hemos podido observar la insistencia con que la narrativa de Bolaño da cuenta de experiencias inútiles como alternativas verdaderas de resistencia dentro de modos de producción posmodernos. En este sentido, la inutilidad opera como un mecanismo que cuestiona y tensiona los modos de producción que caracterizan a las sociedades posmodernas.

Ahora bien, el análisis en detalle que ha permitido cartografiar la presencia de estas políticas, ha permitido poner en relevancia una serie de mecanismos y operaciones transversales en la escritura de Bolaño. En efecto, a partir del trazado metodológico inicial, ha sido posible observar una serie de elementos permiten, cuando no demostrar, al menos

entender la escritura de Bolaño como una propuesta moderna de resistencia dentro de modos de producción posmodernos.

Universo narrativo

La elección de *Amberes*, *LDS* y *2666* como corpus principal —aunque no exclusivo— dio cuenta de procesos y mutaciones de gran importancia para el análisis en conjunto de la narrativa de Bolaño. En principio, las mutaciones evidenciadas entre las tres novelas no parecen obedecer a un proyecto narrativo —una planificación de publicaciones previamente concertadas—, sino más bien a una forma de insistencia. En efecto, la escritura de Bolaño podría definirse como la reescritura de un mismo libro, expresado en cada oportunidad desde distintas ópticas, y cuya última evidencia está dada por una suerte de síntesis total en *2666*. El éxito de esta práctica reiterativa, según el mismo Bolaño, nunca es alcanzado —se trata de una batalla que está perdida de antemano—, pero la expresión de sus políticas como objeto de narración implica la reivindicación de una forma auténtica de habitar el oficio literario, en la cual el concepto de «autenticidad» implica una noción moderna, impensable en lógicas culturales posmodernas.

Ahora bien, las tres novelas del corpus exhiben no solo un punto de referencia para notar las transformaciones en su escritura, sino que tienden expresar la insistencia con que se aprecia la política de escritura de Bolaño a lo largo de su narrativa. En efecto, esta política no solo se sustenta en la gran cantidad de personajes, lugares y anécdotas que se repiten, diferencian y distribuyen en el desarrollo de sus novelas, sino que también se expresa mediante una toma de decisiones constante que trasciende los cambios formales, y que le

otorgan a cada intento narrativo una transversalidad que demarcan una noción de conjunto. En suma, si bien este conjunto no parece formar parte de un proyecto, sí tiende a definirse mediante una serie de políticas que, en un ejercicio narrativo determinado por el ensayo y el error, permiten demarcar cómo podría operar la escritura de Bolaño.

Política de escritura

Antes de exponer las transformaciones observadas en la producción novelística de Bolaño, resulta importante destacar los mecanismos que definen su política de escritura. En efecto, aquello que he denominado acá como política de escritura posee una serie de características que fueron definiéndose durante el transcurso del presente análisis, y que quisiera sintetizar acá brevemente. En primera instancia, esta toma de decisiones reiterativas parece insistir en una distinción básica, a saber, la que separa a una buena de una mala literatura. Esta distinción comprende el elemento más básico de la política de escritura bolañiana, pues de ella se desprende todo el constructo ético que define el amplio campo de experiencias que narra.

En el desarrollo del presente estudio, el elemento que mejor permitió definir el ejercicio ideal de una buena literatura es el concepto de poesía, que, a lo largo de la escritura de Bolaño, engloba toda práctica ligada a la escritura literaria. Se trata de un concepto que parte de un mecanismo moderno, pues, además de estar determinado por potencias revolucionarias y contradictorias, asume las ideas de verdad y autenticidad como determinantes de dicho concepto. De esta manera, el concepto de poesía en Bolaño implica la noción de una poesía verdadera y genuina, lo cual implica a su vez que, fuera de esta

manera de plantear el ejercicio poético, el resto de las prácticas, que se plantean como mayoritarias, carezcan completamente de valor, y devengan incluso nocivas.

Ahora bien, también es posible entender el uso de la poesía y su carácter verdadero y moderno como un mecanismo que persigue no una tensión o conflicto, sino un acoplamiento a las lógicas posmodernas. En efecto, sería posible considerar que Bolaño echa mano de un elemento desprovisto de sentido porque vende y genera cierta añoranza, cierto sentido de lo exótico —sobre todo en los mercados europeos—, y que, desde este punto de vista, la importancia que le da al carácter inútil de la poesía terminaría siendo sumamente útil, en la medida en que los conceptos de resistencia y transgresión, incluso de inutilidad, venden.

No obstante, la narrativa de Bolaño está lejos de ser de fácil digestión. Por muy legible que se haya vuelto con el tiempo, sus novelas requieren de lectores más o menos comprometidos con la lectura, que son capaces de abordar lecturas extensas, de devenires complejos, de lecturas incómodas. En este sentido, la obra de Bolaño parece escaparse de la noción de un estado de comodidad posmoderno, en la cual el exotismo y el peligro se ven tan lejanos que es posible abrigoarlos sin mayores contratiempos. Muy por el contrario, la obra de Bolaño tiende a desarrollarse como un mecanismo de crítica constante, cuyo acceso no es del todo expedito, y cuyo carácter experimental permite asumir que la descripción de una poesía verdadera no comprende solo un gancho de ventas, sino una manifestación política. Es en este sentido en el que la poesía, como mecanismo moderno, opera como una forma de resistencia dentro de lógicas culturales posmodernas.

Esta condición moderna del concepto de poesía en Bolaño está estrechamente ligada con otro de los mecanismos que define su política de escritura, a saber, la resituación de las prácticas de vanguardia dentro de modos de producción posmodernos. Si bien la expresión

más evidente de esta operación está expresada en *LDS*, tanto *Amberes* como *2666* fundamentan sus construcciones en este mismo principio.

Tal como planteé en el decurso de este trabajo, las vanguardias pueden desarrollarse dentro de lógicas culturales modernas en la medida en que persiguen refundar el arte a partir de una serie de principios que buscan, como norma general, transgredir los cánones y solidificaciones que le son contemporáneos. Esta refundación constituye una práctica canónicamente moderna, por cuanto la modernidad se define por su insistencia en transgredir lo establecido. Por tanto, hablar de vanguardia es hablar al mismo de lógicas culturales a partir de las cuales dicha transgresión aún conserva sus potencias revolucionarias. Las vanguardias de los años veinte, por ejemplo, aún tenían la fuerza política para generar un efecto significativo dentro del campo social, pues se desarrollaban dentro de lógicas culturales fundamentalmente modernas. De esta manera, la refundación de una escritura dentro de modos de producción posmodernos deviene inútil, pero, desde la política de escritura de Bolaño, esta inutilidad comprende una forma de resistencia.

Ahora bien, la resituación de las vanguardias también implica una reivindicación de la experiencia como fundamento del quehacer estético. Uno de los elementos más reiterativos durante este estudio fue, de hecho, la valoración de una ética de la experiencia como fundamento de un oficio literario verdadero. El sustento material de dicho oficio, esto es, los poemas o novelas que escriben quienes manifiestan un oficio literario verdadero, tiende a ser omitido o referido solo de manera tangencial, lo cual implica una operación que define la escritura como un resultado inevitable de un constructo ético experiencial.

En suma, una poesía verdadera, que engloba toda práctica genuina del oficio literario, se define por un conjunto de valores y principios que determinan un constructo ético, cuyo devenir estético resulta indiscernible de los principios que lo constituyen. El hecho de que

Bolaño haya insistido en la idea de una poesía verdadera implica que, en cada una de sus novelas, aparezca de alguna forma su propia refundación artística. Si bien es posible observar con mayor claridad esta reivindicación en *LDS* o en *Amberes*, el presente estudio ha puesto en relevancia que esta forma de entender la escritura se extiende de manera menos visible en gran parte de su escritura. En otras palabras, la definición bolañiana de un ejercicio genuino de la poesía conlleva la construcción de un modo de definir y reinstaurar ciertas políticas dentro del oficio literario como política constante de su escritura.

Ética: valores y principios de una escritura verdadera

Los principios éticos que definen una poesía verdadera están sumamente relacionados entre ellos, y componen un mapa de prácticas modernas expresadas en plena posmodernidad. En principio, la escritura de Bolaño define el oficio literario como una disciplina peligrosa. Tal como lo expresa *2666*, el destino irrevocable de esta práctica es el hallazgo de oasis de horror, y, por ende, perseguir un destino ligado a la escritura implica un riesgo y requiere de altas dosis, muchas veces extraordinarias, de valentía. En efecto, el oficio de la escritura se plantea como un acceso al abismo, a profundidades que por lo general se evitan, pues una literatura verdadera rechaza el sistema de apariencias que predominan en el campo social.

De esta manera, abismo, profundidad, riesgo y valentía forman parte de los elementos básicos en torno a los cuales se articula una poesía verdadera. Ahora bien, dichos elementos se sustentan a su vez en otro principio fundamental, a saber, el de la voluntad. Tal como se pudo observar a lo largo de este estudio, el concepto de voluntad expresa no solo la determinación para aceptar el destino de la escritura, sino también para expresar cualquier

movimiento de resistencia. En efecto, el movimiento parece transgredir la solidificación posmoderna, y es mediante su práctica que puede experimentarse una forma de resistencia propiamente moderna. A partir de ello, la voluntad deviene uno de los motores principales mediante el cual es posible concebir la práctica de una poesía verdadera.

Por otra parte, una poesía verdadera está estrechamente ligada a la juventud y a su carácter salvaje y revolucionario. Una poesía verdadera es más bien irresponsable, ataca los cánones tanto literarios como sociales, y es por lo general marginada o subvalorada por quienes están dentro del canon. En este sentido, una poesía juvenil está siempre discurriendo por caminos revolucionarios, pues se enfrenta a un estado de cosas hegemónico que es inevitable transgredir. En otras palabras, una poesía verdadera es incapaz, por una cuestión ética y de principios, de ajustarse o acomodarse al estado de cosas donde se inscribe, pues ese estado de cosas implica un estancamiento, una detención de la práctica crítica y, en suman, una pérdida del mecanismo de la transgresión que caracteriza a las lógicas culturales modernas. Ello queda patente en la escritura de Bolaño no solo a partir de los Realistas viscerales, que expresan un estado ideal de vanguardia juvenil total, sino también en novelas como *Amberes*, *Amuleto* y *2666*.

Ahora bien, aquellos elementos que definen una poesía verdadera, a saber, valentía, riesgo, abismo, voluntad, juventud, transgresión, salvajismo, etc., están determinados a su vez por valores como la solidaridad y compañerismo, valores concretamente humanistas, y, al mismo tiempo, por el rechazo del oportunismo y las formas protocolares externas al oficio de una escritura verdadera. Ello puede verse reflejado en la muerte de Cesárea Tinajero, por ejemplo, pero también en el arrojo de Belano cuando desciende al abismo para rescatar a Elifaz, o en la manera en la que Archiboldi cuida de Ingeborg en sus últimos días.

A modo de síntesis, el recorrido hecho por el presente estudio exhibió una serie de elementos que permiten definir aquello que he denominado *política de escritura*, los cuales operan no solo en las tres novelas analizadas, sino a lo largo de toda la producción narrativa de Bolaño. Ahora bien, esta insistencia y los mecanismo y patrones de conducta que surgen de ella, devienen, como señalé más arriba, a partir de diversas formas de expresión, las cuales tiene a su vez diversas funciones en relación con las lógicas culturales donde se insertan.

Mutaciones y continuidades

Las tres novelas analizadas durante este estudio manifiestan, en efecto, mutaciones importantes en relación con los modos de expresión y las anécdotas en las que se centran. Si bien, como he concluido acá, parecen compartir una misma política de escritura, sus cambios formales permiten leer de manera más precisa el desarrollo de la narrativa de Bolaño, sobre todo si se considera que cada novela responde a un momento histórico diferente.

Amberes, que fue la primera novela que analicé, manifiesta en sus modos de expresión la manifestación más extrema del concepto de poesía elaborado por Bolaño a lo largo de su narrativa. En efecto, *Amberes* no solo expresa experiencias ligadas a este concepto de poesía, sino que toda su construcción responde a una propuesta de esta forma de relacionar experiencia y escritura. Es por ello por lo que, en principio, parece una novela críptica —si es que finalmente uno se decanta por denominarla *novela*—, pues, en el fondo, se trata de una serie de fragmentos que operan como actos gratuitos, inútiles, inaprensibles.

Ello, por supuesto, no parece estar determinado por una mera experimentación formal, sino que responde a una expresión política, una expresión que, por lo demás, resiste

a la mayoría de las formas convencionales novelísticas, y pone en práctica los principios vanguardistas de los que dará cuenta el resto de la narrativa de Bolaño. Dicho de otra manera, *Amberes* comprende una novela más bien ilegible porque opera precisamente como una forma de resistencia que incide no solo en el objeto narrado, si no en todas sus formas de expresión.

Ahora bien, tal como observé en dicho análisis, la publicación de *Amberes* resulta imposible en modos de producción posmodernos, y es por ello por lo que solo puede publicarse veintidós años después, cuando Bolaño tiene el prestigio suficiente para publicar lo que quiera. En este sentido, la publicación tardía de *Amberes* parece responder no solo a un capricho de autor, o al acto de desempolvar textos antiguos para mantener una periodicidad de publicaciones —que es algo sumamente habitual—, sino que parece comprender, antes bien, una suerte de emblema, un amuleto que le permite, como señala el post scriptum, seguir adelante. Este seguir adelante obedece a la misma noción de movimiento referida más arriba y, en ese sentido, *Amberes* parece operar dentro de la escritura de Bolaño como una propuesta inútil y moderna.

Amberes, por tanto, podría leerse como una expresión total del concepto de poesía bolañiano, pues tanto sus modos de expresión como sus objetos narrativos están determinados por las mismas políticas. En este sentido, *Amberes* podría comprender un ejemplo de la escritura poética verdadera ausente en sus otras novelas. Por otra parte, se trata de una novela vanguardista, lo cual explica la desvalorización de la que goza y que impide su publicación antes de que Bolaño sea Bolaño. Ahora bien, la siguiente novela analizada, *LDS*, exhibe las mismas políticas de escritura que *Amberes*, pero su propuesta narrativa es acaso radicalmente diferente.

Ciertamente, *LDS* también posee cualidades experimentales, vanguardistas dentro del panorama de narrativas hispanoamericanas, pero es al mismo tiempo absolutamente legible, sumamente prosaica e infinitamente más transparente. En efecto, así como *Amberes* marca el paso de la poesía a la prosa, *LDS* marca el asentamiento de la prosa como otra forma de poesía. Es algo que afirmará explícitamente en *2666*, pero que en *LDS* ya es sumamente visible. Por otra parte, *LDS* es también mucho más extensa, lo cual implica no solo un salto de dimensiones físicas, sino una mayor cantidad de experiencias distribuidas en el libro. Ello implica que las estrategias narrativas de *LDS* permiten narrar de manera mucho menos opaca o ininteligible aquello que *Amberes*, por cuestiones políticas, se ve obligada a hacer de dicha manera.

Ahora bien, en *LDS* fue posible observar las mismas políticas de escritura que en *Amberes*, que ahora se plantean como como objeto de expresión. En efecto, el abandono la de prosa poética por una prosa más referencial permite una narración de concepto de poeta mucho más legible, y por tanto publicable. De hecho, *LDS* marcan la consagración de Bolaño dentro de las letras hispánicas y se adjudica el premio Rómulo Gallegos, dos eventos que parecen estar sumamente lejanos de la decisión de Bolaño de no llevar *Amberes* a alguna editorial porque de seguro le cerrarían la puerta en las narices. Hay, por tanto, una mutación radical en sus modos de expresión, pero sus políticas de escritura, en vez de mutar, parecen sostenerse aún más en sus principios.

El desarrollo de *LDS* pone en relevancia cómo sería una poesía verdadera ejercida dentro de un grupo de vanguardia, y logra distribuir en cada una de sus partes los distintos conflictos que hay entre una poesía verdadera y una fundada en las apariencias y el oportunismo. Ello permite observar con mayor claridad cómo opera el romanticismo perro de la escritura de Bolaño, en tanto que los Realistas viscerales son marginados por todo el

campo literario mexicano, y su incidencia dentro de lógicas posmodernas es mínima, pero, dentro del relato, sus prácticas devienen, precisamente debido a su inutilidad, como indispensables.

Por otra parte, *LDS* expresa con mayor claridad cómo una poesía verdadera se funda en principios éticos y no en una mera formalidad. En caso de Belano, Lima y Cesárea, por ejemplo, son las muestras de valentía y solidaridad las que expresan su compromiso con una poesía genuina de manera más potente, mientras que la imposibilidad de Madero por perseguir un destino Realista visceral, y su posterior acomodación al estado de cosas donde se desarrolla, exhibe una respuesta cobarde al riesgo que implica perseguir una poesía verdadera. Con todo, el final de Belano, Lima y Cesárea es, pues no puede ser de otra forma, trágico y determinado por el fracaso. La sola existencia de potencias revolucionarias como las abrigadas por estos personajes míticos opera de manera totalmente opuesta a las lógicas culturales donde se insertan, y el resultado de ello es la ruina o la muerte.

En suma, Bolaño parece encontrar una respuesta moderna dentro de modos de producción posmodernos —lo que le confiere de manera indefectible un carácter posmoderno— para resistir a las lógicas culturales que inhiben las fuerzas políticas de la vanguardia: en la medida en que la vanguardia y la poesía verdadera implican formas de expresión que no tienen asidero dentro de lógicas posmodernas, la solución será narrar de manera posmoderna la vanguardia y la poesía, esto es, como objeto narrativo en vez de cómo forma de expresión. Es así como logra resituar las vanguardias, y devolverles su carácter revolucionario, en plena posmodernidad.

LDS, por tanto, exhibe de manera legible y transparente las potencias de una escritura verdadera, pero manifiesta al mismo tiempo la imposibilidad del desarrollo de sus potencialidades dentro de modos de producción posmodernos. Es esta misma noción, llevada

al límite a partir de la pretensión de una expresión total, la que parece determinar *2666*, la última novela del corpus. En efecto, factores como los crímenes de mujeres y el horror generalizado que se concentra en Santa Teresa, parecen exhibir la condición oculta e insalvable de los estragos del capitalismo tardío y sus lógicas hegemónicas a escala global. *2666* presenta así una expresión mucho más abarcadora del horror como estado permanente bajo las apariencias de la civilización que le es contemporánea.

La pretensión de totalidad en *2666* implica también una serie de mutaciones en relación con *LDS* y *Amberes*. En principio, *2666* es muchísimo más extensa que las anteriores, lo cual es coherente con sus pretensiones de totalidad. Las cinco partes que la componen, por otra parte, dejan de lado completamente la experimentación formal, pues las cinco están narradas en una tercera persona que se focaliza en distintos personajes y anécdotas, pero que mantiene su distancia narrativa. Esta distancia le confiere a cada texto una estructura mucho más clásica, y por tanto mucho más legible. Si estas transformaciones tenían como objetivo lograr una legibilidad total, *2666* parece ser la muestra patente de su máxima expresión.

Con todo, dicha legibilidad también cumple una función compleja: es en base a ella que el texto logra construirse como una sucesión de capas narrativas, una dentro de otra, como una puesta de abismo sistémica. En este sentido, es una novela que no solo parece expresarse a sí misma en relación con el estado de cosas donde se inscribe, sino que también el resto de los textos que componen la producción novelística de Bolaño. La legibilidad adquirida, por tanto, opera como puente para una organización estructural compleja, que requiere un esfuerzo de lectura mayor para el lector.

2666 parece constituirse, así, como el último corte de un flujo creativo que se articula en torno a una misma política de escritura. Este corte final, que debe publicarse de manera

póstuma debido a la muerte de Bolaño, parece operar como una síntesis de su escritura, y como un manifiesto final del carácter extraordinario que define el constructo ético determinado por su concepto de poesía. En efecto, Bolaño en *2666* tiende no solo hacia la totalidad, sino hacia las cualidades ideales e impracticables del oficio literario. Ya en *LDS* Bolaño se había decantado por construir personajes míticos, pero aquello que expresa Archimboldi para rebasar los límites posibles dentro del ejercicio de la escritura.

También fue posible observar en *2666* una expresión más total de la condición latinoamericana en la posmodernidad. Si bien *Amberes* también da cuenta de ello, y *LDS* expresa de manera exhaustiva la experiencia mexicana y, por extensión, latinoamericana, *2666* parece hincar el diente en las tensiones y conflictos derivadas del colonialismo, y sobre todo en la relación inexorable entre las diversas experiencias alrededor del mundo. A partir de ello, la experiencia latinoamericana que exhibe *2666* posee grados de horror mucho más totales que los narrados en sus libros anteriores. En *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* y *LLNA*, ya había indagado en la experiencia del horror latinoamericano en relación con las prácticas fascistas europeas, el oasis de horror que comprende Santa Teresa tiende a llevar al límite las prácticas que definen, según su escritura, el mal absoluto.

Esta expresión, de hecho, del horror latinoamericano guarda particular relación con otras expresiones de una Latinoamérica en ruinas, como Hermosillo y el desierto de Sonora —que están geográficamente cercanas—, o como la expresión de dichas ruinas en el Quemado de *El tercer Reich* o el Jorobadito en *Amberes*. Pareciera que *2666* quisiera expresar una totalidad de la condición latinoamericana, y para ello le resulta imprescindible narrar buena parte del siglo XX, sobre desde la Segunda Guerra Mundial, y más aún desde operaciones que ocurren en el hemisferio norte y que, en principio, poco tendrían que ver con Latinoamérica. De esta manera, *2666* parece establecer un mapa de conexiones que vinculan

el horror del hemisferio norte con el horror latinoamericano, este el último el cual abreva irremisiblemente a partir de las consecuencia y residuos del primero.

La totalidad que persigue 2666 cierra de alguna forma la mutación y las continuidades de la escritura de Bolaño, y es por ello por lo que tiende a operar como una forma de síntesis. En ella la escritura de Bolaño, al tiempo que abarca todo cuando puede, parece leerse a sí misma, en su propio devenir histórico, determinado por los modos de producción y lógicas culturales que definen sus respuestas ante las experiencias interrelacionadas globales que definen, desde su óptica, el siglo XX y principios del siglo XXI.

Condición latinoamericana

Además del concepto de poesía verdadera, que reúne todas las características ideales de un oficio literario genuino —y que terminan por extenderse a todas las experiencias humanas—, la política de escritura que articula la escritura de Bolaño tiene como característica fundamental una manera particular de expresar la experiencia latinoamericana. Tal como sugerí más arriba, esta expresión no se circunscribe solo a un sitio geográfico o a un conjunto de prácticas, sino que se extiende a la construcción de personajes y a la distribución de experiencias. En todos estos casos, por lo general, su escritura tiende a exhibir una Latinoamérica en ruinas, vapuleada por el estatuto colonial —que le es contemporáneo—, y, al mismo tiempo, una experiencia que abriga formas de resistencia inherentes a su desarrollo.

En *LDS*, la expresión latinoamericana se centra en México, y adquiere su máxima transparencia en el desierto de Sonora y Hermosillo. Esta transparencia permite observar los mecanismos ocultos bajo la comodidad metropolitana, los cuales aparecen determinados por

la marginalidad, las ruinas, el olvido y la barbarie. En efecto, este espacio geográfico opera como un sitio hostil, que exuda abandono, y que parece sintetizar una expresión latinoamericana que se extiende durante toda su narrativa. Este mismo espacio será llevado al extremo en *2666*, y marca de alguna forma un punto clave en el desarrollo de su escritura.

Ahora bien, en esta zona de sacrificio es posible observar también la distinción ética fundamental de la política de escritura bolañiana. En efecto, así como una poesía verdadera se caracteriza por el movimiento, la desesperación y la incomodidad, y una falsa poesía por el oportunismo y la comodidad, en este espacio nuclear latinoamericano se presentan tanto formas de resistencia como de afirmación del estado de cosas que le constituye. Cesárea Tinajero, por ejemplo, opera mediante una serie de formas de resistencia, y deviene una poeta ideal en la medida en que su solidaridad le lleva a sacrificar su vida por los descendientes de su visión poética. En una palabra, Cesárea deviene un símbolo de resistencia, pues es incapaz de alinearse con la comodidad de las lógicas culturales posmodernas.

De manera opuesta, la actitud de la policía en *2666* exhibe un alineamiento perfecto e incondicional con el estado de cosas que permite los crímenes de mujeres. También lo hace Reinaldo, el periodista, por ejemplo, o todos los funcionarios que operan bajo el mando de los narcos. El horror en Santa Teresa es sistemático, y requiere del acoplamiento de la mayor parte de sus habitantes para mantener el estado de cosas que le determina. Es a esta manera cobarde y basada en las apariencias a la que resiste Florita Almada, quien se establece, al igual de Cesárea, como un ejemplo ideal de practicar una poesía verdadera.

La expresión de Latinoamérica en la escritura de Bolaño deviene, pues, como la expresión de las ruinas que surgen como consecuencia de un estado de cosas que determina su carácter nuclear del horror y el mal absoluto. En una palabra, una zona de sacrificio de carácter planetario. Ahora bien, esta condición posee, al mismo tiempo, un centro político

del cual carecen, por ejemplo, las grandes potencias económicas. En efecto, tal como sugiere Jameson, esta condición colonial latinoamericana implica la existencia de un centro político mucho más definido, inevitable dentro de su devenir histórico, que permite siempre expresiones basadas en la incomodidad, la desesperación y las prácticas revolucionarias. Dicho de otra forma, abriga aún y a pesar del contexto posmoderno global, la potencia de un centro político moderno.

Ahora bien, la política de escritura de Bolaño procura poner en contacto esta condición y potencias latinoamericanas en el resto del mundo. Es esta una de las prácticas más importantes de la expresión bolañiana de Latinoamérica, pues implica un devenir latinoamericano a escala global. En *Amberes*, por ejemplo, el Jorobadito, que parece expresar en su cuerpo toda la condición latinoamericana, opera como eje articulador de una novela que ocurre en las afueras de Barcelona, e imprime de esta manera en devenir latinoamericano dentro de Europa.

En *LDS*, por otra parte, la diáspora de Belano y Lima opera como el desarrollo de la experiencia latinoamericana de resistencia fuera de Latinoamérica, la cual, como ya es habitual, termina en fracasos enfrentados de manera valiente y voluntariosa. A ello se suma otra vuelta de tuerca expresada por Amalfitano en *2666*. En efecto, Amalfitano es chileno, pero se habitúa a Barcelona, y cuando vuelve a Latinoamérica, en particular a Santa Teresa, llega a colgar un libro de geometría con tal de palear el caos que le circunda. En suma, la expresión latinoamericana que ofrece la escritura de Bolaño, opera a partir del conflicto y de la incomodidad, incluso de la desesperación, lo cual insiste en los mismos principios modernos que definen su política de escritura.

Fascismo y mal absoluto

Así como pudo verse durante todo este estudio una serie de políticas que afirman las potencias de una poesía verdadera, también fue posible observar su opuesto bizarro, esto es, el devenir de una poesía falsa, cobarde y fundada en las apariencias. Las características que definen a esta forma de habitar un oficio literario falso, se extienden hacia una gran cantidad de prácticas que terminan por demarcar los límites del horror y el mal absoluto. Los casos más emblemáticos de la relación fascismo y literatura están dados por tres novelas que no forman parte del corpus principal, pero que resultaron importantes para analizar el desarrollo de la escritura de Bolaño, a saber, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* y *LLNA*. Estas tres novelas expresan, en torno a altas dosis de humor negro, la experiencia de una literatura fascista, la cual, por fuerza, debido precisamente a su acervo ético, deviene una mala literatura. Asimismo, estas novelas expresan el devenir del fascismo europeo en Latinoamérica, lo cual da como resulta una todavía peor manifestación del oficio literario.

Ahora bien, las mismas políticas que definen el fascismo literario, parecen constituir también las experiencias no ligadas al oficio literario. En particular, la expresión del horror de los crímenes de Santa Teresa, en *2666*, exhiben cómo el horror organizado del fascismo a escala global, puede expandir su alcance al devenir en un contexto que, bajo las apariencias de una paz global, genera zonas de sacrificio donde las políticas fascistas se liberan y actúan de manera mucho más aterradora. En otras palabras, el horror de Santa Teresa parece expresar mecanismos fascistas posmodernos, que implica una forma de fascismo que opera cuando la incomodidad y desesperación modernas han quedado desarmadas de sentido.

Esta forma de desarrollar la experiencia del mal, además de generar una lectura realista visceral del estado de cosas donde se desarrolla, aumenta el carácter idea y mítico de

quienes plantean diversas formas de resistencia. Es por ello por lo que el hábitat natural de Cesárea y Florita Almada es precisamente esta zona de sacrificio, pues es en este estado de cosas donde sus mecanismos de resistencia adquieren toda su potencia ideal. En este sentido, sería posible generar una fórmula para leer el horror y la resistencia: a mayor horror, más ideales son sus formas de resistencia, y a partir de ello que podría explicarse, por ejemplo, porque Belano decide suicidarse en una zona de guerra en África, o por qué Archiboldi parece tan cómo en medio de la lluvia de balas que raras veces le alcanzan.

Romanticismo perro y literatura como daño

El presente estudio, además de conclusiones, deja abierta una serie de estudios posibles. En principio, si se toma en cuenta las lógicas culturales a escala global, una lectura de género de su obra resultaría sumamente interesante. En tanto que el machismo está estrechamente relacionado con las lógicas fascistas, casi como dos nombres para un mismo fenómeno, cabría leer a Bolaño bajo la pregunta de cómo operan sus expresiones de género en relación con las lógicas culturales posmodernas.

Asimismo, un estudio que se centre únicamente en la transversalidad del mal desde una perspectiva histórica sería sumamente provechosa como ejemplo para estudiar las representaciones del mal en la literatura mundial. Por otra parte, sería posible centrar la presente metodología de análisis solo en *2666*, por ejemplo, pues el capítulo dedicado a dicha novela en este libro, dejó muchas aristas abiertas para análisis, como por ejemplo la relación del caos y el orden centrado en el libro de Dieste, o la experiencia de la búsqueda en “La parte de Fate” y “La parte de Amalfitano”.

Por otra parte, el presente estudio constituye un aporte parcial en relación con el panorama global de narrativas hispanoamericanas, y, más parcial aún, de sus operaciones en relación con la disciplina de la literatura mundial. Esta última línea de investigación es otro estudio interesante que queda pendiente, pues, por ejemplo, resultaría significativo realizar una investigación que analizara las representaciones literarias del mal en la narrativa latinoamericana, o las expresiones mismas de Latinoamérica en relación con otras expresiones de la condición colonial a escala global.

Ahora bien, a modo de cierre, quisiera dejar dos ideas finales y abiertas a nuevas indagaciones. La primera está dada por la noción de romanticismo perro. Tal como sugerí durante el presente estudio, toda la política de escritura de Bolaño y de sus relaciones con los modos de producción que le son contemporáneos paren estar determinadas por cierto grado de idealidad, y sobre todo por mitos que expresan dicho carácter ideal. Por supuesto, no se trata de un romanticismo alemán burgués y acaso displicente, sino que se trata de un destino ideal marcado por la marginalidad y por la valentía y el riesgo que implica persistir en esa empresa. En este sentido, ser un escritor a vida o muerte, implica perseguir un ideal inalcanzable, pero que, en el proceso de su búsqueda, que es completamente inútil, se ofrece un modo auténtico de habitar dicho oficio.

Es a partir de ello que el ángel de la Historia sugerido por Espinoza parece voltear el rostro, sino al futuro, que está completamente perdido, sí al presente. En efecto, el trazado que hemos podido observar en este estudio exhibe políticas que, independiente de su destino final —que es por lo general la ruina y el horror—, determinan un carácter ético fundamental para que dicho trayecto sea verdadero, y por ende moderno. En otras palabras, Espinoza acierta cuando habla de que, al ver que el retorno a casa es imposible, el viajero se libera de sus ataduras, pero lo visto a través de estos capítulos permite añadir un punto vital a dicha

sentencia: es cierto que el retorno a la modernidad es imposible, pero la puesta en práctica de sus operaciones y potencias en el presente, implican una alternativa de resistencia frente al estado cómodo y naturalizado de la posmodernidad.

Lo anterior da pie para plantear una segunda idea final: la escritura de Bolaño propone la restitución de la noción de la literatura como daño. En efecto, no hay o no debiera haber nada de inocuo o de cómodo dentro de un oficio literario genuino. Al contrario, una práctica ideal de la escritura consiste en ver donde nadie mas quiere ver, en caminar constantemente al borde del abismo, en habitar un espacio conflictivo donde es imposible ajustarse a las lógicas que determinan el estado de cosas donde se inserta. La literatura es para Bolaño, esencialmente, resistencia y transgresión en torno a un estado de cosas histórico. A partir de ello, no resulta tan importante comprobar cuánto de ello experimentó o no Bolaño a lo largo de su vida, sino cómo su escritura da cuenta de esta condición.

En suma, la noción de una literatura fundada en la transgresión y el daño permite entender la escritura de Bolaño como una forma de resistencia, pues ejerce un conflicto permanente con las lógicas culturales de los modos de producción capitalista tardíos, y lo hace a partir de políticas que pueden definirse por la presencia de políticas y mecanismos propios de lógicas culturales modernas.

Bibliografía

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Cuarto Propio, 2000.

Álvarez, Ignacio. “Todos contra Jameson: los alcances de la alegoría nacional y su valor para la lectura de dos novelas chilenas recientes”. Academia.edu, 2004.
https://www.academia.edu/1746207/Todos_contra_Jameson_los_alcances_de_la_allegor%C3%ADa_nacional_y_su_valor_para_la_lectura_de_dos_novelas_chilenas_recientes

Benjamin, Walter. *El narrador*. Metales pesados, 2008.

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre la historia*. Arcis-Lom, 2002.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, 2003.

Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Taururs, 1989.

Berman, Marshal. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, 2010.

Beverly, John, José Oviedo y Michael Aronna, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Duke U.P, 1995.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Manantial, 2003.

Bolaño, Roberto. *2666*. Anagrama, 2004.

Bolaño, Roberto. *Amberes*. Anagrama, 2002.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Anagrama, 2002.

- Bolaño, Roberto. *El Tercer Reich*. Anagrama, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Anagrama, 2004.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Anagrama, 1997.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Anagrama, 2010.
- Bolaño, Roberto. *La pista de hielo*. Anagrama, 2009.
- Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Anagrama, 1997.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 2002.
- Bolaño, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policía*. 2ª Ed. Anagrama, 2011.
- Bolaño, Roberto. *Monseñor Pain*. 3ª Ed. Anagrama, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Anagrama, 2000.
- Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*. Anagrama, 2001.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Editorial Margen, 2009.
- Candia Cáceres, Alexis. “2666: La magia y el mal”. Taller de Letras N°38, 2006.
- Candia Cáceres, Alexis. *El ‘paraíso infernal’ en la narrativa de Roberto Bolaño*. Editorial Cuarto Propio: 2011.
- Calinescu, Matei. “Sobre la posmodernidad”. *Cinco caras de la modernidad*. Trad. María Teresa Beguiristain. Tecnos, 1991.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Cuarto Propio, 2009.
- Corral, Wilfrido H. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Escalera, 2011.

- Deleuze, Guilles; Félix Guattari. *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, 2010.
6ª reimpresión.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. Versión de Jorge Aguilar Mora. Ediciones Era, 1983. 2a edición.
- Deleuze, Guilles. “La literatura y la vida”. *Crítica y clínica*. Trad. De Thomas Kauf. Anagrama, 2009. Tercera edición.
- Deleuze, Guilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. De José Vázquez Pérez. Pre-textos, 2004. 6ª edición.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento y contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, 1998.
- Derrida, Jacques. “Estructura, signo y juego”. *La escritura y la diferencia*. Antrophos, 1989.
- Moretti, Franco. *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. Verso, 2005.
- Espinoza, Patricia. *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad*. Editorial Recortes críticos, 2014.
- Espinoza, Patricia (Coord.). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Frasis Editores, 2003.
- Espinoza, Patricia. “Visiones o el virtuoso engendro de Bolaño”. *Revista Rocinante*, N° 52.
- Fresán, Rodrigo. “Pequeño big bang”. *Lestras.s5*. 27 de mayo de 2016.
<http://www.letras.s5.com/bolano280803.htm>
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets, 1999.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 1997.
- García Canclini, Néstor. “Cómo habla hoy la sociedad civil”. *Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo, 1995.

- García Canclini, Néstor. “De las utopías al mercado”. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2008.
- García Canclini, Néstor. “Entrada”. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2008.
- Goic, Cedomil. *Brevísima relación de la novela hispanoamericana*. Biblioteca Nueva, 2009.
- González, Daniuska. *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”. *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Taurus, 1989: 11-35.
- Habermas, Jürgen. “Modernidad, un proyecto incompleto”. Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad/ posmodernidad*. El cielo por asalto, 1995.
- Hall, Stuart. “La cuestión de la identidad cultural”. Trad. Alexandra Hibbett. *Modernidad y diferencia. Seminario de la Maestría en Estudios Culturales*. Universidad Javeriana. 13 septiembre 2010. www.ramwan.net/restrepo/modernidad/cuestion-hall.doc.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: the global Latin American novel*. Columbia University Press, 2015.
- Jameson, Fredric. “Cognitive Mapping”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 1988. 347-57.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Antonio Machado, 1989.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. 8ª impresión. Paidós, 2015.
- Jameson, Fredric. *El postmodernismo revisado*. Abada Editores, 2012.

- Jameson, Fredric. *La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional*.
Revista de humanidades N° 23, 2011. p. 163 – 193.
- Jameson, Fredric. “La lógica cultural del capitalismo tardío”. *Teoría de la posmodernidad*.
Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Trotta, 1996.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985): *Hegemonía y estrategia socialista*. Fondo de
Cultura Económica, 2004.
- Larraín, Jorge. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago: Lom, 2005.
- Larraín, Jorge. “Postmodernismo e identidad latinoamericana”. *¿América Latina moderna?
Globalización e identidad*. Lom, 2005.
- López de Abiada, José Manuel. *Bolañismo y literatura mundial: 2010-2011*.
IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal, vol. 13, n.º 49, junio de
2014, pp. 195-02, <https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.49.195-202>.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Cátedra, 2006. 120 pp.
- Manzoni, Celina. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*.
Alcalá grupo editorial, 2009.
- Manzoni, Celina. *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*.
Ediciones Corregidor, 2003.
- Manzoni, Celina, comp. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Corregidor,
2002.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/ discursos globales: ensayos sobre los legados
coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*. Editorial
Javierana, 2001.
- Morales, Leonidas T. *Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza*. Atenea,
2008, n.497, pp. 51-77. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622008000100005>.

- Moreiras, Alberto. "Posdictadura y reforma del pensamiento". *Debates críticos en América Latina I*. Richard, Nelly (ed.). Arcis /Cuarto Propio /Revista de Crítica Cultural, 2008.
- Moreno, Fernando, Coord. *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Université de Potiers, 2005.
- Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Ediciones Lastarria, 2011.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Verso, 2013.
- Prendergast, Christopher (ed.). *Debating world literature*. Verso, 2004.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica de España, 2007.
- Polar, Cornejo. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Latinoamericana editores, 1978.
- Poblete Alday, Patricia. *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Lom, 2010.
- Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Lom, 2006.
- Santiago, Silviano. "El entre-lugar del discurso latinoamericano". *Una literatura en los trópicos*. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire (Trad., prólogo y ed.). Ediciones Escaparate, 2013.
- Soldán, Edmundo Paz; Gustavo Faverón Patriau (ed.). *Bolaño Salvaje*. Candaya, 2008.
- Spivak, Gayatri *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Akal, 2010.
- Spivak, Gayatri *En otras palabras, en otros mundos: ensayos sobre política cultural*. Paidós, 2013.

- Walsh, Catherine. *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: entrevista a Walter Mignolo*. Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO), 2003. <http://polis.revues.org/7138>
- Žižek, Slavoj. “¿Cómo inventó Marx el síntoma?”. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, 2010.
- Žižek, Slavoj (Comp.). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, 2003.

Anexo 1.



Primavera, 1573
Google Art Project