

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Postgrado  
Departamento de Literatura

# El lugar del loco en la narrativa de Roberto Bolaño

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Alumno:

**Mario Guajardo Vergara**

Profesor Guía: Leonidas Morales Toro

**2011**



Epígrafe . .	4
<b>PALABRAS PRELIMINARES . .</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN . .</b>	<b>7</b>
Hipótesis . .	7
Corpus de estudio . .	8
Estado de la cuestión . .	9
De la locura y el discurso del loco . .	10
De este ensayo . .	13
<b>CAPÍTULO 1. ROBERTO BOLAÑO: ¿EL ÚLTIMO LATINOAMERICANO? . .</b>	<b>15</b>
Latinoamérica, un cronotopo de enunciación . .	15
¿Fin de las utopías? ¿Fin de Latinoamérica? . .	18
Del lugar de enunciación Latinoamericano a Santa Teresa, la perspectiva universal . .	21
Los agujeros negros en el puzle latinoamericano . .	22
<b>CAPÍTULO 2. BOLAÑO: EL (NO) LUGAR DE LA LITERATURA . .</b>	<b>32</b>
Los cánones de Quim Font . .	32
La locura, el amuleto . .	36
Comunidades . .	37
Canon latinoamericano . .	40
El fin del viaje . .	43
Quim Font leyendo a Joachim Ziemssen . .	44
Auxilio Lacouture: la joven madre del sueño de Hans Castorp . .	51
<b>CAPÍTULO 3. PREFIGURACIONES DE UNA AUTORÍA GESTUAL . .</b>	<b>54</b>
El gesto del autor . .	54
Cesárea, el horror . .	54
Un poeta puede soportarlo todo . .	58
U: De regreso al bosque . .	61
Edwin Johns: el azar y la mutilación . .	65
Leopoldo María Panero: Pelayo Barrendoáin y el poeta de Mondragón . .	68
La verdad huérfana, muda y enloquecida de Lalo Cura . .	73
<b>CONCLUSIONES . .</b>	<b>78</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . .</b>	<b>80</b>
A) Obras de Roberto Bolaño . .	80
B) Obras de otros autores . .	80
C) Sobre Roberto Bolaño . .	80
D) Teórica . .	82
E) Artículos de Prensa . .	84

## Epígrafe

*Ya nada de lo que podía ser vuestro Existe*  
Roberto Bolaño

---

## PALABRAS PRELIMINARES

Comencé a leer a Roberto Bolaño después de su muerte, circunstancia que dio pie a que diversos medios masivos y académicos repentinamente se volcaron sobre su obra. Leí *Los detectives salvajes* y en su momento creí que ‘no se trataba de nada’. La impresión primera fue más o menos la misma hasta la publicación del volumen póstumo *El secreto del mal*, el año 2007, para el cual escribí una reseña en la revista Grifo N° 10. Esa sensación, que me arrojó a leer todo lo que tuviera que ver con su obra, sólo puedo explicarla recurriendo a un oxímoron manoseado, una paradoja burda: no podía decirme nada porque a la vez me lo decía todo.

Pero así como sus relatos me decían una totalidad inabarcable, la crítica- tanto la de medios de circulación masiva como de circulación académica- me decía muy poco. Había algo indescifrable para mí entonces, que iba más allá de las metáforas del mal, de la vida de los poetas que recorren sus páginas y de la posmodernidad que develaban o a la que respondían sus relatos. Algunos de sus críticos me parecía que atinaban más o menos en lo que se refiere a mis expectativas, pero o bien iban demasiado lejos en cuanto al análisis de los contenidos, o bien las formas, aparentemente polifónicas y plenas de libertad creativa- que ciertamente la hay- concentraban toda su atención.

Eso hasta el año 2009, momento en que me encuentro con la lectura que de Bolaño hacía el profesor Leonidas Morales, quien justamente dictaba un curso sobre el discurso del loco en Diamela Eltit y Roberto Bolaño. Sin entrar en detalles, me parece que el método de lectura del profesor Morales encuentra un sano y rico equilibrio no sólo entre forma y contenido, sino además entre las estructuras históricas que posibilitan esos contenidos y esas formas. En líneas generales, su lectura se orientaba a interpretar esa recuperación de la figura del loco en ambos escritores en tanto síntoma de la desaparición de la locura- entendida como una verdad humana- en nuestra sociedad moderna y racional. En otras palabras, se trataba de desentrañar qué verdad traía a cuevas consigo el loco y su condición en esta recuperación de su figura por la ficción narrativa, síntoma de su retirada y consiguiente pérdida de esa verdad para nosotros. Por mi parte, he procurado detenerme en demostrar que la locura y el loco ocupan un lugar importante no sólo en cuanto al contenido temático o argumental, sino también en lo que a la estructura narrativa de Bolaño se refiere. El testimonio de esta locura es, a mi parecer, no sólo el de la desaparición del loco en Occidente, sino que a través de ella nuestro autor testimonia la desaparición de un modo de entender y construir Latinoamérica en sus relaciones con un concierto occidental más o menos extenso y, por consiguiente, de las narrativas que explicaban y otorgaban sentido a esas relaciones.

Debo aclarar que este marco interpretativo está fuertemente influido por mis lecturas de los estudios llevados a cabo, en el campo de las ciencias sociales, por gente como Arturo Roig, Aníbal Quijano, Walter Mignolo y Carlos Aguirre, y en el campo de las humanidades por Grinor Rojo, Édouard Glissant y el propio Leonidas Morales, entre otros. Dejo en claro esto pues la preocupación de ellos por delimitar la especificidad de un lugar de enunciación latinoamericano- teniendo siempre en cuenta las experiencias particulares de la región antes de arrojarse sin más a conceptos tan familiares como Occidente, modernidad, postmodernidad, sujeto, canon, literatura, etc.- es también la preocupación que aquí he procurado mantener constante.

De la totalidad de motivos y temas que aborda la obra de Bolaño desde su especificidad latinoamericana, aquí se abordan las que tienen que ver con las preocupaciones de un tipo de personaje en particular, el loco, paradigmático y decisivo en cuanto a los riesgos formales que asume el autor, principalmente en lo que respecta al rol que le cabe a la literatura en la formación

de la comunidad en la que están inscritos: el problema de la libertad tanto del ser humano como del artista, del vínculo entre ética y estética que se desprende de la lectura de su obra, transitando por la dificultosa responsabilidad de las formas y los relatos, si se quiere, en su relación con el colectivo y su experiencia particular, así como sus implicaciones universales. Etc.

En fin, es una parte de ese todo frente al que nos enfrenta Bolaño y al que tiende su narrativa lo que he intentado desentrañar en el trabajo que sigue a continuación.

---

# INTRODUCCIÓN

La finalidad de este ensayo es entregar una mirada global a la narrativa de Roberto Bolaño desde la perspectiva de un tipo de personaje paradigmático y particular en el marco de su obra: el loco. Nuestra intención es demostrar que el personaje del loco y su discurso operan, dentro del universo narrativo del autor chileno, como un dispositivo estructural que permite al autor insertar los indicios necesarios para que el lector construya una verdad que opera tanto hacia adentro como, y esto por sobre todo, hacia afuera de la ficción; se trata de observar al loco en su palabra y gesto, así como al universo que se entreteje con y a través de él<sup>1</sup>.

De ese dispositivo estratégico se desprende, a nuestro parecer, la intención del autor de devolverle a la literatura y al oficio de escribir una condición de calidad en cuanto a la sabiduría que sea capaz de contener respecto al mundo y a la comunidad a la que está ligada. Expuesto esto, habremos de derogar las lecturas que malentienden la pluralidad de voces en la narrativa de Bolaño e interpretan como polifónica una narrativa que, en estricto rigor, no lo es porque no puede serlo.

Finalmente, nuestro trabajo en alguna medida polemiza en torno al fenómeno del *canon* en la medida que la obra en cuestión y su autor responden a un programa estético inseparable de una perspectiva ética y, por qué no, política a veces.

## Hipótesis

Por nuestra parte, queremos plantear una lectura del universo narrativo de Roberto Bolaño, considerando que el motivo de la locura y el discurso del loco adquieren un estatuto estratificador o paradigmático entre los lenguajes y puntos de vista que exponen los otros personajes. Mediante la figura y las palabras del loco, Bolaño proyecta un discurso que contiene indicios -dispuestos estratégicamente por el autor a través de su escritura- de una *verdad*, que como tal ilumina y otorga la posibilidad de atisbar la totalidad del universo narrativo.

No se trata de una verdad explicitada como tal, ni mucho menos, sino que hay signos, lenguajes y gestos que se proyectan de ese modo- tanto hacia el interior como hacia el exterior de la diégesis- de manera tal que el lector es quien debe, en última instancia, reconstruirla y otorgarle dicho estatuto, obligando al diálogo entre el mundo que es leído y el mundo que posibilita esa lectura. En otras palabras, se trata de comprender este recurso no en tanto contenido o tema, sino en su valor formal, tomando en cuenta lo que ello implica en la consideración autoral del género novelesco, una pregunta y una respuesta posibles-

---

<sup>1</sup> Es necesario tener en cuenta la preocupación por la forma y la estructura que manifestaba el propio autor: "Lo que cambia, lo que permite que el árbol, si aceptamos darle esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se seque es la estructura, nunca el argumento. Esto, por supuesto, no quiere decir que el argumento, el tema, no importe, claro que importa, o tal vez lo que importa sea la dosificación del tema, la reformulación de la 'dosis temática', pero lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura." (*Bolaño por sí mismo* 75).

y necesarias- por el deber ser del escritor y de las formas literarias en un período histórico determinado.

Todo lo cual, a su vez, instala irremisiblemente el problema de la obra y el autor en relación al canon y la institución literaria en su conjunto. El trabajo se orienta a insistir en la necesidad de polemizar en torno a la categoría de *canon* tomando como referencia, en este caso, a un autor cuyo proyecto estético es inseparable de una perspectiva ética, y en ocasiones francamente política. En una época en que el canon- aquellas obras que son autoridad dentro de una cultura o comunidad- es conducido por las leyes del mercado y está conformado en su mayoría por obras fraguadas desde una matriz ideológica que Bolaño calificó como “el pensamiento débil” (Bolaño, *El gaucho* 162 y ss.)<sup>2</sup>, y en momentos en que incluso la crítica más lúcida se decide por abandonar dicha categoría- ante la aparente ausencia del fenómeno, o bien reaccionando ante la imposición academicista de un determinado conjunto de obras- y reemplazarla por la categoría más operativa de *corpus*<sup>3</sup>

, Bolaño nos entrega, a través del loco y su palabra, el testimonio de una reflexión por lo que debe ser la buena literatura y, de paso, un buen escritor- o escritor clásico<sup>4</sup>.

Por último, insistimos en que esa verdad dispersa por entre el entramado narrativo se proyecta, también, subversivamente hacia la comunidad extraliteraria- histórica, social, política, económica, etc.- a la que adscribe, en la medida que una reorientación del canon conlleva, necesariamente, un reacomodo, un ajuste de cuentas con los valores de la comunidad que le otorga legitimidad y lo considera en cuanto tal.

## Corpus de estudio

Como bien ha señalado la crítica, la especial particularidad de Roberto Bolaño radica en su paso desde el género lírico al género novelesco, aunque nunca se desligó de su condición de poeta; al contrario, su obra completa está signada por- y puede leerse desde- ese rasgo de origen (Ayala 92 y ss.). Así, por un lado, entre las décadas del 70 y el 80 su labor poética es constante y preeminente (Quezada); por otro lado, el trabajo narrativo efectuado fundamentalmente entre los años 1993 y 2003 da cuenta de una voluntad de escritura urgente y vertiginosa.

Nuestro corpus de estudio estará compuesto por las novelas *Los detectives salvajes* (ganadora del premio Herralde para novelas inéditas en 1998, y acreedora del premio Rómulo Gallegos en 1999), *Amuleto*, y *2666*<sup>5</sup>. Asimismo, formarán parte del corpus

<sup>2</sup> Bolaño habla de ‘un pensador italiano’, refiriéndose, sin mencionarlo, a Gianni Vattimo y su obra *El pensamiento débil* de 1983. (*Il pensiero debole*, Feltrinelli: 1983, Milán).

<sup>3</sup> Es el caso, por ejemplo, de Grinor Rojo. En su libro *Diez tesis sobre la crítica*, Rojo discute sobre la pertinencia de seguir hablando del canon, cuestionando la obligación del crítico literario de continuar estudiando obras y autores supuestamente canónicos, mientras que el corpus permite abrir el estudio a otras fuentes y obras tal vez en proceso de canonización. (82 y ss.).

<sup>4</sup> Lo cual obedecería al proyecto de Bolaño como escritor. A propósito de Jonathan Swift, definía *clásico* como “aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon” (*Entre paréntesis* 166).

<sup>5</sup> Novela la cual, en su carácter de póstuma, plantea problemas en cuanto a la consideración de su estructura, puesto que, al parecer, la intención del autor era publicar las cinco partes que la componen de forma independiente. Según palabras de sus



el cuento “Enrique Martín”, del libro *Llamadas telefónicas*, así como “Días de 1978” y “Prefiguración de Lalo Cura”, presentes en *Putas asesinas*.

La elección está motivada por la búsqueda o rastreo de un motivo, la locura, y de ese tipo de personaje específico y transversal en la obra de Bolaño, el loco. ¿Por qué? Porque creemos que en ellos, y a través de ellos, el autor desliza un sentido y una ética sobre el modo de entender la literatura y de re-leer el canon- y, por consiguiente, el mundo o la comunidad que lo legitima<sup>6</sup>. Se trataría, asimismo, de un sujeto ejemplar o paradigmático, en la medida que contiene todas las subjetividades posibles, así como todas las subjetividades lo contienen a su vez<sup>7</sup>. Dejamos de lado en este corpus su poesía, puesto que exige otro marco de estudio, otras formas de acercamiento, en la medida que es un discurso que no *contiene* la locura o las figuraciones del loco del mismo modo que su narrativa, como sí contiene paisajes similares, ciudades, escenarios, personajes o figuras (como los detectives o los salvajes), temas, motivos, etc. No es este el lugar para detenerse en este asunto, pero baste con señalar que la locura y el loco en la poesía de Roberto Bolaño son derechamente el lugar de enunciación asumido explícitamente por el autor, como lo demuestra el poema que encabeza y titula el volumen *Los perros románticos*, donde declara la intención artística y ética de no abandonar ni la locura ni la juventud<sup>8</sup>.

## Estado de la cuestión

La bibliografía sobre Roberto Bolaño es profusa e inabordable en su totalidad. Sin embargo, ciertos estudios han aparecido, durante nuestra revisión, como referencias ineludibles en cuanto al tema de nuestro propio trabajo.

Una parte de la crítica dedicada a su obra lo sitúa en el centro del canon latinoamericano de principios del siglo XXI (Volpi; Echevarría). Esta situación le ha sido otorgada justamente por el vínculo a veces oculto que su escritura devela y restituye entre el oficio del escritor y la sociedad a la que éste pertenece. En esta línea, entre la política, el horror, el mal y el abismo latinoamericano, se ha detenido la gran mayoría de los estudios en torno a su obra, siendo preeminentes en esta lectura novelas como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, y, con posterioridad, *2666*. Sobre este último, por ejemplo, discurre la casi absoluta totalidad del volumen de Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (2007).

Edmundo Paz Soldán, por otro lado, plantea que *2666* va más allá de la esfera latinoamericana, en tanto es “la aventura y el apocalipsis, diseminados a lo largo y ancho del planeta” (Paz Soldán 19), lo cual nos sitúa en la perspectiva universal que adquiere

herederos, la decisión obedece a la intención primera de Bolaño, quien habría decidido separar las partes sólo para asegurar el futuro económico de sus hijos (*2666* 11).

<sup>6</sup> Se trata de un aspecto de la locura; un aspecto ‘positivo’, ético, por llamarlo de alguna manera. De todos modos, en su aspecto ‘negativo’ o carente de ética, representado por novelas como *La literatura nazi en América* o *Estrella distante* y cuentos como “El policía de las ratas”, también asistimos a la puesta en escena de algunas verdades de palabra o acción del loco, relativas a la alienación histórica, la carencia de forma y ética, la libertad mal entendida, etc.

<sup>7</sup> El paradigma o ejemplo según lo entiende Giorgio Agamben, como “una singularidad entre las demás, pero que está en lugar de cada una de ellas, que vale por todas” (*La comunidad* 13).

<sup>8</sup> “En aquel tiempo yo tenía veinte años/ y estaba loco./ Había perdido un país/ pero había ganado un sueño. (...)/ Y la pesadilla me decía: crecerás./ Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto/ y olvidarás./ Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen./ Estoy aquí, dije, con los perros románticos/ y aquí me voy a quedar.” (*Los perros* 13).

el lugar de enunciación del autor. En esa misma perspectiva lee *Amuleto* Celina Manzoni, para quien la tentativa autorial de fundir realidad y ficción “proyecta los textos de Bolaño al espacio siempre polémico de la reformulación canónica” (“Ficción de futuro” 342), y la novela en cuestión es interpretada como una “intervención paródica” (335) al canon. Sin embargo, es necesario ver cómo funciona esa parodia considerando a Auxilio Lacouture en su especificidad de loca y los alcances que se derivan de esa condición.

También se ha insistido, y con razón, en la figura esencial del detective y el territorio, de lo cual el ensayo de Valeria de los Ríos (en *Bolaño salvaje* 235-258), es ejemplo superlativo y meritorio, pero ¿qué ocurre con un detective como Lalo Cura, en la ciudad de Santa Teresa, en cuyo nombre queda inscrito un determinado lugar de enunciación, una determinada perspectiva? Por lo demás, poco se ha dicho sobre esta ciudad como determinante en el mundo creado por Bolaño. Excepciones son Peter Elmore y Leonidas Morales (*De muertos*); para Morales, la comunidad de Santa Teresa aparece como paradigma de la ausencia de comunidad que se configura en el mundo construido por el autor, y para Elmore aparece como un lugar donde escritura y crimen se corresponden mutuamente: la cuestión de la autoría aparece como imprescindible.

Respecto a la locura en particular dentro de la narrativa de Bolaño, se ha dicho por ejemplo que Bolaño pone estratégicamente en boca de Joaquín Font un saber sobre la literatura (Rojo, “Sobre *Los detectives*” 68), el cual esgrime un deber ser de la verdadera literatura (75), sin entrar en mayores explicaciones ni dando cuenta de las implicancias que esa estrategia tiene en términos autoriales o estructurales. Asimismo, se ha apreciado la particularidad de los personajes locos, o en el límite entre la cordura y la locura, y del discurso que ellos detentan dentro del universo narrativo (Bolognese), aunque a nuestro parecer no excede el carácter de mero comentario.

El más penetrante en este sentido ha sido Leonidas Morales, quien en su lectura de la obra de Bolaño identifica como paradigma de los personajes más importantes la figura de Don Quijote, tanto por la búsqueda de la aventura en un mundo saturado y ajeno a ella, como por la lucidez de su locura. Y puesto que el mundo de Bolaño es el mundo del fin de la utopía y el fin de la aventura, un personaje como Cesárea Tinajero, al igual que el Quijote, muere al enfrentarse con la realidad del mundo al que pertenece (*De muertos*).

A nuestro parecer, hace falta considerar con detención a estos personajes calificados como locos, establecer los rasgos específicos de sus respectivos discursos en una totalidad, sus lugares y perspectivas de enunciación, para luego identificar rasgos comunes, y, finalmente, dar cuenta de en qué medida afectan la función autor que los convoca.

## De la locura y el discurso del loco

Para entender mejor el motivo de la locura y la figura del loco dentro del ámbito literario, es imprescindible recurrir a dos fuentes: Roger Bastide y Michel Foucault. Bastide, leyendo a Lacan, plantea que el principal progreso del psicoanálisis, desde un punto de vista sociológico, es que ha conseguido mostrar la enfermedad mental como un “proceso de comunicación diferente de los otros, acaso llamados normales, pero de la misma naturaleza” (313). Es decir, que la locura

***no es en el fondo una entidad natural, sino una pura relación. Los libros de los historiadores han hecho pasar, con toda razón, la locura de la naturaleza a la***

**historia, definiéndola a través del diálogo cambiante de la razón y el desatino. Y he aquí la primera conclusión que interesa al estructuralismo: no se es loco sino en relación a una sociedad dada; es el consenso social el que delimita las zonas, fluctuantes, de la razón y el desatino o sinrazón. (323).**

Foucault, en este sentido, va más lejos al decir que “La *necesidad de la locura* a lo largo de la historia de Occidente está unida a ese gesto de decisión que destaca, del ruido de fondo y de su monotonía continua, un lenguaje significativo que se transmite y se consume en el tiempo; en pocas palabras, está unida a *la posibilidad de la historia.*” (*Entre filosofía* 126). La locura aparece, entonces, no ya como condición natural, ni como una desviación de una determinada normalidad, sino como un lenguaje otro, con sus propios procesos (no dialécticos de significación, en el cual “se trataría antes de los límites que de la identidad de una cultura” (*Entre Filosofía* 123), la posibilidad misma de la razón. Si la historia y su dialéctica se definen por las decisiones del sujeto y la cultura, la locura se inscribiría como el reverso co/rrespondiente y necesario de ese lenguaje racional, consciente y estructurado. Así, en términos filosóficos y literarios, la locura queda, frente al devenir de la cultura occidental, delineada como *ausencia de obra*: “La historia no es posible sino sobre el fondo de una ausencia de historia, en medio de este gran espacio de murmullos, *que el silencio acecha, como su vocación y su verdad*” (*Entre Filosofía* 125)<sup>9</sup>.

Pero ¿cuál sería la particularidad de este lenguaje? Un repliegue sobre sí mismo legible- desde la historia, desde la obra- en tanto silencio, carente de lógica y referentes.

**Descubierta como un lenguaje que calla en la superposición consigo mismo, la locura no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra (...); designa la forma vacía de donde viene esa obra, es decir, el lugar en el que no deja de estar ausente, donde nunca se la encontrará porque nunca se ha encontrado allí. Allí, en esa pálida región, en este escondite esencial, se desvela la incompatibilidad gemela de la obra y la locura; es el punto ciego de la posibilidad de cada una de ellas y de su mutua exclusión (*Entre Filosofía* 276).**

Así como la locura se co/rresponde con la historia, el loco no puede ser separado de la sociedad que le otorga ese estatuto: “Los locos, en cuanto copartícipes, no pueden ser separados. La desviación puede adoptar orientaciones diversas, según las constituciones individuales, sin duda, pero también según los sectores sociales de la población.” (Bastide 324)<sup>10</sup>. De esta manera, la locura, informe e inmóvil tras las estructuras de la historia, se sitúa irremisiblemente en sujetos particulares- el loco, los locos- o bien adquiere institucionalidad mediante su acercamiento paulatino al lenguaje y las formas de la literatura.

En la historia de las sociedades modernas (occidentales, capitalistas, burguesas, y modernas/coloniales, agreguemos) la literatura se acerca y presta oídos a la otredad oscura y sin forma, y deviene finalmente en lugar privilegiado del lenguaje de la locura. En la literatura occidental el loco fue portador de una verdad, aunque no era responsable por ella y ni siquiera controlaba el hecho de decirla. Asimismo, su importancia radicaba en que era una verdad sin voluntad de verdad (Foucault, *Entre Filosofía* 377), es decir sin poder ni voluntad de poder. Si la modernidad confina al loco a instituciones psiquiátricas, la literatura

<sup>9</sup> Énfasis nuestro.

<sup>10</sup> “(...) el organismo social, para funcionar armoniosamente, está obligado a rechazar todo lo que no puede asimilar dentro de sus tejidos vivos” (Bastide 324). La forma de este rechazo varía de cultura en cultura. Ahora bien, como se verá, la única sociedad que al parecer de Bastide y de Foucault logra incorporar la locura justamente mediante la institución literaria, es la occidental.

ejecuta un movimiento en respuesta: el loco y su verdad se despiden de la escena. Sin embargo, la literatura, en la medida que ella sí posee voluntad de verdad, recuperará más tarde esta copertenencia entre locura y verdad, con el consiguiente riesgo que ello implica:

***Hasta finales del siglo XVIII, escribir significaba escribir para alguien, escribir para enseñárselo a los otros, para divertirlos o para que fuera asimilado. Escribir no era más que el sostén de una palabra que tenía por finalidad circular en el interior de un grupo social. (...) En este punto, la escritura posterior al siglo XIX existe por sí misma de un modo manifiesto y, si fuera necesario, existiría independientemente de todo consumo, de todo lector, de todo placer y de toda utilidad. (Foucault, Entre Filosofía 378-9)<sup>11</sup>.***

Fuera de toda pragmática comunicativa- que para Johan Huizinga era la función que era “razón de su existencia” (172-173)- la escritura era juego, era correr el riesgo de incurrir en la locura. El acto de escribir funcionaba, por su mera existencia, como contestación. Sin embargo, la situación cambia en la medida en que la literatura se tecnifica y deviene mercancía (Bastide 329).

Así como Foucault distingue entre la locura real, siempre transgresora y exterior a la sociedad, y la literatura que puede convivir al interior de ésta en desmedro de su potencial transgresor (*Entre Filosofía* 384), nos parece a nosotros que Roberto Bolaño, en el marco del fin de siglo, instaura las bases para un discurso crítico que permita discriminar la verdadera literatura (léase de calidad, transgresora, con voluntad de verdad, siempre atenta y cercana a la voz de la locura) de la literatura mercantil, sin riesgo y políticamente correcta<sup>12</sup>, recuperando para ello, subrepticamente, sin explicitarlo, el discurso de la locura y su portavoz, el loco. La imagen de la sociedad que configura la obra de Bolaño la podemos leer, entonces, de manera privilegiada en los locos que se distribuyen estratégicamente a través de su entramado textual<sup>13</sup>.

Ahora bien, para entender cómo opera la estrategia de la locura en tanto función dentro de la obra de Bolaño, atraemos a nuestro marco teórico el concepto de *estratificación*, entendido por Mijaíl Bajtín como “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje” (81). En otras palabras, la estratificación de los lenguajes que maniobra al interior de la sociedad en términos de bueno y malo, correcto e incorrecto, es aplicable también al interior de la novela, en la medida que siempre habría un lenguaje- o un gesto- más allá o más acá de los demás, el cual otorgaría el horizonte de reglas y pausaría el lugar o posición de los demás lenguajes presentes en la totalidad novelesca; paradigmático o ejemplar términos de Agamben (*La comunidad* 13). En este sentido, hemos de derogar un lugar común a estas alturas en torno a la obra de Bolaño, que considera *Los detectives salvajes*

---

<sup>11</sup> “En una palabra, a diferencia de la política o de las ciencias, las palabras de la literatura ocupan una función marginal en relación al lenguaje cotidiano” (Foucault, *Entre Filosofía* 365).

<sup>12</sup> Según Bastide, “podríamos ver en la locura los islotes de resistencia de lo afectivo, lo mítico, lo puramente subjetivo en relación con el sistema dominante” (Bastide 330). El último reducto tras la derrota de las vanguardias y la inserción en el aparato de producción del quehacer literario.

<sup>13</sup> Leyendo a Bastide, nos dice Leonidas Morales que “si Benveniste podía decir que la enunciación introduce al que habla en su habla, Bastide nos recuerda que en el habla del loco es también “la sociedad la que se introduce”. La verdad del loco es, pues, en primer lugar, social, pero lo es en un sentido rigurosamente histórico, asociada a una sociedad concreta y a un estado dentro de su desarrollo.” (Morales, *De muertos* 84-5).

una novela polifónica<sup>14</sup>, en la medida que la palabra del loco ocupa un lugar que desarma la posibilidad misma de la polifonía. Las preguntas por esa palabra surgen intempestivas: ¿Qué lugar le cabe a la locura y al loco en la obra de Roberto Bolaño? ¿Desde dónde habla la locura, y a quién? ¿Qué imperativo ético se desprende de esta decisión autoral? Estas preguntas por la verdad de la locura son las que han encauzado nuestros análisis y reflexiones en torno a la obra del autor.

## De este ensayo

A nivel formal, nuestro trabajo se organiza en tres capítulos. En el primero se establecen las coordenadas espacio-temporales que determinan la obra del autor en cuestión, en tanto latinoamericano. Asimismo, nos preguntamos por el lugar de enunciación y cronotopo privilegiado en su discurso, el espacio geopolítico denominado Latinoamérica en su transfiguración en la ciudad ficticia de Santa Teresa, y las implicancias que ese gesto trae consigo para la configuración de la imagen de mundo que nos presenta. Nos hemos detenido particularmente en la experiencia que de ese cronotopo vivencian los personajes Oscar Amalfitano y Oscar Fate en *2666*. Sobre esta novela, nuestro trabajo da cuenta de las características de un espacio-tiempo específico (preconcebido mucho antes en la narrativa del autor, de lo cual es prueba, por ejemplo, su mención en el cuento “William Burns” (*Llamadas* 105) y en *Los detectives salvajes* (592) y que en esta novela alcanza su plena significación): la ciudad de Santa Teresa (cuyo vergonzante referente en la realidad latinoamericana es la conflictiva Ciudad Juárez, en la frontera entre México y EE.UU), la comunidad que de una u otra manera la habita (metáfora o alegoría de América Latina), y el ejercicio de la literatura que de ella se desprende.

En el segundo capítulo, tratamos estrictamente de la relación entre comunidad y canon. El corpus analizado lo componen *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. Así, en *Los detectives salvajes* nuestra interpretación está orientada de manera particular hacia el personaje Joaquín Font, o Quim, cuya presencia en la novela, dada su condición de “loco literario”, nos parece fundamental en tanto portador de una verdad emblemática, sobre todo sus palabras referidas al estatuto de la literatura. En *Amuleto* nuestra atención se dirige sobre el relato de Auxilio Lacouture y su visión acerca de la relación entre diversas generaciones de poetas (para los cuales ella opera a modo de *couture*: costura) y las distintas comunidades que ellos conforman. Asimismo, al final del capítulo hemos efectuado una lectura comparada, obligados por la pertinencia y fuerza del hipotexto: *La montaña mágica* de Thomas Mann.

Finalmente, en el tercer capítulo se analizan especialmente los cuentos “Enrique Martín”, “Prefiguración de Lalo Cura”, “Días de 1978”, y tres personajes de la novela *2666*: el artista Edwin Johns (de “La parte de los críticos”), el poeta del manicomio de Mondragón (de “La parte de Amalfitano”), y el mismo Lalo Cura (en “La parte de los crímenes”). En el cuento “Enrique Martín” veremos los alcances del vínculo inextricable entre locura, poesía y verdad; en “Días de 1978” damos cuenta de cómo para U, un personaje sin vínculos con la poesía o arte alguno, la única salida alternativa a la locura se encuentra en la muerte; el cuento “Prefiguración de Lalo Cura” lo leeremos en tanto alegoría y puesta en escena de una determinada manera de *ver* o, más bien, de *habitar viendo* el mundo, y rastreamos el recorrido del personaje Lalo Cura hasta su reaparición en *2666* como detective en la

<sup>14</sup> Cfr. los estudios de Rojas Pachas y Bolognese, entre muchos otros. Más sobre éste punto en el Capítulo 3 del presente trabajo.

ciudad de Santa Teresa. De ésta última novela, examinamos qué nos dice el discurso de los personajes Edwin Johns y el poeta de Mondragón, en su condición de locos y creadores, acerca de la autoría artística y/o literaria.

La metodología de nuestro trabajo consiste en, primero, identificar aquellos personajes que dentro de las distintas narraciones son considerados locos- o al borde de la locura. Daremos cuenta de su lugar de enunciación, es decir todo aquello que determina sus discursos y sus puntos de vista de manera irrenunciable- lugares, tiempos, memoria, lenguajes, tradiciones, etc.-, y luego la perspectiva que ese discurso asume y proyecta hacia los otros personajes y el mundo narrativo. Comprobaremos tanto las características que tiene cada locura individual- a qué obedece, cuáles son sus orígenes y qué verdad es aquella que pretende enunciar- así como los rasgos que se reiteran y que adquieren un cariz paradigmático. De ese modo, identificaremos la relación que existe entre cada discurso enunciado desde la locura y el discurso que en mayor o menor medida se desprende del autor detrás de estos discursos, para luego verificar de qué modo ese mismo discurso- esa verdad- se extiende fuera del universo de la ficción, hacia el lector y su mundo, y cuál sería la pertinencia de la enunciación y asimilación de esa verdad.

# CAPÍTULO 1. ROBERTO BOLAÑO: ¿EL ÚLTIMO LATINOAMERICANO?

## Latinoamérica, un cronotopo de enunciación

En “Los mitos de Chtulhu”, ensayo que discurre sobre el presente de Latinoamérica y su literatura, dice Bolaño: “Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y locos huidos son su mano de obra. El manicomio, desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa” (*El gaucho* 168).

La alegoría del sistema-mundo capitalista que se despacha nuestro autor es menos obvia de lo que parece, y nos invita a nosotros, latinoamericanos del siglo XXI, a plantear algunas interrogantes básicas respecto a nuestra condición y lugar en el entramado económico y discursivo occidental. ¿Por qué Latinoamérica sería el manicomio de Europa? ¿En qué consiste la locura que determina la subjetividad latinoamericana? ¿Hasta dónde podríamos extender el ‘más allá’ de esos sesenta años; cien, trescientos, quinientos? ¿Cuál es el vínculo entre esa estructura y la palabra del loco en el universo narrativo que construye? Y las interrogantes se multiplican aún más si tenemos en cuenta que el crítico y escritor Jorge Volpi, por ejemplo, ubica a Roberto Bolaño en el centro del canon latinoamericano de fines del siglo XX y principios de siglo XXI (149 y ss.). Ese lugar, según Volpi, le correspondería, ni más ni menos, puesto que estaríamos ante el último escritor latinoamericano.

Maticemos esto acotando que se trata, mejor dicho, del fin de un tipo de sujeto latinoamericano, del fin de una manera de entender y construir el tiempo-espacio que llamamos Latinoamérica. Para Bolaño, sin embargo, se trata de un sujeto y un espacio-tiempo irrenunciables, de un lugar de enunciación irreductible. No está demás insistir en el vínculo indisoluble e indesmentible entre el lenguaje y la sociedad que lo re/produce (Benveniste). Como han insistido casi todos quienes se han dedicado seriamente al estudio del lenguaje, toda enunciación es histórica y todo lenguaje es social, por lo que todo sujeto reproduce, encarna y de alguna manera se responsabiliza- responde a- las condiciones históricas de su espacio-tiempo. Dado esto, introduciremos aquí una distinción, esencial para nuestro estudio, practicada por el argentino Walter Mignolo, distinción la cual, a nuestro parecer, es decisiva, a saber: la diferencia entre *lugar de enunciación* y *perspectiva de enunciación*. A propósito de la geopolítica del conocimiento y la relación subalterna de la producción intelectual practicada en la periferia o en las fronteras de Occidente, respecto a sus centros de poder y conocimiento, dice Mignolo:

***Distingo aquí “lugar de enunciación” de “perspectiva”. La distinción es semejante a la que introdujo el pensamiento crítico feminista entre standpoint epistemology (“lugar de enunciación”) y “perspectiva”. El standpoint de Marx, por ejemplo, es el de la economía política y de la filosofía ilustrada, mientras que su perspectiva es la de la clase obrera (Historias locales 28).***

Por un lado, al lugar de enunciación correspondería a todo aquello que es irrenunciable en la identidad del sujeto que enuncia, a saber: territorio, lenguaje, memoria; y, por otro lado, tendríamos la perspectiva, asimilable, rastreable y con propiedades de ductilidad, que ese sujeto y esa enunciación asumen en su decir<sup>15</sup>. En el caso del propio Bolaño, su lugar de enunciación estaría definido en su calidad de chileno y latinoamericano nacido en los 50, cuyos años de juventud están fuertemente marcados por la injerencia del discurso revolucionario de matriz marxista de fines de los 60 y principios de los 70. Ahora bien, la perspectiva de su discurso se orienta a situar y redefinir ese lugar histórico de enunciación en el marco del canon literario y la historia de Occidente<sup>16</sup>. El cronotopo latinoamericano que constituye el piso desde el cual Bolaño enuncia, comprende límites históricos específicos y, a su vez, se proyecta hacia espacios diversos develando aspectos del sistema-mundo aparentemente vacíos, las estructuras macro en la que están insertos, ya sean económicas, sociales, etc. Al recibir el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, el año 1999, el autor habla de su escritura en los siguientes términos:

**(...) en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería mejor decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero en realidad no lo era. (Bolaño, *Entre paréntesis* 37).**

Piénsese, sobre esto, en los lugares de enunciación de los personajes de *Los detectives salvajes* y aquellos territorios por los cuales transcurre su devenir, a saber: México, Estados Unidos, Europa, diversos países latinoamericanos, Israel, África- inclusive la India, si tomamos en consideración el cuento "El Ojo Silva" (*Putas* 11-25). La novela- su obra en general- continuamentese abre desde y nos traslada hacia el centro y la periferia del entramado geopolítico y geocultural occidental. Es el mundo del capital y la racionalización capitalista burguesa del trabajo (Weber), la sociedad de la mercancía que ha confinado la locura al terreno de la mera enfermedad mental y al loco en centros de reclusión psiquiátrica. Hemos apuntado más arriba, en la Introducción, que la locura debe entenderse no ya como condición natural, ni como una desviación de una determinada normalidad, sino como un lenguaje otro, con sus propios procesos (no) dialécticos de significación, en el cual "se trataría antes de los límites que de la identidad de una cultura" (Foucault, *Entre filosofía* 123)<sup>17</sup>. Si la historia y su dialéctica se definen por las decisiones del sujeto y la

<sup>15</sup> Cfr. *Historias locales* 225-236.

<sup>16</sup> Asimismo, la perspectiva del canon occidental de Bloom se proyecta, de manera subrepticia y oculta, a la totalidad-mundo, pasando por encima de las especificidades históricas y locales no sólo de comunidades no-occidentales, sino también de la periferia moderna/colonial de Occidente.

<sup>17</sup> "Podría hacerse una historia de los *límites* —de estos gestos oscuros, necesariamente olvidados una vez cumplidos, por los cuales una cultura rechaza algo que será para ella el Exterior; y a lo largo de toda su historia, este vacío abierto, este espacio blanco por mediante el que se aísla la designa tanto como sus valores. Pues sus valores los recibe y los mantiene en la continuidad de la historia; pero en esta región de la que queremos hablar, ejerce sus elecciones esenciales, hace la partición que le da el rostro de su positividad; ahí se forma el espesor originario en el que se forma. Preguntar a una cultura por sus experiencias límites es interrogarla, en los confines de la historia, acerca de un desgarramiento que es como el nacimiento mismo de su historia" (*Entre Filosofía* 123). Continuidad temporal de un análisis dialéctico por un lado, y una estructura trágica a las puertas del tiempo (*Entre Filosofía* 123). Es necesario, nos dice, "confrontar las dialécticas de la historia con las estructuras inmóviles de lo trágico" (*Entre Filosofía* 124). Apurando estas



cultura, la locura se inscribiría como el reverso co/rrrespondiente y necesario de ese lenguaje racional, consciente y estructurado. Debemos agregar, además, que la piedra miliar de la reflexión de Foucault es la creencia de que no es la enfermedad mental la condición de la alienación, sino que es la alienación histórica de las sociedades modernas la condición previa a la enfermedad mental y sus distintas manifestaciones, sean cuales sean (Foucault, *Enfermedad* 115-6).

Para nadie es sorpresa o novedad que la construcción de la hegemonía económica y cultural- primero europea y luego estadounidense- en Occidente va de la mano de la subordinación de los países al sur del Río Grande y otros de la periferia occidental, determinando asimismo el carácter y los términos del diálogo mismo en su construcción categorial (Primer/ Tercer Mundo, Norte/Sur, Norteamérica/Latinoamérica). El hecho de la dependencia económica y política de la región desemboca en un ocultamiento de esa estructura por parte de los discursos y las narrativas oficiales, provenientes tanto desde el centro como desde la periferia<sup>18</sup>. La alienación latinoamericana se nos aparece como el reverso de Occidente, la condición necesaria para el orden y la construcción de la modernidad capitalista sobre y a través de la totalidad-mundo; la escisión del sujeto latinoamericano, el no re/conocimiento y no posesión de éste por/en sí mismo dentro de su propio devenir histórico, son el telón de fondo donde se inscribe con plena conciencia el universo narrativo de Roberto Bolaño. En su lectura de esta situación orgánica de la situación latinoamericana en la estructura occidental, Latinoamérica (y América en general, como veremos) aparece como el reverso de la razón y el orden del sujeto moderno, una comunidad de alienados. Estamos aquí ante lo que Leonidas Morales ha dado en llamar “ausencia de comunidad” en Bolaño, la cual “definitivamente no está. Sólo su ausencia está”. Los personajes carecen de una comunidad y un espacio comunitario. “O mejor: los espacios comunitarios han perdido sus demarcadores tradicionales para subsumirse en una totalidad, y dentro de esa totalidad, el personaje se ve reducido a habitar un tiempo-espacio puramente aleatorio” (*De muertos* 43)<sup>19</sup>. La identidad latinoamericana, en su alienación, deviene en Bolaño como ausencia de una subjetividad colectiva o particular (Rojo, *Globalización*)<sup>20</sup> definida; la comunidad, para el autor, no puede sino estar ausente en la medida que la narrativa que intenta aunar a los individuos singulares no se ha correspondido ni se corresponde, es decir *no hace sentido*, con la experiencia que de esa realidad histórica poseen esos individuos.

Para Mignolo, la diferencia colonial- la ejecución de la colonialidad del poder, que lo obliga a yuxtaponer textual y discursivamente a la modernidad la colonialidad que le otorga fundamento: modernidad/colonialidad- generó no sólo la apertura de un nuevo circuito comercial o la apertura del planeta hacia la totalidad tierra de la que habla Glissant. Provocó, además, un conflicto de fuerzas y discursos que no ha de resolverse fácilmente:

***El imaginario del mundo moderno/colonial surgió de la compleja articulación de fuerzas, de voces oídas o apagadas, de memorias compactas o fracturadas,***

palabras, podemos decir que el problema radica en confrontar las contradicciones socio-históricas con las narrativas que por un lado las explican y por otro lado les otorgan fundamento.

<sup>18</sup> Cfr. Roig 97-127.

<sup>19</sup> Morales, en nota al pie, ejemplifica esto con el propio Bolaño y su situación biográfica (*De muertos* 43).

<sup>20</sup> En su reflexión, distingue Rojo entre tres tipos de identidad: la singular, que responde a la identidad de un cierto individuo; la identidad particular donde la pregunta “va a ser por la identidad de un colectivo, por aquello que hace que un grupo más o menos grande de personas sea el que es”; y el de la identidad general, donde las diferencias singulares y particulares convergen en la condición de ser humano. (*Globalización* 30-1 y ss.).

**de historias contadas desde un solo lado que suprimieron otras memorias y de historias que se contaron y cuentan desde la doble conciencia que genera la diferencia colonial (...). A principios del siglo XX, el sociólogo e intelectual negro, W.E.B. Du Bois, introdujo el concepto de “doble conciencia” que captura el dilema de subjetividades formadas en la diferencia colonial, experiencias de quien vivió y vive la modernidad desde la colonialidad. Extraña sensación en esta América, dice Du Bois (1904), para quien no tiene una verdadera autoconciencia sino que esa conciencia tiene que formarse y definirse con relación al “otro mundo”. (...) El principio de doble-conciencia es, en mi argumento, la característica del imaginario del mundo moderno-colonial desde las márgenes de los imperios (desde las Américas, desde el Sureste de Asia, desde África del Norte y del Sur del Sahara). (Mignolo, “La colonialidad” 63-64).**

No es la doble conciencia una alienación, la locura clásica de un sujeto que es otro y el mismo a la vez? La conciencia del sujeto de las periferias y los márgenes poco tendría que ver con la conciencia unitaria y total del sujeto moderno (y ‘universal’) europeo. La diferencia colonial demuestra una fractura de dicha conciencia, de la subjetividad particular del colectivo (latino)americano la posibilidad de tener en un solo (en apariencia) discurso una multiplicidad de voces y memorias. La colonización implicó un aplastamiento por un sistema- Occidente- de las otredades que encontraba a su paso. Mignolo, siguiendo a DuBois, recalca en la consecuencia de una doble conciencia, así mismo como, por su parte, Frantz Fanon hablará de los trastornos mentales ocasionados por la dualidad colono/ colonizado (228 y ss.). El gesto de Bolaño por intentar comprender la configuración del manicomio latinoamericano se nos muestra, a la luz de estas reflexiones, con toda su fuerza alegórica. Sólo desde esta perspectiva se puede comprender por qué en su obra existe “la posibilidad de que sean los locos quienes han entendido mejor la realidad, que no sean ellos los que la ven trastocada, sino que sea ella misma la que está realmente al revés.” (Bolognese 243).

## ¿Fin de las utopías? ¿Fin de Latinoamérica?

Dice Bolaño que el manicomio hace más de sesenta años (hemos visto que el período abarca en realidad mucho más) se quema en su propio aceite, su propia grasa. Lo cual lo ubicaría en consonancia con la descripción que hace la crítica de la situación actual de la literatura latinoamericana, en términos de derrota<sup>21</sup> y/o decadencia<sup>22</sup>, en cuanto a su relación con la realidad del devenir histórico-político de la región. Idelber Avelar ha leído en la instalación del mercado como horizonte social, político y cultural en las sociedades latinoamericanas- de la mano de las dictaduras- un vaciamiento de la pretensión liberadora y progresista que subyacía al *boom* latinoamericano. Así, dice Avelar, “Después del 11 de septiembre ya no nos estaría dada la posibilidad, para ponerlo lapidariamente, de creer en el proyecto de redención por las letras (25)<sup>23</sup>. Esta, entre otras fechas de un período

<sup>21</sup> Cfr. Avelar.

<sup>22</sup> Cfr. Franco.

<sup>23</sup> Cabe anotar aquí las palabras con las que Avelar cierra el capítulo introductorio de su libro: “Contra el optimismo culturalista, este libro acepta la derrota de lo literario, derrota coextensiva a la instalación del momento telemático del capital global - impuesto en Latinoamérica, como sabemos, sobre incontables cadáveres. Tal aceptación es *precisamente la razón por la que seguimos*

históricamente significativo- el de la derrota de la utopía, la petrificación de la historia y el triunfo de la mercancía- son atraídos a la narrativa de Roberto Bolaño, quien resignifica y reorienta el sentido de ciertos acontecimientos decisivos mediante el artificio literario. Desde ese espacio-tiempo irrenunciable que constituye Latinoamérica y su historia, Bolaño, con las herramientas de la ficción, dispone otra historia entrelazando hechos reales, extraliterarios si se quiere, junto a hechos ficticios, en un entramado que devela una lectura que busca complejizar la narrativa y el devenir latinoamericano. Real es la violación de la autonomía universitaria y luego la masacre de Tlatelolco ocurridos el año 1968 y que sirve de base a la novela *Amuleto*; real es también el 11 de septiembre de 1973, clave en la biografía del personaje Arturo Belano- también en la de Bolaño- y recurrente en diversas narraciones del autor.

Es un período histórico en el cual el futuro prometido por la modernidad, la racionalidad, el progreso, el liberalismo, el nacionalismo, el socialismo, entre otros, se retira del horizonte que por mucho tiempo ha ocupado, aunque en un sentido distinto para cada espacio-tiempo: “El tiempo que ese horizonte anunciaba o prometía no era pues la mera continuación del presente y del pasado. Era nuevo, entrañaba el cambio y anunciaba o prometía lo deseado o lo esperado, quizás incluso lo soñado.” (Quijano, “El retorno”). Lo que permitió a las distintas generaciones o comunidades particulares resistir ante esa retirada, era la confianza en que la derrota era solo un momento más de la lucha<sup>24</sup>. Ante esa ausencia del futuro, el escenario dominante es el que Arturo A. Roig identifica como la crisis de la conciencia moderna y burguesa, de los relatos y los discursos en tensa relación con la historia y la cultura a la que intentan dar sentido (Roig 193 y ss.). La retirada del horizonte del futuro y la utopía es correlato de desaparición de las condiciones histórico-sociales que hacía posible el vínculo entre esos relatos y las comunidades que en ellos se identificaban<sup>25</sup>.

En el ensayo que nos sirvió de punto de partida, Bolaño hace un diagnóstico pesimista (por decir lo menos) del panorama literario en nuestra América. Jean Franco, a su vez, toma nota sobre la situación que la literatura latinoamericana enfrenta desde hace cuarenta años; un extenso período de crisis, donde la lógica del mercado, de la mano de la violencia política (física y/o discursiva) ha sido capaz de convertir casi cualquier intento de resistencia literaria— y crítica- en mercancía. No hace falta mencionar que termina por inclinarse y optar hacia la lectura de las “líneas de fuga” deleuzianas, hacia la/s marginalidad/es (236 y ss.). A nosotros, sin embargo, nos parece que una de las lecturas más creativas y fuertes del rizoma se encuentra en el poeta y teórico martiniqués Édouard Glissant.

Glissant recurre a la teoría del caos, esbozada por primera vez en 1963 por Edward Lorenz, para describir del siguiente modo el estado actual del mundo contemporáneo:

***Entiendo por caos-mundo (...) la colisión, la intersección, las refracciones, las atracciones, las connivencias, las oposiciones, los conflictos entre las culturas de los distintos pueblos de la totalidad-mundo contemporánea. Consecuentemente, la definición o mejor el enfoque que propongo de esta***

*con ella:* para que pueda advenir la reminiscencia de lo disuelto, como Hölderlin, escribiendo al borde de la locura, parece haber comprendido.” (Avelar 35).

<sup>24</sup> “Para esa esperanza, toda derrota era sólo un momento de la lucha. Por eso, millones de gentes pudieron resistirlo todo, desde el exilio, la cárcel, la tortura, la muerte, hasta lo más personal y doloroso, el sacrificio o la pérdida de vidas amadas.” (Quijano, “El retorno”).

<sup>25</sup> “Decir la muerte de la utopía, es decir la desaparición de las condiciones sociales, culturales y políticas que por casi un siglo la habían hecho posible, manteniendo vigente el deseo que desde el presente y la memoria viva del pasado daba vida al futuro.” (Morales, *De muertos* 25).

***noción de caos-mundo es muy precisa: se trata de la mezcla cultural, que no consiste en un mero “melting-pot”, en virtud de la cual la totalidad-mundo se ve hoy materializada. (Glissant 82)<sup>26</sup>.***

Si bien esta descripción no dista mucho, en apariencia, de otras tantas hechas en torno al capitalismo tardío o la posmodernidad, reviste, a nuestro modo de ver, tres particularidades: (a) la primera consiste en un derivado de la noción de “caos” y su incidencia sobre los modos en que el devenir de la totalidad-mundo se realiza, a saber: la impredecibilidad de estos contactos erráticos (Glissant 85), lo cual anula de cuajo el optimismo culturalista detectado por Avelar, pero también los postulados apocalípticos relativos al fin de la historia y al fin de las utopías; (b) así, se desprenden dos posibilidades de asumir subjetivamente el estado actual del campo cultural: o bien como asentimiento gozoso o cautivador, o bien como aflicción (Glissant 88); (c) y, por último, lo más importante: el rol que, según él, le cabe en ese marco a la literatura:

***El elemento generador del todo-mundo es la propia poética de esta Relación, que hace posible la sublimación, sobre la base del conocimiento de sí y de los demás, a un mismo tiempo, de la aflicción y el asentimiento, de lo positivo y negativo [...] conocer la impredecibilidad es estar en consonancia con el presente, con el presente en que se vive, de una forma distinta, no empírica ni sistemática, sino poética. En Francia se dice que la poesía ha muerto. Yo creo que la poesía, o al menos el ejercicio de lo imaginario, la visión profética del pasado y los espacios distantes, es el único medio que, con independencia del lugar, tenemos a nuestro alcance, para inscribirnos en la impredecibilidad de la relación mundial. (Glissant 89-90).***

Siguiendo a Glissant, podemos tentar, en adelante, algunas respuestas a la pregunta por la literatura, la poesía y el canon en la obra de Bolaño, en tanto permite auscultar el sentido de la escritura y la lectura particularmente cuestionadas en el autor. El ejemplo más claro en este sentido es la novela 2666; en “La parte de los críticos”, un italiano, un español, un francés y una inglesa recorren Europa y luego México en busca de un escritor alemán; en “La parte de Amalfitano”, Oscar Amalfitano es un chileno exiliado, con una hija española, que termina varado en la ciudad de Santa Teresa; “La parte de Fate” nos muestra a un periodista estadounidense y activista negro que constantemente ve cuestionada su identidad; “La parte de los crímenes” nos instala derechamente en el escenario central, el lugar de enunciación irrenunciable de la novela, la ciudad Santa Teresa; finalmente, en “La parte de Archimboldi” asistimos al recorrido de este ficticio escritor alemán por una serie de acontecimientos determinantes de la historia occidental, para terminar, como los demás personajes de la novela, en la ciudad de Santa Teresa.

Ahora bien, debemos apuntar que Bolaño se inscribe en la impredecibilidad mundial desde su opuesto, la no-impredecibilidad. Como veremos en detalle más adelante, sus personajes son incapaces de ir más allá de sus límites y determinantes generacionales. Sobre este punto, Leonidas Morales ha mostrado la importancia de las lágrimas en la

---

<sup>26</sup> Y agrega más adelante: “La novedad que reviste el mundo contemporáneo es que los períodos temporales han dejado de ser dilatados, para resultar tan inmediato como sus consecuencias (donde) (...) las humanidades que se influyen en este grado, bien con efectos positivos o negativos, viven varios tiempos diferentes. En relación con la medida que aplicamos, que es la medida histórica expresada por la linealidad del tiempo occidental antes y después de Jesucristo, puede afirmarse que las culturas actuales viven varios tiempos diferentes a pesar de experimentar las mismas transformaciones e influencias.” (Glissant 83-4).

narrativa de Bolaño, señalando que sus personajes, al enfrentarse a los límites históricos del mundo en el que han sido arrojados y abandonados a su suerte, lloran:

**(...) detrás del llanto hay invariablemente un sujeto cuya vida, en su curso, entra en un contacto traumático con unos límites que son los de su tiempo, de su puro presente, es decir, de un aquí sin trascendencia, dejado o abandonado por el silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura. Un contacto insoportable, insostenible, que precipita en el sujeto el cortocircuito de su llanto, signo de impotencia absoluta. Es el lugar también del dolor asociado a una renuncia, a un no poder ser, a un fracaso, a una mutilación. (De muertos 66).**

Sin embargo, esas lágrimas serían, paradójicamente, el lugar de la esperanza, pues deben ser leídas como “un signo de petición implícita de su redención. En otras palabras: las lágrimas son, en la narrativa de Bolaño, el lugar de la esperanza. O mejor: son el lugar simbólico desde donde habría que construir la esperanza.” (Morales, *De muertos* 67). Los personajes de Bolaño, como el propio autor, obedecen a determinantes irrenunciables que se expresan en el gesto de llorar. La aporía de la subjetividad de estos latinoamericanos (los de origen, los del devenir) queda inscrita en ese gesto. Las lágrimas: fracaso existencial, alienación histórica y mutilación, explícita ésta en los cuerpos de las mujeres de Santa Teresa. Queda abierta, del otro lado de la paradoja, la pregunta por la esperanza y la reconstrucción de esa identidad que sólo en el llanto logra posesionarse de sí misma.

## Del lugar de enunciación Latinoamericano a Santa Teresa, la perspectiva universal

En esa declaración de principios éticos que es el “Discurso de Caracas”, dice Bolaño que “Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados” (Bolaño, *Entre paréntesis* 38). Se trata de una generación de jóvenes aludida también en el cuento “El Ojo Silva”, que no pueden escapar a la violencia sufrida en sus años de juventud, pues “de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende.” (Bolaño, *Putas* 11). No es casual, entonces, que el contexto latinoamericano devenga finalmente, en Bolaño, en el cronotopo de Santa Teresa en 2666- fecha/cifra/novela ya antes prefigurada en *Amuleto*- donde convergen, en palabras de Ignacio Echevarría, “las cinco partes de la novela; allí tienen lugar los crímenes que configuran su impresionante telón de fondo” (“Nota a la primera edición”, 2666, 1123). Para Edmundo Paz Soldán, por otro lado, 2666 va más allá de la esfera latinoamericana, en tanto es “la aventura y el apocalipsis, diseminados a lo largo y ancho del planeta” (Paz Soldán 19). Asimismo re/lee Patricia Poblete la entera narrativa de Bolaño, a partir del apocalipsis que despliega- en lo intra y extratextual- la enunciación misma de la novela de marras. La perspectiva que adquiere la enunciación se nos amplía y extiende sus límites espacio-temporales de tal manera que todo el devenir histórico, pasado, presente y futuro se hacen legibles y adquieren sentido sólo desde ese lugar y tiempo, el presente latinoamericano de Santa Teresa, el aquí sin trascendencia que menciona Leonidas Morales, cuyo epítome y origen se encuentran en el cronotopo privilegiado de la ciudad de Santa Teresa.

El crimen como telón de fondo de la historia- ya sea social, política, cultural o literaria. Con ese fondo, la obra de Bolaño pareciera cuestionarse sobre qué lugar le corresponde a

la literatura, si le corresponde todavía un lugar, y qué y cómo debiéramos entender hoy, en el contexto latinoamericano y occidental, cuando decimos poesía, literatura, poeta y escritor.

Esa relación, ese vínculo entre la poesía, o la literatura en general, y la historia de la comunidad en/desde la que se inscribe, esas preguntas y respuestas por la función y el lugar de la literatura, de la escritura, en las sociedades latinoamericanas más allá del fin (o la derrota) de la utopía, aparecen particularmente en crisis a lo largo y ancho de toda 2666.

Detengámonos aquí para comprender de manera cabal la particular configuración del espacio-tiempo de la ciudad ficticia construida por Bolaño, Santa Teresa. Hemos de recurrir al concepto de cronotopo, tal y como lo define Mijaíl Bajtín:

***En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (237-8).***

Bástenos, por ahora, mencionar que esa ciudad debe ser leída por un lado como una alegoría de la actualidad latinoamericana, del devenir último de su violenta historia, y por lo tanto sus personajes deben ser entendidos como sujetos sociales que materializan un determinado sentir y concreción del tiempo-espacio latinoamericano y occidental. Sujetos históricos marcados por la sobrevivencia (Morales, *De muertos* 26); por otro lado, debemos leer a estos sujetos y la ciudad en tanto figuración, o mejor dicho macrofiguración (Morales, *Figuras* 27-8 y ss.), en su especificidad literaria dentro del universo narrativo dispuesto por el autor.

## Los agujeros negros en el puzle latinoamericano

En un ensayo publicado en 1993, dedicado a los relatos que transcurren en la ciudad de Misiones, cronotopo específico construido a través de la obra de Horacio Quiroga, Leonidas Morales identifica la operación de un principio narrativo que “marca tanto el modo de presentar las historias como el tratamiento dado al escenario geográfico en que se desarrollan” de manera tal que “subsumen el mundo particular (...) en un universo que los contiene y a la vez los integra” (*Figuras* 20). En su análisis de la transitividad en tanto principio narrativo, Morales consigue dar una nueva perspectiva al espacio-tiempo presentado bajo el topónimo de Misiones, notando cómo Quiroga transgrede la intransitividad del género cuento, consistente en un mundo cerrado y autosuficiente en sí mismo donde el lector no espera encontrar, bajo la firma del mismo autor, los mismos personajes o historias (20 y ss.). Ese mismo principio en Bolaño está absoluta y deliberadamente olvidado. Es más, la transitividad es una de las constantes estructurales de su narrativa (Morales, *De muertos* 39). Lo que en éste momento nos interesa es el poder de un espacio-tiempo, de una macrofigura, de determinar tanto las historias como los diversos espacios y personajes que en ella se dan cita.

La ciudad de Santa Teresa operaría de modo análogo en la obra de Bolaño, de manera que no estaríamos ante un elemento exclusivo del orden del contenido de la obra, sino algo que trasciende e integra a la vez tanto las historias de los personajes como los espacios a través de los cuales estos deben transitar. Si el narrador de Quiroga tiene como función “asistir con la palabra a las postrimerías de la comunidad” (Morales, *Figuras* 26)- en el doble

sentido del asistir, tanto presenciándola como ayudando a construirla- el narrador de Bolaño asiste (a) su ausencia (Morales, *De muertos* 43), narrándola, construyéndola, historizándola en su fragmentariedad. Lo medular y decisivo del estudio de Leonidas Morales consiste en el estrecho vínculo que él establece entre el espacio-tiempo de la macrofigura literaria y el espacio-tiempo histórico, social y cultural que la hace posible<sup>27</sup>.

¿Qué nos dice o nos muestra la macrofigura de Santa Teresa? ¿A qué supuestos reales e históricos obedece el cronotopo ubicuo y privilegiado de 2666? Para responder a la primera pregunta, debemos sacar a colación la percepción y el habitar la ciudad que nos muestran los personajes. Amalfitano, por ejemplo

***no pensaba quedarse mucho tiempo en Santa Teresa. Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? (2666, 252).***

Y es que el modo que tienen los personajes de transitar por y a través de Santa Teresa es la muerte. Los asesinatos que en ella ocurren “esconden el secreto del mundo” (439). Habitar Santa Teresa es, de una u otra manera, enfrentarse a la muerte, tomar conciencia de ella de un modo excesivo, radical y dramático. Dramático en el sentido de que en sí misma significa y representa una determinada experiencia, que en el caso de Amalfitano es la de un profesor universitario cuyo lugar de trabajo es atravesado por la macrofigura alegórico-metonímica que constituye su espacio-tiempo: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. También parecía una discoteca vacía.” (239)<sup>28</sup>. La desolación y la inevitabilidad de la muerte no son simples componentes de la ciudad, sino la ciudad misma. Al final de “La parte de los crímenes”, se describe cómo se comportaba la ciudad durante las navidades de 1997:

***Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse. (791).***

La comparación de las calles de Santa Teresa con agujeros negros es decisora. Lugares de los cuales no se puede salir, donde la oscuridad no deja sitio ni oportunidad a ninguna fuerza que no sea la de la desaparición, un fenómeno que Stephen Hawking define como “Región del espacio-tiempo de la cual nada, ni siquiera la luz, puede escapar, debido a la enorme intensidad de la gravedad” (172). Sin embargo, la presencia de las risas que salen de no se sabe dónde, para información tanto de vecinos como de extraños para no

<sup>27</sup> “Jamás el estímulo de un modelo ha sido fecundo si la propia realidad cultural que rodea al escritor, y al lector, no lo vuelve asimilable. Estas macrofiguras serían desde luego inconcebibles en la literatura del período colonial, porque, a mi modo de ver, son inseparables del movimiento de la modernidad y de sus peripecias. En efecto, es la modernidad y sus estragos en las identidades culturales tradicionales la que introduce los supuestos históricos de las macrofiguras” (Morales, *Figuras* 27).

<sup>28</sup> Guadalupe Roncal percibe del siguiente modo la cárcel de Santa Teresa: “-Es como un sueño (...) Parece una cárcel viva. (...) No sé cómo explicarlo. Más viva que un edificio de departamentos, por ejemplo. Mucho más viva. Parece, no se sorprenda usted de lo que le voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer viven los presos.” (379). La serie metonímica cárcel/ ciudad/ Latinoamérica/ Caos-Mundo, se configura correlativamente con la de los presos/ habitantes de Santa Teresa/ latinoamericanos/ habitantes del Caos-Mundo.

perderse, debe leerse en todo su poder alegórico, es decir tanto en su pertinencia literal como en las evocaciones interpretativas que despierta. (Un contrapunto entre la risa y el llanto en Bolaño requeriría un estudio aparte, pero ha de mencionarse la presencia dialógica y no resuelta, paradójica si se quiere, de ambos gestos a lo largo de toda su narrativa). Aquí la risa se pierde en las calles de la ciudad, entre los excesos de la muerte, pero al mismo tiempo, según nos dice el narrador, sirven a los habitantes y extranjeros para no perderse, único signo de vida y de encuentro entre los sujetos que la habitan. Asimismo, la irresolución entre ciudad y desierto que escenifica la ciudad, reorienta y desmitifica la ya irresoluble y difusa relación entre civilización y barbarie. Aunque, por otro lado, es la afirmación metafórica de la resistencia- precaria, sí, pero resistencia al fin y al cabo- de la literatura en medio del panorama histórico, social y cultural latinoamericano y mundial.

Y es que los alcances de la precariedad, el vacío y la soledad encuentran un cronotopo privilegiado en la macrofigura de Santa Teresa. El vacío de los referentes, su inestabilidad (Companys) en la constitución identitaria de los personajes, la distancia irredimible entre los relatos y los sujetos que esos relatos pretenden convocar, son escenificados constantemente en el acontecer de la novela.

Mencionamos más arriba a Oscar Amalfitano, un personaje que progresivamente ingresa en el territorio de la locura- lo cual lo preocupa, pero también lo hace sonreír (251) e incluso termina con aceptar con “entusiasmo” y “alegría” (271)- justamente para atestiguar los vacíos, la ciudad configurada por los agujeros negros. Se nos dice que tiene ciertas ideas, ideas-juego, con las cuales “Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura.” (244). Cabe destacar que su locura tiene como antecedente la relación con Lola, su esposa, quien alguna vez peregrinó a la siga del poeta de Mondragón abandonando a Amalfitano y a Rosa, hija de ambos<sup>29</sup>, y como origen (devenido en tal) el momento en que decide materializar un *ready-made* de Duchamp, colgando un libro de un tendedero (245). Luego de un paseo por el extrarradio de Santa Teresa, Amalfitano sueña con una voz que le habla de la

***«historia descompuesta» o «historia desarmada y vuelta a armar», aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse y saltaba de una roca andesita a una riolita y luego a una toba, y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste 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).***

Cabe notar que esas rocas prehistóricas que se mencionan son todas volcánicas; la violencia es ineludible en la imagen de mundo de Amalfitano, aun en la naturaleza, del mismo modo que la fragmentación y el dolor. La imagen posible de la realidad histórica latinoamericana aparece como una amalgama de gestos, la violencia de la naturaleza y la escritura asociada a esa historia. Más tarde, llega a la conclusión de que la sombra de ese libro que colgaba a la intemperie era más clara, más fija y razonable “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). Amalfitano percibe la ciudad, su mundo, en tanto ausencia y vacío de referentes, mutiladas las posibles imágenes de sus orígenes.

---

<sup>29</sup> Más sobre este personaje en particular en el Capítulo 3 de este ensayo.



Aquello de las imágenes sin asidero, de la historia descompuesta o desarmada y vuelta a armar una y otra vez, encuentra un momento emblemático en el recuerdo y relectura, intercalado y fragmentado, que Amalfitano hace de un libro enviado por un amigo chileno, “humorista de ley”, cuando él vivía en Europa, cuyo título es *O’Higgins es araucano. 17 pruebas, tomadas de la historia secreta de la Araucanía*. Su autor, Lonko Kilapán, “se presentaba a sí mismo como Historiador de la Raza, Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana.” (276). Amalfitano recuerda que la primera vez que leyó el libro lo hizo “muriéndose de la risa”, mientras que la manera en que lo lee ahora es “con algo parecido a la risa pero también con algo parecido a la pena.” (277). El libro, publicado en 1978 por Editorial Universitaria, en plena dictadura militar en Chile, discurre sobre un supuesto vínculo de origen entre los griegos y los araucanos, sobre las capacidades telepáticas de éstos últimos y la pertenencia de la madre del héroe libertador a esa raza. Esta lectura lleva a Amalfitano a vislumbrar en la figura de Lonko Kilapán “un hombre de paja, un factótum al servicio de algún coronel de Inteligencia, o tal vez de algún general con ínfulas de intelectual”, lo cual, a su modo de ver, no sería extraño, puesto que en Chile “los militares se comportaban como escritores y los escritores, para no ser menos, se comportaban como militares” (286). Incluso llega a pensar en la posibilidad de inexistencia de Kilapán, de la Confederación Indígena y la Academia de la Lengua Araucana, y que Lonko Kilapán “bien podía ser un nom de plume de Pinochet”, o bien

***podía ser la de Aylwin o la de Lagos. La prosa de Kilapán podía ser la de Frei<sup>30</sup> (lo que ya era mucho decir) o la de cualquier neofascista de la derecha. En la prosa de Lonko Kilapán no sólo cabían todos los estilos de Chile sino también todas las tendencias políticas, desde los conservadores hasta los comunistas, desde los nuevos liberales hasta los viejos sobrevivientes del MIR. Kilapán era el lujo del castellano hablado y escrito en Chile, en sus fraseos aparecía no sólo la nariz apergaminada del abate Molina, sino las carnicerías de Patricio Lynch, los interminables naufragios de la Esmeralda, el desierto de Atacama y las vacas pastando, las becas Guggenheim<sup>31</sup>, los políticos socialistas alabando la política económica de la dictadura militar, las esquinas donde se vendían sopaipillas fritas, el mote con huesillos, el fantasma del muro de Berlín que ondeaba en las inmóviles banderas rojas, los maltratos familiares, las putas de buen corazón, las casas baratas, lo que en Chile llamaban resentimiento y que Amalfitano llamaba locura.***

En la historia “secreta”, alienada y desfasada de todo referente de Lonko Kilapán, en su uso de la palabra y el discurso, Amalfitano puede leer, fragmentada, sin cronología mediante, pero no por ello sin claridad, la historia de Chile, cuyo origen devenido es el golpe de estado y posterior dictadura: el ilustrado Abate Molina, los torturadores, los presidentes del período postdictatorial, el completo espectro político de derecha a izquierda, la paradoja de quienes propalaban el socialismo para luego adherirse a la estructura política y económica

<sup>30</sup> *Patricio Aylwin fue el primer presidente de Chile posterior a Pinochet- de quien recibió la banda presidencial, legitimando en ese gesto la dictadura y sus crímenes- entre 1990 y 1994; Eduardo Frei, presidente de Chile entre 1994 y 2000; Ricardo Lagos, presidente de Chile entre 2000 y 2006;*

<sup>31</sup> *La alusión (en relación al desierto de Atacama y las becas Guggenheim) a la figura de Raúl Zurita es evidente, y por extensión a los poesía chilena en general. Sobre este vínculo entre la realidad histórica y la poesía, las novelas *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) son ejemplares.*

del libre mercado, la ética de cierto arte chileno asociada a la adquisición de becas, territorios naturales, la vida pública y privada, e incluso la sombra del muro de Berlín que se cierne sobre todo aquello; el cronotopo de enunciación de Kilapán no es otro que el Chile dictatorial, el agujero negro del cual ninguno esos elementos puede desasirse, con claras pretensiones universales, por cierto. Amalfitano así lo entiende y localiza en ese desfase el resentimiento, la locura o la alienación entre la realidad histórica y los relatos que le dan forma.

Ahora bien, el punto crítico se encuentra en ese contacto que tiene Amalfitano con la realidad fuera de la diégesis, gatillado por el *Testamento geométrico* de Dieste, puesto que el tal Lonko Kilapán es real; su verdadero nombre es César Navarrete, ex inspector de un liceo público, y el libro aludido en la novela está efectivamente publicado; además, ha escrito otros libros del mismo tenor, en los cuales distingue entre los araucanos-altos, rubios, de ojos verdes, con filiación griega europea- y los mapuche- bajos, de tez morena, de espaldas anchas (Valderrama), y se autodeclara líder de dicha raza<sup>32</sup>. De este modo, desde su locura, Amalfitano ve en la locura de Kilapán la verdad del Chile (post)dictatorial, sus contradicciones sociales e históricas, incluso individuales: al pensar en el nombre de la madre de O'Higgins, Isabel Riquelme, y en el de su propia madre, Eugenia Riquelme, se sobresalta: "Se le pusieron los pelos de punta por espacio de cinco segundos. Trató de reírse pero no pudo." (287). La realidad- con todas sus oposiciones dialécticas- y no otra cosa es el 'abismo', el agujero negro al cual se ha asomado nuestro personaje desde la ficción, y donde nadie más quiere asomarse, según le dice el joven Marco Antonio Guerra, hijo del decano de la facultad donde trabaja, y con quien ha trabado algo similar a una amistad: "La gente ve lo que quiere ver y nunca lo que quiere ver se corresponde con la realidad. La gente es cobarde hasta el último aliento. Se lo digo confidencialmente: el ser humano, hablando grosso modo, es lo más semejante que hay a una rata." (280). Esa realidad, mejor dicho, las estructuras sociales que la determinan y le otorgan forma, es aquello que no se quiere ver y ha quedado excluido, como el loco, determinando desde esa exclusión la realidad histórica. Sin embargo, la locura de Amalfitano nos revela precisamente a una sociedad latinoamericana y mundial incapaz de distinguir las condiciones de su existencia espacio-temporal, cronotópica, de mirar al pasado en tanto ha renunciado a él, que por ello no re/conoce su presente y mucho menos puede proyectarse hacia el futuro<sup>33</sup>.

En base a esta visión hacia el abismo de Amalfitano queremos plantear que, así como se han puesto en evidencia los agujeros negros de la realidad latinoamericana, se oponen a ellos, justamente para evadirlos, personajes, elementos, escenarios, ideas, elementos textuales e intertextuales, etc., a los cuales, siguiendo otra vez el texto de Hawking, hemos de llamar 'agujeros de gusano'. En *Historia del tiempo* se dice que la Teoría General de la Relatividad de Einstein "parece ofrecer la posibilidad que nosotros podríamos crear y podríamos mantener agujeros de gusano, pequeños tubos que conectan regiones diferentes de espacio-tiempo." (Hawking 5)<sup>34</sup>. El agujero de gusano de su locura

<sup>32</sup> Para más información, ver el artículo de Valderrama mencionado en la Bibliografía.

<sup>33</sup> "En realidad, sólo en la historia podemos descubrir las condiciones de posibilidades de las estructuras psicológicas; (...) la enfermedad implica en las condiciones actuales, aspectos regresivos, porque nuestra sociedad ya no sabe reconocerse en su propio pasado, aspectos de ambivalencia conflictual, porque no se puede reconocer en su presente; que implica, finalmente, la eclosión de los mundos patológicos, porque aún no puede reconocer el sentido de su actividad y de su porvenir." (Foucault, *Enfermedad* 102).

<sup>34</sup> En efecto, se podrá replicar que prácticamente toda la experiencia literaria funciona de este modo. Sin embargo, llama la atención el uso voluntario, la utilización a conciencia de este tipo de elementos en distintos niveles narrativos por parte de Roberto Bolaño.

le permite a Amalfitano leer el agujero negro de la realidad chilena desde un momento particular, la dictadura pinochetista, hacia el pasado y hacia el futuro de ese acontecimiento que es el presente eterno e inamovible de Amalfitano. A nosotros los lectores, ese agujero nos obliga a valorar la configuración cronotópica que nos cobija entre sus estructuras-económicas, políticas, sociales, etc.- desde el cronotopo de la ficción<sup>35</sup>. Hacia el final, Amalfitano sueña con el último filósofo comunista, quien resulta ser Boris Yeltsin. Ante esa paradoja, se pregunta en qué clase de loco se está convirtiendo, “capaz de soñar tales despropósitos” (290). Sin embargo, el último filósofo comunista le revela una verdad sobre la vida, para que “la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío”. La verdad sería una ecuación: oferta + demanda + magia: “¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego” (291). Entonces Yeltsin se sentaba en un cráter o letrina, contando historias, bebiendo y finalmente desapareciendo. Amalfitano, solo, no quiere mirar por ese agujero y no le queda “más remedio que despertar”. No es muy difícil leer en el sueño la asimilación por parte de Amalfitano de un caos-mundo que ya no es el que él conoció, un mundo caracterizado por el desplome del comunismo a nivel global, la verdad de un mundo regido por la oferta y la demanda del libre mercado, y ver en la tercera pata de la mesa de la vida, la magia (compuesta por el deseo, la épica y el juego, los cuales podríamos agregar la poesía, la literatura), el camino de la sobrevivencia en el presente. El enigma, lo indescifrable, aquello que Amalfitano no se atreve a ver, estaría dentro del agujero o letrina. ¿Qué es eso que no se atreve a ver? ¿Las utopías? ¿El pasado que prometió un futuro que no pudo ni podrá ser? ¿Se ha arrojado ahí, como el último filósofo comunista con el rostro de Yeltsin, cualquier otro tiempo que no sea el eterno presente, el final de la historia? Amalfitano, como Bolaño, *no puede* o *no quiere* ver en ese agujero de gusano, en la medida que le es imposible desprenderse del presente continuo de la petrificación histórica.

Iluminadora también en este sentido es la presencia de Oscar Fate en el entramado de la novela, precisamente en “La parte de Fate”. No debiera escapársele a nadie en la lectura de la historia de Fate- Destino- el hecho de que éste sea negro, ni su participación en un periódico activista llamado *Amanecer Negro*; destino negro en un amanecer negro. Su historia comienza de la siguiente forma:

***¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos***

<sup>35</sup> Otro agujero de gusano tendido entre la realidad y la ficción lo encontramos en la aparición dentro del universo ficticio de la novela de un personaje que mantiene su nombre. Nos referimos a Sergio González, quien es encargado por Azucena Esquivel Plata, la congresista que comienza a volverse loca de rabia a causa de los crímenes y en su locura oye las voces del desierto que le exigen justicia: (...) mi rabia se hizo colectiva o expresión de algo colectivo, mi rabia, cuando se dejaba contemplar, se veía a sí misma como el brazo vengador de miles de víctimas.” (782). La aparición ‘real’ de Sergio González en la ‘ficción’ opera como un agujero negro necesario que tiene Bolaño entre el horror real de Ciudad Juárez y la construcción artística que es Santa Teresa. Es, justamente, la mirada desde la ficción (de la diégesis) al abismo de la realidad (extradiagética). Por lo demás, en *Entre paréntesis* nos enteramos de la influencia que tuvo González en la construcción de 2666, proporcionándole información al autor chileno, y del valor (en ambos sentidos, ético y estético) que éste le reconoce, señalando: “(...) si alguna me encuentro en una situación jodida sería una garantía tener a Sergio González Rodríguez a mi lado. Viva México.” (*Entre paréntesis* 216).

**que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas. (295)<sup>36</sup>.**

La historia de Fate, como la de casi todos los personajes de Bolaño, sólo se explica en cuanto su relación con el dolor. Cuándo y cómo empezó ese dolor es el pie forzado de sus historias, el enigma sobre el cual quiere indagar la narración. La certeza es el dolor y los fantasmas, aquello que no ha sido escrito/ inscrito en ninguna parte, aquello acerca de lo cual no hay narrativa posible. En el caso de Fate, el enigma es su ser negro. ¿Por qué termina en Santa Teresa? ¿Qué lo vincula a la comunidad de la muerte, de los crímenes irresolutos, de lo inexplicable, del horror, etc.? ¿Por qué la visión de un lago azteca? La muerte de su madre es el comienzo de encuentro y separación consigo mismo, el comienzo del nuevo Fate, quien se siente a gusto en Santa Teresa. La verdad a Fate se le presenta metafóricamente, aislada, sin narrativa: en silencio, dramatizada. Cuando va en busca de Barry Seaman, en un barrio obrero de Detroit, junto a “un lote baldío”, en un muro lateral, observa un mural circular, en forma de reloj, donde en lugar de los números hay gente trabajando, “doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción”. En cada escena, sin embargo, se repetía la figura de un adolescente negro que “se resistía a abandonar su infancia”, que cumplía la función de payaso o bufón,

**el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: miedo. (307).**

¿Por qué parecía la obra de un loco? Porque en esa obra hay una verdad que comienza a configurarse, la verdad que dramatiza Fate, quien hacia el final de su historia se reconoce a sí mismo- luego de instalado su vínculo con Rosa Amalfitano, frágil en su belleza y en su condición de mujer- positivamente como un sujeto peligroso: “Ahora debo procurar ser lo que, pensó Fate, un negro de Harlem, un negro jodidamente peligroso.” (408). A Fate constantemente lo acompaña un sentimiento de irrealidad- “Todo esto es como un sueño de otro” (437)- y el gesto que lo define y lo acompaña en tanto personaje es el de la náusea y las ganas de vomitar (310, 328, por ejemplo). Fate va en busca de Barry Seaman, ficción o metempsicosis literaria de Bobby Seale, cofundador, junto a Huey P. Newton- Marius Newell, su transfiguración en la novela- del Partido Pantera Negra en 1966. Fate presencia un discurso de Seaman al interior de una iglesia acerca de cinco temas: PELIGRO, DINERO, COMIDA, ESTRELLAS y UTILIDAD<sup>37</sup>. Sobre el primer tema habla de su infancia, de la función del partido y de Marius Newell, a quien le gustaba observar el mar y respirar el aire del Pacífico, como a casi ningún negro, pues “a los negros no nos gusta el mar”. A ese hecho, Seaman le da una interpretación particular:

**Bueno, sinceramente, yo tengo una teoría acerca de esto, acerca de por qué a los negros no nos gusta el mar. Sí nos gusta. Pero no nos gusta tanto como a otra gente. Pero mi teoría no viene a cuento ahora. (...) Los Panteras Negras somos jóvenes, ninguno mayor de veinticinco años. Todos vamos armados, aunque**

<sup>36</sup> Palabras que nos recuerdan y homenajean las que Camus pone en voz de Mersault que dan el punto de partida a *El extranjero*. No es el lugar para dar detalles de los vínculos entre ambas novelas, pero señalemos que la muerte de la madre y el hecho de que nada importe son, para ambos personajes, motivos que desencadenan sus reflexiones y cuestionamientos respecto a la tensión entre la identidad singular- o individual- y la particular- o colectiva- con todas las implicancias que esas reflexiones acarrearán para el modo de percibir la realidad por parte de ambos personajes.

<sup>37</sup> Con mayúsculas en la novela.

***hemos dejado las armas en el coche, y nuestros rostros expresan un profundo desagrado. El mar ruge. Entonces yo me acerco a Marius y le digo vámonos de aquí ahora mismo. Y en ese momento Marius se da la vuelta y me mira. Está sonriendo. Está más allá. Y me indica el mar con una mano, porque es incapaz de expresar con palabras lo que siente. Y entonces yo me asusto, aunque es mi hermano a quien tengo a mi lado, y pienso: el mar es el peligro. (315-6).***

El desfase identitario que encarna Fate sitúa la perspectiva de la novela más allá de la especificidad latinoamericana y se pone en juego el desfase del que más arriba hemos hablado, el cual Mignolo llama de la doble conciencia. El discurso de Seaman y su teoría- no enunciada, pues no puede ser dicha, sino representada, escenificada en la visión onírica de los Panteras Negras, Marius Newell y el mar- apuntan al origen de esa alienación histórica no resuelta. ¿Por qué el mar es el peligro? ¿Cuál es la teoría que explica el hecho de que a los negros no les guste el mar tanto como a otra gente? El desagrado de los Panteras no se dice sino que se hace gesto profundo en el rostro; van armados, son jóvenes; tienen todo para vencer. ¿Por qué el miedo? ¿Cuál es el peligro ante el cual se Seaman se asusta y Newell sonríe? El mar es el peligro porque es la historia no narrada, ya imposible, de los esclavos, el silenciamiento eterno de quienes murieron en una tierra ajena, oyendo una lengua desconocida, sirviendo a otros hombres sin saber por qué ni para qué. El mar es la muerte y el silencio de los negros muertos en condición de esclavos, la clausura de una genealogía para siempre muda, fantasmal. El miedo de Seaman (quien en su patronímico carga el ser un hombre de mar u hombre-mar) y la sonrisa de Newell (¿el ‘nuevo bien’, ‘lo nuevo mejor’?) nos explican por qué el uno muere<sup>38</sup> y el otro sobrevive: el valiente debe morir, es su destino; el sobreviviente puede contar historias a condición de no decir su verdad sino encarnarla y representarla<sup>39</sup>. Newell muere por haber continuado la lucha en contra de otro enemigo, el narcotráfico, mientras que Seaman sobrevive, como nos dirá más adelante, gracias a algo tan sencillo como la comida. En la segunda parte de su discurso, acerca del DINERO, Seaman entrega su visión sobre algunas estrategias de organización para los pobres: pueden, por ejemplo, organizarse respecto a la cuestión de cómo conseguir dinero para becas de estudio “Aunque los becarios acaben mal. Aunque los becarios acaben suicidándose de tanto escuchar rap o en un arrebato de ira asesinen a su profesor blanco y a cinco compañeros de clase. (...) Hay que sacar agua no sólo de las rocas sino también del desierto.” (317). En la tercera, sobre la COMIDA, Seaman narra cómo resucitó- es la palabra que él emplea- gracias a las chuletas de cerdo (317), pues cuando él salió a la calle “no era nadie” y “ya no quedaba nada o quedaba muy poco” de la lucha de los Panteras Negras. Un libro de cocina lo pone otra vez en el circuito público y de un modo, por decir lo menos, particular: “Aprendí a combinar la gastronomía con la memoria. Aprendí a combinar la gastronomía con la historia.” (319). No hace otra cosa que construirse un nuevo relato para darle un nuevo sentido a su vida, y en eso radica el poder de su testimonio. En ESTRELLAS, Seaman habla de estrellas, meteoritos, estrellas de mar, y cuenta una historia sobre cómo Marius Newell decide cuidar una estrella de mar en un acuario, robando para ello un motor para el acuario donde la mantenía. La estrella termina en una bolsa de basura, pero Seaman aclara: “En realidad, cuando uno habla de estrellas, lo hace en sentido figurado. Eso se llama metáfora. (...) Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas.” (322-3). Pero hay salvavidas que salvan

<sup>38</sup> Newell muere, según el testimonio de Seaman, después de los Panteras Negras, en otra lucha, esta vez contra el narcotráfico en el barrio donde se había establecido.

<sup>39</sup> Es la situación del Pajarito Gómez en “Prefiguración de Lalo Cura”, por ejemplo. Sobre esto nos detenemos en el Capítulo 3.

vidas y otros que “caen a plomo hacia el fondo”. Seaman nos aclara él mismo el sentido más propio para interpretar sus palabras: está utilizando metáforas, está intentando salvar su vida y la de quienes lo escuchan, Fate entre ellos. Sus palabras finales las dedica a otra estrella, el sol, que en el fragmento sobre UTILIDAD es descrito así: “De cerca es el infierno, pero de lejos es útil y hermoso” y luego habla de cosas antes útiles pero que ahora inspiran desconfianza, como las sonrisas de la televisión, que serían “marca de clase” y “marca de la moda”. Algo útil, finalmente, es una comida equilibrada. Sin embargo, lo que él califica como su gran aporte de la jornada, es aconsejar a quienes lo oyen el leer libros, especialmente de autores negros y negras. “Cuando uno lee jamás pierde el tiempo” (325). Él en la cárcel leía, un lugar donde “Sientes frío y calor al mismo tiempo y ésa es la señal más clara de que te sientes solo o de que estás enfermo.” (325). ¿Cómo no recordar aquí el olor a desierto y a pantano de Ulises Lima que huele Quim Font en *Los detectives salvajes*, o ese mismo olor a soledad sentido por Auxilio Lacouture en Amuleto, en el joven que Belano y San Epifanio rescatan del Rey de los putos de la Colonia Guerrero?<sup>40</sup> La soledad, en palabras de Monsieur Pain, el ‘señor dolor’, es ni más ni menos que “la forma más sutil de locura, al menos la más lúcida.” (*Monsieur* 28). El libro que a Seaman le devuelve la serenidad o la cordura, y que leyó “en uno de los momentos más desesperados de mi vida” (2666 326), es uno que compendia la obra de Voltaire. Fuera de que Seaman hace eco de los cánones de Joaquín Font<sup>41</sup>, su lección sobre los temas que él considera fundamentales en la vida se detiene y encuentra todo su sentido en la lectura, en el mero acto de leer, más allá del libro específico, probablemente de suma intrascendencia en las historias de la literatura o en los cánones de la crítica académica. Su lección es el gesto de leer, de afrontar el peligro y la soledad. La serenidad de Seaman radica en su sabiduría, la cual intenta transmitir al resto del colectivo del cual forma parte, en el gesto que transmite, en la historia que encarna (328). Como sabiamente le dice la voz de la locura a Amalfitano, “sólo la calma es incapaz de traicionarnos” (267).

Luego de su visita a Seaman, Fate sueña con Antonio Ulises Jones, un negro viejo militante comunista que vivía en Brooklyn, a quien entre otros apelativos llamaban Viejo Loco (329) y sobre el cual había escrito una crónica. En un gesto decisivo, el Viejo Loco le regala a Fate un libro “que te será de mucha ayuda” (331). Fate cree que, por su militancia, le regalaría el *Manifiesto Comunista*, pero resulta ser un libro llamado *La trata de esclavos*, libro que intenta rechazar y que luego, al enterarse que el autor era inglés, militar y blanco, deja de lado y no lee (332). Sin embargo, luego de la conversación con Seaman, compra el libro. Fate, sin decirlo, se ve enfrentado de súbito ante el agujero negro de su historia singular y particular, el horror de la trata de esclavos, la memoria muda de la esclavitud y la inferioridad histórica de su raza<sup>42</sup>.

No menos significativo es el gesto hacia el cual desemboca la historia del periodista, el final de “La parte de Fate”. La inestabilidad del personaje se resuelve finalmente en su vínculo con Rosa Amalfitano y con Guadalupe Roncal, a quien decide acompañar, luego de mucho dudarle, en una entrevista al presunto culpable de los crímenes de Santa Teresa, el gigante alemán Hans Reiter. La narración discurre entre su huida junto a Rosa Amalfitano y los preparativos de la entrevista, intercalándose los fragmentos, de tal manera que, por un lado, la huida se dilata hasta el punto de quedar inconclusa, irrealizada, con Fate

<sup>40</sup> Cfr. Capítulo 3 de este mismo trabajo.

<sup>41</sup> Sobre los “serenos” y los “desesperados” según Quim Font, ver nuestro Capítulo 2.

<sup>42</sup> Dice Walter Mignolo, que así como los grupos indígenas “luchan en una zona común, de nombre Abya-Yala (...) los negros buscan otros aspectos distintivos, menos territoriales, como la memoria de la esclavitud y la imagen de menos que humanos que de ellos crearon europeos, criollos e inmigrantes.” (*La idea* 150).

meditando las palabras del asesino: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo.” (439); y por otro lado, la narración de la entrevista se suspende en el gesto de Guadalupe Roncal al enfrentarse al probable asesino:

***-Pregunten lo que quieran –dijo el gigante. Guadalupe Roncal se llevó una mano a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico, y no supo qué preguntar. (440).***

La narración se detiene abruptamente en la imposibilidad rotunda de la pregunta por el crimen y la responsabilidad. El secreto del mundo permanece oculto, tragado por los irresueltos agujeros negros de la historia americana. Es cierto, la narrativa de Bolaño constata la retirada del futuro, la ausencia de la comunidad, la soledad y el silencio como el único y paradójico vestigio del vínculo del sujeto singular con la realidad histórica y social. Su obra atestigua la desaparición, entonces, de una comunidad: la comunidad del sistema-mundo capitalista y el Occidente geocultural, la idea de América- no sólo la Latina, como ilustra la presencia de Fate-, la encrucijada entre el mundo que deja de ser y que, al menos por ahora, nos deja con las manos en la boca, sin saber qué preguntar. Se anuncia, pues, un cronotopo otro, por lo mismo horroroso y, todavía más importante, inexplorado, que trasciende los límites hasta ahora conocidos, que desdibuja los contornos de las narrativas preexistentes, sus lugares y perspectivas de enunciación. Al decir de Aníbal Quijano,

***Es pertinente señalar, contra todo ese trasfondo histórico y actual, que la cuestión de identidad en América Latina es, más que nunca antes, un proyecto histórico, abierto y heterogéneo, no sólo, y quizá no tanto, una lealtad con la memoria y con el pasado. Porque esa historia ha permitido ver que en verdad son muchas memorias y muchos pasados, sin todavía un cauce común y compartido. (“Don Quijote y los molinos de viento de América Latina” 170).***

Volviendo a Bolaño y al poema “Entre las moscas” (*Los perros* 91) que encabeza el presente escrito, podemos decir que ya nada de lo que podía ser nuestro existe para el futuro, lo cual significa por un lado la derrota de un horizonte de futuro, pero por otro lado significa también nuestra libertad para pensar y repensar ese futuro. Reemplacemos América Latina por América o bien por el entero Caos-Mundo y encontraremos, del otro lado del abismo de Bolaño y de los agujeros de gusano dispersos en su red narrativa, el cronotopo por construir que ni sus personajes más lúcidos han podido o deseado encarar.

## CAPÍTULO 2. BOLAÑO: EL (NO) LUGAR DE LA LITERATURA

### Los cánones de Quim Font

Asistimos en *Los detectives salvajes* a una búsqueda (de Cesárea Tinajero), y también a una huida. Los poetas Madero, Belano y Lima huyen del padrote (proxeneta, chulo) de Lupe, una prostituta amiga, protegida y amante de Joaquín Font. Y es el auto de este último, un Ford Impala del 76, el vehículo del viaje/búsqueda/huida. Es el vínculo, asimismo, entre la primera parte de la novela y la tercera. Anotemos de inmediato que el modelo del automóvil no existe en la 'realidad'. El Impala es un modelo de la fábrica Chevrolet, no de la Ford- aunque ambas son norteamericanas. Estamos ante otro agujero de gusano<sup>43</sup>, un elemento que nos instala subrepticamente en el terreno de la ficción. Asimismo, tenemos que Ulises no se llama Ulises. Su nombre real es "Alfredo Martínez o algo así". De este modo, la cuestión de los nombres va configurando su importancia capital en la novela. Como lo ha hecho notar ya la crítica (Rojo, "Sobre Los detectives" 67), Ulises Lima- un tipo "capaz de hacer cualquier cosa por la poesía" (Bolaño, *Los detectives* 31), y además "una bomba de tiempo" (42)- nos remite al héroe de la Odisea, y Arturo Belano al poeta francés Arthur Rimbaud. Esto, junto al hecho que abre la novela (la inclusión de García Madero en el movimiento poético-literario real visceralista) nos otorga de inmediato el referente privilegiado al que el lenguaje de la novela remite: la literatura<sup>44</sup>. Es cierto, la novela (y la narrativa de Bolaño en general) obedece a ciertos límites históricos (asunto del cual ya hemos hablado y que más adelante seguiremos tratando) que la determinan y completan su significación. Sin embargo, la literatura y el lenguaje literario son la llave de entrada mediante la cual *Los detectives salvajes* se hace cargo también de la historia social y cultural:

***El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas (...) Por descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea) (...) Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo (...) y después 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. Dije que me***

<sup>43</sup> Ver nuestro Capítulo 1.

<sup>44</sup> "El problema es saber en qué dirección giran los hilos que tejen la escritura. En este punto, la escritura posterior al siglo XIX existe en sí misma de un modo manifiesto y, si fuera necesario, existiría independiente de todo consumo, de todo lector, de todo placer y de toda utilidad [es decir, fuera de toda pragmática de comunicativa]. (Foucault: 1999, 379). "En una palabra, a diferencia de la política o de las ciencias, las palabras de la literatura ocupan una función marginal en relación al lenguaje cotidiano" (Foucault, *Entre filosofía* 365).



***parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar. (17).***

El gesto, como sabemos, no es nuevo. Como la locura, el lenguaje de la literatura es un lenguaje cuyo referente es él mismo, un tipo de lenguaje que guarda y contiene en sí mismo sus claves de interpretación. Y así como la locura se co/rresponde con la historia, el loco no puede ser separado de la sociedad- ni de la narrativa- que le otorga ese estatuto.

El fragmento citado nos orienta en esa dirección.

Primero, sitúa al real visceralismo en una zona límite, entre la seriedad y el humor, relativa según se le mire, lugar que no es otro que el del juego y de la poesía en su función esencial dentro de las estructuras sociales y culturales de las comunidades humanas, anterior incluso a lo *estético* (Huizinga 153-173), entre la seriedad y la broma. Luego, nos otorga ya la perspectiva que adquiere el viaje, pues García Madero hace eco del poema “Brisa marina” de Mallarmé aduciendo que todos los libros esperan a ser leídos por él. Además, en correlación indiscutible con lo anterior, se pone en juego el vínculo de *Los detectives salvajes* con Don Quijote<sup>45</sup>. Y, finalmente, se nos dice que Cesárea y los real visceralistas caminan hacia atrás, lo cual para el narrador constituye primero algo perfecto y luego lo peor, en ese orden. Recordemos que caminar hacia atrás es la manera de caminar del Ángelus Novus de Benjamin: de cara al pasado, empujado y arrojado al futuro por el huracán del progreso (Benjamin, “Tesis” 183).

Muy temprano en la novela, Quim es catalogado como un loco. Más aún, como un tipo “loco y arruinado” (33). Su carácter está moldeado por un vínculo particular con el saber o ‘la cultura’. Es arquitecto, sus dos hijas son poetas, es amigo de Álvaro Damián, padre de Laura Damián- poeta quien ha muerto joven y cuyo nombre lleva un premio entregado por el propio Álvaro y su mujer. Quim, además, es quien ha diagramado el único número de la revista real visceralista “Lee Harvey Oswald”. Detengámonos en su locura.

La locura siempre ha sido excluida y el loco ha sufrido la marginación en todas las sociedades (Foucault, *Entre filosofía*; Bastide). Sin embargo, la forma de esta exclusión varía históricamente. La segregación del loco se produce en ciertos dominios y esferas específicos: el trabajo, la sexualidad, el lenguaje y las actividades lúdicas. Esta marginación, por lo tanto, se da sólo en relación a un orden particular, a una norma y una oficialidad que se hacen patentes, precisamente, en la ejecución de la exclusión en los sujetos, su gestualidad y su lenguaje, cuerpo y discurso. Así, este gesto de marginación nos da por un lado los límites de la sociedad que excluye, sus relaciones de poder, la forma de la comunidad y la forma del afuera que configura la exclusión. Toda la reflexión de Roger Bastide se basa en la premisa de que no se es un loco sino en relación a una determinada comunidad- formas culturales, relaciones poder. Ahora bien, ¿cuál es la comunidad, la sociedad en la que se inscribe la novela? La sociedad mexicana, o latinoamericana si se quiere mayor precisión. Pero sería más exacto instalarla- asimismo toda la obra de Bolaño- lisa y llanamente en una perspectiva occidental, y decir que la sociedad que en ella aparece expuesta y a la cual responde es la sociedad burguesa con su modernidad y su colonialidad a cuestas, en pleno tránsito crítico a lo que se ha dado en llamar postmodernidad- o bien postcolonialidad. El relato nos ofrece indicios claros en esta dirección. Piénsese en los lugares de enunciación de los personajes y aquellos por los cuales transcurre su devenir: México y Latinoamérica como lugares de enunciación privilegiados; Estados Unidos, Europa, Israel, África, etc.,

<sup>45</sup> El estudio de Leonidas Morales (*De muertos*) explora de manera penetrante este vínculo, estableciendo como parámetro de comparación la tensión realidad/ficción. Como se verá, esta parte del ensayo en particular es, de alguna manera, un suplemento de su lectura.

asumiendo la perspectiva latinoamericana. *Los detectives salvajes* continuamente se abre desde y nos traslada hacia el centro y la periferia de la geopolítica occidental. Como ya hemos hecho notar, es, el de Bolaño, el mundo del capital y la racionalización capitalista burguesa del trabajo (Weber), la sociedad de la mercancía que ha confinado la locura al terreno de la mera enfermedad mental y al loco en centros de reclusión psiquiátrica. Esta es la comunidad a la que pertenece Quim y a la cual responde de manera peculiar. Por ejemplo:

***Después llamó el arquitecto principal del estudio de arquitectura de Quim. Sorprendentemente primero habló con él y luego quiso que se pusiera al teléfono Angélica. Cuando Quim me pidió que llamara a Angélica tenía lágrimas en los ojos y mientras Angélica hablaba o más bien escuchaba, me dijo que la poesía era lo más bonito que se podía hacer en esta tierra maldita. Palabras textuales. (132).***

El mundo para Quim, después de hablar con su jefe, es una tierra sin esperanza. Cuando aún no está tan loco como para ser recluido o para no llorar, le confiesa a García Madero, en una visión que no vislumbra aun en su totalidad la retirada del futuro y su horizonte: “-Hasta los jóvenes, que en teoría son la esperanza del cambio, se están convirtiendo en unos motos y en unos puteros. Esto no tiene arreglo, esto sólo se arregla con la revolución.” (52). Después de mayo del 68 y de la masacre de Tlatelolco, los jóvenes, a los ojos de Quim, poco tendrían ya que entregar. La desesperanza campea en el caos-mundo moderno y burgués, sin ética alguna como telón de fondo<sup>46</sup>, y la única resistencia parece ser una extraña e improbable conjunción entre revolución y poesía.

A lo largo del relato hay tres lugares desde los cuales nos habla Joaquín Font: su casa en la calle Colima, colonia Condesa; la Clínica de Salud Mental El Reposo en el camino del Desierto de los Leones, en las afueras de México D.F.; y el psiquiátrico La Fortaleza, en el D.F. Nótese la violencia sucesiva de la reclusión; estos son los lugares donde queda recluida la locura de Quim, desde los cuales nos habla su verdad, que es la verdad de su mundo y de la literatura de ese mundo, que articula y estratifica paradigmáticamente el resto de la novela. Quim distingue entre varias literaturas, según distintas disposiciones de ánimo del potencial lector. Literatura para el aburrimiento, para la calma (la mejor, según él), para la tristeza, para la alegría, y “una literatura para cuando estás desesperado”. Esta última es la que quisieron, o mejor dicho pudieron hacer Ulises Lima y Arturo Belano. “Grave error, como se verá a continuación” (201). Según Quim, el lector medio, “un tipo tranquilo, culto, de vida más o menos sana, maduro” puede leer cualquier clase de literatura incluso con ojo crítico “sin complicidades absurdas o lamentables, con desapasionamiento”:

***Ahora tomemos al lector desesperado, aquel a quien presumiblemente va dirigida la literatura de los desesperados. ¿Qué es lo que ven? Primero: se trata de un lector adolescente o de un adulto inmaduro, acobardado, con los nervios a flor de piel. Es el típico pendejo (perdonen la expresión) que se***

<sup>46</sup> “El *summum bonum* de esta “ética” consiste en que la adquisición incesante de más y más dinero, evitando cuidadosamente todo goce inmoderado, es algo tan totalmente exento de todo punto de vista utilitario o eudemonista, tan puramente imaginado como fin en sí, que aparece en todo caso como algo absolutamente trascendente e incluso irracional frente a la “felicidad” o utilidad del individuo en particular. La ganancia no es un medio para la satisfacción de necesidades materiales del hombre, sino que más bien éste debe adquirir, porque tal es el fin de su vida”. (Weber 48). En esa misma página, Weber plantea que si su trabajo ha de servir para algo será precisamente para descubrir el múltiple sentido, aparentemente unívoco, de lo racional. Es justamente esta piedra angular de la racionalidad del trabajo, el fin o sentido de la vida, ante la que se enfrenta Quim dentro de los límites históricos a los que se encuentra sometido.

**suicidaba después de leer el Werther. Segundo: es un lector limitado. ¿Por qué limitado? Elemental, porque no puede leer más que literatura desesperada o para desesperados, tanto monta, monta tanto, un tipo o un engendro incapaz de leerse de un tirón En busca del tiempo perdido o La montaña mágica (en mi modesta opinión un paradigma de la literatura tranquila, serena, completa), o, si a eso vamos, Los miserables o Guerra y Paz. Creo que he hablado claro, ¿no? Bien, he hablado claro. Así les hablé a ellos, les dije, les advertí, los puse en guardia contra los peligros a que se enfrentaban. Igual que hablarle a una piedra. Otrosí: los lectores desesperados son como las minas de oro de California. ¡Más temprano que tarde se acaban! ¿Por qué? ¡Resulta evidente! No se puede vivir desesperado toda una vida, el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos. El lector desesperado (más aún el lector de poesía desesperado, ése es insoportable, créanme) acaba por desentenderse de los libros, acaba ineluctablemente convirtiéndose en desesperado a secas. ¡O se cura! Y entonces, como parte de su proceso de regeneración, vuelve lentamente, como entre algodones, como bajo una lluvia de píldoras tranquilizantes fundidas, vuelve, digo, a una literatura escrita para lectores serenos, reposados, con la mente bien centrada. A eso se le llama (y si nadie le llama así, yo le llamo así) el paso de la adolescencia a la edad adulta. Y con esto no quiero decir que cuando uno se ha convertido en un lector tranquilo ya no lea libros escritos para desesperados. ¡Claro que los lee! Sobre todo si son buenos o pasables o un amigo se los ha recomendado. Pero en el fondo ¡lo aburren! En el fondo esa literatura amargada, llena de armas blancas y de Mesías ahorcados, no consigue penetrarlo hasta el corazón como sí consigue una página serena, una página meditada, una página ¡técnicamente perfecta! Y yo 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 tierras desconocidas! ¡Pero con cordada, con migas de pan o guijarros blancos! Sin embargo yo estaba loco, estaba loco por culpa de mis hijas, por culpa de ellos, por culpa de Laura Damián, y no me hicieron caso. (201-2).**

Hemos citado largamente estas palabras enunciadas desde 'El Reposo', puesto que lo que está en juego aquí, en última instancia, es un cuestionamiento y puesta en crisis de la comunidad, la sociedad y el mundo que lo ha conducido a la locura para luego recluirlo, cuestionando y reflexionando acerca del canon que le otorga su forma a dicha comunidad, que la estabiliza y le otorga identidad histórica<sup>47</sup>. Quim identifica ciertos hitos del canon occidental en su etapa moderna, cuyo epítome estético y político sería la serenidad, el reposo, y la mente bien centrada, opuesta a otro canon ininteligible, jamás inscrito y del cual conviene alejarse<sup>48</sup>. Palabras extrañas viniendo de un loco, pero no tanto si insistimos que el loco lo es en relación a un medio específico, y que en sí mismo encarna una verdad sobre dicha comunidad. Quim podría decir, como el Padre Mío de Diamela Eltit, que él podría servir

<sup>47</sup> Aclaremos que "una de las funciones principales de la formación del canon (literario o no) es asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes. Por lo tanto, la comunidad se sitúa a sí misma en relación con una tradición, se adapta al presente y se proyecta hacia el futuro." (Mignolo, "Los cánones" 237).

<sup>48</sup> En "Derivas de la pesada", Bolaño habla de 'literatura de la pesada', la cual "tiene que existir, pero si sólo existe ella, la literatura se acaba." (*Entre paréntesis* 28)

de testimonio<sup>49</sup>. ¿De qué? De la pérdida en tierras extrañas, del peligro, de la imposibilidad de ser adulto<sup>50</sup>, de una vida en el límite a fin de cuentas. En el límite de su locura encarna la verdad que dice, en tanto él mismo es esa verdad. Parafraseando a Foucault, podríamos decir que la necesidad de Quim a lo largo de la novela, de su discurso, de su palabra, su vida y su verdad, está indisolublemente unida a la posibilidad de la novela<sup>51</sup>.

Por otro lado, estamos aquí, otra vez, ante aquello que definimos, siguiendo a Leonidas Morales, como la “ausencia de comunidad”, que en Bolaño “definitivamente *no está*. Sólo su ausencia está”, donde los personajes carecen de una identidad particular y un espacio-tiempo comunitario, un cronotopo que ha perdido sus demarcadores tradicionales para perderse en la totalidad de un caos-mundo que no ofrece sino fragmentariedad, imágenes sin asidero (Morales, *De muertos* 43)<sup>52</sup>. La comunidad y la verdad que ellos, Ulises, Arturo y los real visceralistas buscan y necesitan, ellos la terminan encontrando no en Quim sino en Cesárea Tinajero. La locura, es cierto, conoce su lugar, sabe perfectamente dónde está. Pero su referente, su correlato (la sociedad, lo oficial, la lengua) es la que la mantiene en ese lugar. Sólo la poesía, entendida como el diálogo entre el reposo y la desesperación, aparece como respuesta y salida a la rigidez de la estructura socio-cultural<sup>53</sup>.

## La locura, el amuleto

*Amuleto* comienza instalando un desplazamiento entre signos y referentes, clave para su desarrollo posterior. Al decir de la narradora, es una historia de terror que no lo parecerá puesto que (y sólo porque) es ella quien la cuenta, pero en el fondo es la historia de un crimen atroz (11). La distancia de ese relato en cuanto al crimen que refiere, tiene que ver con la naturaleza del sujeto particular que toma en sus manos la narración:

***Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya, de Montevideo, aunque cuando los caldos se me suben a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy charrúa, que viene a ser lo mismo aunque no es lo mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos. Pero lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. (11-12).***

*Amuleto* echa por tierra el vínculo necesario entre los signos y los referentes, complejizando su relación; nos recuerda que el sujeto es tal sólo mediante la enunciación, en el enunciado,

<sup>49</sup> “Pero debería servir de testimonio yo” (Eltit 57), dice el Padre Mío, igualando sujeto de enunciación y enunciado, convirtiendo no sus palabras sino su mismo cuerpo en testimonio.

<sup>50</sup> Quim le pide a García Madero “que cuando creciera y fuera un ciudadano adulto y responsable no lo juzgara con excesiva severidad” (134).

<sup>51</sup> “La *necesidad de la locura* a lo largo de la historia de Occidente está unida a ese gesto de decisión que destaca, del ruido de fondo y de su monotonía continua, un lenguaje significativo que se transmite y se consume en el tiempo; en pocas palabras, está unida a la *posibilidad de la historia*.” (Foucault, *Entre filosofía* 126).

<sup>52</sup> Ya lo dijimos, pero insistimos: Morales, en nota al pie, ejemplifica este punto con el propio Bolaño y sus circunstancias biográficas (*De muertos* 43).

<sup>53</sup> Para Barthes en esto radica justamente el placer y el brío de la literatura: Lo cual se corresponde sin duda al brío barthesiano del texto: “El brío del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su voluntad de goce: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos- que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas” (Barthes 24).

y que es el discurso mismo el que otorga “vida” y sentido al referente, el cual debe su preexistencia sólo al hecho de participar, a su vez, como significante en un enunciado determinado. Y ese enunciado, el discurso al que apela, y sobre el que se erige muy temprano el relato de Auxilio y su estatuto identitario, es el de la literatura, particularmente la poesía:

***Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. A ver, que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico. Veamos. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. (12).***

En medio de la desorientación temporal, Auxilio establece ciertas coordenadas precisas, hitos que configurarían su discurso y los elementos que en éste aparecen, a saber: su vida, México D.F., Latinoamérica<sup>54</sup> y el canon poético. Antes de México, de Pedro Garfias y León Felipe no hay sino vacío, o mejor dicho confusión, indeterminación<sup>55</sup>. Las coordenadas de orientación están dadas desde y por la literatura. Es este lenguaje el que determina y estratifica los otros lenguajes convocados en el relato de Auxilio. Después de todo, ella es “la madre de la poesía mexicana”, alguien que conoce a todos los poetas y a quien todos los poetas conocen (11).

Asimismo los lugares por los que transita la “madre caminante”, “la transeúnte” (68), en los que es posible reconocer dos polos: por un lado, la calle Bucareli, el café Quito en particular, espacio nocturno y límite de la ciudad, entre la bohemia y el delito, lugar de encuentro entre viejos periodistas, estudiantes, poetas, exiliados y mendigos; por otro lado, la ciudad universitaria, específicamente la Facultad de Letras, donde, durante el día, Auxilio realiza pequeños trabajos para subsistir (Manzoni, “Recorridos” 37)<sup>56</sup>. La subjetividad de Auxilio, de este modo, está signada por la literatura y la poesía, y así también la de los sujetos que la rodean.

## Comunidades

Volvamos a ese desplazamiento entre el signo y su referente- entre lenguaje y realidad- al que ya habíamos aludido.

<sup>54</sup> Si bien caóticas, confusas e indeterminables, a fin de cuentas estables en tanto coordenadas para un sujeto y su identidad: “Y puesto que la megalópolis no puede ser imaginada como una totalidad, la comunidad, la identidad y la subjetividad han tenido que ser repensadas o recreadas a partir de fragmentos y ruinas.” (Franco 248). Fragmentos y ruinas de la literatura, en este caso.

<sup>55</sup> En esta dirección encamina su análisis María Martha Gigena: “Al decir que el discurso de Auxilio está ligado a un uso metafórico del lenguaje, se implica que sus modos de figuración en relación con el referente se encuentran sesgados por el entrecruzamiento de imágenes, circunstancias veladas y significaciones nunca unívocas.” (Gigena 21).

<sup>56</sup> También, señala Manzoni, habría un espacio intermedio, la cafetería de la Facultad.

Ya dijimos que el personaje se enfrenta a la realidad desde la literatura y la poesía. Más aun, asume las estrategias de interpretación y decodificación propias de dicho discurso para “leer” la realidad:

***Y a veces me ponía a reflexionar, cuando él ya no estaba en la habitación o cuando no me miraba, yo me ponía a reflexionar e incluso me ponía a mirar el florero en cuestión o los libros antes señalados y llegaba a la conclusión (conclusión que por otra parte no tardaba en desechar) de que allí, en esos objetos aparentemente tan inofensivos, se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas. (15)<sup>57</sup>.***

Auxilio, así, nos obliga a leer su relato y verificar también esos desplazamientos que opera su ficción, ya sea de un país a otro, de un lugar de la ciudad a otro, de un relato (de terror) por otro (que no lo parecerá) y, finalmente, entre la historia (y su crimen) y la literatura (la novela que lo cuenta). Nos encontramos de frente con el problema de la comunidad y sus límites. O más bien, la ausencia de comunidad. Ya vimos más arriba cómo Auxilio enfrenta esta condición gracias a la literatura. Así también lo hacen los jóvenes poetas que ella frecuenta en la calle Bucareli. Pero hay un hecho que marca una distinción, una fractura angular en la novela, entre los poetas jóvenes y los poetas jovencísimos:

***Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir? Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara. Las lágrimas ahora corren por mis mejillas estragadas. Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero yo estaba en la Facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente. Cosa más increíble. Yo estaba en el baño, en los lavabos de una de las plantas de la Facultad, la cuarta, creo, no puedo precisarlo. Y estaba sentada en el wáter, con las polleras arremangadas, como dice el poema o la canción, leyendo esas poesías tan delicadas de Pedro Garfias, que ya llevaba un año muerto, don Pedro tan melancólico, tan triste de España y del mundo en general, qué se iba a imaginar que yo lo iba a estar leyendo en el baño justo en el momento en que los granaderos conchudos entraban en la Universidad. (28).***

Primero, llama la atención el gesto confuso de la narradora, la oscilación entre la risa y las lágrimas; luego, la aparición de la visión, la profecía- momentos antes ha declarado que ella vio venir el año 68: “Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero” (27); además, está el gesto decisivo de resistencia que le permite la poesía, el ser la madre de la poesía mexicana, el hecho de leer a Pedro Garfias encerrada en el baño mientras los militares violan la autonomía universitaria. La poesía del español deviene resistencia ante la violencia de los granaderos. Comienza a configurarse la naturaleza del crimen atroz mencionado al comienzo del relato. De hecho, tal como se nos ha advertido, las implicancias de ese crimen son mucho más complejas y menos azarosas de lo que aparentan:

---

<sup>57</sup> Jarrones que aparecen, también, en otras páginas de Bolaño. Por ejemplo en las palabras de Pelayo Barrendoáin, para quien “en el fondo de los jarrones viven los monstruos” (Bolaño, *Los detectives* 496).

***Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto. (28).***

El encierro de Auxilio, su resistencia en el baño de la Facultad de Letras, le otorga la capacidad- más bien la responsabilidad- de contemplar la totalidad tiempo-espacio en un instante (como si fuera un instante), en tanto sucesión causal. Una responsabilidad que trae consecuencias:

***Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y éstas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí que en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos, los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas. (59).***

Y es que Auxilio paga su resistencia, como Joaquín Font, traspasando el límite entre locura y cordura. *Amuleto*- y la subjetividad de Auxilio- se construye a sí misma desde una aparente paradoja: por un lado, la narradora se define a sí misma como un sujeto de vagabundeo, errante (“Yo soy la transeúnte”), y, por otro lado, su enunciación se construye desde el baño de la Facultad de Letras, en el año 68, confundiendo y difuminando los límites narrativos entre enunciación y enunciado, y los temporales, entre pasado, presente y futuro. Estamos ante lo que en el primer capítulo hemos identificado como derrota de la utopía y la retirada del futuro hacia un espacio-tiempo caótico, azaroso, aleatorio, de un presente ilimitado.

En *Amuleto*, pasado y futuro se conjugan en un eterno presente, algo recurrente en la obra de Roberto Bolaño. Dice Leonidas Morales, a propósito de un cuento de *Putas Asesinas*, “Fotos”, que “el presente (el presente sin utopía, como el vacío de su ausencia) no viene ni va, simplemente está, y su modo de estar es irreal, fantasmal, sin horizonte de conclusión, como si el sujeto que lo habita estuviese en él exactamente como lo está Belano, es decir, “varado” en su espacio-tiempo, arrojado en él” (Morales, *De muertos* 60). La lectura que hace Bolaño de la historia social de Latinoamérica desde la ficción obedece siempre a límites temporales precisos, determinantes. En *Los Detectives Salvajes* es el período comprendido entre 1976 y 1996, con alusiones hechas por la misma Auxilio al 68 mexicano y al 73 chileno; asimismo, en el cuento “El Ojo Silva” se establece un límite generacional irrenunciable, el cual comprende a los nacidos en los 50, y más exactamente un colectivo particular que no puede librarse del signo de la “violencia verdadera”<sup>58</sup>; en *Amuleto* el límite pareciera ser, y no sólo pareciera sino que lo es siempre, el año 68. Desde esa “atalaya” se narra también la posteridad, el “futuro”; por ejemplo el viaje de Belano a Chile el año 73, que adquiere (y de paso la Revolución allendista) bajo esta perspectiva un carácter trágico a la luz de Tlatelolco- también en el 68, la luz negra de la Primavera de Praga, el mayo francés, y, otra vez hacia adelante, con el 73 uruguayo y el 76 argentino. Frente a este panorama histórico del cronotopo latinoamericano es cuando el gesto de la uruguayo en septiembre del 68 va adquiriendo su verdadero cariz:

***Y supe lo que tenía que hacer. Yo supe. Supe que tenía que resistir. Así que me senté sobre las baldosas del baño de mujeres y aproveché los últimos rayos de***

<sup>58</sup> Pr su importancia, hemos de traer esos límites nuevamente a este ensayo: “Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende.” (Bolaño, *Putas* 11).

**luz para leer tres poemas más de Pedro Garfias y luego cerré el libro y cerré los ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste. (35).**

La verdad de esta resistencia es tal en nombre de una identidad, de una comunidad latinoamericana primero, y de poetas y viajeros errantes luego. Pedro Garfias y León Felipe, poetas, la primera comunidad de la protagonista, mueren antes de la masacre de Tlatelolco (el primero muere en agosto del 67, y el segundo muere el 18 de septiembre del 68) y esta elección autorial no debe pasarse por alto. Más todavía: el mismo nombre de Auxilio Lacouture se ofrece ahora para el desplazamiento, para la mirada oblicua de la interpretación: Lacouture se nos aparece como *la-couture*, la costura. Auxilio y costura en un mismo nombre, en un mismo devenir discursivo. El auxilio- el socorro, la ayuda, la asistencia- de las costuras. No “Lacouturiere”, la costurera, sino la costura en sí misma. Otra vez la disolución entre enunciación y enunciado, entre el testimonio y el testigo, el agujero de gusano que nos traslada de un lado a otro tanto del territorio como de la historia latinoamericana. Ahora bien, cabe dar cuenta cómo opera la articulación de esa costura. Auxilio une con/en su discurso (su decir, pero también su deambular) la poesía y el constructo latinoamericano, a los poetas del exilio español y los poetas mexicanos, a los poetas jóvenes y jovencísimos.

## Canon latinoamericano

Ahora bien, hasta aquí el punto de vista, el lugar y la perspectiva de enunciación de la narradora es abarcador, total:

***¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada. (42-3).***

El nudo inextricable que forman historia, canon y comunidad; los hechos, la letra, la palabra, el discurso y la comunidad que los interpretan, es realmente el argumento de *Amuleto*:

***E incluso, estirando la cuerda con la que todos se van a ahorcar menos yo, algunas noches mis amigos parecían encarnar por un segundo a aquellos que nunca existieron: los poetas de Latinoamérica muertos a los cinco o a los diez años, los poetas muertos a los pocos meses de nacer. Era difícil, y además era o parecía inútil, pero algunas noches de luces violáceas yo veía en sus rostros las caritas de los bebés que no crecieron. Yo veía a los angelitos que en Latinoamérica entierran en cajas de zapatos o en pequeños ataúdes de madera pintados de blanco. Y a veces me decía: estos muchachos son la esperanza. Pero otras veces me decía: qué van a ser la esperanza, qué van a ser la espumeante esperanza estos jóvenes borrachines que sólo saben hablar mal de José Emilio, estos jóvenes briagos duchos en el arte de la hospitalidad pero no en el de la poesía. (58-9).***

La progresiva des/vinculación de/entre los sujetos en relación al canon, y a cómo éste y aquéllos se hacen cargo de la historia (el crimen atroz) constituyen el devenir narrativo de la novela. Asimismo la ficción poética, en tanto lectura de la realidad, atalaya y lugar de enunciación, tal y como la ha venido configurando la voz de la poeta transeúnte, a manera



de interpretante privilegiado sobre la argamasa conformada por el lenguaje y la comunidad, aparece con un valor que radica menos en el dominio técnico del oficio poético que en la sociabilidad de los sujetos que convoca en torno. Recordemos que al juzgar a sus amigos los poetas jóvenes, Auxilio los caracteriza como “niños que vivían en la soledad del amor y en la soledad del argot” (55), luego de que una página antes dijera que ella no utiliza el argot mexicano “porque me parece horrible”. Es decir que, en desmedro de la pureza y de la técnica poética- y por lo tanto de un modo, de unas circunstancias históricas que permitían entender la poesía- es en el sentimiento de pertenencia particular a una comunidad, la de los poetas, donde radica el poder (o “no poder”) de la poesía y la literatura a fin de cuentas. Sin ir más lejos, Auxilio ha resistido y defendido la autonomía universitaria en un baño, leyendo a un poeta menor y escribiendo en papel higiénico para luego destruir lo escrito. En ese escenario, finalmente, entran en escena los jovencísimos. Sobre esto, es necesario traer a la mesa el momento cuando Auxilio habla acerca del regreso al D.F. de Arturo Belano:

***Quiero decir: la gente, sus amigos, lo empezaron a mirar como si fuera otro aunque él fuera el mismo de siempre. Quiero decir: todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo. Y entonces sus mejores amigos dejaron de ser los poetas jóvenes de México, todos mayores que él, y comenzó a salir con los poetas jovencísimos de México, todos menores que él, chavitos de dieciséis años, de diecisiete, chavitas de dieciocho, que parecían salidos del gran orfanato del metro del DF y no de la Facultad de Filosofía y Letras, seres de carne y hueso a los que yo veía a veces asomados a las ventanas de las cafeterías y bares de Bucareli y cuya sola visión me provocaba escalofríos, como si no fueran de carne y hueso, una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado en Tlatelolco ni en las luchas del 68, niños que cuando yo estaba encerrada en la Universidad en septiembre del 68 ni siquiera habían empezado a estudiar la prepa. Y éstos eran los nuevos amigos de Arturito. Y yo no fui inmune a su belleza. Yo no soy inmune a ningún tipo de belleza. Pero me di cuenta (al mismo tiempo que temblaba al verlos) de que su lenguaje era otro, distinto al mío, distinto al de los jóvenes poetas, lo que ellos decían, pobres pajaritos huérfanos, no lo podía entender José Agustín, el novelista de la onda, ni los jóvenes poetas que querían darle en la madre a José Emilio Pacheco, ni José Emilio, que soñaba con el encuentro imposible entre Darío y Huidobro, nadie podía entenderlos, sus voces que no oíamos decían: no somos de esta parte del DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar. (69-70).***

Lo que aquí se ha puesto en escena, nuevamente y con mayor intensidad, es la relevancia de las determinantes a las que están sometidos los sujetos, en este caso poetas, en relación al lenguaje, la literatura y las estructuras histórico-sociales. El punto de inflexión que constituye Tlatelolco (y el 73 chileno para Belano) obliga a Auxilio a separar aguas entre los poetas y a situarse ella misma en esa circunstancia, con lo cual aparecen nuevos elementos. Los jovencísimos rompen los dos polos (Facultad de Letras y la calle Bucareli)

del trazado urbano desplegado anteriormente; ellos vienen de las cloacas, las alcantarillas; no vivieron la masacre de Tlatelolco pero supuran directamente de su herida; poseen un lenguaje otro, distinto, ilegible, inaudible, ni siquiera asimilable al argot; un lenguaje y una poesía más bien próximos al silencio y al gesto que a la palabra (que encuentra su epítome, como ya vimos y como bien saben los lectores de Bolaño, en la poeta que perteneció al estridentismo pero lo abandonó para fundar ella sola un movimiento de vanguardia, el real visceralismo, perdida y muerta en el norte de México sin más obra que un poema reacio a la interpretación de las palabras, llamada Cesárea Tinajero).

A este grupo de los jovencísimos pertenece Ernesto San Epifanio, quien en *Los detectives salvajes* se despacha una extensa revisión del canon de la poesía latinoamericana desde su condición de homosexual, y en esta novela comparte junto a Belano y Auxilio una experiencia violenta con el rey de los putos de la colonia Guerrero, en el que vemos en acción la sociabilidad de estos dos poetas, fundada en el amor, el miedo y la risa (74-5). A ellos, para decirlo con las palabras de Felipe Müller, presente también en ambas novelas, les “ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte” (Bolaño, *Los detectives* 497). Los une la figura de Cesárea, para quien la vida, “el porvenir común de todos los mortales, [es] buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar” (Bolaño, *Los detectives* 461). Los placeres sencillos, como los de Barry Seaman en “La parte de Fate” de 2666. Ulises Lima, Arturo Belano y la horda real visceralista emblemáticamente se encaminan hacia dicha verdad. ¿Qué encuentran? El silencio de Cesárea, su ausencia de obra. Un poema que es una broma, pero “una broma que encubre algo muy serio” (Bolaño, *Los detectives* 376), un poema que escenifica el límite entre la palabra y lo demás. La poeta va más allá de ese límite, y luego de publicar la revista “Caborca” desaparece, se retira del escenario poético e histórico. Por ello es que, para Ernesto San Epifanio, al ser inquirido por el lugar de Cesárea en el canon que él ha desplegado desde la homosexualidad, “Cesárea Tinajero es el horror” (*Los detectives* 85) en tanto su verdad es ser ella, su ausencia de obra, su silencio, su desaparición y finalmente su muerte, la cual relegará no sólo a la ausencia de una historia y un canon específicos, sino al mero olvido los cuadernos borroneados en el desierto de Sonora. Sin embargo, y fiel al estilo de Cesárea, esa verdad no es dicha por la palabra. Se trata más bien de una puesta en escena. Mejor: un gesto. Leonidas Morales ha llamado la atención sobre el rol de los gestos- particularmente el llorar- en la obra de Bolaño. Siguiéndolo en su lectura, vemos que Ulises y Arturo, actualizando al héroe homérico y al simbolista francés, hacen del gesto su modo de enfrentarse al mundo y producir una obra ajena a la palabra, el primero en su desaparición y el segundo perdiéndose en África. Dice Morales: “Si Cesárea nunca habló directamente de la verdad, sino que el silencio y la muerte la hablaron (la verdad) por ella, aquí tampoco los poetas hablan su condición de sobrevivientes y desesperados: la separación y la dispersión hablan por ellos.” (Morales, *De muertos* 54). Recordemos que Belano también posee la experiencia del horror, que “todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo.” (*Amuleto* 69). A su modo, Auxilio, hacia el final de la novela, también asiste a la puesta en escena de una verdad, una verdad que ella misma ha hilado a lo largo de su relato, por medio de una última metáfora, la cual de hecho ha sido dilatada y extendida desde el principio mismo de la novela. Se trata de la multitud de jóvenes latinoamericanos marchando en dirección a un abismo mientras cantan:

***Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños sin duda se dirigían hacia la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor. ¿Pero qué clase de amor pudieron conocer ellos?, pensé cuando el valle se quedó vacío y sólo su canto seguía resonando en mis oídos. El amor de sus padres, el amor de sus perros y de sus gatos, el amor de sus juguetes, pero sobre todo el amor que se tuvieron entre ellos, el deseo y el placer. 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. Y ese canto es nuestro amuleto. (154).***

No es el contenido del canto de los jóvenes, sino el gesto de cantar lo que aquí importa. Páginas antes, durante la delirante profecía acerca del futuro de ciertos poetas, encontramos un enunciado decidor a la luz de lo hasta ahora expuesto: “Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera.” (134). En esta frase, cuya referencia a Joyce es más que sugerente, se inscribe una justificación de la literatura y la poesía que trasciende los actos de lectura o escritura y que entraña una respuesta a una pregunta implícita respecto al valor y la función de la poesía en un determinado marco social. Se trata, en pocas palabras, de una ética de la poesía, el poeta y la comunidad a la que éste adscribe. En un ensayo, siguiendo a Mallarmé, Bolaño plantea que “no sólo nuestros actos están enfermos sino que también lo está el lenguaje. Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo nuevo, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes [lo cual nos recuerda a nosotros la trinidad juventud, amor y muerte] aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (Bolaño, *El gaucho* 156)<sup>59</sup>. ¿Qué otra cosa si no significaría el silencio, la ilegibilidad, la intemperie extrema de los poetas jovencísimos, de los real visceralistas? Unidos por la juventud, la poesía, el amor, el deseo, el placer, la valentía y la muerte, los marchantes ofrecen su canto y su sacrificio (o al menos así los lee Auxilio) por el bien del manicomio latinoamericano, de continuidad incierta al menos como hasta hoy lo conocemos, cuyo límite histórico lo dibuja el abismo, no la utopía<sup>60</sup>.

## El fin del viaje

Un poema que es una broma, pero “una broma que encubre algo muy serio” dijimos. Así, la desesperación, la caída, la separación y la dispersión aparecen como la única respuesta ética posible ante el desfase de los relatos y la desaparición del horizonte de la utopía. Poner no sólo la palabra sino la vida en juego, al decir de Giorgio Agamben, “solamente

<sup>59</sup> Por su parte, Susan Sontag ve en el silencio el epítome del arte moderno, y toma asimismo a Mallarmé como referente: “Mallarmé pensaba que la misión de la poesía consistía en desbloquear con nuestras palabras nuestra realidad atestada de palabras, mediante la creación de silencios en torno de las cosas. El arte debe organizar un ataque en gran escala contra el lenguaje mismo, mediante el lenguaje y sus sustitutos, en nombre del silencio paradigmático” (Sontag 43). ¿Qué si no un gran ataque en gran escala es la “obra”, el gesto real visceralista?

<sup>60</sup> Es la línea de lectura de Patricia Poblete sobre la obra de Bolaño, en la cual ella lee la narrativa de un Apocalipsis. Cfr. Poblete 15 y ss. A nuestro juicio, falta en su lectura la atención a la particularidad latinoamericana del autor y su obra.

jugada, jamás poseída, jamás representada, jamás dicha; por eso, ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una forma-de-vida.” (Agamben, *Profanaciones* 89)<sup>61</sup>.

Volvamos al Ford Impala, el vehículo de la búsqueda:

**(...) supuse que al volante de mi Impala perdido iba a ver a Cesárea Tinajero, la poeta perdida, que se abría paso desde el tiempo perdido para devolverme el automóvil que yo más había querido en mi vida, el que más había significado y el que menos había gozado. Pero no era Cesárea la que conducía. ¡De hecho, no era nadie el que conducía mi Impala fantasma!(...) Mi Impala se había ido. Yo, de alguna manera, que no terminaba de comprender, también me había ido. Mi Impala había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente. Supe entonces, con humildad, con perplejidad, (...) que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogáramos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo. (383)<sup>62</sup>.**

La metáfora náutica no es gratuita. Si recordamos que en algún momento García Madero se movía “como arrastrado por las olas” (90) y que al informársele de la desaparición de Ulises Quim dice que “ya lo sabía” (360) antes que nadie se enterara, estamos en condiciones de decir que el Ford Impala se configura como artefacto metonímico de la ficción y la poesía. Asimismo, Quim, en el fragmento citado, atestigua desde su locura el fin del viaje y el fin de la aventura, el fin de un mundo en que la poesía podía proporcionar héroes o algo por el estilo. El fin de ese viaje, de la posibilidad de la poesía de otorgar una tabla de salvación en medio del naufragio global del caos-mundo es, por lo tanto, el fin de su locura, que es también el fin de su verdad. Ha vuelto a su mente, nos dice en la última intervención en el relato, la última vez que hace uso de la palabra para figurar una verdad. Sin embargo, la posibilidad persiste, tal vez no ya para Quim ni para los nacidos en la década del cincuenta, pero sí para otra poesía y otro arte. Conversando con Amadeo, la verdad proviene esta vez de Ulises y Arturo: “El arte está enloquecido, muchachos, les dije, y ellos dijeron: siempre ha estado enloquecido.” (398). Es en el mero gesto de escudriñar el límite, en la visualización de lo *nuevo* y el horror desde donde podría reconstruirse, más allá de este caos-mundo, del poder y su lenguaje cómplice<sup>63</sup>, algo parecido al afuera de la salvación, al retorno del futuro a manos del arte y la literatura.

## Quim Font leyendo a Joachim Ziemssen

Quisiéramos intentar, además, otra lectura de los personajes que hemos venido tratando en este capítulo. Se trata de otra proyección nacida desde aquella perorata sobre la literatura

<sup>61</sup> “Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sea decididas de una vez y para siempre.” (Agamben, *Profanaciones* 90).

<sup>62</sup> **Le dice en algún momento a García Madero: “- Ay, las casualidades (...), valen verga las casualidades. A la hora de la verdad todo está escrito. A eso los griegos lo llamaban destino” (94). Nótese como la verdad del discurso de Quim está en tensión no sólo con la diégesis y lo extradiegético, sino consigo mismo.**

<sup>63</sup> “Y es que la burguesía ha llegado a vencer a la literatura. La recuperación de la literatura en Occidente (...) significará probablemente la victoria de la burguesía”. (Foucault, *Entre filosofía* 384). Dependerá, sin embargo, de la *forma* que adquiera esa recuperación.

que Quim se despacha, y en la cual hemos querido rastrear la poética autorial que atraviesa no sólo ésta novela, sino también la narrativa completa- y la poesía, por qué no- de Roberto Bolaño.

Se trata de rastrear el referente al que responde el patronímico del propio Joaquín Font, la fuente, el origen que deviene tras su pontificar sobre literatura y los cánones que de una u otra manera le dan forma. No sólo sería ingenuo sino además desacertado e inconsistente pensar que su nombre es gratuito o insignificante. Así como sucede en *Los detectives salvajes* con Arturo y Ulises, el nombre de Joaquín Font también posee un referente literario de fuste: Joachim Ziemssen, el primo de Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann<sup>64</sup>. Más aun, en su discurso, Quim y Bolaño nos han dejado las pistas suficientes para esclarecer esta genealogía y estimar en su justa medida su valor en el andamiaje formal tanto de esta novela como de *Amuleto*.

Dos autores, dos visiones de mundo- lugares y perspectivas de enunciación, según la terminología que aquí hemos venido presentando- dos contextos alejados que se alimentan e interpretan mutuamente mediante la palabra. Veamos, entonces, en qué consiste ese vínculo en apariencia inocuo, qué lectura hace Bolaño de Mann, y qué nos puede decir a nosotros esa lectura en nuestra interpretación.

En el monólogo citado más arriba, menciona Quim la novela de Thomas Mann, *La montaña mágica*, lo cual no es mera casualidad ni mucho menos un capricho de Bolaño. No duda en llamarla “un paradigma de la literatura serena, completa”. Y aunque sea según su “modesta opinión”, a nosotros nos parece más bien una manera sutil de Quim y de Bolaño de dejarnos un pequeño rastro, una diminuta hebra textual- con vistas a un poderoso hipotexto- que nos permite a sus lectores recorrer con mayor propiedad la vasta red de su obra.

*La montaña mágica* es presentada por su narrador como la historia de “un tiempo muy lejano”, perteneciente a “un pasado remotísimo”. Nos dice además que su antigüedad no se debe a su lejanía en el tiempo sino a que “se desarrolla *antes* de cierto cambio y de cierto límite que han trastornado profundamente la Vida y la Conciencia...” (7). Y ese límite no es otro que el de la Gran Guerra, “con cuyo principio comenzaron tantas cosas, que, luego, no han dejado apenas de comenzar”, nos dice el narrador en la misma página introductoria. ¿Cómo no dejar de pensar en los límites históricos de Belano, Lima, los real visceralistas, los nacidos en los cincuenta, del propio Bolaño, a los cuales ya hemos aludido? Por otro lado, ¿cómo no ver en la historia de *Los detectives salvajes* la continuidad- más bien un final dramático- de esas cosas que comenzaron y no han dejado de comenzar? El tratamiento del tiempo, precisamente, es el primer ajuste de cuentas entre ambas novelas. Mientras que para el narrador de *La montaña mágica* “Es condición de la vida y de la narración que las cosas no puedan ocurrir simultáneamente” (577), en la narrativa de Bolaño se problematiza y se dramatiza precisamente la simultaneidad de ciertos eventos, al menos en lo que a su percepción se refiere, así como la impronta indelible y casi siempre trágica del pasado en el presente, y que tiende a desdibujar esos límites. Botones de muestra sobre ello son *Amuleto* y la mencionada *Los detectives salvajes*, del mismo modo que 2666, no sólo en términos de contenido sino que especialmente en términos estructurales, determinando, como ya se ha visto, la enunciación misma.

<sup>64</sup> Para nuestra lectura, hemos recurrido a la cuarta edición en español de Plaza & Janés Editores, publicada en 1989. Pese a contener innumerables erratas, se ajusta sin problemas a las necesidades de nuestro trabajo, siendo por lo demás de fácil consulta para quienquiera que necesite contrastar la información.

En la novela de Thomas Mann asistimos al paso del joven Hans Castorp hacia su adultez- de la desesperación a la serenidad, para decirlo con Quim. Un joven europeo como tantos otros, en edad de comenzar a trabajar e integrarse al mundo llano, listo ya para ocupar un puesto en la sociedad y en el avance del progreso, impedido a esto, sin embargo, por una repentina tuberculosis diagnosticada durante un viaje de visita al sanatorio internacional Berghof, ubicado en una montaña de los Alpes, donde reside su primo, Joachim Ziemssen. Lo que debió ser una corta estancia de tres semanas se convierte en una prolongada estadía de siete años, en cuyo transcurso el joven Castorp traba especial amistad con tres personajes (cuatro si incluimos la mujer de la cual se enamora, Clawdia) representativos cada uno de una particular visión de mundo; Settembrini, un italiano con quien se relaciona de alumno a mentor, encarna la sabiduría del humanismo clasicista, la creencia en la Nueva República Universal y la salvación de la humanidad en base a la ciencia, el conocimiento y el progreso; sin embargo, Hans Castorp se ve decepcionado por él al enterarse de su pertenencia a la francmasonería. Por otro lado está la némesis de Settembrini, el viejo Leo Naphta, ser contemplativo, creyente en el nuevo reino de Dios cuya materialización sería el comunismo, dictadura del proletariado incluida, enemigo de la burguesía y el aparato estatal que la legitima en el poder. En un comienzo, el joven Castorp es instruido por Settembrini, y recién en el capítulo VI aparece el viejo Naphta en sus conversaciones, a replicar sobre ciertos aspectos del discurso iluminista del italiano; de las conversaciones entre ambos, Hans Castorp extrae valiosas conclusiones, pero sin creer realmente a ninguno de los dos, sino más bien extrayendo sus propias deducciones. Queremos sacar a la mesa justamente una de las tantas querellas entre ambos, a propósito del tema que en este ensayo hemos venido tratando, la locura. A continuación, presentamos las palabras con que el narrador resume los postulados de Settembrini al respecto:

***La demencia significaba, pues, en muchos casos un abandono, y en ese sentido servía a las naturalezas débiles de refugio y abrigo contra una gran pena o contra una desgracia de la suerte que esos seres no se creían capaces de soportar con toda lucidez. Pero todo el mundo podía decir otro tanto, y él mismo había devuelto a la razón, al menos pasajeramente, a muchos locos, sólo con su mirada y oponiendo a sus divagaciones una actitud despiadadamente lógica. (455).***

En su horizonte de valores y preceptos, la locura se trata de una renuncia cuasi voluntaria al mundo y a la realidad, que exigen, a su modo de entender, razón y lógica, las cuales, a su vez, son capaces de restituir ese impulso humano, esa condición desgraciada de la conciencia que ha caído en la renuncia y se ha sometido a la debilidad. Por su parte, Naphta plantea la necesidad de la locura en tanto correlato e incluso vanguardia de la razón:

***El señor Settembrini no se preocupaba más que del progreso, como si éste, suponiendo que existiese, no fuese debido únicamente a la enfermedad, es decir, al genio, que no era otra cosa que la enfermedad. Existían hombres que habían penetrado conscientemente en las regiones de la enfermedad y la locura para conquistar, para la humanidad, conocimientos que iban a convertirse en salud después de ser conquistados por la demencia, y cuya posesión y uso, después del sacrificio heroico, ya no se hallarían por más tiempo subordinados a la enfermedad y a la demencia. (467).***

Lo que para Settembrini es debilidad y obstáculo, para Naphta consiste en fortaleza y necesidad. Como veremos con detención en el capítulo siguiente, los locos de Bolaño caben en ambas categorizaciones de manera simultánea, en la medida que la renuncia a la

realidad y a la razón es también una resistencia a los discursos que configuran esa realidad y a la razón que supuestamente los gobierna, y viceversa<sup>65</sup>.

Frente a este tema y bajo ese marco, el personaje que a nosotros interesa particularmente a nosotros es Joachim Ziemssen, a quien nuestro Joaquín Font debe mucho más que un alcance de nombre. Joachim es un joven que ha visto truncada su carrera militar en el mundo llano y cuyo gesto determinante es juntar los tacos al estilo militar y bajar la vista, mirar al suelo “como si se considerase de la tierra” (533), de cierto modo anticipando desde un principio el profundo sentido de su muerte. Un gesto y una visión que se explica puesto que, al contrario de Castorp y los otros residentes del sanatorio, él sí desea volver pronto a ese mundo y desenvolverse en él, jugar un papel en la historia del país, el honor, la gloria, en fin, todo aquello que “el país llano” es capaz de prometer y conceder, en ese momento histórico, a un joven de su edad. Todo lo cual es ya imposible ni siquiera de imaginar para los jovencísimos y para los real visceralistas de Bolaño, para quienes su acción en el mundo consiste precisamente en el abandono de las estructuras establecidas, en la huida del mundo conocido, hacia la búsqueda de lo nuevo. Mientras éstos de alguna manera son *arrojados de* la historia, Joachim quiere *arrojarse a* ella. Y justamente en ello, en esa actitud de arrojarse radica el vínculo que es en sí mismo Quim entre los real visceralistas y Joachim. Lo decisivo en el carácter de éste es su manera de enfrentar el tratamiento al que está siendo sometido: continuamente discutiendo y lamentando los diagnósticos que le obligan siempre a permanecer en ese lugar, un día toma la decisión de simplemente abandonar el sanatorio, volver al mundo llano y continuar su carrera militar. Eso, mientras Hans Castorp se ha habituado y acomodado al estilo de vida del sanatorio, “el único que podía imaginarse y que le concedía la ventaja de hallarse tendido al abrigo y de poder soñar en todo” (423). Joachim, como nadie antes, desafía las órdenes y prescripciones del médico general y abandona intempestivamente su tratamiento para entrar como “aspirante en el 76” (432). En ese gesto de desacato y valentía, la locura de abandonar la curación a medio camino para entrar en acción- así como ese 76, que probablemente se refiere a la numeración de un cantón o regimiento y que a nosotros nos obliga a pensar en el año que comienza la historia de *Los detectives salvajes*-; en ese gesto por la acción, decíamos, radica, a nuestro parecer, la importancia del patronímico compartido por Joachim Ziemssen y Joaquín Font. El intertexto se hace todavía más espeso cuando tomamos en cuenta el trágico fin de Joachim: la enfermedad finalmente le exige volver al sanatorio, adonde vuelve para revertir lo irreversible, su camino hacia la muerte.

Ya próximo a ese trance final, al respecto se nos dice que hay dos cosas claras: “Primera: que Joachim iba a la muerte con toda conciencia, y en segunda: que lo hacía en paz consigo mismo y satisfecho de sí.” (537), es decir, para expresarlos con las palabras de Quim, sereno, calmado, completo. Una vez muerto, el médico general del sanatorio, el doctor Behrens, se despacha las siguientes palabras:

**—Gran loco, gran atrevido —dijo por encima del hombro, señalando con la cabeza al que ya reposaba—. Quiso forzar las cosas, ¿saben ustedes? Naturalmente, su servicio, allá abajo, no fue más que esfuerzos y violencia; cumplía su servicio sumido en la fiebre, ¡contra todo y a pesar de todo! El campo del honor, ¿comprenden ustedes?, cogió la llave del campo del honor. Pero el honor ha sido la muerte para él, y la muerte, pueden ustedes pensar lo que**

<sup>65</sup> Notemos de paso lo cercano que está Naphta de la visión de Foucault. Settembrini encarnaría la visión occidental, moderna y clásica en cuanto a la locura, mientras que Naphta es capaz de reflexionar sobre ella en términos positivos. Ver nuestra Introducción a este trabajo.

**quieran, la muerte dice seguramente ahora: «¡Tengo un gran honor!» ¡Gran loco, gran descabellado! (540-1).**

Sobre estas iluminadoras palabras, no menos importante es el hecho de que el apartado que narra su muerte lleva por título “Como soldado y como valiente”, una cita al *Fausto* de Goethe, específicamente a las palabras dichas por Valentín a Margarita al morir, precisamente, como soldado y como valiente. Aquí se produce un contacto decidor entre Goethe, Mann y Bolaño, cuyo hilo conductor es el principio aquel de “en el comienzo fue la acción”. Aquella frase, la del soldado valiente, es dicha por Valentín luego de pedirle a Margarita que deje de llorar<sup>66</sup>, el gesto aquel que la locura, en la obra de Bolaño, desdeña. Más aun: cuando Harold Bloom hace una revisión de la lectura que Thomas Mann hace de Goethe nos recuerda que en ensayos como “Goethe como representante de la edad burguesa” y “Fantasía sobre Goethe”, Mann “subraya que la serenidad de Goethe fue, más que un don natural, un logro estético.” (Bloom 219). En la misma página, Bloom concluye que el “atractivo de dicha caracterización es que Mann se describe a él mismo y a Goethe”. De este modo, a nosotros nos parece claro que Quim hablando de la calma y la serenidad de *La montaña mágica*, es Bolaño mismo hablando de Thomas Mann, de Goethe, y por extensión de toda la literatura en su conjunto, incluso del propio Bloom y del ejercicio crítico<sup>67</sup>, llevado a cabo en este caso por un loco recluido. El tema no es otro que el paso vital y estético de la adolescencia a la adultez, de la desesperación a la serenidad, a la manera de un soldado, es decir con valentía y honor, dispuesto a dar la lucha. ¿Cuál es el camino, el medio para conseguir tamaña tarea? Teniendo en consideración a Joachim, el narrador de *La montaña mágica* nos entrega la respuesta:

**(...) honramos la memoria de un muerto que nos es querido al decir que el sentido, el fin y el objetivo del principio crítico no puede ni debe ser más que una sola cosa: la idea del deber y el deber de vivir. Más aún. Si la cordura ha marcado, por medio de la crítica, límites a la razón, también ha clavado en su misma frontera la bandera de la vida, y ha proclamado que es deber militar del hombre el hacer ejercicio bajo esa bandera. (550).**

Todo esto recalca en Quim. La cordura no es sinónimo de razón y lógica, sino el hilo (la cuerda, digamos) que permite al sujeto crítico y en crisis desplazarse con cierta confianza y ética entre la locura y la razón, en búsqueda siempre de la vida- o lo nuevo en el sentido que Bolaño lee a Baudelaire, según vimos más arriba. El ejercicio del sujeto crítico y en crisis debe tender a la idea del *deber vivir*. La misma idea permanece en Bolaño, aunque ya no se trate de un sujeto en crisis sino de un mundo completo en dicha condición, cuya única posibilidad de continuidad estriba en la *intransición histórica*, la imposibilidad de asimilar un estado y recomenzar en otro.

Luego de la muerte de Joachim, aparece un personaje en cuya figura Hans Castorp encuentra algo nunca antes visto, una lógica otra, un modo de asimilar las experiencias de vida distinto de la de Settembrini y Naphta. Un personaje con el cual establece una relación de cercanía y complicidad, Myhneer Peeperkorn, amante de Clawdia Chauchat.

<sup>66</sup> El enunciado completo, según la traducción que aquí manejamos, es el siguiente: “Déjate de lágrimas, digo. Al perder la honra, descargaste en mi corazón el golpe más cruel. Por el sueño de la muerte, voy a Dios como soldado y hombre de honor” (Goethe 145). Nótese, además, como Bolaño se incluye en el mismo continente junto al crítico estadounidense, derribando sin tapujos, al menos en un sentido literario, la distinción tradicional (aunque nosotros tengamos aquí en mente la martiana) entre las Américas.

<sup>67</sup> No hay dudas de que Bolaño leyó también a Harold Bloom. A propósito de la tesis bloomiana de Whitman y Neruda como su continuador, dice que “Bloom está errado, como en tantas otras cosas, así como en tantas otras es probablemente el mejor ensayista literario de nuestro continente.” (*Entre paréntesis* 186). Otro crítico loco, vale recordarlo, es Oscar Amalfitano.



La particularidad de Peeperkorn, aquello que más atrae y conmueve al protagonista, radica en que es un ser ajeno no sólo al uso erudito de la palabra, a la retórica de Settembrini y Naphta, sino de cualquier tipo de discurso, aun en el ámbito de lo cotidiano; un ser, y he ahí nuestro interés en su hipotextualidad, cuya esencia y figura consiste en su gestualidad, su incapacidad de decir y articular un discurso coherente. El gesto que mejor lo define es el de frotarse las manos: “La manera como se frotó las manos al recibir las cosas sabrosas que se le servían, demostraba su viva satisfacción (...)” (564). Sibarita, vividor, dionisiaco, Peeperkorn instruye por su parte a Hans Castorp acerca de los placeres de la vida, las “ventajas sanas y sencillas de la vida”, las “sagradas exigencias de la vida” (568)<sup>68</sup>, oponiéndolos a la elocuencia, el recato y la espiritualidad de Naphta y Settembrini. La palabra que define a cabalidad el efecto que produce Peeperkorn en los demás personajes y en el propio Castorp es fascinación: “Esa gesticulación satisfacía por sí misma, divertía, incluso arrebatava a los oyentes” (553). Pura *physis*, su presencia es una provocación a los ideales de los otros dos, al paradigma común que los prefigura y les otorga forma y sentido.

Esa gestualidad, ese silencio, la ausencia de obra de Peeperkorn, se debe, en su fundamento, a la misma razón que la ausencia de obra de los real visceralistas de Bolaño; en 1924, cuando es publicada *La montaña mágica*, el gran relato del mundo moderno y burgués daba el primer gran paso hacia su posterior desmoronamiento. La Gran Guerra con todo aquello que originaría, según las palabras del narrador, todas esas cosas que aun no habían comenzado a comenzar en 1924- es para Mann prueba suficiente para el silenciamiento de los discursos herederos de la Ilustración, el humanismo, el liberalismo político y económico de Settembrini, e incluso de la revolución socialista defendida por Naphta. Mann es capaz de observar y plasmar en la forma novelesca el declive del paradigma moderno, al menos en la versión positiva y a veces ingenua con que fue formulado y defendido hasta antes de las dos guerras mundiales. El campo de lucha de todas estas sensibilidades aparentemente contradictorias, encarnadas en Settembrini, Naphta y Peeperkorn, así como en la fe en la ciencia del doctor general Behrens, el freudismo de su ayudante, el doctor Krokovski, del mismo modo que otros discursos o ideologías también presentes aquí, representados por otros personajes incidentales de la novela, es el alma del joven Hans Castorp, sinécdoque de la juventud europea de la época en búsqueda de una salvación ante la catástrofe en ciernes, ante el “gran embrutecimiento” (625) que experimentan los sujetos en el marco de la situación mundial de pre guerra. Ese es el mundo que han recibido de alguna manera Bolaño y los real visceralistas, y es por ello que insisten en la gestualidad y en la ausencia de obra como la única y última manera de rescatar la poesía y el juego del huracán del progreso.

La concepción que Hans Castorp tiene del arte lo lleva a apreciar en la música la “idealidad triunfante (...) del corazón humano, la alta e irrefutable sublimación que la música operaba sobre la vulgar fealdad de lo real” (644). Mientras escucha música, Castorp encuentra aquello que en realidad ha buscado, le negación de la realidad que él conoce, en su versión burguesa, moderna y occidental:

***No había aquí nada del «justifícate», nada de responsabilidad, de tribunal eclesiástico o militar, de llamar a juzgar a un hombre que había olvidado el honor y se había perdido. Reinaba el olvido, la bienaventurada inmovilidad, el estado inocente de la ausencia del tiempo. Era la negación, en un sueño de apoteosis, de todo imperativo occidental de la acción (...). (645).***

<sup>68</sup> En términos idénticos habla la voz que Oscar Amalfitano oye en su cabeza: “Hablo desde las cosas sencillas de la vida.” (2666 268).

El conflicto con la realidad también lo tienen los real visceralistas, comenzando por Cesárea Tinajero, pero es resuelta de otro modo. Mientras ellos buscan y luchan incansablemente porque las formas nuevas en que el arte y la vida vuelvan a ser una totalidad, Castorp relaciona ambas esferas en tanto negación; de una forma histórica particular del principio de realidad, en su forma occidental, que aparece a los demás como una negación de la realidad a secas; el mérito del joven protagonista de *La montaña mágica* es conseguir la distancia necesaria para esclarecer su propia posición- su lugar de enunciación, su perspectiva- en el entramado que configura su contexto histórico inmediato, mediante el goce estético, ligado más bien al principio del Placer. Esa es la libertad para Hans Castorp. Por ese desprendimiento, por esa renuncia a las formas inmediatas de la realidad con el propósito de enriquecerse a sí mismo, es que Clawdia lo acusa de carecer de pasión y de vivir solo por las sensaciones que le produce la vida: “Usted no se da cuenta de que se trata de un abominable egoísmo y que usted aparecerá un día como un enemigo de la humanidad.” (596), a lo que el joven responderá diciendo que “Hay dos caminos que llevan a la vida. El uno es el ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial” (598). La réplica de Hans Castorp es prácticamente el mismo imperativo que Roberto Bolaño consideraba como el deber del bueno escritor: mirar al fondo del abismo<sup>69</sup>. La libertad, sin embargo, en el discurso del chileno, no puede renunciar al imperativo de la acción ni al gesto, y está firmemente afincada en la literatura y la poesía en tanto medios para plantar cara a la realidad, a la vida, al abismo y al horror que éste contiene. De este modo, tenemos que el protagonista de *La montaña mágica* se ha encontrado con la trinidad de juventud, amor y muerte, la misma de los nacidos en los cincuenta, la misma de todos los jóvenes latinoamericanos y del resto del mundo: “¿Qué mundo se abría en esa canción que, según presentimiento de su conciencia, debía ser un mundo de amor prohibido? Era la muerte.” (650). La serenidad estética, entonces, de forma y contenido en esta novela, se le revela a Hans Castorp como un antídoto contra la enfermedad occidental: “Sí, renunciamiento y dominio de sí mismo, tal podía ser la naturaleza de la victoria sobre ese amor (...).” (651). Es esta una victoria que los real visceralistas jamás podrían alcanzar.

La resolución de la tensión entre la espiritualidad- contemplativa, propensa a la retórica, satisfecha, serena- de Hans y la praxis- activa, valiente, silente, gestual- de Joachim, se presenta durante una sesión de espiritismo, de moda en algún momento entre algunos residentes del sanatorio. En ella participa Hans, y a instancias de él mismo suena de fondo la “Plegaria de Valentín” del *Faust* de Gounod- sobrecargando todavía más la muerte *al modo del soldado*: con valor- una de sus piezas favoritas, y se deciden a invocar el espíritu de Joachim Ziemssen. Al verlo ante sus ojos, “pareció que iba a tener náuseas. Su garganta se contrajo y se sintió sacudido por cuatro o cinco sollozos convulsivos y fervientes” (675), gestos significativamente involuntarios, y luego de los cuales no puede reaccionar sino del siguiente modo: “-¡Perdóname!- murmuró, y sus ojos se llenaron de lágrimas de tal manera que ya no pudo ver nada más.”. Ante la insistencia de los demás comensales para que le dirigiera la palabra al fantasma de su primo, Hans guarda silencio y sólo gestualiza para que lo dejen tranquilo y así poder abandonar la habitación. Hans ha hecho suyo, en esos gestos, en ese abandono de la palabra y la retórica, el destino de Joachim, de la juventud alemana y europea ad portas de la Gran Guerra, que es también el destino eterno de la juventud latinoamericana, al menos en las formas que Bolaño pudo conocerlas y ficcionalizarlas.

---

<sup>69</sup> Para más detalles y referencias al respecto, ver el Capítulo 3 de este trabajo.

## Auxilio Lacouture: la joven madre del sueño de Hans Castorp

Nos vemos, en este punto de nuestro trabajo, en la necesidad de considerar otro episodio significativo de *La montaña mágica*, un verdadero agujero de gusano que esta vez nos ubica en dos obras y dos contextos históricos distintos, desde un momento del cronotopo occidental a otro. Nos referimos al sueño de Hans Castorp durante un paseo a la nieve, a raíz del cual está a punto de perder la vida congelado. El sueño es curiosamente similar a la visión de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, donde ésta observa a los jóvenes latinoamericanos dirigirse cantando hacia el abismo. Aun más: hay un momento en que Castorp parece observar a la madre de la poesía latinoamericana y de los jóvenes latinoamericanos. En una bahía soleada, Castorp ve una multitud de jóvenes alegres disfrutando en una playa del mar Mediterráneo, el cual no conoce pero “se acordaba” de todos modos- subrayando el carácter de ‘visión’ del sueño en cuestión. Se trata de “una bella y joven humanidad, a cuya vista el corazón de Hans Castorp se dilataba dolorosamente pleno de amor.” (493):

**«¡Eso es encantador! —pensó Hans Castorp—. ¡Es completamente encantador y atrayente! ¡Qué lindos, qué llenos de salud, qué inteligentes y felices! No son solamente bellos, sino también inteligentes e interiormente amables. Eso es lo que me impresiona y me enamora de ellos. El espíritu y el sentido inmanente de su ser, eso es lo que quiero decir. El espíritu con que se hallan reunidos y viven juntos.» (494).**

La similitud con la visión de Auxilio Lacouture no es en absoluto casual; el sentimiento de comunidad, juventud y amor es prácticamente el mismo. Ambos atestiguan lo mejor de la humanidad en su período de juventud. De hecho, Auxilio pareciera contemplar, en otro escenario por supuesto, pues otras son sus coordenadas socio-históricas, la misma escena. Por la importancia de los gestos de esa comunidad de jóvenes a orillas del Mediterráneo, de los elementos que vinculan ese sueño con la visión de Auxilio, y el nudo intertextual que es la figura de la joven madre, nos permitimos citar en extenso la visión de Hans Castorp:

**sobre una piedra redonda y cubierta de musgo, se hallaba sentada una joven madre que había desabrochado sobre uno de los hombros su oscuro vestido y que satisfacía la sed de su pequeño. Y los que pasaban cerca de ella la saludaban de una manera particular, que resumía todo lo que quedaba tan expresivamente inexpresado en la conducta general de esos hombres: los jóvenes volviéndose hacia la madre, cruzando ligeramente los brazos sobre su pecho e inclinando la cabeza con una sonrisa; las muchachas, con una genuflexión apenas iniciada, semejante al gesto del que pasa por delante de un altar. Pero, al mismo tiempo, le hacían cordiales, alegres y vivos signos con la cabeza, y esa mezcla de devoción ritual y de amistad, lo mismo que la lenta dulzura con la que la madre ayudaba al niño a mamar sin pena, apoyando el índice sobre su seno, elevando los ojos y dando las gracias con una sonrisa a los que le rendían homenaje, terminaron de encantar a Hans Castorp. No se cansaba de mirar y se preguntaba con angustia si tenía derecho a mirar, si el hecho de espiar aquella felicidad soñada y civilizada no era reprehensible para él, que se sentía desprovisto de nobleza, feo y desgarrado. (495).**

Pareciera que Hans Castorp tuviera en su campo de visión, dentro del sueño, a Auxilio y la gestualidad carente de obra de los jóvenes de *Amuleto*, muchos años después, aunque

con importantes diferencias en el decorado; lo que para el protagonista de *La montaña mágica* es una playa soleada, es en Auxilio es un desierto de hielo, y el contraste no es casual, sino que ahí, en esa diferencia, estriba la universalidad del lugar de enunciación latinoamericano que pretende la perspectiva de Roberto Bolaño. Así, junto al amor y la belleza, hay en ambos un componente horroroso y trágico. En su sueño, Hans Castorp entra en un templo, donde

***Dos mujeres de cabellos grises, medio desnudas, de senos colgantes y pezones tan largos como dedos, se entregaban allá dentro, ante las llamas del brasero, a espantosas manipulaciones. Sobre una cratera descuartizaban a un niño, lo descuartizaban en medio de un silencio salvaje, con sus manos —Hans Castorp veía los finos cabellos rubios manchados de sangre— y devoraban los pedazos (...). (496).***

Asimismo, los jóvenes en la visión de Auxilio Lacouture se dirigen irremisiblemente hacia el abismo. La predominancia de la belleza y de lo horroroso diferencia el sueño de Hans y la visión de Auxilio. La tensión entre el destino individual, singular, y el colectivo o particular, es recurrente tanto en Bolaño como en la obra de Mann. El propio Castorp concluye que “No se sueña únicamente con su propia alma, (...) se sueña de un modo anónimo y colectivo (...)” (497)<sup>70</sup>. En la visión de Auxilio, Hans Castorp probablemente lleve muchos años de polvo envejecido al fondo del abismo.

Antes de despertarse, Hans Castorp es capaz de enunciar la verdad de la escena con la que ha soñado: “*El hombre no debe dejar que la Muerte reine sobre sus pensamientos en nombre de la bondad y el amor.*” (499). La frase, en cursivas, es emblema y corolario de todas las reflexiones del protagonista, e ilumina el violento final del personaje. Castorp, siguiendo finalmente el ejemplo de Joachim, va a la guerra. Como los jóvenes latinoamericanos de Auxilio, como los real visceralistas, como aquellos nacidos en los cincuenta, no puede huir al violento desenlace del demonio del embrutecimiento (635), pero enfrentándolo como un soldado, con valor. De este modo, la última imagen que de él se nos da, perdido en el fragor de la batalla, nos recuerda primero a Belano perdido en África, y luego el canto de la juventud latinoamericana camino al abismo, ese canto que para Auxilio es “nuestro Amuleto”:

***¡Bella juventud, con sus mochilas y sus bayonetas! Se podría, con una imaginación humanista, soñar con otras imágenes; se podría presentar a esa juventud bañando caballos en una bahía, paseándose por la arena con la amada, los labios junto al oído de la dulce novia, o aprendiendo, con una amistosa sonrisa a tirar el arco. En lugar de esto está tumbada con la nariz pegada al barro. (Mann 702).***

Las imágenes contradictorias del sueño de Castorp encuentran una síntesis paradójica en su materialización histórica. Es el fin de una subjetividad orientada a encontrar un sentido histórico y vital, el destino trágico de un alma que aspiraba a cumplir las promesas de la perfección espiritual del humanismo y la contemplación, arrojada de golpe a la acción del campo de batalla, a la muerte y el sacrificio. Sin embargo, esa juventud “¡Canta! Canta sin saberlo, en una excitación embrutecedora, sin pensar en nada, a media voz (...)” (703). El sacrificio de la juventud a la que pertenece Hans Castorp está orientado, según el narrador, a renovar si no la esperanza, sí al menos la pregunta por ella, dirigida al propio Hans en

---

<sup>70</sup> Al respecto, dice Bolaño: “Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprensible.” (*Bolaño por sí mismo* 76).

las líneas finales: “De esta fiesta mundial de la muerte, de esta mala fiebre que incendia en torno tuyo el cielo de esta noche lluviosa, ¿se elevará el amor algún día?” (703). El canto- y no la obra- es la única salida a las contradicciones históricas de ese sujeto joven y europeo en medio de la guerra, la única respuesta que esa juventud puede dar a lo que pareciera ser el desenlace del progreso y la modernidad. En Bolaño, por otro lado, el canto es ya un fin en sí mismo, y lee la novela de Mann (Joachim y Quim mediante) como una lección de valentía por parte de un sujeto individual que asume el destino del colectivo. Para decirlo con las palabras de Auxilio, “sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía.” (*Amuleto* 152). Por encima de todo, el canto, en tanto testimonio de ese amor. Si Thomas Mann termina su novela con la pregunta por el amor y su posibilidad, Bolaño pone en boca de Auxilio la denegación de ese amor y esa pregunta, pero también el gesto testimonial, valiosísimo, de ese amor<sup>71</sup>.

La serenidad autorial y estética que Bolaño admira en Thomas Mann, la consigue por su parte en su desplazamiento desde la poesía hacia la narrativa, y es posible precisamente por el testimonio de palabra y gesto que la locura y los personajes que en ella se inscriben pueden entregarnos. Entre la narrativa y la poesía del chileno hay una innumerable cantidad de elementos comunes y recurrentes, como ciertos personajes, lugares, e incluso figuras decisivas como los detectives, ciudades, etc. Sin embargo, no hay locos ni locura. El loco y la locura (en una palabra: la desesperación), son parte constitutiva de la enunciación de su poesía, le dan un contorno mudo al autor que firma sus poemas, mientras que Quim Font y Auxilio Lacouture ponen sus ojos en la consecución de la serenidad y la calma, ejemplares para Bolaño, de Thomas Mann.

En Mann y en Bolaño, el embrutecimiento social- que es además político, siempre-, la alienación histórica y la muerte a gran escala- el caos-mundo en todo su esplendor- encuentran una réplica en la libertad de ejercer el valor y el honor; del soldado en el primero, de los poetas en el segundo. Es también, en un mismo gesto, la valentía del canto y la poesía. En ambos el contexto de la guerra determina esas ‘locuras’ de sus personajes, momento donde todas las contradicciones históricas se patentizan y de una u otra manera se resuelven. Es por ello que en Mann la locura no ocupa- porque no puede ocuparlo- un lugar demasiado visible, puesto que esas contradicciones son asimiladas y resueltas de alguna manera en las estructuras de sus caracteres<sup>72</sup>. Por el contrario, en Bolaño los locos están a la orden del día, puesto que la situación histórico-social, en su petrificación, no admite en sus estructuras esas contradicciones, obliterando los procesos y alienando a los individuos, arrastrando en el camino a las formas tradicionalmente privilegiadas de la libertad humana, anquilosando las experiencias, las técnicas y las formas artísticas, otrora portadoras de la fantasía, la imaginación y la libertad.

Precisamente sobre el valor y la praxis del arte y la literatura en la obra de Bolaño, versará el capítulo que presentamos a continuación.

<sup>71</sup> Hablando de Mario Santiago (referente real de Ulises Lima), dice Bolaño que “no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y del miedo, las fronteras doradas de la ética.” (*Entre Paréntesis* 42-3).

<sup>72</sup> “(...) la toma de conciencia de una contradicción la hace penetrar en la vida psicológica, pero previniendo las implicaciones patológicas; prueba de esto es sin duda el hecho de que los enfermos mentales nunca son menos frecuentes (al menos en las formas que requieren internación o intervención médica) que durante los períodos de guerra.” (Foucault, *Enfermedad* 103).

## CAPÍTULO 3. PREFIGURACIONES DE UNA AUTORÍA GESTUAL

### El gesto del autor

Probablemente lo que más llama la atención de la obra de Roberto Bolaño es su particular concepción y construcción de sí mismo en tanto poeta; la erección de un sujeto que vive y se desvive por la literatura, que hace, ha hecho o haría cualquier cosa por la poesía. Más aun, esa capacidad de estar dispuesto a todo sería indisociable- condición y/o consecuencia- del ejercicio poético. El inicio del cuento “Enrique Martín” resume este vínculo:

***Un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte. (Llamadas 37).***

Podría leerse lo anterior de manera tal de presentar la subjetividad y la ética del poeta en tanto superior al hombre promedio. Sin embargo, el final del enunciado, puesta en abismo del mismo, entrega el precio que debe pagar ese sujeto para poder soportarlo todo, algo que más arriba hemos visto en relación a Joaquín Font y Auxilio Lacouture, o también el precio que paga Cesárea Tinajero: la ausencia de obra.

Y es que el medio privilegiado del que disponen los personajes de Bolaño para transitar entre la razón y la locura, es decir la ‘cordura’ entre el silencio y la obra, entre la historia y la narrativa que la asume, es la ficción, la poesía, la literatura: “La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.” (*Bolaño por sí mismo* 90). Esa conciencia de la derrota la encarna horrorosamente el epítome de la poesía real visceralista, Cesárea Tinajero.

### Cesárea, el horror

La división del trabajo, la racionalización de todas las esferas de la vida y la cultura, tiene como telón de fondo la racionalización de la poesía y la literatura<sup>73</sup>. El lenguaje en su interior mismo ha sufrido una escisión. La poesía y la literatura modernas, en efecto, denuncian al lenguaje como cómplice de la lógica del trabajo racional capitalista. “El lenguaje mismo confería a las relaciones de dominio la universalidad que había asumido como medio de comunicación una sociedad civil.” (Adorno y Horkheimer 37). La inestabilidad de los

<sup>73</sup> “Con la precisa separación entre ciencia y poesía, la división del trabajo, ya efectuada por su intermedio, se extiende al lenguaje. Como signo, la palabra pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como palabra verdadera, es repetida entre las diversas artes, sin que se pueda recuperar ya más la unidad gracias a su adición, senestesia o “arte total.” (Adorno y Horkheimer 31).

nombres y sus referentes (el irreal Ford Impala, Ulises que no se llama Ulises, Cesárea Tinajero o Tinaja, la para nada ingenua similitud entre el nombre de Arturo Belano y el autor, la ausencia casi absoluta<sup>74</sup> de García Madero durante la segunda parte de la *Los detectives salvajes*, por nombrar los ejemplos más claros) habla de una intención de complejizar y extremar la relación de los sujetos con el entorno y consigo mismos<sup>75</sup>. Así, la novela, en tanto conjunción de fragmentos, pareciera querer revertir la siguiente sentencia: “El surgimiento del sujeto se paga con el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones” (Adorno y Horkheimer 22). La desestabilización de los nombres y la palabra respecto al referente, y finalmente del sujeto que expresa (y es expresado en) esa palabra, manifiesta la voluntad de esos personajes de no sujetarse a poder alguno, de sustraerse al dominio y las relaciones de poder a que éste da pie. Sustraerse al nombre, a un lenguaje, a una realidad; de ser necesario, sustraerse a la comunidad.

Como ya dijimos, el medio elegido es la literatura, la poesía más específicamente, y el referente de cuya fuente quieren beber los jóvenes poetas de *Los detectives salvajes* es el real visceralismo de Cesárea Tinajero, de quien han tenido noticia gracias a Amadeo Salvatierra. Emprenden la búsqueda, como mencionamos más arriba, en el auto de Quim Font, un Ford Impala. Esta desvinculación de la realidad extratextual o extradiegética, introduciendo en la novela un modelo de automóvil que no existe, nos adentra ya en la peculiaridad de esta búsqueda. Pero vamos por parte.

Los poetas buscan en Cesárea una certeza o una verdad, pero ¿sobre qué? Sobre la poesía, en primer lugar. Su obra, sin embargo, se reduce a un corpus o, mejor dicho, un canon bastante exiguo en términos materiales: un poema, “el único poema que existía en el mundo de Cesárea Tinajero” (553). Por otro lado, y ciertamente junto a lo anterior, los protagonistas también buscan en la poeta una verdad sobre las estructuras de la historia. Sobre este punto, cabría entonces preguntarse qué hace de los real visceralistas una comunidad.

El marco histórico de la novela es claro (entre los dos meses finales de 1975- primera parte de la novela- y el año de 1996). Lo que ha ocurrido es un “desengaño personal e histórico de proporciones” (Rojo, “Sobre *Los detectives*” 67). Mayo del 68, la primavera de Praga, el 73 en Chile y la masacre de Tlatelolco. A todos los une una experiencia particular de la historia y de la poesía<sup>76</sup>. En términos de Quim Font, podríamos hablar, simplemente, de una generación desesperada y (a)sumida en su derrota.

¿Cuál es, entonces, la naturaleza real de esa derrota ineluctable de los personajes de Bolaño, de él mismo? Por un lado, se trata, y hemos de repetirlo hasta la saciedad, de una derrota histórica y generacional, como ya hemos visto, del fracaso de todos los proyectos sustentados en un horizonte de futuro ya retirado de la escena; pero, por otro lado, se pone en juego también aquella victoria condición de (toda) la civilización: la victoria del principio de Realidad- elemento represivo, presente bajo todas las formas socio-históricas de la realidad, “que sustenta al organismo en el mundo exterior” (Marcuse 47)- sobre el principio del Placer- obliterado en el inconsciente, instintivo, contrario y enemigo del progreso y la

<sup>74</sup> Digo casi porque hacia el final de la segunda parte aparece un tal Ernesto García Grajales que lo menciona justamente por su ausencia (Bolaño, *Los detectives* 551).

<sup>75</sup> “El extrañamiento de los hombres respecto a los objetos dominados no es el único precio que se paga por el dominio; con la reificación del espíritu han sido adulteradas también las relaciones entre los hombres, incluso las de cada cual consigo mismo” (Adorno y Horkheimer 43).

<sup>76</sup> “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.” (*Los detectives* 30).

civilización (Marcuse 52). En su teoría, sujeta a los principios tanto del psicoanálisis como del marxismo, para Herbert Marcuse el arte es la institución mediante la cual la fantasía es la única facultad imaginativa del sujeto “que conserva un alto grado de libertad en relación al principio de la realidad” (135). Situada en los dominios del principio del Placer, se materializa e interviene en el principio de Realidad uniendo “los más profundos yacimientos del inconsciente con los más altos productos del consciente (el arte), los sueños con la realidad (...)” (135). La derrota histórica y generacional obliga a los personajes de Bolaño, sobre todo a aquellos que se dedican a crear, a redefinir los límites de la única facultad capaz de liberar al sujeto de las restricciones históricas y reales, aun a riesgo de ser destruido. Por otro lado, estaríamos ante un intento sistemático de restaurar aquello que se evidenciaba ya como pérdida de la aventura, entendiendo ésta como lo anterior a la separación de la vida y de la obra (Derrida 240). Como don Quijote, los personajes más lúcidos de Bolaño se movilizan a través de su realidad con plena conciencia de estar condenados al fracaso<sup>77</sup>.

Ahora bien, mucha tinta ha corrido sobre y bajo el puente desde la novela de Cervantes. Para comprender cómo opera la locura y la función autorial a través de ésta dentro de la obra de Bolaño, pondremos sobre la mesa el concepto de *estratificación*, definido por Mijaíl Bajtín como “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje” (81). Esto quiere decir que la estratificación de los lenguajes ejercida al interior de una sociedad específica- de un colectivo particular- desde las estructuras sociales, económicas y culturales, desde los centros de poder y las instituciones que de uno u otro modo determinan y norman sobre la diversidad social intrínseca a todo lenguaje, operando en términos de definir lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, es aplicable también al interior de novela y los lenguajes que en ella se convocan, en la medida que siempre habría un discurso- o un gesto- más allá o más acá de los otros, el cual otorgaría una suerte de piso referencial, un horizonte valórico/estético de reglas- un paradigma- y pautearía desde- y para- sí mismo la jerarquía y posición de todos los demás lenguajes presentes en la totalidad del mundo novelesco. En este sentido, nos vemos en posición de derogar un lugar común al que acuden muchos estudios críticos al acercarse a la obra de Bolaño. Este lugar común considera errónea o ingenuamente *Los detectives salvajes* una novela polifónica<sup>78</sup>. En su concepción de la novela polifónica, Mijaíl Bajtín habla de una nueva posición del autor en relación a los personajes, y sobre todo al discurso que, en efecto, configura a esos personajes, quienes así ‘dialogan’ sus verdades dentro de la totalidad de la novela (71 y ss.), sin manifestarse una conclusión o un cierre de esos discursos. En otras palabras, en la novela polifónica- cuyo epítome y paradigma es la narrativa de Dostoievsky- el autor no constituye una instancia fuera del horizonte de la novela (Bajtín 107) sino que su conciencia es ese horizonte; el autor no habla *acerca* de sus personajes sino que *con y junto a* sus personajes (Bajtín 95 y ss.), lo cual revelaría, en Dostoievsky, una particular concepción tanto de la libertad creadora como de la libertad humana. Bolaño, el autor, se enfrenta entonces a dos problemas: por un lado, el problema de la libertad efectiva del hombre, que a la luz de la historia política y social de Latinoamérica en particular, y de Occidente en general- donde, en palabras de Baudrillard, “ha muerto de muerte natural” (*Pantalla 52*)- está más que en entredicho. Dice Baudrillard- en la misma página- que “Será una experiencia muy interesante ver qué ocurre con la libertad una vez que se hayan borrado todos sus signos”; así, por otro lado, el problema recalca en la novela misma en tanto forma artística- y, por ello, libre- del lenguaje, la cual no puede ni volver al monologismo de una sola voz portadora de la verdad absoluta del universo narrativo- y, por extensión, de la

<sup>77</sup> Cfr. Morales, *De muertos* y “Don Quijote”.

<sup>78</sup> Por ejemplo Bolognese, Rojas Pachas, Companys, por mencionar algunos.



realidad extraliteraria- ni mucho menos concebir una libertad humana que a la luz de los acontecimientos se muestra tan proclive al horror, al vacío y al mal. Retomamos ahora las preguntas que nos planteábamos al inicio de este ensayo: ¿Qué lugar le cabe, en este sentido, a la locura y al loco en la imagen de mundo que configura la obra de Roberto Bolaño? ¿Desde dónde habla la locura, y a quién? ¿Qué imperativo ético y estético se desprende de esta decisión autorial?

En la construcción que Bolaño lleva a cabo del sujeto poeta, escritor y autor, opera una liberación del sujeto tanto del ‘principio de actuación’ particular (un estadio histórico y específico de la civilización)<sup>79</sup> como del ‘principio de realidad’ (la civilización o la posibilidad de ésta en el andamiaje completo de sus estructuras) en su totalidad. El vínculo entre ética y forma estética en Bolaño ha sido entendido en relación a su fragmentariedad, la pluralidad e infinitización de voces, la no causalidad y no linealidad de su entramado narrativo. Leonidas Morales, por ejemplo, describe la totalidad narrativa del autor en tanto ‘red’, que operaría en lo esencial como el rizoma deleuziano (Morales, *De muertos* 39)<sup>80</sup>. Frente a la linealidad del principio de Realidad y la lógica del trabajo- del cronotopo moderno, por qué no decirse opone aquí la red estética; frente a la dialéctica de la razón y la historia, se instala una dialógica donde la voz de la locura ocupa un lugar paradigmático y liberador en tanto permite una nueva relación entre el sujeto y la realidad, redefiniendo la vida en el sentido como la entendía, por ejemplo, Antonin Artaud:

***Asimismo, cuando pronunciamos la palabra vida, hay que entender que no se trata de la vida tal como se la reconoce a través de la exterioridad de los hechos, sino de esa especie de frágil e inquieto foco al que lo afectan las formas . Y si hay todavía algo infernal y verdaderamente maldito en este tiempo es el demorarse artísticamente en las formas, en lugar de ser como unos condenados al suplicio de ser quemados que lanzan señales desde sus hogueras ( El teatro y la cultura ; V, p. 18). (Citado por Derrida 246)<sup>81</sup> .***

¿Cómo resolver el conflicto con el discurso y las formas establecidas del arte sin caer en esas mismas formas? Bolaño, así como Artaud<sup>82</sup>, lo entiende en la renuncia a la palabra, en el grito, en el gesto- generacional-<sup>83</sup>, el gesto de la desaparición real visceralista, el gesto de resistencia en la lectura en el baño de la Facultad de Letras de Auxilio Lacouture.

<sup>79</sup> “Lo designamos como el *principio de actuación* para subrayar que bajo su dominio la sociedad está estratificada de acuerdo con la actuación económica competitiva de sus miembros. Desde luego, éste no es el único principio de la realidad histórico: otras formas de organización social no solamente han prevalecido en las culturas primitivas, sino que también sobreviven en el período moderno.” (Marcuse 56).

<sup>80</sup> Bolaño tenía plena conciencia de este hecho: “Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema. // Todos mis libros están relacionados. Hablar de esto, sin embargo, es aburrido” (*Bolaño por sí mismo* 118).

<sup>81</sup> ***El subrayado es de Derrida.***

<sup>82</sup> Recordemos el epígrafe de *Una novelita lumpen*, donde Bolaño cita a Artaud: “Toda escritura es una marranada. Las personas que salen de la nada intentando precisar cualquier cosa que pasa por su cabeza, son unos cerdos. Todos los escritores son unos cerdos. Especialmente los de ahora.” (*Una novelita lumpen* 11).

<sup>83</sup> “En el caso de mi generación, bueno, nuestro valor fue tan grande como nuestra inocencia o estupidez. Digamos que, en esa épica, lo que contaba era el gesto. Mediante un gesto uno construía su novela de aprendizaje, algo que bien mirado es bastante tonto y que a la postre, si las cosas hubieran sido diferentes, nos habría convertido en víctimas o verdugos” (*Bolaño por sí mismo* 74).

***La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder (Bolaño, Entre paréntesis 76-7)<sup>84</sup>.***

Es revelador el parecido entre estas palabras y las que Giorgio Agamben expresa en su reflexión en torno al tema del autor: “Una vida ética no es simplemente la que se somete a la ley moral, sino aquella que acepta ponerse en juego en sus gestos de manera irrevocable y sin reservas. Incluso a riesgo de que, de este modo, su felicidad y su desventura sea decididas de una vez y para siempre.” (*Profanaciones* 90). Estamos ante un imperativo ético bastante complejo, pues “en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal” (*Bolaño por sí mismo* 77). Lo demás es “literatura aburrida, la que no asume riesgos”. Derrida, a propósito de Artaud, hablaba de la ‘palabra soplada’, del gesto autorial hacia el que tendía su poética y su reflexión, la restitución de la carne y la instauración de una representación *otra*:

***Soplada, esto es, entendamos al mismo tiempo inspirada a partir de otra voz, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto (...) Para eso hacía falta, en un único y mismo gesto, destruir la inspiración poética y la economía del arte clásico, singularmente del teatro. Destruir del mismo golpe la metafísica, la religión, la estética, etc., que soportaban a aquéllas y abrir así al Peligro un mundo en el que la estructura de la sustracción no ofrece ya ningún abrigo. (Derrida 242).***

A la vida, la *verdadera vida*, en estos tiempos sólo le queda expresarse en el gesto, en tanto se encuentra o se ha situado ajena al dominio de las palabras, de las formas e instituciones clásicas, de un modo de hacer arte: “Habrá que despertar, pues, la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica; la sonoridad, la entonación, la intensidad. Y la sintaxis que regula el encadenamiento de las palabras-gestos no será ya una gramática de la predicación, una lógica del «espíritu claro» o de la consciencia cognoscitiva.” (Derrida 260)<sup>85</sup>. En palabras de Auxilio Lacouture: “Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera”. Bolaño y sus personajes intentan despertar ese “gesto que duerme en toda palabra clásica”, para restituirle a la fantasía y al arte su no-poder, su impoder, su acceso perdido a la libertad.

## Un poeta puede soportarlo todo

Hacia fines de 1975, cuando Amadeo Salvatierra les señala a Ulises Lima y Arturo Belano que “el arte está enloquecido”, ellos le replican añadiendo que “el arte siempre ha estado

<sup>84</sup> *Las cursivas son mías.*

<sup>85</sup> Y agrega Derrida más adelante, enfatizando la radicalidad del gesto de Artaud: “Pues el teatro de la crueldad no es un nuevo teatro destinado a acompañar a alguna nueva novela que simplemente modifique desde dentro una tradición a la que no se conmueve. Artaud no emprende ni una renovación, ni una crítica, ni una puesta en cuestión del teatro clásico: pretende destruir efectivamente, activamente y no teóricamente, la civilización occidental, sus religiones, el conjunto de la filosofía que proporciona sus bases y su decorado al teatro tradicional bajo sus formas aparentemente más renovadoras.” (Derrida 261)

enloquecido”. A continuación, exploraremos a aquellos personajes que en la obra de Bolaño asumen ambas condiciones, en su existencia, las cualidades de loco y creador.

Más arriba citamos el primer párrafo del cuento “Enrique Martín”, en el cual se dice que un poeta puede soportarlo todo, y que eso conduce a la ruina, a la locura y a la muerte; en ese orden. El narrador constata que el personaje Enrique Martín recorre, a lo largo del relato, ese camino. Nacido en 1953, como el narrador, escribe poesía tanto en castellano como en catalán; gusta de la poesía de Miguel Hernández, un buen poeta que “gusta tanto a los malos poetas” porque “habla de y desde el dolor, y los malos poetas suelen sufrir como animales de laboratorio, sobre todo a lo largo de su dilatada juventud.” (*Putas* 37). Se nos dice que es un mal poeta, “que escribía mal, ya fuera en castellano o catalán” pero que “quería ser poeta y en ese empeño ponía toda la fuerza y toda la voluntad de las que era capaz. Su tenacidad (...) a la postre lo hacía simpático, aureolado por una cierta santidad literaria que sólo los poetas jóvenes y las putas viejas saben apreciar” (38). La diferencia entre el narrador y Enrique Martín estriba en que mientras el primero considera que ya lo ha hecho todo, el segundo quería hacerlo todo, “comerse el mundo” (38). En algún momento, Enrique abandona la poesía, para sorpresa del narrador, y cuando lo dice “su rostro exhibía una sonrisa que quería decir soy adulto, he comprendido que para disfrutar del arte no hace falta hacer el ridículo, no hace falta escribir ni arrastrarse.” (41). Estamos, aparentemente, ante un sujeto que pasa del canon de “los desesperados”, en términos de Joaquín Font, de la literatura de la “pesada”, al canon “clásico”, “adulto”, a la literatura tranquila y calmada, de lectores serenos y reposados. Eso cree ver el narrador en la sonrisa, en el gesto que corona el abandono de la poesía de Enrique Martín, quien junto a su pareja colabora en una revista de miscelánea paranormal llamada *Preguntas & Respuestas*. Sin embargo, recordemos algunas palabras de aquel párrafo que expresa la poética de Quim: “El lector desesperado (más aún el lector de poesía desesperado, ése es insoportable, créanme) acaba por desentenderse de los libros, acaba ineluctablemente convirtiéndose en desesperado a secas”. Es el caso de Enrique Martín<sup>86</sup>.

El personaje narrador, más adelante, pierde contacto con Enrique. Menciona la correspondencia que mantiene con su hermana, con poetas sudamericanos perdidos en Sudamérica, cartas que eran “fiel reflejo de nosotros mismos que comenzábamos a dejar de ser jóvenes, a aceptar el fin de los sueños.” (44-5). Asimismo, recibe dos anónimos escritos sobre hojas de cartulina, correspondientes a invitaciones para la presentación de la primera novela del narrador (44-5), que contienen cifras, dibujos y mapas ininteligibles. Es significativo, sin duda, que en el segundo anónimo, bajo el nombre del narrador “había transcrito un verso de Miguel Hernández, uno que hablaba de la felicidad y del trabajo” (45), lo cual, nuevamente, nos hace eco en la intención o búsqueda de Cesárea Tinajero, “el porvenir común de todos los mortales, buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar” (*Los detectives* 461). Los anónimos, resultan ser de Enrique.

Cuando se vuelven a encontrar, Enrique Martín visita al narrador en su casa y le pregunta por los sobres, por si estaban manipulados o bien cerrados. Además, le perturban unas explosiones provenientes de unos trabajos en la cantera cercana. Le deja a su

<sup>86</sup> Entraría, Enrique Martín, dentro de un género de locura paranoica que Leopoldo María Panero define de la siguiente forma: “El tercer género de paranoico es el que, según ya dijo Edwin Lemert, tiene realmente perseguidores. Ése es el caso al que yo llamo el caso Jacobo Petrovich Goliardkin (el protagonista de *El doble* de F.N. Dostoyewski). Es un sujeto con frecuencia deforme, enano o simplemente raro, o tan oscuro como Dreyfus, que es víctima de agresiones, humillaciones y vejaciones por parte de sus amigos o compañeros de oficina, -o, a veces, de un portero, o sencillamente de un camarero-, y que para dar sentido estético a su vivencia se inventa a los masones, o a la C.I.A., metáforas que reflejan a tan sombríos compañeros.” (Panero 368-9). Más sobre la relación de Panero con la locura en las páginas siguientes.

cuidado unos papeles: “No son poemas, dijo con una sonrisa desvalida y al mismo tiempo valiente, una sonrisa que ciertamente no veía desde hacía muchos años, no en su cara, al menos.” (46). La sonrisa anterior, que parecía indicar el paso a la adultez, deja paso ahora a la sonrisa desvalida y valiente al mismo tiempo, un gesto en que el valor se sobrepone a la desesperación, a la vez que la constituye. Vuelven a perder contacto. Más tarde, el narrador se enterará por un tercero de que Enrique es dueño de una librería y que vive en ella. Recibe, además, una carta, firmada esta vez, de Enrique, donde habla de un escritor francés cuyo nombre al narrador no conoce, el cual “afirmaba que los extraterrestres éramos todos, es decir todos los seres vivientes del planeta Tierra, unos exiliados, decía Enrique, o unos desterrados” y luego “hablaba del camino seguido por el escritor francés para llegar a tan descabellada conclusión”, mencionando “la *policía de la mente*, hacía conjeturas acerca de *túneles dimensionales*, se enredaba como si estuviera, otra vez, escribiendo un poema. La carta terminaba con una frase enigmática: *todos los que saben se salvan*.” (48). En esa última carta de Enrique Martín, la liberación, la salvación, consiste en un determinado saber. ¿Cuál? El conocimiento de una suerte de exilio original, exilio del cual ningún ser viviente del planeta estaría exento; por lo tanto, irredimible<sup>87</sup>.

La siguiente noticia que tendrá de Enrique, será sobre su muerte; conjetura la hipótesis del suicidio, a la luz de la última carta, “el suicidio como el billete de regreso al planeta natal” (49). Dice Bolaño, sobre literatura y exilio, que “son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar. ‘Sin salir de mi casa conozco el mundo’, dice el *Tao Te King*, e incluso así, sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento.” (*Entre Paréntesis* 43). Esa certeza que Bolaño explicitara en una conferencia, la pone en boca, o mejor dicho, la *escenifica* en la dinámica del personaje Enrique Martín. Una noche, el narrador decide abrir el paquete con los escritos de Enrique. Efectivamente son poemas escritos a la manera de Miguel Hernández, Blas de Otero y Gabriel Celaya: “Aquella noche no pude dormir. Ahora era a mí al que le tocaba huir.” (51). Al narrador, al final del relato, se le revela la verdad que ha encontrado Enrique Martín, que será la verdad de Cesárea, Ulises y Arturo en *Los detectives salvajes*, la huida como verdad, la renuncia a la inmovilidad de las estructuras- sean cuales sean. La salvación es la huida, el reconocimiento de la alienación primera que media y difiere a la persona entre el principio del Placer y el principio de Realidad, y el vehículo entre ambos es la Fantasía, la ficción, la poesía<sup>88</sup>, que permite huir de la ‘policía de la mente’ y abrir ‘túneles dimensionales’ entre el orden de la felicidad y el orden del trabajo. El costo es la dispersión de la comunidad de “los que saben”, la soledad, la ruina, la locura y finalmente la muerte. Se trata, insistimos, de la verdad de Cesárea Tinajero, una huida constante hacia la reconciliación siempre diferida en el principio de Realidad, en la cotidianidad, entre la felicidad y el trabajo:

***La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria. El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un***

<sup>87</sup> Cuando Quim Font habla de la introversión de Ulises Lima, lo caracteriza como “un extraterrestre” (*Los detectives* 189). Valga recordar unas palabras ya citadas más arriba, donde Bolaño se refiere a Mario Santiago: “(...) no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y del miedo, las fronteras doradas de la ética.” (*Entre Paréntesis* 42-3).

<sup>88</sup> Cuyo emblema sería, insistimos, el Ford Impala de Quim Font.

***político medrar en el extranjero. El trabajador no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria. (Entre Paréntesis 43).***

¿De qué otra manera devolver la poesía y el oficio escritural a la vida sino como un trabajo particular con la fantasía, con esa facultad mental que precisamente- y en esto seguimos a Marcuse- hace de vehículo entre el principio de Realidad y el principio del Placer? El país natal de Bolaño es un lugar anterior a un territorio o a una geopolítica particular; es la facultad del individuo de insertarse en cualquier tipo de estructura económica o social que luego pueda (o no) determinarlo. La facultad de trabajo, disponible para ejecutarse en cualquier labor, como atributo del viviente humano, es anterior a la lógica de trabajo como la conocemos, y está constituida por la capacidad de sobrevivir, de huir de las estructuras y las formas para encontrar o construir otras estructuras y otras formas nuevas, para volver a huir de éstas cuantas veces sea necesario. Del mismo modo, la facultad de escribir, como se entiende desde y en la poética de Bolaño, debe estar por encima, o por debajo, de cualquier circunstancia particular.

## **U: De regreso al bosque**

En “Días de 1978” asistimos, como en otros cuentos de la colección *Putas asesinas*, a un despliegue escénico y alegórico, en este caso acerca de la situación del exilio. Ahí, el protagonismo es compartido por dos personajes, B y U. Ellos se conocen en una fiesta de chilenos exiliados en Europa, de carácter familiar, donde “los hermanos bailan con las primas, las tías con los sobrinos, el vino corre en abundancia” (65). Ahí U, “utilizando un pretexto cualquiera” se encara con B y discuten: “El joven, U, hace gala de una bibliografía demencial: confunde a Marx con Feuerbach, al Che con Frantz Fanon, a Rodó con Mariátegui, a Mariátegui con Gramsci.” (65). Nótese el desorden, el caótico canon de lecturas políticas de U, quien frente al sarcasmo y frialdad de B se violenta, amenaza y busca el enfrentamiento físico. La discusión podría haber terminado en los golpes, pero B lo evita, “no le hace caso y se marcha”. El narrador dice que “Aquí podría terminar la historia” pues “B detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediablemente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario. O eso cree él” (66). Las conclusiones acerca de la violencia de U por parte de B son amargas, “pues U ha militado y tal vez aún milita en uno de los partidos de izquierda que B contemplaba, en aquella época, con más simpatía. La realidad, una vez más, le ha demostrado que la demagogia, el dogmatismo y la ignorancia no son patrimonio de ningún grupo concreto.” (66). Y nosotros, otra vez, estamos ante un personaje insatisfecho y descontento con el principio de Realidad, o al menos con un aspecto de ésta. Desencanto, además, con la política, con un modo agotado, alienado incluso, de hacer o hablar de política.

Más tarde, B se entera de que U ha sido internado en un psiquiátrico tras haber intentado matar a su mujer y

***escucha el relato de las adversidades de U con sumo placer, y luego, imperceptiblemente, con una sensación de victoria, una victoria irracional, mezquina, en la que entran en escena todas las sombras de su rencor y también de su desencanto. Imagina a U corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latinoamericana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los lados***

**los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque en ningún momento es posible discernir ni una sola llama. (67).**

A pesar de ello, la mujer de U no lo abandona, lo que B interpreta como gesto de heroicidad. La imagen de ambos, se nos dice “perdura en su memoria de forma misteriosa, como si estuviera allí para decirle algo, algo importante, pero que B, por más vueltas que le da, no sabe qué es.” (68). Ese algo es, por un lado, la verdad por así decirlo del amor, y por otro lado, a la vez, la verdad que habita en la locura de U, el desplazamiento de una militancia y un saber político poco riguroso, mistificado y alienado. Tras otro encuentro con U y su mujer, B siente que la mujer de U ha ganado brillo y que éste ya no parece tan amenazante. Así, “su deuda con U ya está saldada”. A pesar de eso, “la historia no ha acabado”, cuestión que B ya sabe bien, así como que “su historia con U no es una vulgar historia de rencores” (69). Más bien, se trata de una historia que vuelve sobre sí misma cuando parece terminar, retomando un nuevo curso. De ese modo, con ese conocimiento aún velado, “B intenta, con un impulso que tiene algo de autodestructivo, encontrar a U” entre los amigos comunes, pero llega a la conclusión de que “U y su mujer evitan la sociedad de sus iguales.” (69). El interés de B por la mujer de U se acrecienta, y al encontrarla en otra ocasión junto a una amiga danesa, K, con la cual B entablará una relación, se da cuenta que “Ya no sólo es una mujer hermosa sino que ahora parece, también una mujer interesante”. La mujer de U pareciera no reconocerlo y se muestra distante. En sus gestos, B “percibe una desgana en aumento, como si su más ferviente deseo fuera que B desapareciera (...) intenta *no verlo*.” (69-70). Durante su relación con K, B intenta saber más cosas de la mujer de U, pero al no poder sacar mucho en limpio, “*Vuelve* a su cotidianidad que es una manera de decir que vuelve a su propia locura o a su propio aburrimiento” (71)<sup>89</sup>. Esta asimilación de la cotidianidad, la locura y el tedio, es significativa en la medida que nos instala, como “Enrique Martín”, en la alienación subsecuente al desencanto, al reconocimiento del exilio original que es el principio de Realidad- o el principio de Actuación que gobierna un determinado momento histórico, en este caso la violencia vivida por la generación que Bolaño llama de “los nacidos en los 50”.

El siguiente encuentro con U es probablemente el más significativo. Un día B les hace una visita a unos amigos chilenos, y ahí se encuentran U y su mujer- cuyo rostro da claras señales de haber llorado, de haberse encontrado con sus límites- otra chilena, una mujer mayor de unos cincuenta años, una ‘bruja’ que lee el tarot, una chica de dieciséis años con fama infundada de ser una lumbrera, y su novio, un militante comunista catalán, veinte años mayor que ella. En la casa, la atmósfera que se respira es fúnebre, y el grupo siempre está fragmentado, “como si una conversación entre todos estuviera vedada por motivos indecibles que todos acatan.” (72). Además todos parecieran estar encerrados, incluso en el pasillo o en el patio trastero: “El único que permanece sentado en un sillón, en la sala, durante todo el rato, como si la agitación no fuera con él o proviniera de un mundo ilusorio, es U.” (72). Esa misma mañana, U ha intentado suicidarse, tentado la huida última, final.

**en su rostro es dable percibir una serenidad desconocida o que al menos B desconocía. La cara de U, en su memoria, se ha quedado fija en la cara que tenía el día de la fiesta, una cara sanguínea, atrapada entre el miedo y el rencor (...) una máscara inexpresiva (...) tras la cual se escondían los monstruos del miedo y el rencor. El rostro de ahora le parece lavado. (73).**

De todos modos, algo en el rostro de U, su mirada fija en los movimientos de la televisión, de fondo los murmullos de los chilenos transitando en el encierro de la casa, todo le otorga a B “la certeza de que, efectivamente, allí ocurre algo extraordinario.” (73). Lo que ocurre

<sup>89</sup> La cursiva es mía.

no es otra cosa que la representación de la verdad de U, ajeno al ajetreo de los exiliados y al encierro de la casa- ¿metonimia del mundo, de la situación del exilio?- cuestión que llega al paroxismo cuando en el living están sentados la chica de dieciséis, B y U, y el timbre y el tono de voz “chileno” de U a B le trae “resonancias extrañas, una película en blanco y negro y muda en la que de pronto todos se ponen a gritar de forma incomprensible y ensordecedora mientras en el centro del objetivo una estría roja comienza a formarse y extenderse por el resto de la pantalla” (74). El impulso de B es huir, salir de esa casa, pero termina “sin quererlo” por contar la película *Andrei Rublev* de Tarkovsky, nombres ambos que permanecen indecibles en el cuento, siguiéndose otra vez la estrategia de elusión y desfase nominal que establece una suerte de correa de transmisión o, mejor dicho, un agujero de gusano tendido y dispuesto por el autor entre el cronotopo compartido por B y por U, y el cronotopo del lector<sup>90</sup>. Los personajes principales de esa historia son presentados por B de la siguiente manera:

***el primer personaje es el monje pintor; el segundo personaje es un poeta satírico, en realidad una especie de beatnik, un goliardo, un tipo pobre y más bien ignorante, un bufón, un Villon perdido en las inmensidades de Rusia a quien el monje, sin pretenderlo, hace apresar por los soldados; el tercer personaje es un adolescente, el hijo de un fundidor de campanas, quien tras una epidemia afirma haber heredado los secretos paternos en aquel difícil arte. El monje es el artista integral e íntegro. El poeta caminante es un bufón pero en su rostro se concentra toda la fragilidad y el dolor del mundo. El adolescente fundidor de campanas es Rimbaud, es decir, es el huérfano. (75)<sup>91</sup>.***

Llama la atención, en el sumario de la película, la cifra de los personajes, la caracterización que de ellos hace B, el lugar que ocupan en el mundo, las caracterizaciones referidas a Villon y Rimbaud, pero sobre todo los gestos, entre los que llorar y reír, en una especie de dialéctica indecible entre ambos, son decisivos. Por una parte, el sólo timbre de voz de U- no sus palabras- ha rasgado de una vez y para siempre el tupido velo que mediaba entre B y la realidad, marcando con ello un hito entre el antes y el después de este personaje; B ha recibido la verdad de U y con ella dialoga. Por otra parte, al terminar de contar la película, U está llorando, pero luego bebe su vaso de vino de un trago y le sonríe a la chica y a B, para terminar escondiendo la cabeza entre las manos (77), en una gestualidad que busca significar un quiebre, que algo se ha roto en el cuerpo mismo de U, algo como el corazón

<sup>90</sup> Cfr. Capítulo 1 de este trabajo.

<sup>91</sup> *A continuación transcribo un fragmento en el cual la juventud aparece expuesta y representando una suerte de rol universal en la pequeña comunidad que se conforma en torno a la construcción de una campana: “El final de la película, dilatado como un nacimiento, es el proceso de fundición de la campana. El señor feudal quiere una campana nueva, pero una plaga ha diezclado a la población y ha muerto el fundidor. Los hombres del señor feudal van a buscarlo pero sólo encuentran una casa en ruinas y al único sobreviviente, su hijo. El adolescente los intenta convencer de que él sabe cómo se hace una campana. Tras algunas dubitaciones, los esbirros del señor se lo llevan consigo no sin antes advertirle que pagará con su vida si la campana sale defectuosa. El monje, que voluntariamente ha dejado de pintar y que se ha impuesto el voto de silencio, pasa de vez en cuando por el campo en donde los trabajadores están construyendo la campana. El adolescente a veces lo ve y se burla de él (el adolescente se burla de todo).” (Putas 75-6). Las cursivas son mías.*

en el poema “Taberna” de Roque Dalton<sup>92</sup>, o la mente, en correlación al desgarramiento mental de B al sentir y recibir el tono de voz de U.

Sólo cuando se ha ido, B “se da cuenta de que no le contó a U la película, sino a sí mismo”. Y otra vez: “Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura.” (78). De alguna manera, la literatura- ¿la clásica?- podría haber resuelto este relato, así como la relación entre B y U, al haber terminado en una suerte de identificación o síntesis donde ambos serían dos caras de una misma moneda, dos posibilidades conmutables en un mismo azar, la redención alcanzada en la comprensión de sí mismo y el otro, etc. Pero no. El trazo mismo de la ‘U’ que nombra al personaje nos señala- en realidad lo ha hecho durante todo el cuento- que nos encontramos ante un tándem compuesto por dos extremos inasimilables el uno por el otro, cercanos, iluminadora y espeluznantemente cercanos incluso, como la locura y la poesía, encarnadas por U y B. El espacio que los separa es el horror, el abismo, la soledad, a la distancia de un gesto valiente pleno de libertad creadora. La verdad de U se manifiesta en el timbre de su voz, y la verdad de B se ha colado por entre los intersticios del relato de la película del inenarrable- por ser *real*- Tarkovsky. La muerte de U pone en escena el fin y el final de la locura, del camino que, como sabemos desde “Enrique Martín”, comienza con la ruina, sigue en la locura y acaba en la muerte:

***Junto al pueblo hay un bosque. En algún momento de la noche U abandona el camino y se interna en el bosque. Al día siguiente un campesino lo encuentra colgando de un árbol, ahorcado con su propio cinturón, una empresa no tan fácil como a simple vista puede parecer. El pasaporte, los demás papeles de U, el carnet de conducir, la cartilla de la Seguridad Social, los gendarmes los localizan esparcidos lejos del cadáver, como si U los hubiera arrojado mientras caminaba por el bosque o como si los hubiera intentado esconder. (79).***

La de U es una huida consciente y lúcida del mundo de la razón, del principio de la Realidad, del exilio que significan las estructuras socio-culturales en general, tanto de las muchas y diversas formas de la violencia latinoamericana, como de la modernidad occidental y burguesa. B- de Belano, de Bolaño- tiene la literatura y el arte, encuentra *algo* al oírse a sí mismo- ¿Desdoblado? ¿Como si fuera otro?- en el relato de la película de Tarkovsky. Asimismo U, pero ello no le basta. Por un lado, U, como Enrique Martín, ha escogido el escenario- paradigmático, por lo demás: el bosque- para representar su muerte, su decisión lúcida (y lúdica, por qué no) dirigida a conseguir la alienación final; por otro lado, la elección por la pérdida- del territorio del caos-mundo y de sí mismo- en África de Belano. Éste ha querido, como Cesárea Tinajero, hacer renacer su poesía de otra manera- “metempsicosis”. Enrique Martín, en su desencuentro con Belano, abandonó su poesía para dejarla al cuidado de éste; U no conocía la poesía, sólo poseía un canon “demencial” de lecturas de corte político. La voluntad literaria de Belano y de los otros poetas y escritores que siguen esa suerte de “poética del valor”- ese no estar ni de un lado ni del otro, en el límite entre la razón y la locura, entre la conciencia racional y los instintos, en el desplazamiento total

---

<sup>92</sup> Valga aquí citar los versos finales de ese poema, en el que aparece ese mismo gesto: LA MARCA DE REBELDÍA RESPLANDECE EN EL TRASERO:/ LA PROBLEMÁTICA DE LA INOCENCIA./ ¿ES QUE SOMOS ALGO MÁS QUE NIÑOS?// ¿HABRÍA QUE REZAR? ¿NO CREES?/ EL AMOR: CUESTIÓN DE LUBRICANTES.// PONER BOMBAS EN LA NOCHE DE LOS IMBÉCILES,/ OCUPACIÓN DE OUT-SIDERS, SEGUROS DUEÑOS/ DEL REINO DE LOS CIELOS./ *Lucy, me has partido el corazón,/me has dejado para siempre la cara entre las manos.*// ¡Oh país en pañales! ¡Oh hijos del Hombre, uncidos a la noria, sonrientes y sonrosados! Apenas alcanza el dinero/para la última ronda de cerveza...// *Oh, Dios mío, Dios mío,/¿no podrías ser Tú quien pasara la noche con ella?*”. (Dalton 164).



que no admite quedarse en ninguno de esos territorios- nos indica a nosotros que en eso consiste la libertad del autor.

## Edwin Johns: el azar y la mutilación

Decíamos que en *Los detectives salvajes* Amadeo Salvatierra les dice a Arturo y Ulises que el arte está enloquecido, a lo que ellos agregan que siempre ha estado enloquecido<sup>93</sup>. Condición la del arte, según hemos visto aquí, privilegiada por un lado, en el sentido de que le entrega a la sociedad y la cultura una verdad sobre sí mismas; por otro lado, es una situación compleja y de exclusión, carente de diálogo. Una verdad, la del arte, que hoy por hoy nadie quiere o necesita escuchar. Excepto los personajes de Bolaño.

En “La parte de los críticos” Liz Norton le cuenta a Piero Morini la historia de un pintor, Edwin Johns, “un tipo más o menos solitario. O que se sentía bien en la soledad.” (75), y que además posee la conciencia de que “esta ecuación era posible: dolor que finalmente deviene vacío. La conciencia de que esta ecuación era aplicable a todo o casi todo.” (76), cuya relación con el barrio era de “una simbiosis total. Es decir que a veces parecía que el pintor pintaba el barrio y otras que el barrio pintaba al pintor” (76). Confundiéndose con el cronotopo de su enunciación, Edwin Johns inaugura algo que más tarde sería llamado *nuevo decadentismo inglés* o *animalismo inglés*. Su relativo éxito se debe a un peculiar autorretrato de dos metros de alto que “nadie podía estar seguro de mirarlo bien” y consistente en “elipsis de autorretratos, en ocasiones una espiral de autorretratos (depende del lugar desde donde fuera contemplado), en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor.” (76). El pintor, más tarde, había ido a parar a una clínica de reposo, a un “civilizado y discreto manicomio.” (118). Tiempo después, Pelletier, Espinoza y Morini, a instancias de este último, deciden ir a visitar al pintor. Es interesante que a Pelletier el manicomio le parezca similar a una fortaleza del siglo XV y le inspire inercia, “una sensación extraña. La certeza de que el continente americano, por ejemplo, no había sido descubierto, es decir que el continente americano *jamás* había existido (...)” (120)<sup>94</sup>. Ciertamente, la iluminación que el manicomio provoca en Pelletier se refiere a una perspectiva europea para la cual el hecho de que América exista o no exista lo mismo da; y si vamos más lejos, podemos decir que es más o menos la lógica con que opera casi cualquier comunidad o sociedad moderna en relación a otras: como si nunca hubiesen existido, aisladas en el caos-mundo. Ese es el cronotopo de reclusión del pintor inglés, un tiempo-espacio donde la soledad y el aislamiento voluntarios trascienden cualquier tipo de contacto con el otro. Una vez ahí, se encuentran con Johns. Al encuentro asiste su enfermera, la cual lee una antología de literatura alemana del siglo XX, donde casualmente aparece Archimboldi; un libro que pertenece al inglés y que este dice no haber leído y cuya posesión se debe a que la portada contiene un dibujo de Hans Wette, a quien considera un buen pintor. Es destacable el hecho de que Hans Wette es-como el mismo Johns- ficticio, y que ‘Wette’ en alemán quiere decir ‘apuesta’. Precisamente a raíz de esa aparente casualidad, Edwin Johns esboza un discurso sobre el azar, particularmente dirigido a Morini. Dice Johns que

<sup>93</sup> Cfr. Capítulo 2 de este trabajo.

<sup>94</sup> Es la sensación que tiene Amalfitano al escuchar a Lola hablar de Barcelona: “Habla como si Barcelona fuera una ciudad medieval (...)” (2666 215).

***no se trata de creer o no creer en las casualidades. El mundo entero es una casualidad. Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar de esta manera. Mi amigo decía que para alguien que viaja en un tren el mundo no es una casualidad, aunque el tren esté atravesando territorios desconocidos para el viajero, territorios que el viajero no volverá a ver nunca más en su vida. Tampoco es una casualidad para el que se levanta a las seis de la mañana muerto de sueño para ir al trabajo. Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor menor es la casualidad. (122-3).***

Vemos cómo nuestro autor nos desliza aquí la figura de un pintor que literalmente se juega a sí mismo en su propio patronímico y que da pie al monólogo de Johns. Así, subrepticamente, sus palabras están traspasadas por la condición de que el artista apueste y se juegue su vida en la obra, circunstancia que ambos pintores ficticios representan, el uno en su mismo nombre, el otro dejando una parte significativa de su cuerpo en una de sus pinturas. A continuación, entonces, Morini le pregunta al inglés: “¿Como si la casualidad fuera un lujo?”, a lo que Johns le responde que “La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino y también algo más” (123). La pregunta inmediata de Morini indica lo cercano que se siente ante la sensibilidad de Johns, interpretando y respondiendo a su oscuro discurso como si le fuera expuesto un lenguaje absolutamente familiar. Un discurso que a nosotros nos recuerda las últimas palabras de Quim Font en *Los detectives salvajes*, donde afirma su certeza de que estamos gobernados por el azar (*Los detectives* 383). El destino, o más bien la lógica de la causalidad, serían propias de una visión de mundo que busca superar (o evadir) el dolor mediante la creencia de que todo obedece a una razón superior. Es por ello que Morini se obsesiona con Edwin Johns, pues su intención final es hallar el camino que lo guíe hacia la resolución de aquella ecuación en la cual el dolor deviene vacío. El dolor de su esclerosis múltiple y de estar atado para siempre a una silla de ruedas por culpa de “un aparatoso y extraño accidente” (18-9) es un problema con el cual ha lidiado a pura fuerza de voluntad, y a fuerza, quizá, de creer que la enfermedad y el accidente le otorgaban un sentido a su vida, un sentido que sólo la mutilación voluntaria de Edwin Johns parecía capaz de develar. En su horizonte valórico, efectivamente la casualidad es un lujo y la causalidad una necesidad: las dos caras de la moneda. Dolor y mutilación dictados por el azar en Morini y por la voluntad en el caso de Johns. Morini se aferra a la posibilidad de que la verdad del pintor inglés sea la misma que le permite a él superar el dolor de su condición. Así, continúa Johns

***Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros. (123).***

Palabras, las de Johns, de intensa raigambre borgeana y en las que probablemente el sujeto al cual llama ‘amigo’ sea él mismo; palabras que a Morini lo dejan todavía más expectante.

Le pregunta, finalmente, a Johns por qué se ha mutilado, a lo que éste responde a su vez preguntando si cree que ambos se parecen. Morini dice que no, que él no es un artista y Johns declara que él tampoco (124). Antes que artista o cualquier otra cosa, es un loco. Un loco con una verdad a cuestas, la cual ha intentado plasmar en una pintura, que para él siempre está hecha de palabras. Su automutilación es su palabra. En ese gesto de dejar el cuerpo en la obra, la mano, en tanto metonimia de la vida y la voluntad, queda inscrita en la pintura, en la obra, en el arte<sup>95</sup>.

Pero la pregunta por la automutilación persiste, y Johns le entrega la respuesta a Morini, pero al oído, sólo para él (125). La tensión entre ambos personajes, el académico y el artista, el mutilado por el azar y el mutilado por voluntad, es, nuevamente, la contradicción dialéctica entre razón y locura. Ésta se resuelve en la incompreensión por parte de Morini, quien no puede aceptar la verdad que le ha revelado Johns, la rechaza de plano, y se explicará el gesto del artista como una inversión, como una cesión más del arte al mundo de la mercancía<sup>96</sup>. A nosotros, lectores, tampoco nos será revelada esa verdad de Johns. Fue dicha sólo para Morini<sup>97</sup>. Pero podemos seguirle la pista a dicha verdad inefable e intentar reconstruirla<sup>98</sup>. Hacia el final de “La parte de los críticos”, Pelletier y Espinoza leen una carta que Liz Norton les ha escrito para explicarles por qué dejó Santa Teresa y por qué ha decidió formalizar una relación con Morini, y no con alguno de ellos dos. Ahí explica, por ejemplo, que tiene impulsos destructivos, entre ellos volver a Santa Teresa o quemar su departamento y volverse vagabunda (192). También relata que, sin saber cómo (192), se encuentra en una galería donde se hacía una retrospectiva de Edwin Johns y al traspasar “la puerta de vidrio sentí algo extraño, como si todo lo que a partir de ese instante viera o sintiera fuera a ser decisivo para el curso posterior de mi vida.” (194). Ahí, Norton se enterará de la muerte del pintor, al cual creía viviendo en Suiza, “en un confortable manicomio en donde se reía de sí mismo y sobre todo se reía de nosotros.” (195). Conmocionada, no puede dormir y llama a Morini para comunicarle la noticia. Éste ya lo sabía, y le revela que murió “en un accidente” (197), es decir, literalmente en su ley, y que encontraron su cadáver al fondo de un barranco de cincuenta metros. ¿Cómo no ver en la muerte de Johns una dramatización trágica del artista tal como lo entiende Bolaño, como alguien que se asoma al abismo y se juega la vida, si no la cordura, en ese gesto, para morir en el fondo? La derrota es la misma: la del artista contra el monstruo de la modernidad. Eso es lo que termina por comprender Liz Norton, dándose cuenta que quiere a Morini. Es, la de Edwin Johns, una verdad sobre el arte y la locura, y esa verdad desencadena el final de “La parte de los críticos”, resolviendo éstos últimos que jamás hallarán a Archiboldi, que sólo podrán estar cerca, y en que Morini y Norton se quieren y son felices (207).

<sup>95</sup> La voz que le habla a Amalfitano conecta a ambos personajes, y nos permite leer a nosotros ambos pasajes, vincularlos uno a la luz del otro: “Hablo en sentido figurado, dijo la voz. Hablo para que tú me entiendas. Hablo como si yo estuviera, y tú estuvieras detrás de mí, en el taller de un pintor ho-mo-se-xual. Hablo desde un taller en donde el caos es sólo una máscara o una leve fetidez de anestesia. Hablo desde un taller con las luces apagadas en donde el nervio de la voluntad se desprende del resto del cuerpo como la lengua serpiente se desprende del cuerpo y rept, automutilada, por entre la basura. Hablo desde las cosas sencillas de la vida.” (268).

<sup>96</sup> Más adelante, Morini le plantea a Liz Norton que Johns se ha mutilado por dinero: “Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.” (132).

<sup>97</sup> Es ilustrativo de la tensión entre los caracteres el hecho de que Johns salude y se despid, con la mano derecha, la prótesis, a Pelletier y a Espinoza, pero no a Morini (125); no necesita saludar ni despedirse de él, el vínculo entre ambos ya está jugado.

<sup>98</sup> Y, además, insistir en las implicancias estructurales que adquiere la locura en la novela y en la narrativa completa de Bolaño, más allá de lo aparentemente episódico o incidental.

Por un lado, la verdad que encarna Johns es la de que la ‘verdad *dicha*’ del artista es prescindible, que sólo queda el gesto de su obra y luego las interpretaciones; los críticos así lo entienden y así finaliza su historia, en la prescindibilidad e imposibilidad de encontrar y darle alcance a una figura autorial hecha de gestos. Por otro lado, la verdad representada y dramatizada por Edwin Johns en su vida y obra, en toda la extensión de su locura, enunciada en palabras sólo para los oídos de Piero Morini y que éste se resiste a comprender, es la verdad de un sujeto que apuesta su voluntad, cuya metáfora es la mano que pinta, en y para la obra; la mano mutilada es, a la vez, testimonio y renuncia de una voluntad en un mundo gobernado por el azar. Un gesto, el de la voluntad, que apuesta por ordenar el caos aun a sabiendas de que probablemente salga derrotada, y a eso precisamente se resiste Morini, que es un crítico y no un artista ni un escritor: a la posibilidad latente y trágica de que la voluntad de un individuo o una comunidad completa por llamar causalidad a lo que no es sino casualidad, por dirigir el caos-mundo, esté condenada, en el horizonte valórico de Bolaño, a la derrota. El gesto autorial, para Johns, y para Bolaño tras él, es testimonio de la resistencia de esa voluntad, del valor y lucidez de esa voluntad libre y ética en medio del azar<sup>99</sup>.

## Leopoldo María Panero: Pelayo Barrendoáin y el poeta de Mondragón

La figura del poeta loco traspasa de una u otra manera a la multitud que recorre las páginas de Bolaño, transitando de una obra a otra, de un territorio a otro, de un lado de la cordura al otro. Es por ello que la presencia en su narrativa del poeta Leopoldo María Panero aparece como fundamental. En una entrevista, al ser consultado por el miedo, Bolaño responde que ha tenido miedo de los lectores de Panero, locos, desesperados, “que por otra parte, es el mejor público al que se puede aspirar”<sup>100</sup>.

El mejor público al que puede aspirar un poeta, según Bolaño, son los locos, aquellos que encarnan el peligro. Y esos locos leen a Leopoldo María Panero, para Bolaño uno de los tres mejores poetas vivos de España, transfigurado en el poeta Pelayo Barrendoáin en *Los detectives salvajes* y en ‘el poeta de Mondragón’ en 2666. Esa elusión en el nombre real del poeta lo ubica de inmediato en una situación especial en la red del universo narrativo: difumina, en ese gesto, los límites entre realidad y ficción. La sección 23 de *Los detectives salvajes* consta de varios testimonios de escritores en relación al honor de los poetas, y

<sup>99</sup> El problema, justamente, es el de las formas que asume la libertad. De ahí el peligro, en Bolaño, de una polifonía. En el cuento “El policía de las ratas”, cuando Pepe el Tira oye al criminal que mata por placer a otras ratas, se dice que “(...) las palabras que empleaban pertenecían a otra lengua, una lengua impostada y ajena a mí que odié de inmediato, palabras que eran ideas o pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad como el fuego reptaba, o eso dicen, por el otro lado de los túneles, convirtiendo éstos en hornos.” (*El gaucho* 79).

<sup>100</sup> “He tenido miedo de los fans de Leopoldo María Panero, el cual, por otra parte, me parece uno de los tres mejores poetas vivos de España. En Pamplona, durante un ciclo organizado por Jesús Ferrero, Panero cerraba el ciclo y a medida que se aproximaba el día de su lectura la ciudad o el barrio donde estaba nuestro hotel se fue llenando de freaks que parecían recién escapados de un manicomio, que, por otra parte, es el mejor público al que puede aspirar cualquier poeta. El problema es que algunos no sólo parecían locos sino también asesinos y Ferrero y yo temimos que alguien, en algún momento, se levantara y dijera: yo maté a Leopoldo María Panero y después le descerrajara cuatro balazos en la cabeza al poeta, y ya de paso, uno a Ferrero y el otro a mí.” (*Entre paréntesis* 338; también en *Bolaño por sí mismo*68).

Pelayo Barrendoáin, haciendo eco de las palabras de Quim, tiene plena lucidez acerca de su obra y de sus lectores:

***tengo también mi cupo de lectores, los reventados, los golpeados, los que tienen en la cabeza pequeñas bombas de litio, ríos de Prozac, lagos de Epaminol, mares muertos de Rohipnol, pozos cegados de Tranquimazín, mis hermanos, los que chupan de mi locura para alimentar su locura. (...) Y es justamente entonces cuando me gusta estar aquí, más que nada porque a mi enfermera le gusta ver tantos libros juntos y caminar junto al loco más célebre de llamada poesía española o de llamada literatura española. Y es entonces cuando me da por sonreír misteriosamente o por canturrear misteriosamente y ella me pregunta por qué me río o por qué canturreo y yo le digo que me río porque me parece ridículo todo esto, porque me parece ridículo Hernando García León haciendo de San Juan Bautista o de San Ignacio de Loyola o de beato Escrivá y porque me parece ridículo la gran lucha por el nombre y la gran lucha por el lector de todos estos escritores atrincherados en sus respectivas casetas de amianto. (...) Y aunque la verdad es otra (yo sonrío para no aullar, yo canturreo para no rezar o blasfemar), a mi enfermera le basta y le sobra con mi versión, lo que no dice mucho de sus dotes de psicóloga, pero sí de su proclividad a vivir, o de gozar con el sol que cae sobre El Retiro, o de sus irrefrenables ansias de ser feliz. (495-6).***

El testimonio de Barrendoáin, el loco más célebre de la poesía española, es emblemático en muchos sentidos. Así como Quim nos habla desde 'El Reposo', él nos habla de sus reflexiones en 'El Retiro'. Por lo demás, su locura tiene como correlato su lucidez sobre el campo literario, sobre su lugar dentro de ese campo, sobre sus lectores, sobre la insignificancia y ridiculez de esa feria del libro donde todos los escritores quienes entregan su testimonio terminan con una frase que pretende definir la literatura, fruto de cada experiencia individual<sup>101</sup>. La sección está claramente estructurada con el fin de delimitar, a fin de cuentas, la literatura por una vía negativa, dejándonos perfectamente claro lo que no es. De esta forma, en la perorata sobre la Literatura la Obra, la Crítica y los Lectores (así, con mayúsculas) del crítico Iñaki Echevarne, se dice que "un día la Obra muere, como mueren todas las cosas", y acaba con la frase "Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia." (484)<sup>102</sup>; Por su lado, Pelayo Barrendoáin sentencia que "Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío." (496). Nada de curioso que el crítico y el poeta loco tengan una percepción similar respecto al tema que los convoca: el propio Quim se desenvuelve en ambos roles; también Oscar Amalfitano.

<sup>101</sup> En una entrevista hecha en 2005, al ser cuestionado sobre si la literatura cura o no (la locura), responde del siguiente modo: Alguna sí. Los literatos españoles se dividen en dos: el burgués ambicioso y los mamarrachos abominables." (Mora).

<sup>102</sup> Los otros testimonios rondan todos alrededor del tema del honor de los poetas. Luego de las confesiones sobre su cobardía y su "valor limitado", Aurelio Baca finaliza "Todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia" (485); Pere Ordóñez, luego de decir que antiguamente los escritores "entraban en el ruedo público para transgredirlo" mientras que ahora se meten ahí "cuidándose de no transgredir nada", termina diciendo que "Todo lo que empieza como comedia acaba como comedia." (485); Julio Martínez Morales habla sobre el honor de los poetas y dice que un escritor "debe parecer un enano y DEBE sobrevivir", y se despacha la frase "Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico" (487); Pablo del Valle, en cuyo relato nos revela que se aprovechó del amor de una mujer para sobrevivir económicamente, dice "Todo lo que empieza como comedia acaba como película de terror." (490); Marco Antonio Palacios, cuya fórmula de éxito es "Disciplina y un cierto encanto dúctil" y cuidar "con mimo" sus amistades (490-1), dice que "Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no?" (491); Hernando García León, luego de atestiguar sobre su propia grandeza y fama dictadas por fuerzas superiores y sobrenaturales, dice que "Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio" (494).

Compárense las anteriores palabras de Barrendoáin con las cuales Bolaño caracteriza la relación entre los escritores y la literatura: “La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que éstos están vivos. Su enemigo es otro, mucho más grande, mucho más poderoso, y que a la postre la terminará venciendo. Pero ésa es otra historia.” (*Entre paréntesis* 29). ¿Cuál es ese enemigo? La realidad (el principio de Realidad, digamos) con todas sus determinantes sociales, históricas, económicas, políticas, etc. Del mismo modo que la locura y el loco deben confrontarse/excluirse a la lógica de la razón establecida, la literatura y el riesgo por la forma, desde el impoder, luchan contra los aparatajes discursivos que esa razón pergeña, una lucha por el orden en medio del caos y el azar. Barrendoáin ha asumido el riesgo ético y estético tanto en su vida como en su obra, pagando (como todos los personajes tratados hasta ahora) con su cordura o, más bien, extendiendo su cordura de tal modo que reconfigura los límites entre la razón y la locura para el bien de la comunidad a la que pertenece<sup>103</sup>.

El testimonio final de la sección 23 es aquel donde Felipe Müller cuenta la historia que le refirió Arturo Belano sobre dos escritores, uno peruano y otro cubano, a quienes se les reveló la trinidad más arriba mencionada, “formada por la juventud, el amor, y la muerte”, revelación luego de la cual “se encaminaron hacia la hecatombe o el abismo.” (497). En este punto, queremos acercarnos a este último concepto, el abismo, fundamental en la poética de Bolaño, aunque atendiendo particularmente al uso que a esa palabra le da el poeta Leopoldo María Panero.

Patricia Poblete reconoce en la narrativa de Bolaño dos “enjambres” de imágenes que responden a la lógica espacial del arriba/abajo: “Dichos paquetes se engloban bajo el dominio de la *ceguera* y del *abismo*, dos ejes que funcionan como símbolos profundos en su poética” (Poblete 50). Así, el abismo, en la lectura la crítica chilena, tendría connotaciones tanto físicas y espaciales como valorativas y morales (Poblete 65). Pero ello implica forzosamente, además, y esto según palabras del propio Bolaño, una apuesta ética y estética- que acarrea consigo la necesidad un riesgo formal o estructural, el cual hemos mencionado más arriba. La buena literatura, nos dice él y nos lo atestiguan los locos dispersos en su narrativa, es aquella que arriesga en su estructura, en las formas mediante las cuales se interna en el abismo y en los agujeros negros de la realidad de las estructuras histórica:

***¿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 básicamente que la literatura es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida.” (Entre paréntesis 36-7).***

Ética y estética de la mano; riesgo en la vida (la locura, el mayor de todos) y en las formas poéticas o literarias. Por eso el atractivo y lo significativo de Leopoldo María Panero para su propia poética. Bolaño se apropia de su figura y evade el nombre real otorgándole un lugar estructural, estratégico y decisivo en tanto engranaje entre la realidad y el universo narrativo

<sup>103</sup> Así lo entiende, por ejemplo, el médico del poeta de Mondragón en 2666: “Algún día él saldrá de aquí, dijo Gorke alisándose las cejas, algún día el público de España tendrá que reconocerlo como uno de los grandes, no digo yo que le vayan a dar algún premio, qué va, el Príncipe de Asturias no lo va a tastar ni tampoco el Cervantes ni mucho menos va a apoltronarse en un sillón de la Academia, la carrera de las letras en España está hecha para los arribistas, los oportunistas y los lameculos, con perdón de la expresión. Pero algún día él saldrá de aquí. Eso es un hecho. Algún día yo también saldré de aquí. Y todos mis pacientes y los pacientes de mis colegas. Algún día todos, finalmente, saldremos de Mondragón y esta noble institución de origen eclesialístico y fines benéficos se quedará vacía.” (224-5).

que construye a su alrededor. Prueba de ello es el hecho de que la descripción que hace Bolaño de los lectores de Panero- esos lectores que dan miedo- sea similar a la que hace Lola en “La parte de Amalfitano” de los lectores del poeta de Mondragón, prácticamente igual a la hecha por Barrendoáin sobre los suyos: “(...) tenía la leyenda y los versos y el fervor de los incondicionales, un fervor canino, de perros apaleados que han caminado toda la noche o toda la juventud bajo la lluvia (...)” (2666 219)<sup>104</sup>. Lo cual nos recuerda, otra vez, los versos de *Los perros románticos* donde el poeta declara haber decidido por los perros románticos, apostando por un lugar de enunciación determinado tanto por la juventud y como por la locura. (*Los perros* 13).

La palabra ‘abismo’ la utiliza Panero fundamentalmente en dos momentos<sup>105</sup>. Primero, en un poema titulado “Glosa a un epitafio (carta al padre)” del libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979); luego, en un fragmento en prosa del libro *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987). En el primero, aparece en los siguientes versos:

**¡Ah los hermanos, los hermanos invisibles/ que florecen, en el Terror! ¡Ah los hermanos, los hermanos que se defienden/ inútilmente de la luz del mundo con las manos, que se guardan del mundo por el Miedo, y cultivan en la sombra/ de su huerto nefasto la amenaza de lo eterno, en el ruin mundo de los vivos! ¡Ah los hermanos!/ Y el ave,/ el ave que vuela sobre el mundo en llamas, diciendo solo/ a los mortales que se agitan debajo, diciendo/ solo: ABISMO, ABISMO!/ Abismo, sí, tibia guarida/ de nuestro amor de hermanos, padre./ ¡Pero tan solos!/ ¡Tan solos! (...). (Panero 151).**

El abismo es aquí reposo, retiro y soledad- “la forma más lúcida de la locura” (*Monsieur Pain* 28)- en el mundo de los vivos, del Terror y el Miedo, por parte de una comunidad de invisibles. ¿Comunidad de locos, de desesperados, como diría Quim? Sí, pero también- y tal vez precisamente por ello- de poetas, en la medida que le habla a su padre, también poeta<sup>106</sup>, a quien identifica como un hermano entre otros. La relación entre visión, locura y abismo la retoma Panero en “Acerca de caso Dreyfuss sin Zolá o la causalidad diabólica. El fin de la psiquiatría”:

**La locura se puede definir, muy brevemente, como una regresión al abismo de la visión o, en otras palabras, al cuerpo humano que ésta gobierna. En efecto, la zona occipital, que regula el desarrollo de la visión, controla, según mi hipótesis, el cerebro, y el cerebro controla todo el cuerpo. (...) la mirada es un infinito. Contiene imágenes en forma de alucinaciones que son lo que Jung llamara «arquetipos» y Rascowski «visión prenatal». Ferenczi habló del inconsciente biológico: por muy increíble que parezca, ése está contenido en la mirada en forma de alucinaciones. La magia, el inconsciente antes de Freud, lo sabía: «Fons oculus fulgur». (Panero 367).**

<sup>104</sup> En la misma página, Lola conversa con un fan del poeta, quien pretende que éste lea sus versos. Lola los lee y le dice que su problema es que escribía igual al poeta: “Estas cosas no te pueden haber pasado, le dije, eres demasiado joven para haber sufrido tanto. Hizo un gesto como diciéndome que le daba igual si le creía o no. Lo que importa es que esté bien escrito, dijo. No, le dije, tú sabes que eso no es lo que importa. No, no, no, dije, y él, al final, me dio la razón.” (219). Los lectores del poeta tienen claro que la poesía- como la entienden ellos y Bolaño- consiste en algo más que escribir bien.

<sup>105</sup> Tres, si contamos el libro *Abismo* (1999), que aquí no hemos tenido en cuenta. Cabe señalar, además, que la biografía escrita por J. Benito Fernández sobre el poeta, lleva por título *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (Tusquets, 1999).

<sup>106</sup> Leopoldo Panero Torbado (1909-1962).

Estas consideraciones de Panero sobre la locura muy bien se pueden aplicar a los personajes que aquí hemos venido tratando. Panero pareciera estar remitiéndose a la 'palabra soplada' de la cual hablábamos más arriba, al grito artaudiano que pretende descuajaringar la palabra clásica de la literatura, la sujeción de la mente al principio de Realidad. La tensión entre el azar y la causalidad, el lenguaje figurativo, las visiones ópticas, las visiones arquetípicas y prenatales, todo ello apunta a una percepción completa y libre de la realidad, que aportaría el tercer elemento en la ecuación oferta + demanda + magia de Amalfitano. La locura como la vuelta a una percepción sensorial animal, salvaje, obliterada y excluida de/por la lógica de la razón. Agrega Panero a estas percepciones las alucinaciones olfativas: "(...) el cuerpo humano, que, salvo para los niños, es un secreto, contiene igualmente alucinaciones olfativas (...)" (Panero 368). En el "Capítulo 1" veíamos cómo para Barry Seaman sentir frío y calor a la vez era una clara señal de soledad o enfermedad, y mencionábamos de paso que para Monsieur Pain la soledad es la forma más sutil de locura, "por lo menos la más lúcida". Esa soledad la perciben de manera intensa e ilustrativa, mediante el olfato, Joaquín Font en Ulises Lima<sup>107</sup> y Auxilio Lacouture en la cama del joven a quien junto a Arturo Belano y Ernesto San Epifanio rescatan del rey de los putos de la Colonia Guerrero<sup>108</sup>. La locura de Panero le permite a Bolaño introducir nuevamente un agujero de gusano. Se trata esta vez una verdad intertextual, la cual anula la separación entre ficción y realidad, entre obra y vida, en un solo gesto, ofrecida como paradigma: dentro y fuera de la novela, del mundo narrativo, dentro y fuera de los demás caracteres. Cuando Lola vagabundea por "la frontera del manicomio" (230), lo observa a través de la reja, en el parque, pareciera que Bolaño sacara al poeta del manicomio de Mondragón y lo situara ante nosotros, dejándonos ante los siguientes versos de *Poemas del manicomio de Mondragón*:

***Hombre normal que por un momento/ cruzas tu vida con la del esperpento/ has de saber que no fue por matar al pelicano/ sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros/ y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada/ de demonio o de dios debo mi ruina. (Panero 356).***

En ambos autores la locura y el abismo se unen indisolublemente a la exclusión y la soledad: una soledad que en sí misma es condición previa para asimilar lúcida y mágicamente una o más verdades libres sobre los azares de la realidad; una realidad (la histórica, la de su locura) frente a la cual el poeta loco se declara inocente<sup>109</sup>. Mientras para algunos escritores la contemplación lejana, descomprometida y carente de riesgos del abismo- los agujeros negros de las contradicciones históricas y sociales no resueltas- es un ejercicio que les permite hacer carrera y posicionarse en el campo literario, como decía Lukács en 1962 a propósito de Adorno y otros intelectuales de la izquierda alemana de la época<sup>110</sup>, para

<sup>107</sup> "Olfía raro. Lo sé, lo puedo decir, lo puedo afirmar, porque en dos inolvidables ocasiones se bañó en mi casa. Precisemos: no olfía mal, olfía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo. Humedad y sequedad al límite, el caldo primigenio y la llanura desolada y muerta. ¡Al mismo tiempo, caballeros! ¡Un olor verdaderamente inquietante! Aunque a mí, por razones que no viene al caso recordar, me irritaba." (*Los detectives* 189).

<sup>108</sup> "(...) aquella cama que poseía las características de un pantano y de un desierto al mismo tiempo" (*Amuleto* 86).

<sup>109</sup> En "Dos cuentos católicos" dice el narrador del fragmento 'El azar': "A veces nos mirábamos y nos sentíamos privilegiados. Somos locos, somos inocentes." (*El gaucho* 127). La inocencia invocada por Panero obedece a que la locura se debe, precisamente, a circunstancias históricas- e individuales si se quiere- precisas, las cuales determinan y condicionan su aparición. (Cfr. Foucault, *Enfermedad*).

<sup>110</sup> "Gran parte de la intelectualidad alemana más influyente, incluyendo a Adorno, se ha instalado en el "Gran Hotel Abismo", al que describo, en conexión con mi crítica a Schopenhauer, como 'un espléndido hotel, equipado con todas las comodidades, situado al



Bolaño y sus personajes emblemáticos es un deber que trasciende todas las fronteras, particularmente las existentes entre vida y obra.

¿Cuál es, entonces, el riesgo que asume Bolaño en términos estéticos? El riesgo de la forma en Bolaño consiste en otorgarle al loco y a la locura un carácter de *verdad* en medio de la red narrativa, enunciada o, sobre todo, dramatizada, representada en acción; entregarles el rol paradigmático y estratificador a personajes aparentemente incidentales, palabras o gestos en apariencia inocuos, y que sin embargo son las fichas más bien secretas que el autor ha dispuesto en la estructura de sus relatos, apostando a nuestra capacidad de verlas y vislumbrar en ellas el abismo y los agujeros negros de nuestra propia realidad que es el caos-mundo, los cuales tanto los personajes como el autor nos han señalado e iluminado con una insistencia abrumadora, haciendo todos los gestos necesarios para indicarnos que el abismo no está allá afuera, unos pasos más allá, sino también dentro, unos pasos más acá, al interior de cada uno de nosotros.

## La verdad huérfana, muda y enloquecida de Lalo Cura

Hemos dejado para el final el análisis de un personaje que, si bien no es un poeta, escritor o artista de ningún tipo, por un lado en su nombre e historia carga la locura de un cronotopo geopolítico en toda su vastedad, y por otro lado es el emblema de todas las juventudes sometidas a la violencia del manicomio latinoamericano.

Lalo Cura tiene dos orígenes. El primero de ellos se narra en el relato “Prefiguración de Lalo Cura” del volumen *Putas Asesinas*:

***Parece mentira, pero yo nací en el barrio de los Empalados. El nombre brilla como la luna. El nombre, con su cuerno, abre un camino en el sueño y el hombre camina por ese sendero. Un sendero tembloroso. Siempre crudo. El sendero de llegada o de salida del infierno. A eso se reduce todo. Acercarse o alejarse del infierno. Yo, por ejemplo, he mandado matar. He hecho los mejores regalos de cumpleaños. He financiado proyectos faraónicos. He abierto los ojos en la oscuridad. Con extrema lentitud abrí los ojos en la oscuridad total y sólo vi o imaginé aquel nombre: barrio de los Empalados, fulgurante como la estrella del destino. (Putas 97).***

La lectura de este relato es a todas luces alegórica. Bolaño está construyendo un mito latinoamericano, personificando la totalidad inexpresable de la historia socio-cultural de Latinoamérica en la figura de Lalo Cura. En este personaje, así como en todos aquellos casos en que hemos visto que ha personificado alguna experiencia o fenómeno, medio en broma y medio en serio, Bolaño está volviendo otra vez al ‘juego’, como lo hiciera (a través y con) Cesárea Tinajero y los real visceralistas. Actitud, la del juego, probablemente anterior incluso a la cultura humana y a la capacidad de comunicación (Huizinga 180) y que le permite a Bolaño personificar la experiencia latinoamericana de la alienación. Lalo Cura es la juventud, y se encuentra varado en la historia, de llegada o de salida del infierno, que es la realidad, el caos-mundo. Luego nos dirá que su nombre es Olegario Cura, nombre el cual le debe a su padre, un sacerdote renegado, latinoamericano, cuyo Evangelio era precisamente Latinoamérica, cronotopo de enunciación con perspectiva universal, territorio

borde de un abismo hacia la nada, hacia el absurdo; la diaria contemplación de Abismo, entre excelentes platos y entretenimientos artísticos, sólo puede exaltar el disfrute de las comodidades ofrecidas.” (Lukàcs 18).

donde acaba perdiéndose en la historia, cuyo referente real se *halla* en los sacerdotes de la Teología de la Liberación. Su madre, a su vez, era una actriz de pornografía que trabajó casi siempre para un alemán, Helmut Bittrich, un personaje que flirteaba con la muerte, con la soledad y con los agujeros negros (107) y la casa donde graba sus películas se ubica “en los lindes del barrio de los Empalados con el Gran Baldío. La casa de la soledad que luego se convirtió en la casa del crimen.” (98). Una casa donde todo era falso, de utilería, donde se graban películas que en su mayoría parten a Europa. Películas que intentan explicar los agujeros negros de ese cronotopo colindante al baldío, necesariamente pornográficas en tanto muestran lo obscuro, lo que ha quedado fuera de la escena de la historia con mayúsculas. La casa es falsa, pero permite al europeo construir un relato sobre “El misterio de la vida en Latinoamérica” (100). Como feto, Lalo Cura también ha participado en esas películas: “Todos los sueños son reales. Hubiera querido creer que las vergas que penetraron a mi madre se encontraron al final del sendero con mis ojos. Soñé con ello a menudo: mis ojos cerrados y translúcidos en la sopa negra de la vida. ¿De la vida? No: de los negocios que remedan la vida.” (100). El relato de Lalo Cura deja traslucir la alienación del gran relato de Latinoamérica, de los discursos que remedan y mystifican la realidad. Su sueño es la realidad, y esa realidad no es otra que la alienación. El crimen y el fascismo que encarna el alemán- ¿la locura?- estriban no tanto en el hecho de mostrar la intemperie de esos desposeídos, sino en construirla y hacerla posible. Precariedad que queda inscrita en esas películas mediante la figura del Pajarito Gómez:

***un caso paradigmático en el porno de los ochenta. Ni la tenía grande, ni era culturista, ni gustaba a los consumidores potenciales de esa clase de películas. (...) el resto era tan natural que parecía mentira. El Pajarito vibraba, vibraba y de repente, dependiendo de la resistencia del espectador, éste quedaba atravesado por la energía de aquel trocito de hombre de apariencia tan endeble. Tan poquita cosa, tan mal alimentado. Tan extrañamente victorioso. (106).***

La expresión “tan natural que parecía mentira” expone el conflicto entre realidad y representación que Lalo Cura intuye y lee en la figuración de esos relatos e imágenes. El Pajarito Gómez es el único sobreviviente<sup>111</sup> de todos los actores de las películas de Bittrich y a quien éste nunca pudo aprehender en sus obras<sup>112</sup>. Lalo Cura lo busca y lo encuentra en 1999, cuando el Pajarito tiene cuarentainueve años: ni más ni menos que un sobreviviente de la generación de los nacidos en los 50. El desenlace del relato es un ajuste de cuentas entre Lalo Cura y el Pajarito. Lalo Cura le quiere dejar en claro que lo vio en el abismo, que eso es lo importante. No quiere matarlo, como piensa el Pajarito, sólo quiere hablar con él<sup>113</sup>. El miedo del Pajarito lo entendemos puesto que ya sabemos a qué tipo de negocios se dedica Lalo Cura; también se explica ese temor porque el actor es el

<sup>111</sup> El tipo de sujeto social que aparece en los relatos de Bolaño (Morales, *De muertos* 25-6).

<sup>112</sup> El relato que el alemán pretende construir en sus películas se orienta por actores “Jóvenes mestizos, negros, blancos, indios, hijos de Latinoamérica cuya única riqueza era un par de huevos y un pene cuarteado por las intemperies o milagrosamente rosado quién sabe por qué extraños vericuetos de la naturaleza. La tristeza de las vergas Bittrich la entendió mejor que nadie. Quiero decir: la tristeza de esas pollas monumentales en la vastedad y desolación de este continente.” (106-7).

<sup>113</sup> El personaje nos deja claros sus conflictos para referirse con propiedad a la realidad: “En aquella época, cuando aún era joven, me costaba emplear la palabra matar. Nunca mataba: daba el billete, borraba, hundía, desintegraba, hacía puré, desmenuzaba, dormía, pacificaba, quebrantaba, malograba, abrigaba, ponía bufandas y sonrisas perennes, archivaba, vomitaba. Quemaba.” (111). Vale mencionar que el latinoamericano cuya presencia y gestualidad atormentan al protagonista Udo Berger, alemán, en la novela *El tercer Reich*, lleva por nombre, precisamente, el Quemado, y es también un sobreviviente de las guerras floridas latinoamericanas.

único quien conoce su origen y el oficio de su madre. Lo importante, sin embargo, es ese encuentro con el padre que no fue, la resolución de la tensión entre las películas del alemán y el inaprensible Pajarito, quien con su sola presencia mostraba algo más, algo que a los clientes que consumían esas películas habituales no les gustaba. El final del relato es un vínculo imposible entre el pasado, el presente y el futuro de Latinoamérica:

***En el barrio de los Empalados no hubo nadie como tú, dije. Paciencia de piedra, Ignacio López Tarso y el Pajarito Gómez me miraron. Los dos con una mudez enloquecida. Con los ojos llenos de humanidad y de miedo y de fetos perdidos en la vastedad de la memoria. Fetos y otros seres pequeños con los ojos abiertos. Amiguitos, por un instante tuve la sensación de que el apartamento entero se ponía a vibrar. Luego me levanté con mucho cuidado y me marché. (112).***

El relato- dirigido a los mismos ‘amiguitos’ a los que les habla Auxilio en *Amuleto*- y la lectura hecha por Lalo Cura de ese motivo ciego de las películas de Bittrich- la presencia inexplicable del Pajarito ya no sólo al lado de los otros actores de pornografía, sino de un ícono del teatro y el cine mexicano como es Ignacio López Tarso- se cierra con una mudez enloquecida, un gesto que a Lalo Cura le manifiesta una verdad, le permite cerrar de alguna manera su juventud y volver del agujero de gusano, del abismo de una historia secreta-oculta tras la alegoría que lo inscribe a él y a la juventud de Latinoamérica- escondida y jamás dicha en el contrapunto de las miradas mudas y enloquecidas de los dos actores más emblemáticos del cine latinoamericano. Lalo Cura es al fin libre, puede abandonar la habitación.

El otro origen de Lalo Cura es también alegórico y establece un agujero de gusano que circula entre *2666* y *Los detectives salvajes*:

***En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. Parecían como drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su casa. Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil. (2666 697).***

Uno de esos dos jóvenes, que bien podrían ser Ulises Lima y Arturo Belano, es el padre de Lalo Cura. El horizonte de futuro todavía existe para ellos, y confían ciegamente en una revolución<sup>114</sup>. Alucinando, “varado entre el sueño y la vigilia”, Lalo Cura “escuchaba o recordaba voces” (693) que le hablaban de su origen, el cual se remonta hasta 1865, con una huérfana sin nombre violada por un soldado belga y cuenta con otras cuatro mujeres violadas, entre las cuales se encuentra su madre, todas de nombre María Expósito. La última, la madre de Lalo Cura, al tener una visión de sí misma, “se vio pequeña y fuerte, se vio cogiendo con dos hombres en medio de un lago de sal, vio un túnel lleno

<sup>114</sup> No deja de ser decisivo el juicio que respecto a un sujeto de similares características se despacha Azucena Esquivel Plata, la mujer que empieza a oír voces y comienza a volverse loca en “La parte de los crímenes”: “(...) un pendejo que creía que iba a hacer la revolución. México es pródigo en pendejos de este tipo. Muchachos de una estupidez supina, arrogantes (...). (749). ¿Juicio de Bolaño sobre sí mismo, sobre sus años de juventud? ¿O un juicio de la serenidad de su narrativa sobre la locura y la desesperación de su poesía?

de macetas con plantas y flores.” (697). Esa visión a nosotros nos pone en la perspectiva de los floreros que esconden el infierno en *Amuleto* y de los agujeros negros de la historia latinoamericana. En base a esa visión decide llamar a su hijo Olegario, nombre del patrono de los cazadores, y por apellido Cura, anteponiéndolo al Expósito (697-8). Todo esto para romper de alguna manera el círculo de la orfandad que lleva inscrita la genealogía de su familia (una ‘Cura’ antes del ‘Expósito’). Lalo Cura es hijo no de una violación sino de una relación de amor y, por lo tanto, es también un testimonio de ese amor disuelto en su brevedad. Asimismo, termina por desempeñarse como detective en la ciudad de Santa Teresa, junto a Epifanio Galindo (¿devenir del real visceralista Ernesto San Epifanio?) y de Juan de Dios Martínez (transfiguración del poeta chileno Juan Luis Martínez, quien firmó también con ese nombre *La Nueva Novela*). ¿Por qué es importante el devenir de este Lalo Cura prefigurado anteriormente en la narrativa de Bolaño? Su importancia decidora radica en su manera de ver y actuar en/frente a la realidad. En su primer trabajo como guardaespaldas de la señora de Pedro Rengifo, narcotraficante amigo del jefe de la policía de Santa Teresa, Lalo Cura encara una situación de peligro de manera tal que parece observarla en cámara lenta, fijándose en detalles (sonidos, vestidos, sutilezas de las miradas y otros gestos de los personajes que lo rodean) que le permiten una rápida reacción para salvarle la vida a esa mujer. Así como el Lalo Cura de la “Prefiguración” pudo ver en las películas del alemán Bittrich el motivo ciego del Pajarito Gómez y toda la intensidad del relato latinoamericano en su mirada, el Lalo Cura detective es capaz de ver en circunstancias de peligro y violencia inminente todas las posibilidades del desarrollo de la acción. A los dos pistoleros que atacarán les reconoce la intención de matar a la mujer con sólo mirarlos (494). Los otros guardaespaldas huyen cuando él sólo piensa en cómo enfrentarse al problema de a cuál de los dos atacantes dispararle primero (495)<sup>115</sup>. Después de ese episodio, se revelará que uno de los pistoleros era policía y Pedro Negrete, jefe de la policía, lo pondrá a trabajar a sus órdenes. El de Lalo Cura es un gesto ético. En medio de la corrupción y la violencia de la ciudad, él simplemente hace lo que cree correcto; le salva la vida a la mujer y enfrenta tanto a los pistoleros como a sus compañeros que habían huido. Por lo demás, Lalo Cura se constantemente lee libros para mejorar su técnica como policía.

***Según Ordóñez, la expresión de Lalo Cura era muy rara, no de sorpresa, sino más bien de felicidad. ¿Cómo de felicidad? ¿Se reía? ¿Sonreía?, le preguntaron. No sonreía, dijo Ordóñez, se le veía concentrado, reconcentrado, como si no estuviera allí, no en aquel momento, como si estuviera en el barranco de Podestá, pero a otra hora, a la hora en que habían matado a aquella fulana. (657).***

Según la descripción de Ordóñez, podemos decir que Lalo Cura es un agujero negro capaz de situarse en el mismo espacio en dos tiempos distintos, todo gracias a sus habilidades como policía. En esa personificación de Lalo Cura, Bolaño cifra dos de las figuras más importantes de su obra, el loco y el detective. Los une la manera en que no sólo observan el mundo sino que además actúan en él; con arrojo, con valor, con el deber como telón de fondo y como horizonte axiológico. Es por ello que uno de los fragmentos más bellos y significativos de la novela se lo debemos a él: “Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres.” (698). Palabras que no intentan explicar ni teorizar, sino más bien expresar figurativamente- como lo hacen la poesía y la locura en Bolaño- una experiencia indecible de esas ciudades y pueblos cercanos al cronotopo latinoamericano que es Santa Teresa. Está dicho ahí, de alguna

---

<sup>115</sup> De la jerarquía de los guardaespaldas, se dice que los de Rengifo no sólo tienen mejor sueldo, sino que además valor personal, arrojo y desprecio por la propia vida. (493).

manera, todo lo que Bolaño no puede decir de la fragmentariedad de Latinoamérica, de su lugar en el concierto occidental, su alienación histórica, su juventud, etc., así como tampoco puede decir el final de ese cronotopo como hoy es entendido, su habitabilidad, su (in)humanidad, sobre el valor y la libertad de quienes transitamos y seguimos construyendo ese cronotopo.

Hemos querido finalizar nuestro trabajo con la figura de Lalo Cura puesto que es emblemático en muchos sentidos; además de ser un personaje aparentemente incidental dentro de la red narrativa y de personificar una condición y un discurso fundamentales dentro de esa red, nos parece a nosotros que responde a la necesidad de Bolaño por crear un mito latinoamericano. Es un mito que *debe* ser construido por ser la alienación un elemento decisivo en la identidad geocultural latinoamericana, tanto a nivel social o colectivo, como individual. Las contradicciones estructurales y superestructurales, así como la tensión entre ambas, son entendidas desde Bolaño a través de la literatura, dejando entrever que sólo es posible comprender esa intensa amalgama de violentas experiencias mediante un discurso que no ‘refleje’ la realidad, sino que ‘la refracte’, entregándonos *una cierta verdad* del mundo- no necesariamente factual- y que nos abastezca “con la posibilidad de un ‘sentido’, con un pudiera ser que...’, para ese mismo mundo.” (Rojo, *Globalización* 205). Si la realidad latinoamericana se define por la alienación y el caos históricos, producto del lugar de Latinoamérica en el sistema del caos-mundo, siendo un constituyente de larga duración en nuestro territorio, es necesario un riesgo; a la alienación del manicomio latinoamericano, Bolaño le opone- y le apuesta- la locura en tanto mito fundacional, develándola y estableciendo un hito para re/conocer(nos) mejor en esa historia, o al menos dejándonos “la extraña sensación de que la literatura ha estado a la altura de la realidad. La famosa re-a, la re-a, la re-a, la re-a-li-dad.” (Bolaño, *Entre paréntesis* 202).

## CONCLUSIONES

Hemos transitado por los discursos de los personajes situados por Bolaño en la locura o en sus bordes, atendiendo por un lado a la particularidad de la locura- en tanto literaria- de esos personajes, y por otro lado a la especificidad tanto de sus cronotopos de enunciación como de la perspectiva que ese cronotopo asume y proyecta. La preocupación por el cronotopo latinoamericano como lo entiende Bolaño, cuyo epítome se encuentra en la ciudad de Santa Teresa, nos llevó a verificar qué nos quería decir aquella la locura en su obra. Luego, transitamos por los locos quizá más significativos, aquellos que se detienen en reflexionar con mayor detención acerca del rol y valor de la literatura y el canon en su relación de significación recíproca con la comunidad. Finalmente, hemos demostrado que esas reflexiones sobre literatura no se quedan en lo meramente argumental o temático, sino que se encarnan en gestos que determinan a esos personajes y que de algún modo dramatizan las verdades que portan y configuran a esos personajes, las cuales son expuestas por el autor de tal manera que constituyen paradigmas y estratifican todo a su alrededor, especialmente los otros discursos o caracteres que pueblan la red del universo narrativo.

Nuestro principal interés ha sido demostrar que las motivaciones e ideas de sus personajes obedecen a condiciones históricas particulares- el desfase entre las comunidades, la realidad que habitan y las narrativas que explican ese habitar-, del mismo modo que las formas literarias asumidas por el autor. Así como no es ni ha sido pertinente asumir sin más las categorías asociadas a la (post)modernidad, tampoco lo es hablar de polifonía ante la sola presencia de una pluralidad de voces. Para el Bolaño autorial no es posible la polifonía, en tanto es necesaria una verdad, un orden en medio del caos, un gesto que se juegue y apueste algo en el juego del azar, aunque el precio a pagar por ello sea la cordura; aunque se trate de un canto encaminado al absurdo y al abismo; aunque se trate de una verdad silenciosa y muda; aunque se trate de una comedia condenada a ser un responso en el vacío.

Bolaño asume todas las derrotas- la de la modernidad, la del socialismo, la de la utopía latinoamericana, la del artista moderno, etc.- con un gesto de repliegue hacia ese espacio que media entre la locura y la poesía, el grito de Artaud, el abismo de Panero, recuperando al loco y su verdad lúcida para la literatura. Esa verdad y esos gestos configuran el gesto y la apuesta poética del propio Bolaño, pues no se contenta con asumirlo desde lo meramente temático o argumental, sino que le otorga una ubicación estratégica, a veces incluso solapada en el tejido estructural, convirtiéndose en figuras de soporte para las tramas argumentales, engranajes decisivos entre distintos episodios, dejando rastros en apariencia incidentales que finalmente resultan decisivos para el desenlace, o bien estableciendo vínculos intertextuales con obras representativas del canon occidental, relejendo las primeras, redefiniendo y reorientando éste último mediante esa figura.

Queda pendiente en nuestro trabajo, lo sabemos, la relación entre la locura y otro tipo de personaje, que también puebla muchos de sus relatos, el cual también es asimilado a la locura. Nos referimos al criminal, quien entregaría a su modo otra verdad, expresada en gestos y palabras que también pretenden un quiebre con el principio de realidad, con los relatos de la alienación y con la lógica racional, aunque en realidad sólo las confirmen de un modo trágicamente ejemplar y falto de libertad; locos asesinos, fascistas alienados,

pornógrafos de los instintos, etc., es decir todos aquellos engendros agazapados en los bordes de los agujeros negros producidos por la (sin)razón más pura.

Lo que aquí hemos intentado era examinar y leer aquellas figuras que, por el contrario, intentan romper con su gesto las estructuras éticas y estéticas para restaurar la libertad sin someterse a las leyes históricas de esos agujeros, apostando por un orden alternativo, transitando cuerda y francamente entre la razón y la locura, apostando siempre y finalmente, como toda buena literatura, por la libertad.

# BIBLIOGRAFÍA

## A) Obras de Roberto Bolaño

- Bolaño, Roberto. *La Literatura Nazi en América*. Barcelona: Seix-Barral, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Monsieur Pain*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Los perros románticos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Amberes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El secreto del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El Tercer Reich*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

## B) Obras de otros autores

- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. 1929. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1989.
- Dalton, Roque. *Taberna y otros lugares*. 1969. Bogotá: Ocean Sur, 2007.
- Panero, Leopoldo María. *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: VISOR LIBROS, 2006.

## C) Sobre Roberto Bolaño

- Ayala, Matías. "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño". Paz Soldán, Edmundo; Faverón P., Gustavo. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Ed. Candaya, 2008. 91-102.



- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Margen, 2009.
- Braithwaite, Andrés ed. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Candia, Alexis. "Todos los males el mal. La "estética de la aniquilación" en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura*. 76 (2010): 43-70.
- Echevarría, Ignacio. *Desvíos*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2007.
- Company, Mireia. "Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Disponible en <http://www.recercat.net/bitstream/2072/97234/1/Treball+de+recerca.pdf> . 2010.
- Elmore, Peter. "2666: la autoría en el tiempo del límite". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón P., Gustavo. *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Ed. Candaya, 2008. 259-292.
- Gigena, María Martha. "La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*". En Manzoni, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa Latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 17-31.
- Gómez-Vidal, Elvire. "Llanto por un guerrero: de Bolaño, personnage de *Soldados de Salamina* la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile*. Benmiloud, Karim; Estève, Raphaël (coord.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Guajardo Vergara, Mario. "El secreto del juego". *Revista Grifo*. 10 (2007): 42.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: Editorial Acantilado, 2005.
- López, Ignacio. "Malestar en la Literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de literatura*. 75 (2009): 199-215.
- Manzoni, Celina. "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón P., Gustavo. *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Ed. Candaya, 2008. 335-358.
- \_\_\_\_\_. (Compiladora). *Roberto Bolaño. La escritura como Tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*". En Manzoni, Celina (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa Latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 33-51.
- Martínez, Ricardo. "Más allá de la ventana. Los "marcos" de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva". *Territorios en Fuga. Estudios Críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIS editores, 2003. 187-200.
- Morales, Leonidas. *De Muertos y Sobrevivientes. Narración Chilena Moderna*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Don Quijote y la aventura". *Revista Chilena de Literatura*. 77 (2010): 257-263.
- Paz Soldán, Edmundo; Faverón P., Gustavo. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

- Pino, Juan Carlos; Buendía, Alexander. "Escenarios y personajes de Bolaño en el entorno posmoderno". *Alpha*. 29 (2009): 271-283.
- Poblete, Patricia. *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010.
- Quezada, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2007.
- Rojas Pachas, Daniel. "El discurso hipertextual como estrategia para la constitución de una memoria universal en la narrativa de Roberto Bolaño". En: [http://critica.cl/html/rojas\\_pachas\\_03.html](http://critica.cl/html/rojas_pachas_03.html) [Diciembre de 2009].
- Rojo, Grinor. "Sobre Los Detectives Salvajes". *Territorios en Fuga. Estudios Críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: FRASIS editores, 2003. 65-75.
- Volpi, Jorge. "Tercera consideración. América Latina, Holograma". *El insomnio de Bolívar*. Buenos Aires: Editorial Debate, 2009. 149-207.

## D) Teórica

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1969.
- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Aguirre, Carlos. *Para comprender el mundo actual*. Bogotá: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Bastide, Roger. *Sociología de las Enfermedades Mentales*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1967.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Pantalla Total*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Benjamin, Walter. "Tesis de la Filosofía de la historia". *Discursos Interrumpidos 1*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 175-191.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- Bloom, Harold. *El Canon Occidental*. 1994. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Carrasco, Iván: "Procesos de canonización de la literatura chilena". En *Revista Chilena de Literatura*, 73, Noviembre, 2008, 139-161.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- Derrida, Jacques. "La palabra soplada". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. 233-27.
- Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. 1954. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Entre Filosofía y Literatura. Obras Esenciales, Vol. 1*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Random House Mondadori, Colección Debate, 2003
- Glissant, Édouard. *Introducción a una Poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- Hawking, Stephen. *Historia del tiempo. Del big-bang a los agujeros negros*. 1988. Edición digital de newsgroups: chile.ciencia.misc & chile.rec.literatura. En [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file?path=/hawking-stephen-historia-del-ti.pdf](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/hawking-stephen-historia-del-ti.pdf) [2011].
- Huizinga, Johan. "7. Juego y Poesía" y "8. Papel de la figuración poética". *Homo Ludens*. Madrid: Alianza-Emecé, 1998. 153-186.
- Lukàcs, Geörgy. "Prólogo". 1962. *Teoría de la novela*. 1920. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. 1955. Madrid: SARPE, 1983.
- Mignolo, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)". *El Canon Literario*. Compilación de textos y bibliografía de Sullá, Enric. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- \_\_\_\_\_. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000. 55-85.
- \_\_\_\_\_. *Historias locales/ Diseños globales*. Madrid: Akal, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. 2005. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- Morales, Leonidas. *La novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.
- Quijano, Aníbal. "El regreso del futuro y las cuestiones del conocimiento". *Revista Hueso Húmero*. 38 (2001): 3-18. Disponible en [huesohumero.perucultural.org.pe/textos/s38.doc](http://huesohumero.perucultural.org.pe/textos/s38.doc). 2011.
- \_\_\_\_\_. "Don Quijote y los molinos de viento de América Latina". *Ecuador Debate*. 73 (2008): 149-170.
- Roig, Arturo. *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. 1994. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- Rojo, Grinor. *Diez Tesis sobre la Crítica*. Santiago de Chile: LOM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.

Sontag, Susan. "La estética del silencio". *Estilos Radicales*. 1985. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005. 13-60.

Weber, Max. *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. 1904-1905. Barcelona: Ediciones Península, 1994.

## E) Artículos de Prensa

Mora, Miguel; Ruiz, Jesús. "ENTREVISTA: EMERGENTES Y DIVERGENTES Leopoldo María Panero / Poeta". *El país* (España), Martes 9 de agosto de 2005. Disponible en [http://www.elpais.com/articulo/ultima/Espana/loca/elpepiult/20050809elpepiult\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ultima/Espana/loca/elpepiult/20050809elpepiult_1/Tes) . 2011.

Valderrama, Jorge. "El excéntrico Lonko Kilapán". *El Centro* (Talca), Domingo 20 de febrero de 2005: 3. Disponible en <http://bncatalogo.cl/htdocs/RC0216335.pdf> . 2011.