

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN HUMANIDADES**



ROBERTO BOLAÑO: POÉTICAS DEL MAL

AUTORA: DANUSKA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

CARACAS, 2007

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

DOCTORADO EN HUMANIDADES

ROBERTO BOLAÑO: POÉTICAS DEL MAL

Autora: DANIUSKA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Trabajo que se presenta
para optar al grado de
Doctora en Humanidades

Tutor

Prof. Erik Del Bufalo

APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD
CENTRAL DE VENEZUELA POR EL SIGUIENTE
JURADO EXAMINADOR:

Coordinador

*... el artista arriesga mucho al internarse
en lugares prohibidos, se arriesga (...) a
sí mismo, arriesga, tal vez, todo*

J.M. Coetzee, Premio Nobel de Literatura 2003

*No la emoción en sí
sino el cadáver de las emociones*

No la plenitud del amor sino su pérdida

*No la belleza de la mujer deseada
sino restos de un cuerpo que se pudre
un rostro disecado en la memoria*

*No el acto carnal en su sudorosa vibración
sino el eco de voces que retumban sin tregua
la sangre seca en el tejido de la piel*

*No la vuelta al pasado
sino la permanencia de los monstruos*

*No el vértigo de la invención
sino el agrio sabor de lo ya leído*

*No el encuentro del yo
sino el murmullo interminable de otros
/ labios*

*No la viva experiencia
sino los imprecisos recuerdos de la vida
de un extraño: la autopsia del cadáver
de su propia existencia, en palabras*

“Vocación de carroñero”, Tratado sobre los buitres, Niall Binns

*Bueno, Roberto, éste es el final del camino. Como decías, “Todo en este mundo está montado para que seas un mediocre”, lo intentaron, y cómo, y la lucha fue ardua, pero estas páginas también llevan tu fortaleza, tu talento, tu ironía de la vida.
Son a tu amistad, a tu memoria.*

AGRADECIMIENTOS

A Erik Del Bufalo, tutor, amigo, apoyo. Cuando más desesperados andamos por la vida, alguien llega, alguien calma.

A Luz Marina Rivas y a David de los Reyes por tantas inquietudes. Como a Judit Gerendas.

A mi padre, quien colocó en mis manos mi primer libro y con él, para siempre, la literatura.

A Luisa Bettina Vincenti, amiga, incondicional.

A José Luis Palacios, por tantas tardes de conversación, por muchas que faltan. Por todo.

A las Prof. Marianela Lentini y Ana Rivas, y a todo el personal de Desarrollo Profesorado de la Universidad Simón Bolívar. Así como a Jorge y al equipo de Reproducción e Impresos.

Al Departamento de Lengua y Literatura, también de la Universidad Simón Bolívar, allí, a quienes me ayudaron y a quienes pretendieron impedirlo, esto último, por cierto, el empuje definitivo.

RESUMEN

Para Adorno, después de Auschwitz, de su horror, sólo debió quedar el silencio. Demasiadas muertes, demasiada barbarie, para continuar con la poesía, con el canto sustancial de la vida. Pero Auschwitz, como Belsen y el archipiélago GULAG soviético, constituyeron sólo el comienzo de lo inequívoco, el *mito fundacional negativo* apenas esbozado. Los finales del siglo XX y el inicio del XXI afirmaron la posibilidad de una nueva (y más perversa) *sintaxis del horror*: en el Cono Sur latinoamericano, en un sótano de cualquier calle o en bases militares convertidas en espacios de la muerte, miles de personas sufrieron torturas y fueron desaparecidas; o, más recientemente, frente a las cámaras de la televisión, dos extremistas islámicos decapitaron a un prisionero en Irak. Ya sea a través de la desaparición de 30.000 personas o del asesinato público, filmado hasta en el detalle más atroz, no hay dudas de que algo ha metamorfoseado su forma: el *mal*.

En el espacio de la narrativa latinoamericana contemporánea, que intenta representar el horror, consecuencia de un sujeto cada vez más indiferente ante la barbarie, ya sea como ejecutor o testigo de ésta, se coloca la escritura de *Roberto Bolaño* (Santiago de Chile, 1953-Blanes, Barcelona, 2003).

Esta investigación se centrará en el estudio de las estrategias de representación del mal en la obra del autor, todas dentro de la literatura y denominadas *poéticas del mal*: una primera que sobreexpone el *mal absoluto* a partir de las situaciones límite, como la de la tortura, y relacionadas con ésta, el silencio o el grito y la fractura de sentidos;

el crimen, la violencia y la transgresión como experiencias, hasta sublimes, *de y para* la escritura; y una segunda, donde la literatura se hace completamente territorio del *mal radical*, para lo cual se cartografían dos zonas de construcción: la mediocridad y el fracaso (y dentro de estos, las consideradas figuras canónicas). Estas poéticas señalan hacia la elaboración de un sujeto cuya operación textual está marcada por el *mal insustancial*, tanto en una lógica del tiempo contemporáneo (vacío, reiterativo y disonante) como de la propia literatura.

Después de múltiples lecturas a esta narrativa, se puede concluir que la escritura se afirma con sangre y es “una propuesta seria y criminal” (Bolaño, 1996 a: 97), creada por “una epifanía de psicópatas, asesinos en serie, perturbados mentales” (155) junto con torturadores y miembros de cuerpos represivos, además de representar “el exterminio” (49).

Insistiendo siempre en que el mal se edifica dentro de la literatura, en su génesis y su arqueología, este trabajo pretende mostrar cómo, a pesar de los cánones y las *sociedades de discursos* -tomando el término de Foucault-, la literatura no está a salvo de los efectos del mal y cómo puede convertirse en uno de sus lugares fundamentales de enunciación.

Palabras claves: poéticas del mal-literatura-horror-mediocridad-sujeto

ÍNDICE

RESUMEN/ v

INTRODUCCIÓN/ 1

I/ 1

II/ 2

1. LA ESCRITURA BÁRBARA/ 12

1.1. La sublimidad del mal/ 12

1.1.1. Las autopistas del mal hacia la ciudad del mal/ 47

1.1.2. Los desiertos del mal/ 58

1.2. Coda/ 64

2. EL MAL ABSOLUTO: La sustancia del horror/ 67

2.1. *Con el trapo en la boca*. El mal absoluto: silencio, tortura, transgresión y violencia/ 69

2.1.1. El escritor siempre regresa al lugar del crimen/ 112

3. EL MAL RADICAL: La literatura: “tormenta de mierda”/ 127

3.1. Literatura: mediocridad y derrota/ 127

3.1.1. Figuras canónicas: “sin sombra están siempre *de espaldas*”/ 174

3.2. “La jodida gruta de nuestra desgracia”: algunas definiciones de Bolaño sobre la escritura, la literatura y el mal/ 201

4. LA CONCRECIÓN DE LAS POÉTICAS DEL MAL: LOS SUJETOS Y EL MAL INSUSTANCIAL/ 215

4.1. La vacía disonancia. La tipología del sujeto contemporáneo/ 225

4.2. “El mar de mierda de la literatura”. La tipología del escritor: mediocridad, derrota y mal/ 244

5. CONCLUSIONES/ 292

5.1./ 292

5.2./ 293

5.3./ 296

5.4./ 298

6. REFERENCIAS DOCUMENTALES/ 300

6.1. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA/ 300

6.1.1. Corpus/ 300

6.1.2. Artículos del autor/ 300

6.1.3. Sobre el autor/ 301

6.2. BIBLIOGRAFÍA DE APOYO/	309
6.2.1. Sobre dictadura y nazismo/	309
6.2.2. Sobre literatura y filosofía/	315
6.2.3. Sobre el mal/	327
6.2.4. Sobre el sujeto/	332

INTRODUCCIÓN

I

La representación del mal alude a una experiencia y a un discurso. A partir de estos, la sociedad ha construido relatos, imágenes y subjetividades. Como *experiencia*, el mal ha sido elaborado a partir de las guerras, donde la práctica del dolor, por citar un caso, ha creado espacios que, con el tiempo, sin embargo, han banalizado su propio horror. En este sentido, el escritor español Jorge Semprún señala en una entrevista (2003) que la experiencia con el mal, específicamente en circunstancias límite, se ha transformado en un calidoscopio de figuras “multiformes, vastas, amplias, (...) vividas de formas (...) distintas y diferentes” (37), porque, al tratarse de experiencias, cada sujeto las codifica a partir de su individualidad. Además, que éstas involucran, a la vez, fascinación y repulsión, ya que se trata de un mal que ha ido quedando como *resto* dentro del sujeto que lo vivió.

Como *discurso*, en *Horror Vacui* (1979), por ejemplo, Anselm Kiefer, uno de los pintores contemporáneos más reconocidos de Alemania, dibujó una larga marcha de sujetos que, sin rostros ni identidades, se dirigen hacia un destino que parece no ser otro que el del horror; un destino incierto, como un círculo dantesco. Esta pintura no podría comprenderse si no se toman en cuenta algunos de sus trabajos posteriores: *Nuremberg* (1982), *Bunker* (1982), *The order of the Angels* (1983-84) e *Iron Path* (1986), donde el artista logró un *discurso del horror* a partir de imaginarios históricos

concretos: la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración y el gesto de la barbarie que allí se concretó.

Estos mismos referentes los tomó Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, pero a través de una palabra testimonial que encerró “todo el mal de nuestro tiempo en una imagen” (2003: 155), aquella de “un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento” (Ídem). Una figura idéntica a la que Kiefer delineó en *Horror Vacui*.

Puntualizando que esta investigación se centrará en *el mal como discurso*, los lenguajes mencionados del horror en la pintura y en la literatura, respectivamente, permiten iluminar, desde sus propias ópticas, la narrativa de Roberto Bolaño, en lo que se ha denominado *poéticas del mal*¹, elaboradas, entre otros espacios, con la tortura, el crimen, la violencia², la mediocridad y la frustración, todos dentro de la literatura, metaficcionalándola.

II

¹ Lo que se ha denominado *poéticas del mal* se explica en el Capítulo I.

² Resulta apropiado señalar que la violencia en la literatura latinoamericana tiene sus raíces en el proceso de conquista y colonización del Nuevo Mundo, que generó numerosos relatos que se encargaron de asentar (también de revelar, cambiar o subvertir) los acontecimientos prácticos ejecutados a partir de ésta.

Por ejemplo, la visión que armaron los Cronistas de Indias, propuso un espacio de confluencia entre la palabra y el hecho, entre el lenguaje y su relación con lo *Otro* diferente, mediante perspectivas que semejan un calidoscopio de múltiples interpretaciones y enfatizan la historia cruenta y ambiciosa que, subterráneamente, anegaba el encuentro entre las dos culturas que recién comenzaban a mirarse.

Obviamente, la violencia como conducto de esta interacción, no se dejó de lado. Está impresa en esas páginas, a veces sin sentido consciente, mas alumbrando la génesis de una sinrazón que, durante siglos, no ha hecho otra cosa que desplegarse en infinitas variantes, en diferentes dimensiones. Así, existe un cuerpo de la palabra que hace surgir y reafirma *lo bárbaro* como punto de partida para trazar una extensa línea de sangre hasta nuestros días.

Dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea, el nombre de Roberto Bolaño parece cada vez más sólido. Los articulistas y los lectores, así como los jóvenes narradores, han construido a su alrededor un lugar de reconocimiento, y las editoriales como Anagrama (el sello donde publicó la mayoría de su obra) y Seix Barral se han dedicado a reproducir sus novelas. En estos momentos, se está produciendo, sin lugar a dudas, *el fenómeno Bolaño*.

Recientemente, la revista española *Quimera* realizó un *dossier* de homenaje, titulado “La vida como leyenda”. Si alguna certeza se destaca entre los trabajos que allí aparecen, es la escasez de miradas en torno a una escritura que, aunque para muchos marca una línea divisoria entre una literatura latinoamericana *antes* y *después* de él, un más allá del *postboom*, todavía resulta un territorio virgen de análisis, sólo con algunas breves referencias, entre ellas, la de Susan Sontag sobre Nocturno de Chile en *The Los Angeles Times*, y dos recopilaciones en los libros Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia (2002), de Celina Manzoni, y Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño, de Patricia Espinosa (editado póstumamente a finales de 2003); de ahí que para Carlos Burgos Jara, “Dudo mucho que se pueda hablar (...) de una verdadera crítica sobre la obra del chileno” (2004: 38).

Revisando la recepción crítica sobre la narrativa de Bolaño, se encuentra que ésta centra su interés en tres puntos: el primero relacionado con la marginalidad de sus sujetos y de las tramas de vidas; el segundo, que se desprende del anterior, y que refiere la poesía como el lugar de convergencia de estos sujetos periféricos; y, por

último, un tercero, cuyo vínculo se moviliza en torno a la historia chilena, su estallido como espacio de verdades y su carácter emergente, contrastante desde la incertidumbre.

Al respecto, plantea Patricia Espinosa en el *Estudio Preliminar* de Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño: “Bolaño expone neoidentidades sustentadas en hiperconexiones, en donde precisamente las infinitas ramificaciones logran desdibujar los límites sacrosantos de ficción y realidad, arte y vida, literatura e historia” (2004: 22).

Tomando como punto de partida esta cita, se coincide con el hecho de que se trata de una narrativa con nuevas identidades ficcionales, trayectorias que se van estructurando desde la ruptura y la discontinuidad; como argumenta Espinosa, “Estamos ante un descentramiento y una reapropiación de los discursos del centro y de la periferia y de su implantación recodificada a través de su inclusión en un nuevo contexto y paradigma histórico” (2004: 22).

Pero esto sucede en un nivel “superficial” de la literatura, si así puede denominarse, porque frente a este autor, la academia³ se resiste, inclusive hasta después de su muerte, que resulta muchas veces el lugar común de consagración para los escritores. Independientemente del escaso margen de tiempo que ha transcurrido para que una obra pueda asentarse, quizá por su intemperancia, quizá porque su

³ La academia como generadora de *tecnologías de poder*; a través de ésta, se legitima un autor, una obra o un discurso, y, parafraseando a Foucault en Tecnologías del yo y otros textos afines, se desarrolla una relación entre sus espacios y la vigilancia, en una “intersección entre los actos que han de ser regulados y las reglas sobre lo que ha de hacerse.” (1991: 72).

literatura desmonta el lugar de enunciación académico, para él forjado sobre valores rígidos que no guardan relación con la libertad de la escritura literaria; las universidades, la crítica y las revistas especializadas no han tomado en consideración su narrativa y sólo se consiguen intentos tímidos de acercamiento.

Así, dentro de este vacío académico, este trabajo, *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*, se propone abordar aquella parte de la narrativa de Bolaño que se involucra recurrentemente con el registro del mal. Pero antes, una anécdota: en un primer momento, la autora de esta investigación se comunicó con él y le comentó acerca de esta percepción tan evidente, a la cual respondió con una frase lapidaria: “si escribiera sobre el mal, ya me hubiera suicidado”. Sin embargo, en una de sus últimas entrevistas, reconoció que el tema sobre el cual había insistido con más fuerza en su literatura, era, precisamente, el del mal. Posteriormente, ya fallecido Bolaño, en una conversación, su viuda, Carolina López, confesó que él estaba muy interesado en la perspectiva que esta investigación abriría sobre el mal en su narrativa.

Ahora bien, antes de introducir la obra de Bolaño, ¿por qué el centramiento en el mal? En este sentido, la lectura del texto La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos (1997), de Jean Baudrillard, permitió una perspectiva que obturó, hasta ese entonces, una dicotómica mirada personal hacia los lugares donde el mal parecía solaparse (a veces, hasta desaparecer) detrás de valores que evidenciaban “supuestamente” el bien.

Con las reflexiones de Baudrillard, se consiguió apaciguar en un idéntico espacio la transformación que, en los finales del siglo XX, *el siglo de los desperdicios*, como

lo denominó Roger Martin Du Gard -y que se valida para el actual-, rompió con la división tradicional bien/mal, porque, junto con el autor, hay que afirmar que el mal se ha *metamorfoseado* “por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación” (Baudrillard, 1997: 10) y se recompone desde las zonas más contrastadas e inverosímiles, afirmando el *desbocamiento*, la *locura*, “la estrategia de lo peor” (75).

Pensar el mal se ha convertido en una operación de reconstrucción a partir de una estética y un exceso sobrepuestos, la mayoría de las veces, encima del bien (o de los simulacros tenidos por éste, la debilidad y la piedad, por ejemplo). En definitiva, “En nuestra cultura ecléctica, que corresponde a la descomposición y a la promiscuidad de todas las demás, no hay nada inaceptable” (Baudrillard, 1997: 82).

Lo cual condujo, además, a una relectura del concepto de *mal banal* que trabajó Hanna Arendt en Los orígenes del totalitarismo y en Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal, que mucho tiene que ver con este incrustamiento anamórfico de enclaves como la mediocridad y la voluntad perversa dentro de un sistema aparentemente inocente.

En su connotación metafísica, ya no se trata de la representación del mal con los ropajes simbólicos del diablo; tampoco de una imagen concreta del crimen y la violencia como escenografías delimitadas al territorio del mal. En el siglo XX, ha sucedido que éste se diluyó en circuitos anteriormente marcados como el bien y cuesta distinguirlo. La eficiencia, por citar un caso que coloca Arendt, fija un valor positivo, pero, ¿qué sucede cuando ésta apunta al orden y la minuciosidad del

torturador, del capo de un campo de concentración? ¿O cuando, en Bolaño, un poeta decide que hace falta revolucionar la poesía -legítima aspiración- pero, para lograrlo, asesina? ¿Dónde comienza el mal y se diluye el bien?

Se colocan a manera de prefacio estas interrogantes para acceder a la representación del mal en la narrativa bolañista, donde se puede cartografiar en dos *poéticas*, aparentemente diferentes a primera vista pero que confluyen y se integran sobre un único mapa: operan sobre la literatura.

Tales coordenadas apuntan, primero, hacia una zona de delimitación del *mal absoluto*, que se corporiza en las situaciones límite, como la tortura, la violencia y el crimen, enunciadas a través de sentidos quebrados, del silencio y la transgresión (con una perspectiva desviada de la libertad), entre otros recursos, siempre dentro de ese territorio que se va haciendo cada vez más *rugoso* -por perverso- a medida que se manifiesta: el de la literatura, una literatura *bárbara* mas sublime en su horror; y un segundo enclave, del *mal radical*, que se cuele por entre la mediocridad y el fracaso, y que se elabora a partir de la banalidad maligna de acciones y discursos de los escritores, como consecuencia de sus frustraciones y sus rencores desplegados en el campo intelectual⁴. Es preciso notar que el problema del mal en Bolaño se textualiza ambiguo, ya que los márgenes entre su naturaleza absoluta o radical se disuelven, la mayoría de las veces no muestran separaciones tajantes o definitivas.

⁴ *Campo intelectual* en la dirección analizada por Bourdieu en “Campo intelectual y proyecto creador”: “la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación.” (1969: 135).

A partir del enunciado de estos dos engranajes, se considera necesaria una mención breve a las narrativas que los construyen. En el primer estadio, aparecen La literatura nazi en América (1996), una novela fragmentada sobre escritores afines a la estética del nazismo, en el sentido de la rigidez, la mediocridad y la grandilocuencia de sus propuestas literarias y de vidas; Estrella distante (1996), el correlato particular/experimental del poeta y torturador Ramírez Hoffman, uno de los sujetos de la novela anterior y para el cual Bolaño “deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (1996 b: 11); Nocturno de Chile (2000), el extenso monólogo del sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, con el entramado de la dictadura chilena de Augusto Pinochet como montaje de fondo; Amberes (2002), proyecto extravagante cuyos contornos van (des)estructurándose mediante el crimen y la violencia; y, por último, dentro de las novelas, 2666 (2004), obra póstuma y compleja, desbordada entre superficies que rastrean, por ejemplo, los crímenes de Ciudad Juárez, su abyección y su horror. Además, en este espacio, entran algunos cuentos de Llamadas telefónicas (1997), Putas asesinas (2001) y El gaucho insufrible (2003). Como se había notado, esta poética del mal se enuncia desde la literatura.

Articuladas por la mediocridad y el fracaso literarios, para la segunda poética del mal operan también La literatura nazi en América, Estrella distante, Nocturno de Chile, 2666 y los cuentos de Llamadas telefónicas, Putas asesinas y El gaucho insufrible, así como Los detectives salvajes (1998), periplo poético/vivencial sostenido, a veces, “en la enfermedad y el rencor” (Bolaño, 1998: 14) por parte de

voces afines y divergentes sobre los sujetos *detectives*, los poetas Arturo Belano y Ulises Lima; Amuleto (1999), novela que se desgaja de Los detectives salvajes, una inflexión menor en el registro del autor y que se ocupa de la voz marginal de Auxilio Lacouture, uruguayana perdida en el (sub)mundo literario mexicano; y Monsieur Pain (1999), una suerte de “ópera bufa” sobre la muerte del poeta César Vallejo y su relación con el mesmerista Pierre Pain.

El Capítulo I, denominado *LA ESCRITURA BÁRBARA*, expone los conceptos claves de *lo sublime* y *lo inhumano* para trabajar la narrativa de Bolaño y organiza, a grandes rasgos, las dos poéticas del mal comentadas con anterioridad: la primera montada sobre el mal absoluto y la segunda, sobre el mal radical. También clarifica algunas imágenes que registran la secuencia de la escritura con la degradación: desiertos, territorios baldíos, la libertad como operación desviada de su concepto primario. Como explicita el título del capítulo, en todo momento se potencia una literatura *bárbara*, una grafía del horror y la maldad.

Por su parte, en el Capítulo II, *EL MAL ABSOLUTO: La sustancia del horror*, se desarrolla la primera poética, la representación del mal absoluto: la tortura (con los quiebres de sentido dentro de ésta, por ejemplo), el asesinato, la violencia y la transgresión. La palabra literaria ejecutada por los sujetos se llena de sangre y de muerte. Poetas asesinos, torturadores que escriben novelas, sicópatas que, desde las cárceles, cuentan sus violentas biografías como si se tratara de historias infantiles, editores de revistas que acaban “a puñetazos con el Consejo de Redacción y con los promotores económicos” (Bolaño, 1996 a: 218) o creadores y publicaciones sumados

a la causa del nazismo, como *El Cuarto Reich Argentino*, revista “al borde de la locura, la legalidad y la simpleza” (215); en conclusión, una galería de sujetos y proyectos cuya finalidad recae en la literatura como operación entretejida con gestualidades delictivas de vidas y pensamientos. Asimismo, como círculo imbricado en la violencia, se elaboró un acápite acerca de la relación, para el autor ambivalente, entre el escritor, el detective y el asesino.

En el Capítulo III, *EL MAL RADICAL: La literatura: “tormenta de mierda”*, se exponen los escenarios correspondientes a la mediocridad y el fracaso del escritor, canales de un mal sutil pero no por eso menos dañino. Así, se trabajará a partir del concepto de mediocridad soportado con las lecturas de Kant, Arendt y Badiou, fundamentalmente, para acceder a una tipología que, en Bolaño, se refuerza con tenacidad: el creador a quien sólo le interesa el reconocimiento, la fama de su obra, no el proceso que la hace posible, contrastándose desde esta temporalidad la frustración, la envidia y el daño que cercan la literatura. También en este espacio se desmontarán las figuras canónicas, como Octavio Paz y los poetas estridentistas, quienes, en apariencia, dan la espalda a este territorio de la mediocridad, sin embargo, como se demostrará, sus actuaciones se encuentran atravesadas por éste, e, inclusive, lo forjan. Como cierre, se creyó pertinente incluir algunas definiciones de Bolaño acerca de la escritura, la literatura y el mal.

A partir de estos dos niveles, se estructura el Capítulo IV, *LA CONCRECIÓN DE LAS POÉTICAS DEL MAL: LOS SUJETOS Y EL MAL INSUSTANCIAL*, porque, como indica su título, la entidad *sujeto* se ha armado como objetivo final de la

recurrencia y la confluencia de las dos zonas de interacción antes referidas: este sujeto media, actúa, entre simulacros de un mal que se disuelve entre lo absoluto y lo radical, para construirse aferrado a operaciones insustanciales, que pueden ser indefinidamente aberrantes o banales, y la literatura ha sido colocada como la bisagra perfecta para vincularlas.

Retomando el problema central de esta investigación, el mal que elabora Bolaño, desplegado sobre el plano literario, o, mejor dicho, éste como el vehículo que lo atomiza, se fija, por un lado, a partir de su naturaleza absoluta, un mal incrustado en la violencia, la laceración, la transgresión y el crimen; y, en otra perspectiva, se aferra a una radicalidad superpuesta sobre la mediocridad y la frustración que subsisten en la literatura, una banalidad ciertamente perversa. De ahí la sustancia ambigua, fluctuante, de los sujetos creadores, apresados entre prácticas del mal absoluto y del radical, que los conducen a una movilidad ambivalente y a una indeterminación constante.

Finalmente, ningún trabajo investigativo resulta *la última palabra* sobre un autor y/o su obra. La narrativa bolañista, compleja y, por ende, subjetiva en matices e interpretaciones, siempre constituirá un espacio abierto a múltiples lecturas y significados, una superficie contrastante, sin posibilidad de resolución textual concluyente. Y mejor así, no sólo por el desafío en que esto coloca a la crítica, sobre todo la futura, sino también porque a Bolaño le placiera esto, que equivale a ser un escritor único, esquivo, fascinante, “uno entre cincuenta millones” (2004 a: 269), el capitán Ahab, como le gustaba decir/ser al propio autor.

1. LA ESCRITURA BÁRBARA

La literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura. El problema está en el espíritu cortesano. Y también, claro, en el miedo.

Roberto Bolaño (entrevista, 2001)

1.1. La sublimidad del mal

Escritura⁵ del mal, *escritura bárbara*. Es ésta, la narrativa de Roberto Bolaño, un lenguaje que se fragmenta y se recompone a la vez, inaprehensible y también cautivo, porque, por momentos, parece escapar de la determinación, como una atmósfera inatrapable, pero que fija lo inhumano, la violencia, el horror; un horror que todo lo atraviesa y que ha sido estetizado hasta un nivel *sublime*.

Sublime por escenificarse como un sentimiento sobrecogedor que prevalece en el sujeto por encima del propio objeto de esa relación -el horror-, que le desconota de su subjetividad literal (que, en este caso, involucra el sufrimiento), y produce una tensión vinculante no con ese objeto en sí sino con el dolor/emoción que transmite.

⁵ “Escribir es producir la ausencia de obra (el ‘desobrar’, la ociosidad de la escritura). (...) es el juego insensato, el albur, lo aleatorio, lo imprevisible entre razón y falta de razón.” (Blanchot, 1970: 649). En otra dirección, aunque literalmente sus significados son diferentes, en el caso de Bolaño se utilizará *escritura y creación literaria* indistintamente, en definitiva, de acuerdo con Bajtín en Problemas literarios y estéticos (1986), estos términos aluden a “un contacto vivo con la temporaneidad no terminada y en formación (el presente no concluido)” (517).

Al leer el análisis de Lyotard en El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia, en el sentido de que “el sentimiento sublime no requiere una comunidad de sensibilidad o de imaginación; requiere una comunidad de razón práctica, (...) [una] idea de libertad” (1997: 82), en la escritura de Bolaño se puede delimitar que lo sublime radica en un sentimiento sobrecogedor pero también gozoso y libre, en esa *disposición del espíritu* -utilizando el término de Kant- que origina el encuentro con un objeto que lo ha preparado “para pensar la imposibilidad de llegar a la naturaleza en tanto presentación de las ideas” (Kant en Lyotard, 1997: 69).

Como señala Lyotard, en lo sublime, el lugar de enunciación fracasa y queda como una abstracción, una *no finalidad*, que proyecta el sentimiento de libertad, de “juzga[r] sin reglas” (Lyotard, 1997: 77), y de operar únicamente como sentimiento y no como mecanismo de lógica frente al objeto.

Aunque paradójico, dada la construcción tradicional de lo sublime como espacio del bien⁶, el horror en Bolaño se ha connotado a partir de una imaginación voluptuosa y, al unísono, sobrecogedora, un sentimiento que lo coloca como “el placer de un displacer” (Lyotard, 1997: 70), y que, aunque intervenido mediante el dolor -no puede ser otro el nexo frente a la bestialidad de la tortura, por ejemplo-, produce un

afecto del tipo *vigoroso* (el que despierta la conciencia de nuestras fuerzas, el que nos hace vencer toda resistencia, *animi strenui*) [que] es *estéticamente sublime* (Kant en Lyotard, 1997: 115).

⁶ El propio Lyotard lo expone: “... lo sublime es un símbolo del bien.” (1997: 76).

Con este *vigor* como referencia, en su estudio “Kant con Sade”, Lacan puntualiza el vínculo entre la libertad y el tormento, entre el goce y la maldad, lo que denomina la “felicidad en el mal” (1998: 744), todos como espacios intraducibles del discurso del mal, ya que actúan como “barrera[s] extrema[s] para prohibir el acceso a [su] horror fundamental” (755).

Lo que sugiere, en un primer acercamiento, la legitimación de Sade en Kant, pues este último evidencia la carencia de límites, *todo se hace posible*, inclusive el horror, el mismo que marca el pensamiento sadiano; y, en un segundo nivel, la imposibilidad de comprender y acceder al mal como concepto total, cualquier acercamiento arroga su condición esquivada, su dificultad de definición.

Para Lacan, dentro del estado del mal, la *pre disposición* -lo sublime para Lyotard- hacia cualquiera de sus objetos “no proyecta acaparar una voluntad sino a condición de haberla atravesado ya para instalarse en lo más íntimo del sujeto al que provoca más allá” (1998: 750).

Sobre estos señalamientos teóricos se percibe en Bolaño la creación de una expectativa con el horror, en definitiva, con el mal, una *proposición estética trascendental* -se continúa con Lyotard-, son *sublimes*, en parte, por cuanto no existen reglas para juzgarlos y sobrecogen; e informes por su condición monstruosa, “éticamente, nada tiene[n] que pueda validarse” (Lyotard, 1997: 74).

Se está frente a una escritura que sublimiza el horror, su absoluta naturaleza. En este sentido, la literatura⁷, “una de las cosas más sórdidas del mundo (...) [como un] anfiteatro en donde se diseccionan cadáveres” (Bolaño, 1996 a: 210), se refracta como un objeto sucio, pero esa misma obturación, su informidad, ponen en suspensión el espíritu del observador y revelan “un placer del pesar por oposición al sentimiento de lo bello” (Lyotard, 1997: 83); lo abyecto ha sido transformado en *sublime*, en esa nueva clase de sublimidad que señaló Lyotard sobre Auschwitz y otras representaciones del horror: “un abismo abierto cuando hay que presentar un

⁷ “... la literatura es lo que constituye lo de fuera de toda obra, lo que reúne todo lenguaje escrito y deja en cada texto el rastro de un rasguño. No es un modo de lenguaje sino un surco que recorre como un gran movimiento todos los lenguajes literarios.” (Foucault, 1973: 70-71). También se encuentra la definición de Antonio Cándido de la literatura como “un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, aparte de las características internas (...), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos distínguese: la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general un lenguaje traducido en estilos) que liga unos y otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación interhumana, la literatura, que aparece, bajo este ángulo, como un sistema simbólico, por medio del cual las veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y de interpretación de las diferentes esferas de la realidad.” (citado en Ángel Rama, 10 problemas para el narrador latinoamericano (s/f); pp. 30-31).

Por otra parte, para Pierre Bourdieu en “Campo intelectual y proyecto creador”, de Problemas del estructuralismo (1969), la literatura incluye, además, “todo el sistema de relaciones (...) que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual (...) -otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores” (153); mientras que la escritura remite a la conformación en sí misma del proceso de crearla. Asimismo, Luis Barrera Linares en La negación del rostro (2005), visualiza que la literatura implica “un acuerdo cooperativo entre autores y lectores, que valorarán como literario aquello que se ajuste a un número mínimo de valores literarios dentro de un contexto histórico y estético concreto. (...) el contexto en que la obra es producida (contexto de producción y leída (contexto de recepción).” (110-111). En el caso de la definición de Blanchot, ésta parece corresponder más a la escritura literaria: “La literatura es un lenguaje. Cualquier lenguaje (como se formula hoy en día) está constituido por un significante, un significado y la relación entre ambos. En el lenguaje literario, no basta con decir, (...), que la forma tiene más importancia que en los lenguajes habituales. Sobre todo, es necesario decir que, en ese lenguaje, la relación entre significante y significado o bien entre lo que se llama forma y lo que se llama erróneamente contenido se torna infinita. (...) esta relación no es una relación de unificación.” (1997: 616).

objeto capaz de validar la proposición de la idea” (1997: 125), un sobrecogimiento “sin criterios para sentir dichos abismos” (Ídem).

La escritura de Bolaño hace conjunción entre lo hórrido, lo sublime y el placer, el objeto viene como un signo, ese signo que, para Lyotard, “es tan solo un indicador de una causalidad libre” (1977: 85) y que intranquiliza frente a lo que enuncia. Esto conduce directamente a *lo inhumano*.

De entrada, se necesita asentar que la escritura de Bolaño grafía la barbarie, la misma que para Steiner cuando se ocupó del vínculo entre la palabra y la agresión física del nazismo en Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, evidencia el paralelismo entre la cultura y el horror, la sobreexposición del segundo sobre la primera. Porque, como sintetizó el filósofo, “Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y a Goethe, y que no dejaron de leerlos.” (2000: 19)⁸.

Cuando se define lo inhumano, se potencia en idéntico sentido al trabajado por Steiner:

... la ruina sin precedentes de los valores y las esperanzas humanos a causa de la bestialidad (...) actuar hoy, (...), como si no hubiera ocurrido nada que haya afectado vitalmente a nuestro sentido de la posibilidad humana, como si el exterminio por el hambre o por la violencia de unos setenta millones de hombres, mujeres y niños en Europa y en Rusia,

⁸ O, como acota Gerald Astor en su investigación MENGELE. El último nazi, “Decía a alguien, por teléfono, que se iba a realizar una selección. (...). Decía la hora y aclaraba que se harían preguntas a los internos, (...) que podía[n] representar la ejecución por gas... Un doctor en filosofía, un doctor en medicina, un hombre que disfrutaba con la música y la poesía...” (2006: 120). Más adelante, citando a una sobreviviente de Auschwitz, Astor expone: “era posible que un oficial de las SS matara a cientos de niños al día y siguiera siendo capaz de admirar la poesía, la música y la filosofía” (248).

entre 1914 y 1945, no hubiera alterado, profundamente la cualidad de nuestra conciencia. No podemos fingir que Belsen nada tiene que ver con la vida responsable de la imaginación. Lo que el hombre ha hecho al hombre, (...), ha afectado a la materia prima del escritor -la suma y la potencialidad del comportamiento humano- (2000: 18-19).

Así, en el siglo XX, el tan reflexionado humanismo clásico y cristiano se perdió por entre el humo de los crematorios o en la indiferencia de quienes sólo escucharon los gritos de las víctimas justo cuando les iba a corresponder a ellos la muerte. Detrás de la idea renacentista del hombre como centro de las emociones y la apoteosis creadora de los valores del bien, se construyó el lugar del horror, para Steiner, el de unas *nuevas tinieblas*.

Esta idea sobre lo inhumano se correlata en Bolaño como la forja de su escritura. Ya que éste hunde sus raíces en el mal, con él se ha trazado un artificio escritural que lo modela a través de la tortura, el crimen, lo fragmentario. Es un territorio de sublimidad hórrida, como la imagen que retoma Steiner sobre Van Gogh: “ningún ojo occidental, (...), puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de la llamarada.” (2000: 26), o sea, ver lo sensible (en la condición de humanidad) a través del mal que intrínsecamente contiene (lo inhumano como una parte de esa totalidad).

Se había notado la disruptividad entre la cultura y la barbarie, entre lo humanamente acendrado de la primera y lo instintual de la segunda. Esta paradoja se vacía en la narrativa bolañista: lo inhumano, que trasciende el contexto político en el cual lo situó Steiner, aparece fundido con el gesto ejecutor de los sujetos que detentan la cultura, que ofician su discurso; esos que para Steiner administraban Auschwitz al

mismo tiempo que leían a Goethe, pero que, en Bolaño, se solidifican todavía más con el horror: ellos hacen ahora la literatura. No se refiere a que el verdugo posea cierta calificación humanística, se trata de que el verdugo *es* el humanista.

Al mismo tiempo que vejan y ejercen la violencia, torturadores, asesinos en serie y criminales de toda índole, se dedican a la creación literaria, copiando con su letra la abyección de la sangre.

Desplazamiento de rol, un lugar que rompe la representación fijada al intelectual, al poeta, al creador en general. El autor funda el vacío de la negación, la disruptividad de la apariencia; a veces la puede tensar hasta los extremos, cuando se refiere a los poetas-criminales, como Ramírez Hoffman o Daniela de Montecristi, quien “perdió una maleta llena de poemas al cruzar clandestinamente la frontera austro-suiza en compañía de tres criminales de guerra” (1996 a: 86); otras, la sutileza esconde la maldad, es más difícil de engranar pero igual al crimen en su intensidad, y socava cualquier intento de moralidad o redención, como sucede con las figuras de Octavio Paz y Carlos Monsiváis en Los detectives salvajes.

Después de esto, se impone una certeza: se está apuntando a una escritura cuyo soporte se incrusta en lo inhumano y que le otorga forma de enunciación, lo cual tiene otra arista que no puede obviarse: el ejercicio de su detalle.

De acuerdo con la lectura de Steiner al nazismo, éste, que le dio cuerpo sustancial a lo inhumano, *registró, catalogó, historió y archivó* el horror. El ordenamiento del

rasgo inhumano⁹ en carpetas, documentales o padrones instauró su legitimación como dato que podía verificarse, traza de lo que antes no se había pensado como estadística: el dolor, los gritos de la tortura, la abyección...

Cuando los rabinos polacos eran obligados a limpiar las letrinas con las manos y la lengua, estaban presentes oficiales alemanes que tomaban apuntes del hecho, lo fotografiaban y ponían glosas al pie de las fotografías. (Steiner, 2000: 128).

Dentro de lo inhumano, como revela esta cita, es una zona que se elabora a partir del detalle, de su disección. A partir de aquí también hay que mirar la narrativa de Bolaño, porque lo inhumano se registra acuciosamente -aunque la mayoría de las veces desde lo fragmentario y la no certeza-, con cada elemento del horror, su particularidad.

Inclusive, para reforzar lo inhumano, la escritura recurre a la imagen fotográfica, como sucede en la novela Amberes, donde el recorrido de una cámara va grabando los encuadres de los asesinatos, una radiografía, luego archivo, del crimen que se escrituriza, al mismo tiempo que las páginas que rellena ese sujeto escapado de cualquier definición, porque atomiza tres personalidades escindidas por el horror, tanto absoluto como radical: el escritor, el detective y el asesino.

Entonces, articulando los conceptos fundamentales de este acápite, lo sublime y lo inhumano, ¿puede este último, sus signos monstruosos, generar sublimidad? Este

⁹ Por ejemplo, el tatuaje. Según el testimonio Los hornos de Hitler, de Olga Lengyel, prisionera del campo de Auschwitz-Birkenau, éste “era un procedimiento para estigmatizar a los deportados” (2004: 151) y, junto con otros signos como las insignias, registraba “nuestra nacionalidad o categoría” (152). Así, las personas constituían números, estadísticas desprovistas de cualquier rasgo que las humanizara. En definitiva, *el registro de lo inhumano*.

interrogante permite abrir las compuertas hacia una superficie vital en la literatura de Bolaño: frente a la propuesta estética que el autor elabora, se percibe un sobrecogimiento, el horror (conteniendo lo inhumano) como objeto que entraña una “vacilación” (Lyotard, 1997: 69), la *preparación del espíritu para pensar la imposibilidad de llegar* hasta ese objeto.

En ese sentido, existe sublimidad. Como señaló Kant y luego retomó Lyotard, este sentimiento, desprovisto de finalidad, se ha producido sin mediar el gusto o la lógica, el sujeto únicamente buscó una forma de relacionarse con un objeto *impresentable*:

Lo sublime entraña la finalidad de una no finalidad y el placer de un desplacer: `Hallamos cierta finalidad en el desplacer experimentado en función de la extensión de la imaginación que es necesaria para que ella convenga a lo que es ilimitado en nuestra facultad de razón, es decir, la idea del todo absoluto, por consiguiente la no finalidad [...], la no afinidad, lo inconmensurable en cuanto al fin] del poder de la imaginación en el caso de las ideas de la razón y en el del despertar (...) de éstas... El objeto es captado como sublime con una alegría que sólo es posible por la mediación de un dolor´ (Kant en Lyotard, 1997: 70).

No finalidad, desplacer, lo inconmensurable... Términos que posibilitan entender lo sublime como una emoción atravesada por el dolor y por el fracaso de aprehender un objeto como espacio constituido y cerrado, ese abismo de la representación al que se refirió Lyotard como la nueva clase de lo sublime. Precisamente como la barbarie o lo inhumano, superficies irresueltas del mal, innombrables y amorfas, frente a las cuales sólo cabe el recogimiento, cierto retraimiento que configura al espíritu, la *subrepción* de él. *Como un modo de asimilar lo incomprensible.*

La sublimidad, en fin, del horror, la escritura de *los modales de lo infernal*¹⁰, de lo que se ha decidido denominar en esta investigación *las poéticas*¹¹ *del mal*.

Adentrándose ya en la literatura de Bolaño, un momento de Estrella distante revela que, para el acto de la escritura, se necesita un ritual de destrozos, con sangre, orina y excrementos sobre la literatura, un lugar fundador de lo hórrido y lo inhumano donde predominen la

suciedad y [el] mal olor [y] en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido (...), sucio y convulso como un recién nacido (...), el *escritor* (...) salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, (...), una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica. (Bolaño, 1996 b: 139-140).

O, el caso del poeta Argentino Schiaffino, alias *El Grasa*,

primero en reivindicar la violencia (...), el goce puro y simple de las peleas callejeras.

(...)

En 1992, a la cabeza de un nutrido grupo (...), tiende una emboscada en plena vía pública a un autocar lleno de seguidores de River, con el resultado de dos muertos por disparos de arma de fuego y numerosos heridos. La justicia dicta orden de búsqueda y captura (...). Los medios de

¹⁰ Frase tomada de George Steiner en Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano (2000). Barcelona: Gedisa; p. 128.

¹¹ *Poética* define la estructura de principios y reglas que construye un determinado género literario o autor. En esta investigación, se emplea *Poéticas* en el sentido de un conjunto de principios que estructuran el estatuto del mal, este último pensado en una forma concreta, separada radicalmente de cualquier connotación religiosa o metafísica, y la cual alude a representaciones del horror, el crimen y la literatura. En palabras de Jaume Peris Blanes en su estudio “El archivo y el tiempo de la subjetividad: *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán”, la poética se trata de “la construcción de un espacio enunciativo que permite (...) la (...) materialidad” (2002/03: 70). Asimismo, para Alberto Moreiras en Pensar en/la postdictadura, poética refiere una “tarea de articular una inmanencia, de sentar una coimplicación” (2001: 326). Por último, según Todorov, “la poética no se ocupa de tal o cual fragmento de una obra, sino de esas estructuras abstractas que ella denomina ‘descripción’ o ‘acción’ o ‘narración’.” (1971: 109).

comunicación no tardan en señalarlo como el cerebro e inductor de los hechos. (Bolaño, 1996 a: 171-173).

Poesía de la violencia la de estos sujetos de las citas. Sus obras grafían la inhumanidad, los peligros, en el caso de Schiaffino hasta “gángsters, persecuciones en coches, (...), asesinatos sin resolver, (...) aventuras en el *ghetto* negro, (...), prácticas de vudú, espionaje” (Bolaño, 1996 a: 175). *La violencia como rasgo escritural*.

Sobre definiciones literarias como éstas se ha construido el territorio¹² del mal en la narrativa de Bolaño. Sus registros textuales tienen que ver con la literatura, su proceso, sus creadores, hasta con el acto final de recepción y crítica, pero desmembrados desde el horror, sublime de tan sobrecogedor y en el sentido del *fracaso de su representación*.

Cualquier entramado narrativo comienza y termina allí, como si se tratara de ese “cruce de caminos” que le encuentra Carlos Fuentes a la constitución propia de la novela¹³. Nada está fuera de ella, es un extenso mapa que hiperboliza la palabra literaria desde la crudeza, el desgaste, lo distorsionado.

¹² En el sentido que le marcan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2000): “el territorio remite a un centro intenso en lo más profundo de sí mismo, (...), ese centro intenso puede estar (...), en el punto de convergencia de territorios muy diferentes o muy alejados” (331).

¹³ *Geografía de la novela* (1993). Madrid: Alfaguara.

Literatura como espacio de lo inhumano; un sistema de lenguaje articulado -para utilizar las palabras de Barthes referidas a Sade¹⁴- que codifica el mal a partir de múltiples variables pero que enuncian una zona correlatada entre ambos, las poéticas del mal.

Las distintas estrategias de las que se valen estas poéticas han sido puestas en función de colocar la literatura en escena, en un montaje demoledor que resulta imprescindible asentar desde ahora, porque, para Bolaño, lo literario es un lugar hórrido, que crisa el espíritu de tanto sobrecogimiento.

Desde este perfil, cuando se lee la narrativa del autor, la literatura parece estar sometida a una disección macabra, como si se rasgara con un bisturí, con la misma “frialdad del forense trabajando en la morgue la noche después de un crimen múltiple” (Bolaño, 1996 a: 92).

Estas *poéticas del mal* articulan dos grupos de referentes: en un primer nivel, la representación de la tortura y, dentro de ésta, el silencio o el grito desgarrador; la transgresión en tanto gestualidad literaria, el crimen y la violencia, todos montajes de un *mal absoluto*. En un segundo orden, el proceso de la creación en sí mismo, qué es la literatura para Bolaño, y algunos elementos como la mediocridad y la canonización de las grandes figuras literarias, *males radicales* con respecto a los anteriores pero

¹⁴ Como apuntó Barthes sobre Sade, se considera que Bolaño “razona el crimen” (1977: 29) -y se agregaría que el mal en todas sus perspectivas-, para someterlo “al sistema del lenguaje (...), a fin de hacer con estos enlaces y agrupamientos (...) una nueva ‘lengua’, ya no hablada sino actuada; la ‘lengua’ del crimen” (30). Además, como señaló en *El grado cero de la escritura*, “la escritura (...) como la moral de la forma, la elección (...) de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje.” (1980: 23).

que parchan con igual colorido la cartografía metaficcional. En estos dos registros, sublimes -si se siguen las ideas antes expuestas-, la escritura fija el mal como su lógica de enunciación¹⁵.

Mal¹⁶ que en esta narrativa es la propia textura, intersticia todas las propuestas, *está* en cualquiera de sus apariencias, porque revela su *ambigüedad*, la simbiosis entre sus manifestaciones radicales y absolutas. Cuando se señala esto se refiere, y ya se había acotado, pero vale la pena recalcarlo, a que, al tiempo que inunda con las *poéticas del mal*, bien delimitadas, también pareciera que, por momentos, ese mal resulta indefinible, como si escapara del domino de la determinación¹⁷.

Quizá porque la enunciación de su naturaleza ha consistido en “negación, vacío, en una nada. (...) que no tiene entidad.” (Hiriart, 2003: 12), en pensarlo como “mal justamente porque no tiene ni puede tener sentido” (14), dejándose a un lado, como si flotara, la razón de ese sinsentido. De ahí su intangibilidad y también su fijación.

¹⁵ La enunciación “se refiere no a lo que se dice, sino al puro hecho de que se esté diciendo, el acontecimiento evanescente por definición del lenguaje como tal” (Agamben, 2000: 14). Asimismo, para Irleamar Chiampi, “La enunciación (...) *es* la propia visión del mundo. (...), un cuerpo de preceptos que constituye una visión (...) y un sistema transitorio de valores.” (1983: 92).

¹⁶ Se debe dejar por sentado que se utilizarán algunos registros que tienen que ver con la palabra *mal*, mas no son sus sinónimos: *maligno/malignidad, horror, terror, siniestro, abyecto*, etc.; en esta dirección, se subraya una frase puntual del autor en una entrevista donde plantea: “... a mí lo abyecto me interesa, me interesa mucho lo abyecto absoluto, además la búsqueda de lo abyecto absoluto. Yo tuve una experiencia juvenil con el mal absoluto, creí que en un momento de esas andanzas juveniles, estuve cerca del mal absoluto, lo sentí moverse, nunca lo ves, notas su sombra y ha pasado, o lo ves pero en ese momento no lo reconoces, y desde entonces me ha interesado el mal absoluto como de tragedia humana, es una tragedia absoluta, el mal absoluto es una tragedia absoluta.” (Revista de Literatura *Ateneo*, González, 1999: 4).

¹⁷ Esta acotación no tiene que ver con visiones deterministas sobre el mal, como la de Bataille, por ejemplo, para quien fue una definición única, en mayúscula. Se hace esta aclaratoria para alejar de Bolaño cualquier relación con el mal como concepto metafísico. Asimismo, como coincide con el propósito literario del autor, se coloca una idea de Bernard Sichère en *Historias del Mal* (1996): la literatura como “una singular potencia apropiada para `exorcisar a nuestros demonios´ que pueblan un mundo en el que la revelación cristiana ya no cumple la función rectora y única en el destino de los individuos” (224).

No deviene única en Bolaño esta propuesta. El escritor y el teórico que trabajan con un concepto tan complejo como el del mal, se encuentran con un espacio que, aunque pueden correlatarlo (y prueba de ello son los estudios y las ficciones que lo ponen en escena), guarda un *resto*, un segmento inaprensible, que queda al margen de cualquier interpretación o literaturización absolutas.

A lo mejor porque el mal involucra diferentes y, la mayoría de las veces, divergentes perspectivas sobre su naturaleza, cuesta escribirlo en una única cartografía. Como plantea Baudrillard en La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos (1997), “la anamorfosis de las formas (...) del Mal es infinita. (...), se ha metamorfoseado en todas las formas (...) que nos obsesionan” (90).

Si antes se escrutó el nazismo y sus cámaras de gas -se prosigue con Baudrillard-, y, a partir de allí, el mal se hizo más tangible, en este siglo se ha desarticulado y circula bajo nuevos moldes y lenguajes, instalándose, por ejemplo, en “la sustitución mediática de los acontecimientos, de las ideas, de la historia, (...), [por eso] cuanto mejor se delimiten sus detalles para entender sus causas, más dejarán de existir, más dejarán *de haber existido*.” (Baudrillard, 1997: 101). Porque algo cambió en el mal: del horror directo de los campos de concentración hitlerianos a las imágenes mediáticas de los bombardeos sobre Irak, observadas desde la seguridad de un televisor en una sala doméstica. Lo perceptible del mal absoluto frente a la invisibilidad del mal radical.

Junto con esta pluralidad de visiones, no se puede dejar pasar por alto la subjetividad alrededor del problema del mal. No es sino a partir de un sistema de

valores¹⁸ culturales, filosóficos, religiosos y sociales, que el sujeto ha interactuado con éste, y, como se sabe, lo subjetivo hunde sus raíces en una nada frente a la cual resulta imposible la objetivación que todo fenómeno requiere para definirse.

Si ciertamente, durante siglos, el mal ha provocado reflexiones, en igual intensidad se ha considerado, junto con la muerte, un *misterio de iniquidad* -para utilizar el término de Bataille en La literatura y el mal (1977) cuando lo refiere a *lo arbitrario*-, de ahí que una sustentación desde un punto de vista objetivo haya sido mínima. Al leer textos filosóficos o sociológicos, por citar algunos casos, se percibe, detrás del abordaje del mal, la inscripción en un sistema predeterminado¹⁹.

Imposible, entonces, una descontextualización al respecto, pues, como expresó Todorov en Los géneros del discurso (1996), cada discurso, registro o género responde a una “época (...), que está en relación con (...) los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” (54).

A lo que se apunta con las acotaciones anteriores, y se quiere asentar antes de penetrar el territorio específico del mal en la narrativa de Bolaño, es que cualquier definición sobre éste se fija con los respaldos de lo subjetivo y del sistema de valores

¹⁸ Todo sistema de valores responde al sujeto que lo enuncia, por tanto, la subjetividad siempre lo relativiza. En este sentido, retomando a Sichére, para él existen tres sistemas de valores alrededor del concepto del mal: uno *político*, que lo inscribe en “la condición dada del cuerpo social” (30); un segundo, *psicoanalítico*, “en la medida en que se dirige al destino singular de un sujeto” (Ídem); y, por último, uno *literario*, un imaginario ficcional fecundo pero tan válido como los anteriores y que se pone en evidencia “como escritura y sublimación del horror y de la angustia” (Ídem).

¹⁹ Por ejemplo, los acercamientos al mal desde el misticismo de Georges Bataille en La literatura y el mal y La oscuridad no miente (2002); de Jean-Paul Sartre en su extenso ensayo Baudelaire (1949) a partir del existencialismo; de Jean Baudrillard en La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos, quien lo desmonta desde la globalización y la postmodernidad; y de Rüdiger Safranski (El mal o El drama de la libertad, 2002) y Ricardo Forster (Walter Benjamin y el problema del mal, 2001, y Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna, 2003), lúcidas y renovadoras aproximaciones al mal no obstante sus naturalezas historicistas.

que lo enuncian. Nada aparece *fuera* de él, porque, inclusive, la literatura -el espacio que interesa en esta investigación- constituye un discurso con “principios de clasificación, de ordenación, de distribución” (Foucault, 1983: 21) contenido, ciertamente, dentro de un sistema de valores.

El mal en Bolaño sujeta una pluralidad, constituye un enorme circuito por el cual corren (y lo corroen) formas de representación disímiles. Desmontando su narrativa²⁰, **se encuentran dos zonas definitorias de elaboración, siempre dentro de la literatura: la primera, del *mal absoluto*, que se arma en torno a la tortura y la violencia -en algunos de estos circuitos, el silencio y los entrecortamientos de sentidos-, el crimen²¹ y la transgresión. La segunda, ya con la literatura como el propio mal, a partir de la propia escritura y de los escritores, en la dirección de desmontarla desde una perspectiva de *documento de la barbarie radical: la mediocridad, el fracaso, la frustración y el rencor, presentes hasta en las figuras canónicas de la literatura.***

²⁰ Por considerarse que no aportan elementos al propósito de la investigación, se obviarán Una novelita lumpen (2002, Barcelona: Mondadori; 122 pp.) y La pista de hielo (2003, Barcelona: Seix Barral; 188 pp.). Además, no se utilizarán en su totalidad los cuentos de Llamadas telefónicas (1999, Barcelona: Anagrama; 204 pp.), Putas asesinas (2001, Barcelona: Anagrama; 225 pp.) y El gaucho insufrible (2003, Barcelona: Anagrama; 177 pp.).

²¹ Se subraya la siguiente cita de 2666: “los arquetipos de (...) la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles. (...) los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia.” (Bolaño, 2004 b: 338).

Resulta imprescindible acotar que toda la obra de Bolaño, incluida la poesía, construye sus engranajes alrededor de la propia escritura, la *metaficcional*²², es como si ésta se colocara sobre una mesa de autopsia y se diseccionara por partes, para, al concluir la operación, contrastar sus ángulos, sus perspectivas y sus diferencias y levantar un mapa final: el de *la literatura y el mal*. Como dice el propio autor, se trata de concebir la escritura con la voluntad de “presidarios o ex presidarios luchando contra las Fuerzas del Mal” (1996 a: 151).

Como se había acotado, en Bolaño la sublimidad del horror inunda las poéticas del mal, de ahí que se asiente una *escritura bárbara*, como *una epifanía de cuerpos desmembrados*, en una primera superficie narrativa a través de las novelas La literatura nazi en América, Estrella distante, Nocturno de Chile, Amberes, Monsieur Pain y 2666, y los cuentos de Llamadas telefónicas, Putas asesinas y El gaucho insufrible, donde se arman las distintas estrategias discursivas del mal *absoluto*, estructurado también a partir de la violencia: las de un estado límite, principalmente el de la tortura, también el del silencio, el grito y el quiebre idiomático derivados de ésta; el crimen y la transgresión.

²² Como apunta Leopoldo Sánchez Torre en La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX (1993, Oviedo: Departamento de Filología Española), “Para que haya metaliteratura -o metaficción, se agrega- no basta con la existencia de enunciados metaliterarios aislados y aislables; es preciso que éstos (sic) estén al servicio de la significación del texto. De lo dicho puede deducirse *una definición de la metaliteratura, según la cual llamaremos metaliterarios a una serie de textos literarios en los que se tematiza (se erige en principio estructurador) la reflexión sobre la literatura.*” (66) (Lo destacado en cursivas: D.G.). Coincidiendo con la definición de Rolf Breuer: “... una literatura que se ocupa, sobre todo, de sí misma, (...), que trata, en general, de la posibilidad del hablar literario o que pone en duda los fundamentos del acuerdo ficcional entre obra y lector.” (1988: 122).

En este sentido, ya se había visto, la escritura como “una propuesta seria y criminal” (Bolaño, 1996 a: 97); muchas veces con forma “ininteligible (...) [que] no busca ni la comprensión ni (...) la complicidad del lector” (96) porque posee la forma de una “carta de enterramientos clandestinos” (Ídem) de un régimen militar. También como “fenómeno de la glosolalia, las epifanías” (65); y como experimento, en el cual cabe desde “trabajar en los Escuadrones de la Muerte” (117) y secuestrar y ayudar a torturar, para escribir desde esas experiencias, hasta las que implican introducirse “en el negocio de la droga, la trata de blancas, el robo de coches de lujo, el secuestro y el asesinato” (153) y presenciar “los actos más atroces” (116), para llevar a la literatura “violaciones, escenas de sadismo sexual (...), incestos, empalamientos [y] sacrificios humanos en cárceles” (Ídem).

Si se observan estas definiciones de escritura *-porque lo son-*, se desprende su vínculo con el mal, cuyo vórtice se entreteje con los estados límites, la violencia y el crimen. Una palabra que se convierte en “una herida y un arma” (Bolaño, 1996 a: 117) y que seduce en su sobrecogimiento.

Hay una frase que no puede pasarse por alto y que contiene la naturaleza de esta *escritura bárbara*: la que se refiere al acto de “los hombres del saco llevándose niños” (Bolaño, 1996 a: 119). El contexto de esta idea pertenece a un sujeto que escribía y era miembro de los Escuadrones de la Muerte -por eso, “los hombres del saco” para secuestrar a los niños-; para éste, la palabra literaria y el proceso de crear están vinculados con el crimen y lo inhumano. A este nexo, que “necesitaba la

literatura brasileña” (117), el sujeto lo denomina “letras experimentales, dinamita” (Ídem).

Con respecto a las situaciones límite que Bolaño representa, surge, recurrentemente, la de la tortura. Como acota Sartre en su ensayo “Baudelaire”, el momento de la tortura construye el espacio de la carne sufriente que se fragmenta en gritos y silencios²³. Es un tiempo donde se amalgaman el “poseer (...), tanto como [el] destruir” (1949: 20), y en el cual se origina una “indistinción total (...) mediante un solo y mismo acto” (21), el de la tortura.

Cabe la pregunta sobre cómo la escritura puede hacerse de la misma materia que el horror, darle el cuerpo del lenguaje; una

alegoría atroz del cuerpo al que se le va desnudando de la realidad y validez de todo saber, de cualquier estrategia, hasta provocar la más profunda despolitización. (...). No es la confesión el objetivo de la tortura sino la despolitización, la reducción y el aniquilamiento del yo, vale decir de la suma de pensamientos que son los saberes con el que se inviste el cuerpo asaltado, devastado. (Eltit, 2000: 50).

En principio, para referirse a estos acontecimientos inenarrables, Bolaño propone murmullos, sutilezas e imágenes recortadas, dimensiones inabarcables de tajos de sentidos y elucubraciones, el sentido *oblicuo* sobre la tortura. No existen aseveraciones, sólo, cual pequeños cristales dispersos, alegorías y conjeturas sobre ésta. Quizá porque para aprehender algo tan inenarrable, se requiere de su misma

²³ Aunque, para Sontag, “El `silencio´ nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de éste: así como no puede haber `arriba´ sin `abajo´, ni `izquierda´ sin `derecha´, así también debemos aceptar un ámbito circundante de sonido o lenguaje para reconocer el silencio. El silencio no sólo existe en un mundo poblado de palabras y otros sonidos, sino que además cualquier silencio dado disfruta de su identidad en función de un tramo de tiempo perforado por el sonido.” (2002: 25).

materia; que el lenguaje, como apunta Sergio Rojas en “Cuerpo, Lenguaje y Desaparición” (2000), adquiera el *cuerpo de lo que nombra*. O, como simboliza Blanchot acerca del fragmento dentro del lenguaje, que este último se haga *archipiélago*, como “tierras profundas, infinitamente partidas” (1970: 484), pedazos y dislocaciones, “*sufrimiento de la división vacía*” (485).

Por ejemplo, en Estrella distante:

... unas notas escritas a máquina que (...) había arrancado de una pared (...) algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación. (...) en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendía y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, (...) no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos (...) semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. (...). La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento. (Bolaño, 1996 b: 97-98).

En esta cita, convergen varios sentidos, mas tuvo un antecedente: la propuesta de realizar un *collage* de poesía y fotografía como “el arte de vanguardia” (1996 b: 86), que demostrara “al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (Ídem); corría 1974, apenas un año después del golpe de Estado de Pinochet.

Un primer plano enfoca las *notas escritas a máquina*, la escritura de la barbarie, que nunca llega a saberse qué contenían, sin embargo, junto con las fotos, se desliza que consistía en “poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro” (Bolaño,

1996 b: 87). Pero, en definitiva, ¿cuál es su naturaleza? Pues una representación *poético-visual de la tortura*, de los signos del horror durante el proceso de ejecutarla. Fragmento, dislocación, quiebres corporales: un lenguaje que nombra lo que está desestructurado, que lo comprime en esas figuras como *maniqués*, inmóviles, frágiles e inarticuladas, y frente a las cuales hay un ensimismamiento del espíritu en el espectador.

La tortura ha sido doblemente significada, al pasar por un proceso de nueva elaboración impuesto tanto por la palabra como por la imagen. *Una forma desviada de representación*, ya que fue trabajada y se contaminó con otros procesos por encima de lo meramente físico y de la violencia: se escenificó, se reveló y se intervino como *collage*. Sucedió igual que en la pornografía: más allá de la vinculación desenfadada de los cuerpos, se trata de un montaje en el cual lo sexual (la tortura, en el caso de Hoffman) se coloca en una posición oblicua, *desplazada*, porque lo verdaderamente central es la escenografía, lo actoral de ese arte desviado.

Como estudió Barthes en su ensayo sobre Sade, también en Bolaño se produce una “exaltación (...), [una] mutación inusitada, llamada a subvertir” (Barthes, 1977: 183), y que marca un sentido inquietante: la literatura como un desplazamiento del mal, infinito y sesgado, de perfil, que recubre una ambigüedad siempre latente.

Puesta teatral la de estas fotografías-poemas, que adquiere otra dimensión al formar parte de este *performace* del *horror vacui* en la mirada del observador: “La foto de la portada de un libro de François Xavier de Maistre (...): *Las veladas de San*

*Petersburgo*²⁴. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire.” (Bolaño, 1996 b: 97-98).

A propósito de Maistre, en Las veladas de San Petersburgo, el autor connota como sublime el horror generado por la guerra, no obstante enfatizar que la maldad humana sólo se contiene si se evita la búsqueda de la sabiduría. Entonces, se puede hilvanar una línea continua del horror entre el libro de Maistre, con su portada intervenida dentro de las fotos y la poesía en la exposición de la tortura, y la violencia que ejecuta Hoffman como sino total.

La cita muestra también que se trata de una conjetura, que el lenguaje no construye verdades. Detrás de ella, se ha tejido un entramado de incertidumbres, dudas, disociaciones: “Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no” (Bolaño, 1996 b: 92) o “Pero tal vez todo ocurrió de otra manera” (Ídem), en un antes y un después donde las “noticias son confusas, contradictorias, (...) en brumas, se especula” (103).

En la escritura de Bolaño, tan inquietantes como la propia tortura, resultan las no evidencias sobre ella, un intento, parafraseando a Lacan, de que todo se yergue sobre el fondo de una falta. En las últimas dictaduras latinoamericanas, el término “desaparecido” ha construido el lugar del sin-nombre, “sobre él pende lo inacabado como una herida inubicable (...) su no ser-ahora” (Victoriano, 1998: 40). Si junto con el secuestro, la tortura instituyó el primer nivel de anulación para los desaparecidos, todas las formas que contribuyeron a esta no-presencia, se ubicarán también en zonas de oscuridad. ¿Qué sucedió con los desaparecidos? ¿Qué de sus cuerpos? ¿Existen

²⁴ En realidad, el libro fue escrito por Joseph de Maistre, hermano mayor del tal François-Xavier.

archivos que descubran verdaderamente sus destinos? Poco se conoce; entonces, ¿por qué la tortura, por ejemplo, o hechos afines, deberían develarse por completo? Todo aparece, como señaló Bolaño, “envuelto en brumas” (1996 b: 103), hilando la imposibilidad de cualquier certeza.

Lo que se respuntea con estos registros, es un espacio en la narrativa del autor que se articula a partir de situaciones límite como la tortura; el crimen y la transgresión. Una escritura de la violencia y la abyección²⁵ como sus propuestas y en la cual caben desde “un estilo entrecortado y feroz” (Bolaño, 1996 a: 199) hasta la palabra que da cuerpo a “aventuras marginales e hiperviolentas” (107).

Pero el horror alcanza, además, el propio espacio de la literatura²⁶, pues, para Bolaño, ésta constituye el registro más contrastante, también sublime²⁷, para construir una mirada sobre el mal. La mayoría de su narrativa -La literatura nazi en América, Estrella distante, Los detectives salvajes, Amuleto, Nocturno de Chile, Monsieur Pain, 2666 y algunos cuentos de Llamadas telefónicas, Putas asesinas y El gaucho insufrible- pone en funcionamiento un mecanismo corrosivo que echa por tierra cualquier intento de observarla impoluta, pues la coloca en escena como parte *del mal, no de uno absoluto, sino de otro más siniestro, el mal radical*, cuya invisibilidad permite normalizar gestualidades cuyas apariencias no reflejan ninguna maldad.

²⁵ En *El cuestionario de Proust. Las respuestas de Roberto Bolaño* (2000), el autor colocó el problema de la abyección en el espacio de la violencia contra los niños, los “que sufren abusos sexuales, (...) los que son maltratados (...). La manifestación más clara de nuestra miseria y de nuestro fracaso como seres humanos es eso y es Auschwitz.” (S/A: 3).

²⁶ La investigación se centrará fundamentalmente en la creación literaria, aunque en algunos textos, por ejemplo, en Nocturno de Chile, aparecen referencias a la creación pictórica.

²⁷ En el sentido antes expuesto de Kant y Lyotard.

La poesía, los talleres²⁸ y grupos literarios, los creadores, el submundo que se moviliza alrededor del acto creativo, son desmembrados sin piedad, observados en sus mezquindades más absolutas. El autor insiste una y otra vez: *la literatura ocupa el lugar del horror*, no el que se vincula con la tortura, el crimen y la transgresión, sino el de uno menos evidente en su intensidad, *radical*, porque ha desplazado la definición tradicional²⁹ de lo literario como espejo de lo incólume, de lo que carece de mancha. Lo dijo Cabrera Infante sobre Los detectives salvajes pero se extiende a toda la narrativa de Bolaño: su escritura como búsqueda “formal, informal e infernal” (2004: s/p).

Como se conoce por Foucault en El orden del discurso, la literatura instituye e impone saberes y discursos que legislan hacia determinados valores. Así, ha creado su propio sistema de intelectuales³⁰, cánones, metodologías y estrategias para preservarse, y, precisamente, dentro de este contexto con el cual se resguarda, aparece la imagen reiterada del creador quien, inmerso en su trabajo, se ha alejado de cualquier espacio que no sea éste: la concentración y el retiro ante la obra, impiden

²⁸ “En una época de mi vida yo asistí a talleres de poesía, pero en plan terrorista, para dinamitar los talleres”, confiesa Bolaño (*Ateneo* N° 11, 1999, p. 2).

²⁹ Durante siglos, ha quedado la imagen del creador literario encerrado en su “torre de marfil”, lejos de cualquier mundanidad. A Bolaño le interesa romper con este cliché, de ahí su empeño en que muchos de sus sujetos escritores estuvieran expuestos a actos públicos de transgresión, a un *mal absoluto*, como Ramírez Hoffman en La literatura nazi en América y en Estrella distante.

³⁰ Existe obviamente una diferencia entre el creador y el intelectual, sobre todo porque, recordando el *Yo acuso*, de Emile Zola, este último genera ideas hacia la sociedad que tienen su vínculo con espacios no necesariamente literarios, por ejemplo Arturo Uslar Pietri y Mario Vargas Llosa, mientras que el primero se dedica únicamente al acto de elaboración (aunque, en determinado momento, puede opinar, que no es igual a originar ideas como el intelectual, y que resulta el caso del propio Bolaño). Marcando esta diferencia pero a efectos de no abusar con el uso de la palabra *creador*, se empleará *intelectual*, *hacedor*, *artista*, *literato* o *escritor*.

“contaminarse” con la barbarie de un campo de concentración cuando la dictadura de Pinochet, por ejemplo.

Bolaño trastoca esta simulación -en el fondo de eso se trata- y ficcionaliza desde esta óptica un sujeto en Nocturno de Chile, por citar un caso: narradora y poeta, María Canales se ha aislado en su espléndida casa, en una urbanización de clase alta chilena, y allí se consagra a realizar la “obra de su vida”, mientras, en el sótano de esta “torre de marfil”, su esposo interrogaba y torturaba. La imagen impoluta se ha quebrado en pequeños vidrios: estaba estructurada, precisamente, sobre el horror³¹.

³¹ Aunque extensa esta cita, se transcribe porque su última frase es muy elocuente con respecto a cómo Bolaño visualiza la literatura, lo cual permitirá un enfoque hacia allí como uno de los registros del mal: “... una historia verídica. Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo (ese `todo el mundo´ pequeño y lejano que es Chile) lo sabe. Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas. Los dos, además de jóvenes, son guapos y orgullosos. Él es un agente de la DINA, posiblemente también es un agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar a presos políticos que luego pasan a otros centros de detenciones o a engrosar las listas de desaparecidos. Ella se dedica a escribir y asistir a talleres de literatura. (...). En Santiago la gente ya se ha acostumbrado al toque de queda. Por las noches no hay muchos sitios en donde divertirse, los inviernos, además, son largos. Así que ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores. No es un grupo fijo. Los invitados cambian. Algunos sólo van una vez, otros repiten varias veces, en la casa hay whisky, buen vino, a veces las reuniones se convierten en cenas. Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde. Es la primera vez y no conoce la casa. Probablemente el invitado está un poco achispado o tal vez ya empieza a transitar por la borrachera del fin de semana. Lo cierto es que en vez de doblar a la derecha dobla a la izquierda y luego baja unos escalones que no debería haber bajado y abre una puerta que está al final de un largo pasillo semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrorizado, pero no dice nada. `Seguramente, quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural posgolpe podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no pudieran reconocer un grito en el destemple de la música disco, de moda en esos años’, dice Pedro Lemebel*. En cualquier caso los escritores se van. Pero a la próxima fiesta vuelven. Incluso ella, la anfitriona, gana un premio de cuento o de poesía en la única revista literaria que por aquellos años funciona, una revista de izquierda.

Y así se va construyendo la literatura de cada país.” (2004 a: 77-78) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

No resulta menos cierto que el talento creativo perfila una cualidad de privilegio, pues la obra artística “es el hallazgo (...) de nuevos símbolos significantes para nuevas áreas de la sensibilidad” (Tavira, 1996: 96-97), y no todos los individuos pueden lograr este propósito, pero esto ha sido utilizado para que la sociedad armara (o quizá le conviniera armar) una definición del artista que lo ha elevado a un Olimpo donde se piensa superior y, por supuesto, *más allá del bien y del mal*. A desmontar esta subjetividad construida, apunta la narrativa de Bolaño.

Lo que él entiende por literatura está alejado de cualquier retórica clásica, porque su perspectiva se traza desde divergencias y estrategias disonantes, de choque, irreverentes³²:

La literatura, (...), vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura, sino el ejemplo. (2004 a: 284-285).

Pocos escritores se colocarían en el lugar que enuncia esta cita. Soledad, renuncia al poder y sus instituciones, una literatura *salvaje*, en el sentido de romper límites por y contra sí misma... Para Bolaño, ésta marca un espacio que no es el de las figuras encumbradas -la definición anterior aparece en un artículo sobre Camilo José Cela,

* Escritor chileno transexual quien se dio a conocer como integrante del colectivo de arte *Yeguas del Apocalipsis*, el cual desarrolló un trabajo memorable en fotografía, instalaciones y *performances* en la década de los ochenta.

³² En una de sus tantas miradas a la literatura, Bolaño expresa: “Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches que siempre serás vencido. *No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo*. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno. La vida sigue, aquí, más o menos igual.” (2004 a: 66-67) (Lo destacado en cursivas: D.G. Sin embargo, su literatura y la mayoría de sus definiciones apuntan contrariamente al poder, por ejemplo).

Premio Nobel de Literatura 1989-, sino otro oscuro, a la *intemperie* y en el anonimato. Sucede que a partir de aquí se pasa al lugar que le interesa realmente al autor: *la literatura, su escritura y sus creadores, como una mise en scène del mal*.

En esta narrativa, lo primero que resalta, es la *medianía de la escritura y las vidas de sus hacedores*, que monta una galería de escritores fracasados, sin reconocimientos, mediocres, y si alguno de ellos logra superar el anonimato y la derrota, será convirtiendo su escritura en un acto de vileza. El autor los ha construido como un bestiario, como una muestra de que la literatura se hace, precisamente, desde allí.

La mediocridad en Bolaño lo inunda todo, es corrosiva, catastrófica. Siempre le interesó la psicología del perdedor³³, la lógica del derrotado, en parte, porque el poder institucional ha operado la ilusión contraria: la literatura tiene que ver con la imagen de Neruda, su fama, el dinero, la gran poesía, el amante bailando tangos con Matilde Urrutia en la isla de Capri; o con la del *dandy*, Lord Byron, Schelley o Baudelaire, los primeros ricos y reconocidos; el último, quien eligió mirar la vida desde una buhardilla de París pero mantenido económicamente por su padrastro -y luego canonizado, paradójicamente, por quienes despreció-.

Al respecto, La literatura nazi en América articula el elemento de la mediocridad como eslabón con el mal, se convierte en *mise en abyme* (por su constante duplicación interior). En el primero, por citar un caso, aparece la saga de los

³³ En una entrevista para la revista de Literatura *Ateneo* N° 13, Bolaño señaló: "... prefiero a los perdedores que a los ganadores. O a que creo que todos finalmente somos perdedores y que todos, en nuestro fuero íntimo, lo sabemos, salvo los imbéciles sin remisión posible." (González, 2000: 17).

Mendiluce, Edelmira Thompson de Mendiluce y sus hijos Juan y Luz, tres escritores cuyas obras literarias rezuman la frustración, la medianía, la falsedad de vidas que convergieron en la literatura como si se tratara de un espacio de sociedad o un salón cortesano.

Sobre las historias de estos escritores, Bolaño monta el escenario escritural del problema de la mediocridad a través de frases como dardos. Sobre Edelmira Thompson de Mendiluce se sabe que “En 1921 publica su primer libro en prosa, autobiografía (...) plana, (...) que, (...), pasa sin pena ni gloria por los escaparates de las librerías de Buenos Aires. Decepcionada (...) parte a Europa (1996 a: 12); la crítica la tilda de “cursi (...) `dama infantil y desocupada que haría mejor dedicando su esfuerzo a la beneficencia...” (Ídem); escribe “el libreto de una ópera (*Ana, la campesina redimida*, (...), estrenada (...) con (...) enfrentamientos verbales y físicos)” (15); “Concita burlas, puyas, el desprecio de gran parte de la intelectualidad argentina” (Ídem). Cuando sale su novela *La Habitación de Poe* en 1944, “se publica sin pena ni gloria. Esta vez, sin embargo, Edelmira está tan segura de lo que ha escrito que la incompreensión apenas la afecta” (19).

Asimismo, “se confiesa hitleriana convencida” (Bolaño, 1996 a: 14) y

Durante 1945 y 1946, (...), es asidua visitante de playas abandonadas y calas secretas en donde da la bienvenida a la Argentina a viajeros clandestinos que arriban en los restos de la flota de submarinos del almirante Doenitz. Se comenta, (...), que es su dinero el que está detrás de la revista *El Cuarto Reich Argentino* y posteriormente de la editorial del mismo nombre. (19).

Un punto de intersección ejemplifica esta cita sobre el sujeto Edelmira Thompson de Mendiluce, el que tiene que ver con *la mediocridad y el nazismo*, éste último que marca la intensidad más elevada del registro contemporáneo del mal.

Al respecto, una acotación de Arendt en Los orígenes del totalitarismo.1. Antisemitismo, potencia cierta luz sobre lo anterior:

El terror, (...), es, en la última instancia de su desarrollo, una simple forma de gobierno. Para establecer un régimen totalitario el terror tiene que ser presentado como un instrumento de realización de una ideología específica, y esta ideología debe haberse ganado la adhesión de muchos, de una mayoría, incluso antes de que terror pueda ser estabilizado. (1987: 30).

Puede inferirse que el lugar del mal -el terror llevado a su máxima expresión, como política de gobierno- está atravesado por una aceptación que lo valida, por un movimiento que sobreexpone su legitimación, como la de los sujetos semejantes a Edelmira Thompson. Además, con el terror se busca silenciar *lo otro* que no se reconoce por su contraste y su diferencia, y, obviamente, esto puede mirarse como una forma de la mediocridad, más cuando lo disonante coloca el riesgo, la incertidumbre.

Como se analizará en el tercer capítulo de esta investigación e, inclusive, ya fuera de La literatura nazi en América, muchas veces la escritura de Bolaño se va a vincular con la ideología, los valores y la visión de mundo del nazismo, lo cual no resulta inocente, al contrario, es demoledor, pues el nacionalsocialismo cartografió un lenguaje del ordenamiento y la intransigencia, una estética gris de lo racional, con una

poesía de “versos rotundos y que apuntan al futuro” (Bolaño, 1996 a: 14), como los que le dedicó Edelmira Thompson a Hitler cuando lo conoció en 1929. El encuentro se explica por sí mismo:

... Edelmira y sus hijos son presentados a Adolfo Hitler, quien cogerá a la pequeña Luz y dirá: ‘Es sin duda una niña maravillosa.’ Se hacen fotos. El futuro Führer del Reich causa en la poetisa argentina una gran impresión. Antes de despedirse le regala algunos de sus libros y un ejemplar de lujo del *Martín Fierro*, (...). Hitler se muestra complacido. (...) Edelmira, feliz, le pide consejo sobre la escuela más apropiada para sus dos hijos mayores. Hitler sugiere un internado suizo, aunque apostilla que la mejor escuela es la vida. (1996 a: 13-14).

Una escritora fascinada por Hitler, a quien considera un hombre letrado como para obsequiarle su obra y uno de los libros fundadores de la literatura argentina, el *Martín Fierro*. Además, le pide consejo sobre la educación de sus hijos. Pero, ¿en qué nivel opera la frase “la mejor escuela es la vida” si no en la de un sutil deslizamiento irónico que rompe con el protocolo del encuentro?

La cita adquiere mayor relieve cuando se correlata con la historia de la poeta Luz, hija de Edelmira, y se puntualiza: “La famosa foto de Hitler sosteniendo a la niña de pocos meses la acompañó toda su vida. Enmarcada en un rico trabajo de plata labrada, presidía el salón de su casa” (1996 a: 25). Aquí entra la consideración del nazismo como objeto de culto: en 1976, todavía la imagen del líder se venera a través de la foto, y “aún, en sueños, podía sentir sus brazos fuertes y el aliento cálido por encima de su cabeza, (...) probablemente aquél había sido uno de los mejores momentos de su vida.” (25-26); ese mismo año, la poeta se suicidó.

Hay un segundo nivel de interacción entre la literatura y el mal, menos trabajado que el anterior, pero que, precisamente, le hace contrapeso: el de los grandes escritores, como Octavio Paz, Pablo Neruda y los poetas del infrarrealismo Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y List Arzubide. Para Bolaño, *las figuras canónicas*³⁴ también representan el mal, de manera más atenuada que la de los escritores mediocres. Sus obras excelentes no bastan para “limpiar” sus actitudes éticas y cotidianas: están condenadas por sus diatribas altisonantes, la fama, los grupos a su alrededor, las “trampillas” y las escuelas estéticas que imponen. Antes de analizar este registro del mal, valga la mención a un aspecto importante sobre el acto de la creación.

La mayoría de los críticos y teóricos coinciden en que el proceso para generar arte apunta hacia la satisfacción del yo en el artista. Para Kristeva, la escritura, aunque “combate doloroso y permanente por componer una obra al filo de las voluptuosidades innombrables de la destrucción y el caos” (1997: 158), debe conducir “al establecimiento de relaciones menos destructoras, más apaciguadoras con nosotros mismos y con los otros” (Ídem), es decir, una vez concluida, ocurre una descarga de tensiones internas que provoca la armonía y el equilibrio psíquico en el sujeto.

Se mencionó a propósito esta definición porque, para los creadores, contrariamente, el arte aparece más vinculado con una experiencia posterior de reconocimiento y fama que con la propia satisfacción interna que debe generar dicho

³⁴ En el acápite correspondiente, se analizará el problema del canon.

proceso, lo cual origina el sentimiento de frustración y también la consagración alrededor de figuras que sí lo han logrado. No se disminuye con esto el valor de la obra de Octavio Paz, por ejemplo; se reflexiona que si un poeta no alcanza la satisfacción en el momento de trabajar sus versos, no debe buscarla en la recepción o sublimándola a través de un individuo quien sí goza de prestigio. Distintos factores pueden incidir en el reconocimiento de una creación, desde una estética que responde a un tiempo determinado, hasta los vulgares acuerdos de los concursos literarios y el silencio envidioso que busca acallar cualquier impacto, sin contar que los medios publicitarios promueven campañas bajo criterios bien subjetivos.

Una gran figura creadora se convierte en una institución que genera discursos y proyecta saberes. Parafraseando a Foucault en Tecnologías del yo y otros textos afines (1991), esta personalidad efectúa operaciones con el objetivo de afianzar su conducta y sus pensamientos, y su meta última apunta al alcance de sabiduría e inmortalidad.

De ahí que Bolaño la ponga bajo sospecha, la diseccione, busque rebajarla, pues, para él, en definitiva, ésta construye un espacio de dependencia, y frente a ello, sólo queda dinamitarla.

A partir de esto, se levanta el escenario sobre el que se traza la figura de Pablo Neruda en el cuento “Carnet de baile”³⁵, de Putas asesinas. Ya el primer elemento enfoca el sentido desestabilizador:

³⁵ Se trata de un cuento marcadamente autobiográfico.

Mi madre nos leía a Neruda (...). Un único libro: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961. En la portada un dibujo de Neruda y un aviso de que aquella era la edición conmemorativa de un millón de ejemplares. ¿En 1961 se había vendido un millón de ejemplares de los *Veinte poemas* o se trataba de la totalidad de la obra publicada de Neruda? Me temo que lo primero, aunque ambas posibilidades son inquietantes, y ya inexistentes. (...). Neruda ya no me gustaba. ¡Y menos aún los *Veinte poemas de amor!* (2001: 207-208).

Veinte poemas de amor y una canción desesperada ha sido uno de los libros más leídos y vendidos del siglo XX. Poemario de juventud, bien elaborado en su ritmo interno y en el trabajo con la metáfora, ha conservado su atracción hasta el punto que, en la actualidad, los jóvenes recitan de memoria muchos de sus versos, en un tiempo no interesado por la poesía, precisamente. Pero Bolaño irrumpe y con una simple frase obtura el lugar de la consagración. Duda de su venta -no resulta inocente la enunciación mediante una pregunta- y luego, como sabe de la futilidad de la incertidumbre que ha introducido, reconoce que si, en realidad, sucedió así, es un hecho *inquietante*, y sentencia: de todas maneras, ya no existe, es pasado.

Otras páginas del cuento socavan la imagen del poeta de Residencia en la tierra:

No puedo leer el libro de memorias de Neruda sin sentirme mal, fatal. Qué cúmulo de contradicciones. Qué esfuerzos para ocultar y embellecer aquello que tiene el rostro desfigurado. Qué falta de generosidad y qué poco sentido del humor. (...). Hubo una época felizmente ya pasada de mi vida en que veía por el pasillo de mi casa a Adolf Hitler. Hitler no hacía nada más que caminar pasillo arriba y pasillo abajo (...). Al principio pensaba que era (¿qué otra cosa podía ser?) el demonio (...) Quince días después Hitler se esfumó y yo pensé que el siguiente en aparecer sería Stalin. Pero Stalin no

apareció. Fue Neruda el que se instaló en mi pasillo. (...), Neruda hacía ruidos (Hitler era silencioso como un trozo de hielo a la deriva), se quejaba, murmuraba palabras incomprensibles, sus manos se alargaban, sus pulmones sorbían el aire del pasillo (...) con fruición, sus gestos de dolor y sus modales de mendigo de la primera noche fueron cambiando de tal manera que al final el fantasma parecía recompuesto, otro, un poeta cortesano, digno y solemne. (...) (Bolaño, 2001: 214).

Demoladores tantos adjetivos en contra de Neruda. Ha quedado arrasado por la comparación con Hitler, inclusive ha usurpado el lugar alucinado en el que el autor había colocado a Stalin. En el siglo XX contemporáneo, tanto este último como Hitler fijaron la geografía de la barbarie, sobreexponiéndola desde todas sus perspectivas. Pero Bolaño se está refiriendo a un poeta de izquierda, cuyos versos fueron muchas veces el canto de denuncia de la pobreza latinoamericana, de su gente desposeída. ¿Cuál puede resultar, entonces, el hilo que los enhebra? Si en Hitler y Stalin el horror es la gestualidad proyectada sobre la historia, Neruda representa también el horror, lo único que un *horror sutil* y, por ende, más siniestro; que no guarda relación con el sentido histórico sino solamente en el espacio de tótem, sobre un pedestal, en que han sido colocadas las grandes individualidades, ya sean literarias o históricas.

Como se había acotado anteriormente, se trata de *desplazar* la intencionalidad, de arrastrar un sentido a otro, el idéntico impulso sadiano, según Barthes, de disolver la literalidad volteándola con una metonimia. Al marcar a Neruda como Stalin o Hitler, se ha derrotado el significado real de estos sujetos para imponer con el matiz metonímico la acepción de un mal que atraviesa lo artístico y lo histórico, que los

sobrepasa en su amoralidad y su semejanza, y que ha invadido cualquier lugar de enunciación que se pretenda. *El mal absoluto imbricado con el mal radical*.

A Bolaño le molesta el sentido conservador de la figura canónica, con esa “horda inacabable” (2001: 218) a su alrededor, que siempre “han dicho `sí, señor” (Ídem), su divismo, sus intentos por imponer nombres en la literatura... De ahí que busque la celebración y lo apócrifo para desarmar este cuerpo rígido:

Si Neruda hubiera sido cocainómano, heroinómano, si lo hubiera matado un cascote en el Madrid sitiado del 36, si hubiera sido amante de Lorca y se hubiera suicidado tras la muerte de éste, otra sería la historia. ¡Si Neruda fuera el desconocido que en el fondo verdaderamente es! (Bolaño, 2001: 215).

Como se lee entrelíneas en la cita, toda gran figura esconde una máscara, una pose: nunca se conoce, nunca se transparenta. Este juego de irreverencias disloca la sacralidad de Neruda. Aunque, curiosamente, el canon también se consolida desde lo irreverente, como participa Achugar cuando encuentra que lo pensado como apócrifo, lo que está deslegitimado, se pone de manifiesto porque “el emperador existe” (1993: 21), o sea, debido a la presencia “legitimadora del poder hegemónico” (Ídem).

De hecho, el final del cuento lo recalca:

¿Cómo a la Cruz, hemos de volver a Neruda con las rodillas sangrantes, los pulmones agujereados, los ojos llenos de lágrimas? (...). Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada *literatura chilena*. (...) Todos los poetas, entonces, vivirán en comunas artísticas llamadas cárceles o manicomios. (...). Nuestra casa imaginaria, nuestra casa común. (Bolaño, 2001: 215-216).

Neruda ha sido crucificado, ocupa el lugar del hijo de Dios y los poetas se postran ante él. Y hay una ruptura como de espejos que se quiebran cuando sentencia: *su nombre seguirá brillando*, sin embargo, ¿qué habrá sucedido con esos poetas de *rodillas sangrantes y ojos llenos de lágrimas*? Para ellos no existe futuro: unos locos, otros presos, pero siempre bajo la omnipotente figura de Neruda, tan asfixiante, tan santificado, pero solo. Sin dudas, la burla final de Bolaño.

1.1.1. Las autopistas del mal hacia la ciudad del mal

Después de delimitar los registros del mal en la escritura ficcional de Bolaño, se consideran puntuales algunas *definiciones*³⁶ del autor sobre el mal que se pueden rastrear como destellos dispersos en los ensayos de El gaucho insufrible (2003) y en Entre paréntesis (2004), este último una recopilación de artículos, entrevistas y fragmentos de experiencias personales.

En un principio, se había apuntado que, para el autor, el mal era múltiple, ya que su escritura construía un espacio perforado por disímiles y contrastantes temporalidades, entre éstas el crimen, la tortura y la propia palabra literaria como espejo contentivo/refractario del horror. De ahí, que muchas de sus definiciones acerca del mal se paralelicen, en el sentido de no tocarse, dado los diferentes estamentos para su elaboración.

Un primer enclave determina uno de los conceptos fundamentales del mal: “*las autopistas de la libertad en donde el mal es como un Ferrari*” (Bolaño, 2004 b: 670).

³⁶ Se trata de algunas propuestas de Bolaño sobre el mal en sus textos ensayísticos, que, obviamente, no forman parte del *corpus* a analizar pero que iluminan el concepto del mal en la ficción del autor.

De esta frase interesa la visualización del mal como un auto de competencia, veloz, que tiene las autopistas ideales para demostrar su máxima potencia, *las autopistas de la libertad*, actuando esta última en Bolaño como una bisagra entre el mal absoluto y el mal radical.

En el concepto de soberanía de Bataille³⁷, se encuentra el desprecio por la servidumbre, la operación de elegir en tanto ruptura con la prohibición y la libertad como medida de todo lo posible. Al detentar este sino, “La libertad es siempre una apertura a la rebelión” (Bataille, 1977: 144), da entrada al mal, ya que “el Bien se vincula con el carácter cerrado de la regla” (Ídem). Como subraya también en La oscuridad no miente, cualquier intento de soberanía está condenado a echar por tierra los muros de la contención, tiene que violentarlos, destruir el “poder de la ley” (2002: 80), de esa que se amalgama como bien, regulación; y emerger, “La soberanía es un acto de revuelta contra toda regla, incluida la regla lógica. Una negación de todo límite, de toda condición; es el gusto de una experiencia que ninguna de las condiciones dadas limita ya” (155).

Así, para Bolaño, el mal es un Ferrari a 150 k/h en una autopista donde siempre existirá un límite de velocidad establecido, o sea, el bien instituido.

En otra dirección, se especifica: “*los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado*” (Bolaño, 2004 a: 269). La cita surge de un análisis de la novela Moby Dick, de Hermann Melville, para la que Bolaño propone una lectura desde la posibilidad de *la*

³⁷ En La literatura y el mal y La oscuridad no miente.

humanidad del mal: éste pertenece únicamente al hombre, a su interioridad y a sus miedos. Esto permite un acercamiento a algunos elementos como: la existencia de un espacio dentro del sujeto, que lo induce a una lucha interna y muchas veces irresuelta, una lucha como la de Jekyll con Mr. Hyde, un individuo escindido y enfrentado consigo mismo; y, aunque lo defina, pues se ubica en su propio ser, le implica dudas, combates, se le devuelve siniestro, en la connotación freudiana del término³⁸: por conocido y angustiante a la vez.

Posteriormente, se incluye una entrevista a Bolaño de la periodista Mónica Maristaín. Interrogado acerca de uno de los artificios insoslayables del imaginario del mal, el infierno, el cual la tradición judeo-cristiana puso en escena desde el siglo XIV, el autor lo desconota de su significante metafísico y lo articula al gesto gradante del horror humano: para él, el infierno es

como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos (2004 a: 339)³⁹.

Desde 1993, más de 300 mujeres fueron torturadas, violadas y asesinadas en Ciudad Juárez, México, una de las últimas fronteras con el territorio norteamericano. El *modus operandi* resulta siniestro: los investigadores suponen que a la víctima se le

³⁸ En el sentido de la repetición para Freud: “Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro” (1978: 38) y que se lee textualmente en la novela: “... al menos para mí, la sensación de cosa vista persistió todo el tiempo” (1998: 593).

³⁹ *Ciudad Juárez* (Santa Teresa en 2666) como *locus* del horror, el crimen, la tortura y la violencia. No se puede dejar de mencionar el interés de Bolaño por los crímenes que allí ocurren; para mantenerse informado, diariamente se comunicaba con el escritor mexicano Sergio González Rodríguez, autor de Huesos en el desierto (2002), novela-reportaje sobre los sucesos criminales en Ciudad Juárez.

hace un seguimiento, ésta, preferiblemente, joven, con cabellera negra y larga, trabajadora de las miles de maquiladoras que allí se han construido para abaratar el costo de la mano de obra. Sin dejar rastros ni testigos, la secuestran y la someten a un proceso continuo de tortura, violación y desmembramiento, y luego su cadáver se abandona en una zona desértica, como Lomas de Poleo, donde “sólo hay arena, desierto y un mar de basura” (Balli, 2005: 36). Muchos cuerpos han sido descubiertos, pero la policía teme que estos constituyan la punta de un inmenso *iceberg*: “No existe ningún registro que permita establecer un archivo de los cientos de crímenes de mujeres cometidos en Ciudad Juárez” (González Rodríguez, 2003: s/p). Los motivos de estos crímenes aún se desconocen, pero las especulaciones no han faltado frente al escaso avance de los resultados de la policía: desde un asesino serial, tráfico de órganos, lavado de dinero, rencillas entre narcotraficantes y el que últimamente ha ganado más fuerza: las películas *snuff*⁴⁰, cine *gore* en su máxima intensidad.

⁴⁰ Se consideran *snuff* las películas con muertes reales, que se filman intencionalmente, con un montaje preparado para tal fin, y que luego se hacen circular de manera clandestina; en este sentido, nada tienen que ver con este género las muertes que aparecen en los noticieros o en los vídeos policiales, por ejemplo. El término nació de un libro de autor anónimo, *Snuff* (1979), donde se refería la existencia de 502 producciones de este tipo. Las *snuff movies* integran la categoría de los discursos que Foucault denominó prohibitivos. Hasta la actualidad, sólo dos películas han enfocado este fenómeno con objetividad: *8 mm* (Estados Unidos) y *Tesis* (España). Sin embargo, para el investigador Sergio Zermeño, “Sería asombroso que uno o un grupo de asesinos hubiera podido matar a tantos cientos de jóvenes sin ser identificado y hacer tantos entierros impunes en un espacio abierto; faltarían tianguis para comerciar con todas esas filmaciones de la tortura, según lo quiere la mórbida hipótesis pornográfica.” (2005: 5).

Al respecto, Juan Carlos Galdo en su artículo “Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño” expresa: “El rumor de que existan esas películas y de que Santa Teresa sea la capital mundial de su producción puede ser infundado o falso, pero el sólo hecho de que un horror semejante constituya una posibilidad perfectamente verosímil es lo que vuelve tan perturbadora esta hipótesis.” (2005: 27).

Si para Bolaño el infierno -el lugar del mal absoluto- es como Ciudad Juárez, a partir de esta similitud, se puede articular un concepto interesante sobre el mal: *un espacio de incertidumbre y desasosiego, ante el cual el sujeto contemporáneo reinterpreta definiciones como las de libertad y deseo.*

Operando un regreso a una de las principales nociones filosóficas y literarias para comprender el problema del mal, su vínculo con la libertad, resulta pertinente enfocar un aspecto que apunta Safranski en El mal o El drama de la libertad:

La libertad incluye la capacidad de cambiar la realidad según patrones que no proceden ellos mismos de la realidad, sino del mundo de lo imaginario. (...) El mundo imaginario es aquel que nos `figuramos`. Es una imagen, la cual no constituye una copia, sino que se pone en lugar de la realidad. Es un segundo mundo, que, sin embargo, puede dirigir e incluso dominar la conducta en el primer mundo. La imaginación se sirve de materiales que forman parte de nuestra vida: experiencias, impresiones, obsesiones, deseos. Pero lo que engendra a partir de ahí es algo nuevo, que puede oponerse también a la restante realidad. (2002: 243).

Desgajando el enunciado de esta cita, la movilidad de los planos real e imaginario trastoca la posibilidad de un único sentido para mirar un objeto en particular. Safranski se afianza en la perspectiva de Hitler sobre los judíos, a quienes “`vio` como bacilos y los hizo matar como bacilos” (2002: 244), produciéndose el vaciamiento en la realidad de una conciencia que *imaginaba algo*.

De regreso a Bolaño, no puede subestimarse el hecho por parte del autor de sobreponer lo imaginario que se supone sobre Santa Teresa/Ciudad Juárez con respecto a la posibilidad real de lo que allí ocurre. La conciencia, para Sartre “una

falta de ser”⁴¹, elabora constantemente imágenes que simplifican, cambian, mudan o tergiversan la realidad, de ahí que el material imaginativo trabajado sobre ésta, resulte tan poderoso y vital para entenderla/pensarla.

Si se toma como punto de partida la hipótesis de Ciudad Juárez como un gigantesco escenario de películas *snuff*, en el plano real, hay una víctima sometida a la tortura desde dos ángulos: el físico, en el cual un sujeto ejecuta acciones sobre su cuerpo, hasta provocarle la muerte; y el simbólico, que se conecta con la imaginación de quien compra y observa esa filmación, una imagen que se crea y que, como acota Safranski, “se pone en lugar de la realidad” -como en la literatura-. En todo momento, se han transgredido límites en interés del deseo de alguien, de una libertad entendida como un placer pervertido, o, como reflexiona Bolaño, de una *infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos*.

Ciudad Juárez como un espejo que refracta una desviación de la libertad como goce ilimitado, gula irrefrenable que atropella. La libertad que arrasa, porque se ha pervertido. Es un espacio infinito de laberintos donde se entretejen incertidumbre y terror: la víctima quien conoce los hechos que están sucediendo, sin embargo, no sospecha de los acercamientos de extraños, como si fuera atraída por el deseo más allá de la propia sobrevivencia -como cuenta el testimonio de Irma Monreal,

⁴¹ Citado por Safranski, p. 244. Valga también la acotación del propio Safranski sobre la sutura entre los planos de la realidad y la imaginación: “Kant (...) topó con las bases no racionales de la razón cuando, examinando minuciosamente la razón y la obra de sus reglas, descubrió la imaginación. Y la descubrió no como una facultad junto a la razón, sino como fundamento vertiginoso de la misma. ¿Por qué utilizamos el adjetivo `vertiginoso'? Porque la imaginación no es ningún fundamento, sino un abismo. *El abismo de la imaginación condena a la irrealidad todas las relaciones supuestamente bien fundadas de la realidad.*” (2002: 244-245) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

publicado en *Texas Monthly*⁴²: una mujer quien perdió a su hija después de que ésta aceptara una invitación a almorzar con un desconocido-; el(los) victimario(s), ejecutante(s) de la tortura o camarógrafo(s), involucrado(s) en idéntico nivel de pertenencia al horror; el espectador quien, a precios exorbitantes, compra la cinta, para saciar un instinto perverso que pone en escena lo que escribió Sade: “lo (...) más sucio, infame y prohibido es lo que más excita [al] pensamiento” (1998: 58).

La libertad que desconoce límites. Imágenes grotescas, de mutilaciones, perversión y muerte. La imaginación que implica más efusión incontrolable que la pornografía, aunque mantiene su misma *energía* y su *absolutismo* -términos de Sontag-. Y la experiencia del ojo que acecha, vertiginoso, en un estado de lúcida conciencia sobre el horror.

Volviendo a la integración de los planos real e imaginario, las *snuff movies* como una ficción cuya secuencia y desenlace se reescriben cotidianamente al aparecer nuevos cadáveres, al complementarse las investigaciones con nuevos indicios, un objeto real -los crímenes- convertido en novela, porque la imaginación lo ha trabajado más allá del sentido literal de su significado.

También Bolaño deja entrever que la escritura huele “a sangre, a vísceras abiertas, a licores corporales, a actos sin perdón” (2004 a: 29) y, más adelante, parece cerrar la idea de la cita anterior: en “la esencia del oficio de escritor, (...) palpita (...) la

⁴² Citado en Balli, Cecilia. “Juárez, ciudad de la muerte”, en: *quépasa* Número 1767, Año XXXIII, 19 de febrero de 2005; pp. 34-39.

enfermedad (...). La literatura, (...) tiene (...) que ver (...) con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas” (99-104).

Ante estas frases, se puede armar el mal a partir del *dispositivo de lo abyecto*, porque la escritura está ocupando el lugar de un cuerpo en descomposición, imagen iterativa en la narrativa de Bolaño, referida, sobre todo, a Estrella distante, con el montaje de los poemas-fotografías de mujeres torturadas; a Nocturno de Chile, con aquel *cadáver subiendo desde el fondo de un barranco* y el olor a putrefacción que desató *la tormenta de mierda*; y a 2666, con las descripciones forenses de los cuerpos de las jóvenes secuestradas y torturadas en Santa Teresa.

De la sangre, el sudor y la enfermedad se hace la materia para elaborar la literatura. Para Bolaño, ésta debe oler a *vísceras abiertas* (metonimia que la coloca en el nivel que ya había señalado: como si, proviniendo de un crimen múltiple, se diseccionara con un bisturí sobre la mesa del forense), que, en el fondo, es refocilarla con el excremento, con lo pútrido.

Asimismo, aparece otra acotación llamativa: debe oler a *actos sin perdón*, a un acto vil, inhumano, siniestro, asentamiento inequívoco del mal. Al respecto, apunta que el escritor que lo logre, puede trabajar como “pistolero a sueldo, o como chaperó, o como sepulturero” (2004 a: 29).

Para Bolaño, la literatura es como el gran vaciadero que poetizó Enrique Linh: a ella se arroja (y se recicla desde allí, como material de elaboración) el desperdicio, las vísceras, la sangre... y así se articula el sentido del mal, su *sublimidad* abyecta, los registros de una escatología que todo lo inunda.

Abyección que se ha vuelto metáfora, metonimia y metamorfosis del mal. En un primer nivel, ha sido transmutada en imagen que duplica, *figura de lo no figurable*, citando a Blanchot, como cuando la escritura se hace con la materia de las vísceras. Luego, el lenguaje ha sido designado al tomárselo por el efecto de lo abyecto, una metonimia que lo lanza hacia lo que produciría, por ejemplo, la sangre en el lector: asco, miedo, repulsión... Por último, la *abyección* sobreviene girando sobre sí misma, como el gusano convertido en mariposa: esa escritura cuya grafía se entreteje con vísceras y sangre, resulta sublime, de tan sobrecogedor el horror.

En otra dirección, Bolaño expresa:

Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos, como el tipo aquel que después de asesinar a su mujer y a sus tres hijos dijo, mientras sudaba a mares, que se sentía extraño, como poseído por algo desconocido, la libertad, (...). Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento. En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, (...) [se] podrá confirmar, (...), que la carne es triste, que llega un día en que todo (...) es un espejismo. Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror. (2003: 151-152).

Aquí confluyen varias definiciones acerca del mal. La primera pone en escena lo que Baudrillard denominó como su *forma metamórfica* en la contemporaneidad: el haber penetrado la zona cotidiana de la existencia, ese *punto muerto* de un día semejante a otro, y del cual sólo desarticula el horror, o, mejor, el espectáculo de ese

horror. Como en la cita: el asesino quien cuenta su crimen, la televisión y los periódicos reproduciendo el instante de la confesión, sus detalles espeluznantes. Para la sociedad postmoderna, captar ese momento equivale a un único sentido de la vida, a un singular goce por lo diferente.

Pero también se apertura una segunda mirada sobre el mal, la cual se enraiza con el problema ya abordado de la libertad. Libertad en idéntica lógica a la de los crímenes de Ciudad Juárez, pero con una sutil demarcación: se ha identificado al asesino y éste confiesa que cuando cometió su acción, conoció una sensación indefinida: la de la libertad.

Si en los asesinatos de Ciudad Juárez la libertad se había fijado como transgresión para la búsqueda de un placer absolutamente pervertido -las *snuff movies*, la hipótesis más concreta-, en el caso de este padre y esposo, *hombre común*, se está configurando una libertad entendida como *infracción de lo cotidiano*; que únicamente con el horror, con su montaje a través de lo familiarmente más cercano, el sujeto puede romper los límites que bridan su individualidad, su no-ser más que un fragmento de un todo indistinto rotulado como *sociedad*. Sólo acontecerá la libertad con ese “arrebato de (...) embriaguez que el mundo de los cálculos no puede soportar. [Un] impulso (...) contrario al Bien” (Bataille, 1977: 27).

Perdido en el tedio, entre los programas de una televisión cada vez más alienada y alienante, el hombre contemporáneo ha encontrado en el mal el espacio de interacción con *algo* que le rompa su inmovilidad. El horror se ha convertido en la gran atracción de un circo donde el domador ha desaparecido y la fiera es el propio individuo.

Una tercera lectura de la cita remite a una subjetividad reiterativa en Bolaño: el *mal radical*, ese que ha quedado fuera de los grandes espacios⁴³ y que se origina en un punto de tensión superfluo. Retomando a Baudrillard, ya no se trata del gran peso del horror (como la Segunda Guerra Mundial), sino de breves y aparentemente inocentes relatos de vida, carentes de “responsabilidad, causa objetiva, sentido (o sinsentido) de la historia” (Baudrillard, 1997: 100), gesticulaciones banales del mal, a las cuales resulta difícil distinguir y aplacar, porque no sobrepasan el efecto de “catástrofe[s] en miniatura” (110).

Para el autor, la sociedad contemporánea construye montajes sobre sus simulaciones, temores e incertidumbres cotidianas⁴⁴, de ahí que haya sometido sus interconexiones operacionales a este tipo de registro. Ésta se encarga de desconnotar, de disminuir el acontecimiento, a través de la exposición a lo habitual, a un prisma que al atravesarse, refracta con la misma intensidad de lo cotidiano, como una existencia *secundaria de la simulación* -para utilizar una frase de Baudrillard-.

1.1.2. Los desiertos del mal

⁴³ Se difiere en un aspecto de Baudrillard cuando apunta en La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos: “Como nosotros *hoy* hemos desaparecido política e históricamente (éste es nuestro problema), queremos demostrar que fallecimos entre 1940 y 1945, en Auschwitz o en Hiroshima -eso al menos es una historia fuerte-.” (1997: 99). Si ciertamente hay un desplazamiento constante de la mirada hacia estos grandes centros del horror con el objetivo de reflexionar sobre la inhumanidad y la barbarie, no es menor el hecho de que se ha tratado de entender a estas últimas desde la *banalidad* con la cual las marcó el siglo XX. Dentro de la literatura latinoamericana contemporánea, Bolaño fue uno de los autores que trabajó esta perspectiva.

Además, no obstante el proceso de banalización del mal en el siglo pasado y en el actual, también se tuvieron y se tienen *historias fuertes*: el caso de Chernobyl, la invasión a Afganistán, los ataques terroristas a Nueva York, Madrid y Londres, la guerra en Irak y más recientemente los ataques israelíes a El Líbano.

⁴⁴ Son ejemplos los cuentos “Vida de Anne Moore” (Llamadas telefónicas, pp. 175-204) y “Putas asesinas” (Putas asesinas, pp. 113-128).

Pasando a otro enclave de la proyección del mal y que se puede armar con un lazo orgánico a partir del símil del oasis en la cita de las páginas anteriores, aparece la imagen del desierto⁴⁵. No sólo como el lugar físico donde, por ejemplo, se estructuran espacialmente las novelas Los detectives salvajes y 2666, sino el desierto como una figuración simbólica donde la escritura se fija como yerta, estéril, *maligna*.

Aunque la tradición literaria ha escenificado el acto escritural desde una aliteración prolífica, desencadenante, potenciada por la fecundidad, Bolaño, por el contrario, obtura este artificio y lo lleva al desierto, un territorio de arena, de fragilidad móvil e infinita, siempre hundiendo al paso sobre éste.

Al contraponer esta imagen del desierto con algunas ideas de Deleuze y Guattari en Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, se puede encontrar un punto de sutura: aquel que diluye el sentido desértico en un “ritmo quebrado” (2002: 393), en un engaño que hace perder cualquier tipo de “pertinencia” (Ídem). No existe “*un orden de desplazamiento* (...) en [el] desierto” (Ídem), de ahí que la subjetividad que se construya sobre este espacio, tienda a la pérdida, el nomadismo y la inestabilidad.

No obstante, hay que referir que el espacio como escenario puede constituirse de acuerdo con su naturaleza *lisa* o *estriada*. Para los autores ya mencionados, la primera equivale a lo mutable y no fijo, mientras que la segunda opera como lo ya *instaurado*,

⁴⁵ También resulta un referente en la poesía de Bolaño, fundamentalmente en Los perros románticos (1995, Barcelona: FUNDACIÓN SOCIAL Y CULTURAL KUTZA; 85 pp.).

un tejido con “elementos (...) verticales, otros horizontales, y los dos se entrecruzan, se cruzan perpendicularmente” (2002: 484).

Así, como lugar predominantemente *liso*, el desierto

no es en modo alguno *homogéneo*; (...), y se opone punto por punto al espacio del tejido (es infinito por derecho, abierto o ilimitado en todas las direcciones; no tiene derecho ni revés, ni centro; no asigna fijos y móviles, sino que más bien distribuye una variación continua). (Deleuze y Guattari, 2002: 485).

Mirar el desierto a partir de esta cita, es presentarlo como lo cambiante, una disrupción de estructura y significante. Si, como se plantea, no posee homogeneidad, sobre él ocurrirán desplazamientos constantes y transformaciones; no puede elaborarse como cartografía, toda vez que, al pretenderse un mapa de sus coordenadas y enclaves, se desplazará y como sitio movable, jugará a (in)validar sus *elementos flexibles, infinitos en longitud* y carentes de *simetrías*, según los términos de Deleuze y Guattari. El espacio liso como el del desierto corresponderá a lo nómada, por eso, “no cesa de ser traducido” (2002: 484).

Porque siempre referirá una superficie de no sustentación, para desarmar relaciones, agrupamientos de sentidos, engranajes; su infinitud y su geografía variable (territorio dúctil por antonomasia) contrastan con los intentos de *fijación*, con el lugar de lo estático, (des)articulando una *abertura en todas direcciones*.

Desde esta perspectiva, hay una frase sobrecogedora de Bolaño sobre la escritura: “una estatua hecha de mierda que se hunde lentamente en el desierto” (2004 a: 46). Visto desde el análisis de Levy Strauss acerca de lo crudo y lo cocido, lo escatológico

connota lo más primigenio, un *afuera* de la civilización. En esta mirada, la escritura tiene que ver con el espacio de lo abyecto y lo primitivo, y la imagen del desierto viene a sostenerla, pues en ésta sólo se articulan la soledad, el vacío, lo que *se hunde*.

Sin embargo, dentro de esta movilidad, lo literario está, paradójicamente, inmóvil, se trata de una estatua, un cuerpo rígido, y la conformación de la frase deviene un circuito en disensión y, al mismo tiempo, cohesionante: la escritura se semeja a la estatua -por ejemplo cuando se entrelaza con el poder, entendido éste como institución rígida-, pero como su materia se modela a partir de espacios abyectos como los de la frustración, el reconocimiento social, la envidia y la pose intelectual, se desmorona y no en cualquier lugar: el desierto actúa como catalizador del derrumbe y como lo que succiona irremediabilmente.

Así, no puede dejar de percibirse un escamoteo de la cultura, un paréntesis de borramiento en tanto operación de negar su proceso, su “abstracción de orden superior al de la evolución del individuo” (1973: 81), como puntualizó Freud. Se nota maldad en el hecho de que el desierto entronice la imagen de la escritura con lo estéril y lo fluctuante, en una disrupción absoluta y provocadora.

En igual registro,

escribir no tiene la más mínima importancia (...), es un espejismo, sólo existe el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de los oasis que nos envilecen (...) [como] caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo... (Bolaño, 2004 a: 157-158).

Otra vez la recurrencia a la escritura con la imagen del desierto. Bolaño articula en idéntico nivel lo literario con lo desértico, frente a lo cual se reflejan algunos oasis (si se traslada esta yuxtaposición al plano literario, el reconocimiento y la fama), que, lejos de reconfortar como zonas de reposo, *envilecen*. Detrás de esta afirmación no se puede dejar de ver la alegoría, en el sentido de Avelar:

una suerte de criptografía o escritura (...). Lo alegórico se instaaura, (...), no por recurso a un `sentido abstracto`, sino en la materialidad de una inscripción. La forma original de la alegoría toma cuerpo en el devenir-cripta de una mónada verbal que enmarca una mónada pictórica. (2000: 18).

Una analogía entre el escritor y el viajero halla que, para este último, el desierto no conduce a *ninguna parte*, pero también la causalidad de perderse en él, se relaciona con una experiencia vital: la sobrevivencia en el interior de la “inmanencia” entre lo imaginario y lo real, en un medio cruel, con aprehensiones semejantes a las del proceso de la escritura.

Después de vidas literariamente fragmentadas, tanto Cesárea Tinajero, en Los detectives salvajes, como Beno von Archimboldi⁴⁶, en 2666, se pierden en el Desierto de Sonora. Sus búsquedas, una por los poetas Arturo Belano y Ulises Lima; la segunda, de manera física por los críticos Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza y Liz Norton, mientras Piero Moroni los guiaba desde Italia, dada su condición hemipléjica, se extravían en un paisaje inhóspito, ellos penetran un territorio tan estéril como la interrogación que se hacen acerca de estos creadores y su condición de pérdida para la literatura.

⁴⁶ Para precisar, Archimboldi viaja a Santa Teresa, en la frontera de México con Estados Unidos, un punto geográfico próximo al Desierto de Sonora.

Para Bolaño, colocar estas huidas hacia el desierto se vincula con poner en práctica su lógica *de salida del juego social como método para no envilecerse; que sus sujetos se retiren de lo que no es sino una puesta en escena, un gran montaje: la literatura*⁴⁷; una vez más, son las líneas de fuga hacia la pérdida, por eso un escritor quien desaparece en el desierto resulta el ejercicio absoluto de la desintegración en el plano simbólico: a nadie le interesa su falta, él está solo, como un fantasma que se adentra en la nada y se desintegra para siempre. El desierto, “con el cielo, al atardecer, [que] parecía una flor carnívora” (Bolaño, 2004 b: 172). Que lo engulle todo.

Siniestramente, en Los detectives salvajes, las imágenes recurrentes del desierto Bolaño las ha construido en función de organizar un eje alrededor de la desolación de los sujetos en su búsqueda de Cesárea Tinajero, así como insistir en la desaparición de la poeta en un territorio infinito: “Aquí sólo hay desierto y pueblos que parecen espejismos y montes pelados” (1998: 574); “... dimos vueltas y vueltas por parajes que a veces parecían lunares (...), y que siempre eran desolados” (577); “... llegamos a un pueblo llamado El Oasis, que en modo alguno era como un oasis sino que más bien parecía resumir en sus fachadas todas las penalidades del desierto (...) y entonces Lima dijo que los desiertos de Sonora eran una mierda” (Ídem).

Idéntico el desierto en 2666, lo único que, a veces, con una textura también en la perspectiva de lo siniestro de Freud: su vínculo con “la sensación de inermidad de muchos estados oníricos” (1978: 38):

⁴⁷ “... en la literatura siempre se pierde, pero que la diferencia, la enorme diferencia, estriba en perder de pie, con los ojos abiertos, y no arrodillado en un rincón rezándole a San Judas Tadeo y dando diente con diente.” (Bolaño, 2004 a: 104).

Esa noche (...) soñó (...) con su hermano. Veía a Archiboldi caminando por el desierto, (...), y alrededor todo era arena, dunas que se sucedían hasta la línea del horizonte. Ella le gritaba algo, le decía deja de moverte, por aquí no se va a ningún sitio, pero Archiboldi se alejaba cada vez más, como si quisiera perderse para siempre en esa tierra incomprensible y hostil. (Bolaño, 2004 b: 1100).

La cita opera como un paréntesis frente a la imagen iterativa del desierto: la refuerza. El escritor que se pierde, sin destino; el paisaje duro, sólo de arena y dunas, una tierra que, por desconocida, no se comprende. Desierto como territorio inacabado, devorador, laberíntico, con pueblos tan desolados como él, refugios de ladrones (Villaviciosa, por ejemplo, en Los detectives salvajes) o escenarios de crímenes, como Santa Teresa; en definitiva, *espacio del mal*.

Pero donde Bolaño coloca el desierto en su naturaleza maligna es La literatura nazi en América. Aquí éste se fija como el lugar sobre el cual se perpetra el horror -el desierto de Atacama, en Chile⁴⁸-, es un gran plano que valida campos de concentración, crímenes y enterramientos clandestinos, un gran circuito de terror e inhumanidad. La obra literaria del sujeto Willy Schürholz correlata esta mirada:

Apoyado en un equipo de excavadoras rotura sobre el desierto de Atacama el plano del campo de concentración ideal: una imbricada red que seguida a ras de desierto semeja una ominosa sucesión de líneas rectas y que observada a vuelo de helicóptero o aeroplano se convierte en un juego grácil de

⁴⁸ Necesariamente hay que detenerse sobre el contexto de esta imagen del desierto: el horror está colocado en Chile, en plena dictadura militar de Augusto Pinochet. Después de algunas investigaciones, la mayoría inconclusas, se ha conocido que el desierto de Atacama sirvió como lugar de enterramientos clandestinos. Además, la Caravana de la Muerte, dirigida por el general Sergio Arellano Stark, que partió desde Santiago de Chile el 16 de octubre de 1973, recorrió, precisamente, algunas de las poblaciones de este desierto (La Serena, Copiapó, Antofagasta y Calama), dejando a su paso cadáveres y fosas comunes.

líneas curvas. La parte literaria queda consignada con las cinco vocales grabadas a golpe de azada y azadón por el poeta en persona y esparcidas arbitrariamente sobre la costrosa superficie del terreno...

La experiencia, con algunas variantes significativas, se repite en el desierto de Arizona... (1996 a: 98).

Más allá del “desierto” como escritura sobre un plano estéril, lo cual no resulta objetivo de este análisis, se pone en evidencia el paralelismo implícito en la cita con respecto a las líneas del desierto de Nazca, en Perú, donde los trazados marcan la simbología creativa de una civilización. Porque resulta contrastante que Bolaño trabaje con estos trazos que en un desierto figuran la inteligencia y el bienestar, mientras que él los fija en tanto espacialidad del horror. Inclusive, más adelante, Schürholz puntualiza: “sus campos ideales *deben* observarse desde el cielo, pero sólo pueden ser dibujados en la tierra” (Ídem); ante esta declaración, cabe preguntarse: ¿por qué escoger territorios baldíos como los desiertos para una creatividad por sí misma pervertida?

Hay una simbología constante en la imagen: el desierto representa lo infecundo, lo malsano, un estallido de sentido con respecto a la cultura.

1.2. Coda

Articulando las propuestas de este Capítulo, hay que insistir en que, trátase del mal absoluto o del mal radical, en Bolaño la literatura es la superficie que lo expone, su vehículo. Toda la narrativa hace el montaje de evidenciar que el ejercicio de la barbarie (la tortura, el crimen, la transgresión) está soldado al de la cultura

(específicamente, a la literatura y su creación), y que, dentro de esta última, la mediocridad y el fracaso pueden alcanzar decibeles tan idénticos en su horror como los que dinamizan el golpe, la laceración o el asesinato.

La ambigüedad del mal resulta una línea intersticial dentro del espacio narrativo del autor. Sucede un desplazamiento subterráneo que deslava cualquier pretensión de encasillarlo netamente como absoluto o radical, tiene demasiadas aristas que superponen uno en otro, desde el momento en que, por ejemplo, un poeta (con la sensibilidad particular que supone la poesía) se dedica a torturar; o un escritor se involucra en el negocio de la trata de blancas y en el robo como formas de vida y, desde allí, con este material abyecto, erige su obra.

En Bolaño, ningún objeto/sujeto aparece fijado, siempre un modelo a (des)armar con las piezas de la incertidumbre, la ambivalencia y el contraste. Todo deviene ilusión, subjetividad, lógica de desarticulación. A cada paso dentro de los textos se tropiezan frases, sentidos entrecortados, silencios, huellas falsas, puntos neutros, sujetos-fantasmas, relatos que “se nutrirá[n] básicamente de conjeturas” (Bolaño, 1996 b: 29).

Por otra parte, la noción de libertad en el autor semeja una bisagra que comunica el mal absoluto con el radical. Libertad para dinamitar límites, transgredir en todos los sentidos posibles. Es el Ferrari a velocidad irrefrenable, el cuchillo que cercena la garganta y muestra, sin piedad, la herida abierta; las imágenes/poemas de la tortura como la nueva revolución que necesita la poesía, los manuscritos rayados con sangre o la literatura como un *mar de mierda*. Libertad y transgresión amalgamadas como la

gran hipérbole del horror, un horror que remite por igual a lo absoluto como a lo banal.

Pero este mismo horror está atravesado por una condición de *sublimidad*, en una relación de sobrecogimiento frente al objeto incomprensible que constituye el mal, cómo definirlo o de qué manera estructurar su naturaleza hórrida y vaciarla en el lenguaje. Como acota Lacan con respecto a Kant, se trata del “objeto, que se ve obligado, (...), a confinar en lo impensable de la Cosa-en-sí. (...) [y queda] develado como (...) agente del tormento” (1998: 751).

De ahí también esas imágenes áridas, sin fijación, que trabaja Bolaño: desiertos, arenas movedizas, campos baldíos, abismos, como una centrífuga de *partículas del mal*; que, en el fondo, evidencian la ambigüedad y, al mismo tiempo, el montaje de la barbarie sobre la cultura -se vinculan a lo poético, como su enunciado-, de lo real físico sobre el imaginario simbólico -el territorio del desierto, por ejemplo, como metáfora de lo estéril-; que construyen, en definitiva, junto con la ambivalencia de lo absoluto y lo radical, la topografía inaprehensible, el mapa infinito e inhóspito, movedizo y ambivalente, del mal.

2. EL MAL ABSOLUTO: La sustancia del horror

*La violencia es como la poesía no se corrige
No puedes cambiar el viaje de una navaja
ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre*

*Entre estos árboles que he inventado
y que no son árboles
estoy yo*

De: Los perros románticos, Roberto Bolaño

Un poeta cuyo “nombre sale a relucir en una encuesta judicial sobre torturas y desapariciones” (Bolaño, 1996 b: 116) y que integraba “un *grupo operativo independiente* responsable de la muerte de varios estudiantes en el área de Concepción y en Santiago” (Ídem); u otro que, desde la prisión, “compuso su primer poema (...) *Palidezcan los lebreles* (...) un poema de combate; (...) ‘una especie de *Ilíada*’ (1996 a: 159).

Para Bolaño, la escritura tiene que hacerse con el crimen, con el delito, con la tortura, ya que se trata, en definitiva, de “una propuesta seria y criminal” (1996 a: 97). Es una construcción textual que apuesta a antivalores como espacios para estructurar desde allí el acto de la creación y que se vincula con circunstancias radicales como las de una dictadura militar, donde el asesinato, el atropello y la tortura representan zonas características de su legitimación; o con lugares atravesados por lo abyecto⁴⁹ y la

⁴⁹ Para Julia Kristeva lo abyecto opera en una dinámica: “the abject (...) neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them (...) Corruption is its most common, most obvious appearance. That is the socialized appearance of the abject” (1982: 15-16).

infracción, por ejemplo, la poesía que se origina “en las frías aulas de una prisión” (Bolaño, 1996 a: 153).

Si para Barthes la escritura está empujada hacia una ruptura con “toda la moralidad del vínculo humano” (1977: 145), es decir, se forja *a pesar o contrariamente* a cualquier poder o discurso establecidos, se puede afirmar entonces que la escritura de Bolaño se resiste a cualquier intento fuera de un canon donde, para utilizar un término de Barthes, no se *razone el crimen*.

No hay que leer con demasiada profundidad lo anteriormente señalado para darse cuenta que, alrededor de esta propuesta, está el *mal*. Resulta importante delimitar que éste ha encontrado en la escritura un cuerpo que lo construye en tanto representación. En el caso de Bolaño, esta imagen del mal -y se toma una idea de Safranski en su libro El mal o El drama de la libertad- “se convirtió en una visión henchida de maldad; (...) *un tipo de escritura que fuera ella misma un acto de maldad*” (2002: 182) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Se trata de llevar a la escritura, de corporeizarlos, los estatutos de lo considerado como el mal⁵⁰; que la misma los nombre. Es una operación compleja, toda vez que

Para Marguerite Duras, al trabajar con la abyección, el escritor logra una suerte de “singularidad (...). No se halla ya en la ganga de una soberanía individual, sino al contrario en marcha hacia [la] disolución y [la] aniquilación” (1986: 27) de los sujetos literarios que crea.

⁵⁰ Sobre este punto no puede pasarse por alto una acotación de Sichére en Historias del Mal: “el discurso del (...) bien y el mal son, en efecto, ‘valores’. No valores absolutos, sino relativos al sujeto que los enuncia y relativos, asimismo, a una cultura particular” (1996: 15). Tampoco un enunciado de Rosenfield en su texto Del mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal: “... el mal [es] un concepto ético-político, filosófico por tanto, que desemboca en una enunciación de la naturaleza humana como un conjunto de proposiciones susceptibles de ser transformadas por formas determinadas -y violentas- de acción ‘política’” (1993: 23-24).

cabe preguntarse acerca de cómo igualar el acto maligno a la palabra, de qué forma hacerlos una sola materia.

Al respecto, con el análisis de Steiner sobre la escritura y los campos de concentración nazis, se puede hallar la posibilidad de que *en tiempos de oscuridad*, como los de una dictadura, o para situaciones de conflicto -las que guardan relación con la violencia-, el lenguaje adopte el lugar de esos traumas⁵¹, con sus cargas de horror, abyección y crímenes. Como plantea Steiner, estas *zonas de tinieblas* encuentran en la escritura la forma “para articularse” (2000: 127).

2.1. *Con el trapo en la boca*⁵². El mal absoluto: *silencio, tortura, transgresión y violencia*

Textualizando la escritura del mal en Bolaño, está el silencio, ese silencio que para Barthes resulta más subversivo que la propia palabra, y que, más allá de él, implica la complicidad, el susurro, la expresión a mitad de significado, la fractura; o, a veces, la palabra que queda dicha, mas no confirmada, como una estrategia de dispersión y de no confirmación. Algunos espacios en blanco -los del silencio o los indeterminados- contienen la esencialidad de la ruptura, son diptongos deslazados en el sistema de lingüicidad, “señales trucas (...) lo fracturado y convulso (...) representaciones llenas de cicatrices” (Richard, 2000: 11).

⁵¹ En idéntico análisis al de Steiner, Eugenia Brito en Campos Minados (Literatura Post-Golpe en Chile) encuentra que en situaciones límite la escritura se corporiza a través de “los hiatos, las elipsis, los cruces de significación de la textura sobre la cual operó” (1994: 20).

⁵² Título de una novela (1983) de Enrique Medina.

En la ficción de Bolaño, existe un silencio que permea la narración. En cierto momento, luce lúdico, mas guarda revelaciones inmensas de interpretación. El silencio resulta una palabra como cualquiera de las enunciadas: deja de decir lo que, paradójicamente, logra argumentar. Pero aún aparece otra implicación sobre ésta: ese silencio vehiculiza el mal, en la dirección de que las ideas, los conflictos o las situaciones abyectas están sumergidas bajo una capa de ocultación, y si emergen a la superficie, quedan a medias, son contadas a *sotto voce* o murmuradas. Pareciera que mientras menos se mencione el mal, con más posibilidades de conjurarlo se cuentan; de guardar sobre él “un mutismo absoluto [sólo de] insinuaciones (...) [de] frases voluntariamente enigmáticas, [de] palabras con doble sentido, (...) suposiciones” (Bolaño, 1996 b: 174).

¿Pero acaso el mal no ha estado involucrado siempre con el silencio? Tradicionalmente, en Occidente, no se nombra al primero porque sería aceptar su presencia, su dominio, su “estar allí”; por eso, el silencio lo contiene, ya que representa “la ausencia total del sentido, el puro sinsentido, (...) *aquello que no es*” (Colodro, 2000: 11).

Por una parte, el mal se observa aprehensible cuando se infiere o (se)construye con la escritura; por otra, se adhiere bajo el silencio, subterráneo. En este último caso, adquiere ciertas formas que se involucran con la violencia. La palabra se convierte en atrocidad, como cuando sirve de voz a la tortura, a la abyección física, a la naturaleza maldita. Es *la orgía perpetua del mal*, donde su exceso “anuncia (...) [su propia] pureza” (Bataille, 1977: 65).

El hecho de *insinuar*, permite percibir la estrategia con la maldad. El silencio organiza el mal en una enumeración letal: se sugieren a poetas que, más tarde, resultan asesinos, todos con una poesía en la lengua del crimen, de actos sádicos y de descripciones infernales -entre ellos y el más explícito, Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder y Carlos Ramírez Hoffman, en La literatura nazi en América y en Estrella distante, respectivamente, que, a la luz del día, se presenta como un piloto romántico, poeta que “hablaba como si viviera en medio de una nube” (Bolaño, 1996 b: 14) y que, en múltiples peripecias acrobáticas, pintaba versos en el cielo, mientras que en la oscuridad, actuaba como torturador; sin embargo, se supone tal apreciación a través de los fragmentos que otros sujetos van encajando sobre él, jamás se aseguran tales hechos-:

Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo (...), no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí, todo depende del cristal con que se mira, como decía Lope de Vega, ¿no cree? (Bolaño, 1996 b: 126).

La escritura propicia el mal a través del silencio. La insinuación, lo que permanece en entredicho, como en un susurro, le confiere un segundo pliegue de significado al lenguaje. Silencios bajo la sombra de la aberración, como, por ejemplo, nombrar la tortura, la máxima violencia de la abyección. ¿Qué mejor manera de aproximarse al temblor que origina sino con sólo mencionarla y dejar al lector en la sugestión, en la reflexión de qué pudo suceder en ese silencio al que la sometió el escritor, como sucede en Conversación al Sur, de Marta Traba?

Tortura es otra cosa, (...). De pronto se puso a clasificar las torturas como (...) especies vegetales. (...) a alguien le han hecho tragar sus excrementos o beber su orina; todo el mundo permanece impávido, a nadie se le ocurriría comenzar a aullar o tirarse por la ventana. (...) lo importante es sobrevivir y cuando eso te pasa, ya no sos el mismo, (...) Es algo muy raro, algo como si al mismo tiempo te hubieran reventado de por vida y te regalaran la inmortalidad. (1981: 45-46).

Así, el silencio es un enclave para nombrar la tortura, lo cual, además, resulta penetrado por otro estadio de reflexión: el de *lo prohibido*, ese territorio también favorecido por la ocultación, por lo que se calla. Como si fuera preferible evitar su sola mención para proteger al prójimo de la verdad. Además, que, psicológicamente, resistir una situación límite como la de la tortura lleva a pensar en espacios en blancos, en estados borrosos y de *shock* o aletargados de la mente, un hiato del propio silencio, lo que equivale a decir, un silencio dentro de otro silencio. La palabra sonora se suspende, cuelga, ya que en la tortura

En el progreso mismo del organismo surgen el discernimiento del cuerpo del resto del mundo y el discernimiento del yo del cuerpo (...). El dolor es privado en última instancia porque se aloja (...), se ha individualizado en muchos aspectos al separarse del telos mayor. (Bakan, 1979: 53-70).

Cuerpo, dolor, discernimiento: como afirma Bakan en su reflexión sobre Enfermedad, dolor, sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento, estos tres elementos⁵³ quedan superpuestos en el momento de la tortura. De ahí que se originen

⁵³ Michel De Certeau también observa tres estamentos alrededor de la tortura, ya que la “sitúa en la relación triangular entre el cuerpo individual, el cuerpo social y la palabra, que logra establecer un contrato (...). El gesto del verdugo graba en la carne la orden que se encarniza en obtener una confesión primordial: acreditar que él, el poder actuante, es normativo y legítimo” (1993: 104).

a partir de esta experiencia espacios lingüísticos quebrados, incompletos, quejidos y lamentos como los que se escuchan en algunos cuentos de Llamadas telefónicas, Nocturno de Chile y Amberes:

Me quedé en silencio (...). Una respiración (...) en donde aún es dable encontrar asombro, juego, perversión, (...), la imagen de la pistola no correspondía a la realidad pistola (...) 'Trizadura' (...) Las imágenes borrosas (...). La escena es negra y líquida. (...) espacio sin memoria (...) un silencio (...) '... junto al cadáver hay un hombre (...) que saca fotos' (Bolaño, 2002: 49-65).

También que aquí penetra una mirada totalmente desalmada que se construye a partir del goce que origina el acto de torturar/asesinar. En este extravío, la palabra adquiere el movimiento de la maldad plena, y se mancilla, o mejor, como afirma Bataille, "se hace igual a lo que es" (1977: 97), se vuelve ella misma, desde el silencio, abyección.

En la destrucción física y moral de un individuo, objetivos primarios de la tortura, la palabra, al encadenarse con estos, se iguala y por eso, repugna, no importa que se diluya en este silencio. En ésta, la violencia sobre el individuo adquiere la dimensión de deseo en esa oscuridad que termina vencéndola. Torturar al otro: maldad irrefrenable, lucidez de destrucción, y, entonces, precisamente, la palabra asume idéntica definición, y se vuelve ella misma manifestación de la tortura.

Pero este lenguaje que corporiza el mal, va forjando, junto con el espacio de la tortura y de la abyección, otros enclaves que, sin deslindarse de estos, resultan definitivos. En tal sentido, y después de una reflexión sobre el ensayo titulado

“Baudelaire”, de Jean-Paul Sartre, algunas de sus consideraciones pueden escucharse como ecos en esta escritura de Bolaño, donde “destrucción y creación constituyen una pareja (...) [con] producción de acontecimientos” (Sartre, 1949: 31-32).

Una primera instancia remite al acto mismo de la libertad⁵⁴. El sentido de que ésta coloque al individuo frente a su responsabilidad como ser social, construye una mirada a lo que ha constituido el centro discursivo: el mal.

Se trata de ver la libertad y su vínculo con éste. Paradójicamente, se puede argumentar que la primera aprehende las aspiraciones más grandiosas del hombre, y que se considera el bien por antonomasia. La experiencia de la libertad, sin embargo, remite a entenderla como la condición humana en la cual se entreteje *la conciencia de que todo es posible*.

La libertad escapa a lo establecido. Nada acata, de todo exime. ¡Y qué delirio cuando esta libertad jamás se satisface, no encuentra su medida! De aquí se nutre la escritura de Bolaño. Desde el momento en que un poeta de La literatura nazi en América, esa “exhibición alternativa del horror en tanto ideal y la muerte como forma de escritura” (Bisama, 2003: 84), decide “escribir con sangre” y se dedica a la tortura como emplazamiento para lograrlo -“ayudó a torturar (...) [mientras] seguía pensando en la literatura” (Bolaño, 1996 a: 117)-, se presencian dos aspectos interesantes: un primero que tiene que ver con el rompimiento de las barreras, porque

⁵⁴ Como principio fundamental de la filosofía, la *libertad* “ha dado forma a una elaboración conceptual que se refiere a la inteligibilidad del hombre y de la razón, (...). Sin embargo, según Schelling, tal idea se ha conservado como formal en dos sentidos: el de una reflexión sobre el mal y el de hacerla valer en el plano de una visión acabada -y unitaria- del mundo” (Rosenfield, 1993: 94).

la soberanía viene de las entrañas del mal: gozar el dolor y la muerte del otro; y un segundo, cuya *episteme* remite a la responsabilidad del hombre frente a su conciencia, con el placer de haber saltado todos los límites posibles:

[En] *el último [poema]* (...) aparecía (...) *un cuchillo*.

(...)

... va a revolucionar la poesía chilena.

... dice que está a punto de concluir algo nuevo, (...) prefiere no airearlo, se sonríe, se encoge de hombros, (...), solícito, hablando de signo y significante (...), se cierra la velada.

Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta.

(...)

Busca la habitación de la tía. Su sombra atraviesa los pasillos (...). Finalmente encuentra la habitación, (...). De un salto se pone junto a la cabecera. *En su mano derecha sostiene un corvo*. Ema Oyarzún duerme plácidamente. Wieder le quita la almohada y le tapa la cara. Acto seguido, *de un solo tajo, le abre el cuello*. (...). Poco después está en la puerta, respirando con normalidad, y les franquea la entrada a los cuatro hombres que han llegado.

... detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (Bolaño, 1996 b: 23-33) (Lo destacado en cursivas: D.G, exceptuando “un” del autor).

Sutileza la de esta palabra que en ningún momento afirma ni revela, que es inacabada en su literalidad. En ella, la violencia implota, aunque nada se conoce, apenas una pista, el cadáver de Angélica, pero que también se diluye, se pierde en las superposiciones de una fosa común.

El poeta pone la libertad en función de acabar con cualquier equilibrio. La escritura equivale a la acción, como dice el personaje: “está a punto de concluir algo nuevo”, porque ha venido poetizando la imagen de un cuchillo, la metáfora sobre el asesinato, y necesita reescribirla, pero sólo si accede a su concreción, a un nuevo estado: el del crimen.

Si alguna mirada se complementa en Bolaño, se convierte en círculo, es la que entiende la libertad, la elección de traspasar cualquier frontera, para concebir el acto de la escritura. Hay que defender, hasta con las garras del horror, la libertad (¿acaso su desviación?), esa que se busca sobre las violaciones del bien, ya que en ella está la concepción de una palabra como arbitrio y como un bisturí que rasga. Si se exceptúa a Sade, nunca la infamia manchó tan profusamente la escritura; tampoco fue tan sublime.

Se tiene una escritura que es soberanía, la aceptación de que todo en ella semeja un vaciadero, por forma y contenido. ¿Es que acaso existe una dislocación de óptica en el sentido de descuadrar aquellas instancias que pertenecen al espacio del mal? Por supuesto que no, y, precisamente ahí, radica el carácter de la escritura de Bolaño: a conciencia que está formando un lenguaje del mal -con la tortura, con el asesinato, con ese silencio subrepticio que los contiene a ambos-, no rehuye tal objeto, por el contrario, lo propone, para lo cual arma este territorio con zonas arraigadas en la crueldad y en la aberración. Una idea de Bataille permite sugerir que, en este caso, la escritura de Bolaño es una gran misa negra, donde la profanación sacude cada letra y

donde la poesía, en el centro del círculo salvaje, acepta sobre ella el vacío de la sangre.

La escritura está maldita. ¿Qué es Nocturno de Chile sino la construcción absoluta de la palabra del mal? Novela que, en un primer momento, se tituló Tormenta de mierda, que la hubiera definido mejor, porque es la inmensa reescritura de la basura que deviene la escritura, o sea, lo escatológico de una palabra que parece un “cadáver que sube desde el fondo del mal o desde el fondo de un barranco” (2000: 149); y que ha corporizado la tortura, el escarnio y las sombras de los desaparecidos. Por ejemplo, se produce un regodeo cruel, malsano, entre la poesía y el emplazamiento donde operaba la tortura: “Yo quiero hablar de literatura, (...). ¿Y mi carrera literaria?, (...): ¿quiere ver el sótano? (...). Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano.” (2000: 144-146)⁵⁵.

Frente a este mundo del horror, la escritura ha pasado a ser su lenguaje.

De ahí que otra lengua del mal, la de Baudelaire, admitiera que existían tres seres que merecían respeto: “el sacerdote, el guerrero y el poeta”, y se prescinde del primero para llevar a la literatura de Bolaño las condiciones que el autor de Las flores

⁵⁵ El sujeto María Canales está construido a partir de la escritora Mariana Callejas, esposa de Michael Townley, agente de la DINA. En su libro de memorias Siembra vientos (1995), la autora señala sobre la casa: “... una casa realmente extraña, en un estado lamentable, (...). Pero nos gustó la extraña casa de Lo Curro, tan grande, tan antigua, tan diferente a sus vecinas. Hay 580 m² de construcción sólida repartidos en tres niveles” (70). Más adelante, “Envejezco sola, en mi propio mausoleo en ruinas. La casa de Lo Curro, que para muchos es un símbolo del Mal y de la DINA” (141); y “... no supe que se había mantenido a tres personas, dos mujeres y un hombre, prisioneros en la casa hasta varios días después de que fueron liberados por la DINA. (...) fue la Brigada Mulchén quien asesinó a Carmelo Soria en esta misma casa” (155).

del mal le coloca a los otros dos individuos: la de matar y la de crear. Una simbiosis, entonces, que lejos de degradar, se potencia como placer de la una en la otra.

Una sublimación del horror entendida como poética. En El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia, además de la lectura que fija la comprensión de lo sublime, ya referida anteriormente, Lyotard se inmiscuye con la poética en tanto “idea de la imaginación” (1997: 31), como un tejido que sutura su percepción de lo sublime a partir de principios que conforman determinadas reglas.

Al vaciar esta posibilidad en la narrativa de Bolaño, surge la imagen del horror en tanto estructura que ha sido enunciada, es una *poética*. Este horror, lo maligno, lo inhumano, vueltos gestos de una sublimidad que propone “la disposición del espíritu suscitada por cierta representación que ocupa la facultad de juzgar reflexiva” (Kant en Lyotard, 1997: 68). El crimen, la tortura o la degradación exponen el sentimiento “en el que se experimentaría (...) la división irremediable entre una idea y lo que se presenta para `realizarla’” (Lyotard, 1997: 125), el mismo que se valida frente a Auschwitz o Budapest 1956.

Entonces, cuando un poeta compromete su conciencia a que sólo con la tortura, el envilecimiento o la agresión, que sólo siendo maldito -en todos los sentidos posibles, en todos los principios posibles-, conseguirá la metáfora enriquecida, está situándose en la posibilidad de elegir como hombre libre, capaz y sin trabas, absoluto dueño de sí mismo y de los demás:

Sus primeros poemas son una mezcla de frases sueltas y de planos topográficos de la Colonia Renacer. No llevan título. Son ininteligibles. No buscan ni la comprensión ni mucho

menos la complicidad del lector. (...) [se] sugirió que se trataba de cartas de enterramientos clandestinos.

(...)

Su segunda serie de poemas, (...) es una serie de planos enormes que tardan en ser descifrados, con versos escritos con cuidadosa caligrafía de adolescente (...) se trata de planos de los campos de concentración de Terezin, Mauthausen, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau. (Bolaño, 1996 a: 96).

Pues evidentemente en esta cita, la escritura nomina el mal, lo transmite, *se vuelve ella misma el mal*. La libertad de este acto adquiere la dimensión de circunstancia: sin temor a las revelaciones que de ella puedan desprenderse, se poetizan los emplazamientos del crimen, el verso se enreda con el limo de la muerte. La palabra ha elegido ser el aluvión del horror⁵⁶, su vértigo.

Aquí se regresa, como la imagen de la serpiente que muerde su cola, a la tortura. Cierta complejidad, más de reticencia ética que de juicio de valor⁵⁶, obstruye la comprensión de este proceso, cuyo vórtice se concretiza en elegir a una víctima y poseerla mediante el sufrimiento, adueñarse de ella desde su tormento.

Hacer la escritura desde el golpe, la violación, la “picana”. Sería ésta una idea vital para la investigación. Lo que se pretende en la narrativa de Bolaño está sujeto al

56

⁵⁵No obstante marcarse así lo que Hugo Vezzetti visualizó dentro de las estructuras que contribuyen al “retorno al salvajismo (...) un fantasma siempre presente [que] retorna el fracaso y la muerte, (...) la violencia” (1996: 1).

Sobre el *juicio de valor*, viene al caso una reflexión de Safranski en El mal o El drama de la libertad: “El hombre está sobrecargado por su propia subjetividad. No puede fundarse cosa alguna sobre la subjetividad porque ésta se hunde en la nada, en aquella grieta (‘hiato’) que se abre cuando el hombre cae fuera de los automatismos de sus acciones y se hace interior” (2002: 91).

reconocimiento de una estética⁵⁷ que tiene la vehemencia del torturador y la profundidad de la herida de la víctima. Una estética -volviendo a Lyotard y su interpretación de Kant- que valida “lo informe y lo que no tiene figura en la naturaleza humana histórica” (1997: 74) como forma de sensibilidad con el lector. *Otra vuelta de tuerca* al problema de la literatura (y el arte, en general) y su vínculo de simpatía/repulsión con el horror.

Palabra mancillada ésta a partir del manifiesto de lo intolerable que supone el sometimiento continuado, irracional, al dolor, como la que se recoge en el volumen *La Trascendencia*, del sujeto Luiz Fontaine Da Souza, de La literatura nazi en América, que se somete a continuas torturas, porque sólo así concibe la escritura, la cual debe “`ser-con´ (*Mitsein*) (...) el lenguaje [del] masoquismo, (...), el odio, el sadismo” (Bolaño, 1996 a: 54).

Al formar el mal como su cuerpo, la escritura de Bolaño ha degustado el placer de la soberanía, donde todo es posible, y le ha dado consistencia al rostro de la maldad: el silencio que oculta el horror, la degradación, la violencia, el crimen, la tortura, con

⁵⁷⁵⁶ No obstante marcarse así lo que Hugo Vezzetti visualizó dentro de las estructuras que contribuyen al “retorno al salvajismo (...) un fantasma siempre presente [que] retorna el fracaso y la muerte, (...) la violencia” (1996: 1).

⁵⁷ Sobre el *juicio de valor*, viene al caso una reflexión de Safranski en El mal o El drama de la libertad: “El hombre está sobrecargado por su propia subjetividad. No puede fundarse cosa alguna sobre la subjetividad porque ésta se hunde en la nada, en aquella grieta (‘hiato’) que se abre cuando el hombre cae fuera de los automatismos de sus acciones y se hace interior” (2002: 91).

“Al decir `estética´, se habla de los gestos y de las marcas que atraviesan las prácticas significantes con su *voluntad de forma*: su deseo de incisión y modelaje expresivos. (...) formas y (...) materias que cobran todo su realce expresivo al trabajar con las ambigüedades, las indefiniciones y las paradojas que mantienen el sentido y la identidad en suspenso, deslizantes e inacabados.” (Richard, 1998: 11-23).

una impronta que aterroriza, a la vez que fascina, la de cohesionarse alrededor de la poesía, tradicionalmente el espacio de lo sublime.

Pero no se puede perder de vista la tortura. Como acota Sartre, ésta construye el lugar del dolor, textualiza la carne sufriente, se posesiona de ella, y “engendra una pareja estrechamente unida en la cual el verdugo *se adueña* de la víctima” (1949: 20). Decididamente, en la narrativa de Bolaño, existe placer en la laceración del cuerpo ajeno, pero, además, subyace el regodeo de hurgar, que hace posible la medida de la palabra. El suplicio pasa a ser recobrado, re-semantizado, vuelto al horror extremo cuando la escritura se espejea como su refracción⁵⁸.

Que, junto con la tortura, aparece la desaparición física de la víctima o la insistencia del victimario hacia esta posibilidad. Porque la huella de lo que ocurrió, debe borrarse, entonces la escritura se arma con esos silencios tan densos, esos significantes tan sutiles. No hay afirmaciones, sólo sospechas, y si antes se había evidenciado la tortura, ahora la palabra resulta capaz de esconderla, de ampararla. La descripción como un destello, por ejemplo, de la figura del poeta-torturador en el cuento “Henri Simon Leprince”, de Llamadas telefónicas: “... ven en él a un *parvenu*, (...) que los delatara, los injuriara, participara junto con la policía en sus interrogatorios (Bolaño, 1997: 33).

⁵⁸ Es esta relación cuerpo/escritura la que estudia Sandra Lorenzano en Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura (2001). México: Universidad Autónoma Metropolitana, y la cual la percibe como la fusión de “dos instancias que pertenecen al ámbito de lo privado pero que son atravesadas -muchas veces de manera violenta- por lo público: por el horror de la historia colectiva.” (84).

Después de esta cita, se requiere una explicación. Aunque lo aparenta, la aseveración no guarda contradicción en sí misma. Al mismo tiempo que se hace la tortura, la escritura interioriza el silencio y la desaparición, ya que ambos estamentos se interrelacionan y fabrican una *materialización del sentido* -término de Sergio Rojas⁵⁹-. Los textos de Bolaño que se organizan alrededor de la tortura como práctica discursiva también adicionan, como escaramuza, el silenciamiento mordaz que conlleva el hecho de la desaparición -¿existe certeza de la muerte? ¿Del lugar del enterramiento? ¿De la identidad de los cadáveres? ¿O acaso sólo los huesos en una fosa común?-, y el cual introduce una reflexión vital: “ninguna sociedad ha aceptado que la gente desaparezca sin intervención cultural, y que en el caso de las desapariciones masivas (...) [se] imposibilita la elaboración simbólica con que la sociedad establece los límites entre la vida y la muerte, proceso que se halla en el origen de toda cultura” (Peris Blanes, 2002/03: 75).

Póngase atención a esta última hipótesis con sus respectivas preguntas. En ella cae uno de los caudales más abundantes de la narrativa de Bolaño: *a semejanza del acto de la desaparición física que aborda, muchas veces consecuencia de la tortura, la escritura, este lenguaje del horror, se sintetiza como un destello, con breves afirmaciones que, a la vez, no afirman, con sutilezas que no aseveran, y siempre con conjeturas.*

⁵⁹ En “Cuerpo, Lenguaje y Desaparición”, artículo recogido por Nelly Richard en Políticas y Estéticas de la Memoria (2000). Chile: Cuarto Propio; pp. 177-186.

La novela Estrella distante ilumina estos espacios, desde la poesía de Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, sujeto que implota sobre el torbellino del crimen y la tortura; hasta el lugar más absoluto de la abyección, esa habitación con las fotografías-poemas de las sesiones de tortura, para él “el segundo acto” del nacimiento “de la nueva poesía chilena” (Bolaño, 1996 b: 30).

La tortura ha sido captada por la fotografía y escrita con sangre en una poesía particular. Sin embargo, ¿qué antecede al descubrimiento? Simples dudas, destellos de afirmaciones sobre el “primer acto poético”: “Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no.” (Bolaño, 1996 b: 92); y “Pero tal vez todo ocurrió de otra manera.” (Ídem). ¿Y cuál resulta el precedente de la exposición poético-fotográfica? Pues las mismas dudas y destellos, la conjetura: “las noticias [sobre él] son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena envuelto en brumas, se especula” (103). Y todavía más: se borra la poesía del horror, los poemas-fotos, a través de un trazado abocado al secreto, a la desaparición: “aparecieron tres militares y un civil que se identificaron como personal de Inteligencia.” (100), quienes luego se marcharon “tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos, (...) cargadas con las fotos de la exposición.” (Ídem).

Una mirada a Sontag en Ante el dolor de los demás (2003) posibilita penetrar este mundo sangriento, con su ritual de la maldad, donde la víctima queda a merced del suplicio, el cual luego se resignifica a través de una imagen fotográfica (las mujeres torturadas y captadas en ese momento por la lente de Ramírez Hoffman) y su poema a

partir de esta experiencia, *Aprendices del fuego*, con el que “estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. (...) quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas” (Bolaño, 1996 b: 42-43). En este sentido, señala Sontag que “Algo se vuelve real (...) al ser fotografiado. (...) [y] se parecerá, a menudo (...), a su representación” (2003: 31). De allí se escribe la poesía, sus metáforas. Debe haber un punto en el cual el dolor y el escarnio se equilibren, alguna estremecedora *belleza* para que la poesía se vuelva el cuerpo de ellos.

La obsesión por el sufrimiento ha llegado a ser poética, lo que se hace más difícil comprender es cómo, dentro de ese agotamiento lacerante, la tortura se manifiesta como la palabra de la poesía. Si en Sade y en Baudelaire estos desgarramientos se cubrían de lujosos pretextos literarios -en el primero, el placer sexual; en el segundo, la instancia del mal en su connotación de “pose”-, en Bolaño la escritura plantea una inquietud bárbara: a través de la tortura y el asesinato, y hasta de la desaparición de la víctima, es que se compone la palabra. Por eso, en ocasiones, detrás de esta escritura se refleja la sombra del sujeto de American Psycho, de Bret Easton Ellis, bajo la cual centellean la sangre, lo siniestro y el placer:

... la alcanzo con el cuchillo (...) ya manchado de sangre que sujeto en la mano, (...), cortando algo, varias venas. (...) la sangre sale disparada (...), le he cortado la yugular, (...) -la sangre sale disparada en chorros; estoy agachado junto a ella para oler su perfume (...) le sujeto la cabeza, frotando mi polla, dura, llena de sangre, contra su cara, hasta que queda inmóvil. (Ellis, 1999: 409-410).

Al respecto, ya se había acotado que la escritura representa el lugar de la libertad y el de la soberanía en su pureza más abyecta. En ésta todo se hace posible, todo se acepta. De ahí también en el lector ese estado de desasosiego que no cesa, que casi redundante en náusea, cuando la poesía elige con absoluta conciencia ser desde la violencia, la exaltación, el resquebrajamiento del otro. ¿Cómo escribir versos, por ejemplo, cuando el lugar desde donde se crean ha sido convertido en el centro de la tortura?

... Jimmy Thompson había sido uno de los principales agentes de la DINA (...) que usaba su casa como centro de interrogatorios. (...). María Canales [la poeta], por supuesto, lo sabía desde mucho antes. Pero ella quería ser escritora (...). Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué María Canales, sabiendo lo que su marido hacía en el sótano, llevaba invitados a su casa? (...) todo su esplendor, [era] un esplendor nocturno e impune (Bolaño, 2000: 141-143).

Frente a esto, donde la poesía se encabalga sobre la tortura, cabe preguntarse: ¿cuál era el precio para “querer ser escritora”? ¿Acaso la certeza de conocer, de vivir, el dolor sobre el prójimo? ¿En qué nivel psicológico opera la escritura cuando asume para sí la conciencia del daño que se causa? ¿Cómo se integra lo poético con la degradación que instala la tortura?

A juicio personal, en la literatura bolañista, aparece un vínculo enfermizo que inunda la poesía cuando se hace del dolor y el sufrimiento. No se juzga la razón, sólo

se pone en evidencia que, por un momento, pareciera respirarse un vaho de desperdicios, como en los basureros⁶⁰.

Escritura contaminada, cerrada, asfixiante, no importa que, inclusive, no existan explicaciones, ni siquiera esfuerzos para dilucidar las palabras en sus sentidos más amplios: únicamente con la sutileza, los entrecortamientos y el silencio, se logra instaurar una atmósfera de vértigo.

Y mientras más miserable resulta ser el contexto en el cual se refocila la escritura, más insistencia en reverenciar su mísero estado. Por supuesto, que enseguida vienen esas imágenes del poema de Baudelaire a Sarah “la horrible judía”, donde la palabra poética sólo conoce de lepra y vicio, y que con Bolaño consigue hilación en un texto como “Dentista”, de Putas asesinas, en el cual la escritura se ha hecho a semejanza de las “casuchas miserables” (2001: 192), de “una similitud, atroz, ciertamente, [con] campos yermos” (195):

... entrábamos en un territorio en donde éramos vulnerables y de donde no saldríamos sin haber pagado un peaje de *dolor* o de *extrañamiento*, (...) una casa de muros amarillos o blancos, (...) como todas las *tristes casas*...
(...)
... lo que estábamos haciendo: (...) la contemplación de la desgracia.
(...) nos alcanzó los papeles.
(...)
... en medio del *erial* y del *basurero* [frente a la escritura] comprendí durante un segundo escaso el misterio del arte, su

⁶⁰ Viene a colación la cita del filósofo Bernard-Henri Lévy acerca de Sartre y la cuestión del mal: “... es el escritor de la porquería y el vómito. De lo viscoso, de lo escatológico, de lo repugnante, de lo abyecto. Sólo le interesa la parte negra de los seres. Se deleita con la hez. Piensa, (...), que ‘la podredumbre es el laboratorio de la vida’.” (2001: 292).

naturaleza secreta. (Bolaño, 2001: 192-195) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Hay, sin embargo, una cuestión interesante respecto a la abyección: como Bolaño ha prescindido del *prejuicio*⁶¹, esa estructura que limita, y se ha decidido por la soberanía, nada sonroja en la escritura.

Un interrogante basta para confirmar la siguiente hipótesis: en la realidad, escasos trabajos abordan el acto de la tortura y estos pertenecen, en su mayoría, a operaciones ficcionales, pues la narrativa y el cuento no han descartado este tema, más bien lo han incorporado, aunque en algunas -a semejanza de Bolaño- la palabra se construye como un destello, con sutileza. Indiscutiblemente, existe una voluntad henchida de soberanía: se ha impuesto una escritura con el único sentido de ser irreverente.

Si bien resulta cierto que al mal no le han perdido su esencialidad cuando lo corporizan con la palabra, es decir, *sigue siendo el mal*, al menos lo han vaciado de ese silencio prohibitivo que lo circundaba. Diseccionarlo fue el primer paso; construirlo como lenguaje, el segundo.

Por eso, en esta narrativa, se clarifica la apariencia de lo nunca pleno, sino la evocación de una apertura hacia el infinito:

El silencio ronda en los patios sin dejar papeles escritos, aquello que después llamaremos *obra*. El silencio lee cartas sentado en un balcón. (...) no existe obra que justifique la lentitud de movimientos y los obstáculos. (...). Repliegue de

⁶¹ Sobre el *prejuicio* se prefiere razonarlo en la misma dirección que Foucault: se ha impuesto como una instancia de sanción, un procedimiento que excluye en el sentido de que “no se tiene derecho a decirlo todo, no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia” (1983: 12). El prejuicio instala un carácter de clasificación y de negación, “como si se tratase de dominar otra dimensión del discurso: aquélla de lo que acontece y del azar” (21).

alas. Todo es repliegue de alas y silencio (Bolaño, 2002: 97-98).

Así es la palabra que construye Bolaño: como a la espera de algo más. Sin embargo, ante textos tan amargos como La literatura nazi en América, Monsieur Pain y Nocturno de Chile, queda el gusto por cierta impostura maliciosa; que la escritura, pese a su no cierre como círculo textual, está palpitando cual animal al acecho. Por ejemplo, en el primero, el mal absoluto que se hilvana a través de la relación entre la poesía y la tortura, se ha respunteado desde un sentido de plenitud, pero la tortura como mecanismo *per se*, queda como al margen, inacabada⁶²: “De 1920 a 1929 escribió (...) más de doce poemarios, (...). Entre sus propuestas (...) se cuenta la reinstauración de la Inquisición, *los castigos corporales*, (...), *el exterminio*” (Bolaño, 1996 a: 49) (Lo destacado en cursivas: D.G.). Es decir, el poeta ejerce el acto de la agresión mientras lo escrituriza.

La preservación de un lenguaje que es en sí mismo emplazamiento de la tortura, y, por ende y como se había mencionado, del silencio, vuelve confusos los significados. Cada frase deja de asentarse particularmente en función de un todo, para así confluír en un espacio en blanco -el del silencio- que registra y guarda. Por este motivo, los silencios intencionales del lenguaje en la narrativa de Bolaño se sienten tan espesos y mientras más se profundiza en ellos, más se convierten en una espesa niebla, en una

⁶² Éste es uno de los rasgos que Beatriz Sarlo teoriza acerca de la escritura y las situaciones límite, como las implantadas por una dictadura militar: “la relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización.” (1987: 57-58).

madeja difícil de deshilar. El silencio va poblando los textos de enigmas, de interrogantes sin resolver, de oraciones a medio completar:

... las noticias sobre Carlos Wieder son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece (...) envuelto en brumas, (...) nocturno y secreto (...) en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. Sólo la muerte (...) y sobre ella (...) sobre el no-ser, sobre la nada, (...) sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de revelarla. (Bolaño, 1996 b: 103-104).

Gozar con el escarnio y la humillación, y traducirlos con el silencio o con una idea trizada. ¿Escribir entonces el silencio? Sí, y además, validarlo. Como apuntó Barthes, nunca se debe olvidar que “la más fuerte de las transgresiones, [es] la del lenguaje” (1977: 150), y que de él se traslucen los movimientos más profundos del individuo:

De madrugada escuchaba cómo torturaban a otros, sin poder dormir (...). En México me contaron la historia de una muchacha del MIR a la que torturaron introduciéndole ratas vivas por la vagina. Esta muchacha pudo exiliarse y llegó al DF. Vivía allí, pero cada día estaba más triste y un día se murió de tanta tristeza. (...). Pienso en los poetas muertos en el potro de tortura, (...), en todos los que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano. (Bolaño, 2001: 212-215).

En la palabra y en los silencios, respira la provocación. Bolaño ha montado una escritura que, formando el mal, accede a la pureza del horror, a la violencia. Una escritura que asfixia, “concebida a modo de inscripción corporal” (Glantz, 2001: 13).

Se ha abierto la palabra, si no con lascivia como en Sade, sí con sus mismos excesos. La inmundicia subyace, vincula la poesía al desparpajo, la convierte en

rastrojo. Quien lea Nocturno de Chile, sentirá el vértigo de la náusea: la poesía tiene el mismo cuerpo de la tortura, el silencio espeso de su horror.

Esto provoca angustia y el autor lo sabe. Pero también conoce que atrae la curiosidad, cierta morbidez no aceptada, cierto *sadismo*. No hay que temer a las palabras, lo cual permite *otra* mirada, porque allí adentro, en el interior del hombre, han nacido. ¿Qué le cabe a la escritura del mal sino incitar la oscuridad?

Específicamente, se dinamita el cuerpo de la poesía, es el más afectado. Si ésta había habitado el *logos* tradicional de lo sublime, con Bolaño se derrumba y todavía más, se enloda. Ella misma, las historias y los sujetos a su alrededor, sólo conocen de ruinas, de una descomposición que la aboca al sentido más infrahumano.

En La literatura nazi en América, la violencia como escritura pervierte cualquier otra perspectiva que se pretenda frente a ella. La violencia siempre es irracional, ciega, tensional, más cuando de escribirla se trata, porque permite transmitirle cierta astucia. Desencadenamientos de infamias, individualidades “abandonadas y en ruinas” (Bolaño, 1996 a: 103), textos como “ajusticiamientos secretos” (95).

Si se traslada la idea de Bataille acerca de que la palabra da la medida de “lo que es el objeto” (1977: 97), puede entonces afirmarse que la escritura es crimen, sangre, horror. Lo que se pone en juego, viene de *concebir la escritura del mal*, el resplandor de una palabra cohesionada con la oscuridad, algo como la inclinación hacia el mal en la grafía del asesino Mr. Hyde, cuando Mr. Utterson la compara con la letra de Dr. Jekyll: “... las dos letras son idénticas (...); la diferencia está únicamente en la *inclinación*” (Stevenson, 1985: 61) (Lo destacado en cursivas: D.G.). Porque, en

Bolaño, la poesía ha quedado como “los castigos corporales (...), la guerra permanente (...), [la poesía en] los tugurios” (1996 a: 49).

Además, el silencio fractura la cristalería de los sonidos textuales. Como sucede cuando la escritura no se basta para armar la historia del poeta-torturador Carlos Ramírez Hoffman, y alega que “no hay cadáveres, o sí, hay *un* cadáver” (Bolaño, 1996 a: 183), el cual testifica que el individuo “es un hombre y no un dios” (183). La palabra incrusta una comparación profana: la del asesino-dios. Una cita de Todorov puede sustentarlo teóricamente:

Este fracaso de la referencia puede adoptar varias formas. Primero, (...) el silencio (...) [o] el sujeto habla pero (...) no [se] llega a construir, a partir de su discurso, cualquier mundo referencial. (...) se trata de la ausencia de una jerarquía perceptible entre los segmentos que componen el discurso. (1996: 83-87).

Como ocurre con Sade -según Bataille-, a Bolaño no hay que tomarlo al pie de la letra; de ocurrir así, la poesía caería en un precipicio, totalmente demolida. Pero tampoco deja de ser cierto que en la realidad, un *algo* monstruoso marca el contenido de la poesía, como “imágenes en el fondo de un túnel” (Bolaño, 1996 a: 65).

La poesía entreteje los extremos, los libera. Jugar simbólicamente con la violencia, refocilarse en la aberración. Así resulta que un poeta “deja un reguero de sangre” (Bolaño, 1996 a: 195) en “Su paso por la literatura” (Ídem). La poesía se reduce a la infamia. Pero todavía hay más: se escribe sobre “las Fuerzas del Mal” (151) desde el propio espacio de lo considerado como el mal o, al menos, como el efecto del mal: la cárcel. La vivencia se acorrala en lo subrepticio, la metáfora apunta hacia ello: “un

poema de 70 versos dedicado a una comadreja” (152), animal, por demás, nocturno y asesino silencioso, que se concibe junto a la siguiente voluntad de reflexión de su autor: “Mississippi eran los calabozos y los penales” (Ídem).

Hay una insistencia en La literatura nazi en América acerca del vínculo mal-escritura. Esta última se expande por los vericuetos de la oscuridad, trasiega con ella desde el horror. A Bolaño lo enloquece la libertad de ir contra todo, de legitimar lo condenado, como una parábola de escriturizar las *memorias del subsuelo*. No quedan dudas: éste es el mal, su discurso a través de la escritura.

Dedicado completamente al mal, en La literatura nazi en América alumbra el horror, una poesía casi homicida, que se crea desde las prisiones, desde las celdas de tortura, desde la emboscada. Así lo demuestra una escritura

que no está exenta de violaciones, escenas de sadismo sexual (...), incestos, empalamientos, sacrificios humanos en cárceles en donde el hacinamiento ha alcanzado los límites, complicadísimos asesinatos en la línea de Conan Doyle, (...) [y que, además,] se priva de los grandes espacios de la patria, concentrándose en el interior de un sanatorio mental e incluso en el interior de las cabezas de los pacientes (Bolaño, 1996 a: 115-116).

Y más adelante, sobre un poeta,

... sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta, (...) la sangre (...), o mediante la literatura, que es una forma de violencia (Bolaño, 1996 a: 129-130).

En una vorágine escritural como ésta, se necesitan ciertos matices para contrarrestar el alarde de la infamia. La ironía se cuele como un elemento más, hasta

llegar al grado de parodia. Sin ella, desembocaría el texto en un delirio, porque no puede concebirse en la escritura tanta crueldad y desgarró.

Sin embargo, el emplazamiento irónico no disminuye el horror, tampoco lo aniquila. Más bien, aparece una mezcla curiosa de sarcasmo con violencia, de risa solapada con el horror: “escribió (...). Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura” (Bolaño, 1996 a: 117). La sutileza enmarca el crimen: el poeta-torturador quien, en pleno trabajo de aniquilación, diluye sus pensamientos, los sublima en la poesía. *Verso=tortura=sangre=muerte.*

Curiosa la cita anterior: no obstante la conciencia sacrílega en torno a la poesía, ésta se sitúa por encima de la primera, la traspasa. La entrega al mal y a la represión encuentran la poesía en un estado de catástrofe; inclusive, permite hasta la fantasía de construir un pueblo, Villaviciosa, “una de las cosas más sórdidas del mundo” (Bolaño, 1996 a: 210), donde, entre otros, se refugian los poetas fracasados y criminales, los torturadores dedicados a enhebrar versos, expertos “en aplicar el ‘submarino’ y la picana eléctrica” (Ídem). Uno de ellos dice: “Yo vivo entre pirañas” (118), mientras se sabe que otros de la misma cofradía han desaparecido allí, porque Villaviciosa, además de enclavarse solitario en el Desierto de Sonora, lleva el epíteto de “pueblo de asesinos” (210).

Si ciertamente los espacios de la tortura y de la desaparición física sitúan la escritura frente a un abismo, no se puede soslayar el perturbador hecho de que también señalan la conformación de otro círculo dantesco: la palabra es ahora la única

sobreviviente de la muerte. La escritura, al mismo tiempo que se testifica como silencio, sobreviene a la experiencia del mal, porque también el silencio resulta una estructura que nombra.

Se cuenta, resumiendo, con una palabra construida con vacíos y con silencios, algunos lacerantes, otros, exaltados, que afirma su carácter desde esa condición, porque así, a través de ella, se nomina la destrucción. No se puede olvidar, como señaló Colodro, que aún siendo “la alteridad radical de la palabra, aquello que vive siempre más allá de los nombres” (2000: 13), el silencio sólo se ha llegado a intuir, paradójicamente, “desde el lenguaje, desde la evidencia de sus límites y su perplejidad” (Ídem).

Con estos silencios (y entrecortamientos) en la narrativa, se edifica un ritual de la palabra, que no escapa del vínculo con el maleficio. En diferentes culturas, principalmente las pre-hispánicas, los ritos de sacrificio y de comunión social se representaban bajo la palabra de un sacerdote o chamán, y esta palabra impregnaba respeto y aceptación tanto como la sangre derramada. Pero también el silencio de esa voz hegemónica tenía su representación simbólica: la intuición por la presencia de algún maleficio entre la tribu. A fin de cuentas, ésta es una de las *tecnologías de poder*, como las definió Foucault:

... que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación; (...), que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos (1991: 48).

Todavía vinculado con la connotación de *lo otro* -por maldito-, el maleficio pervierte y turba, pasa a ser el contrario de una moral lúcida y razonada. En sentido literal, resulta la transgresión llevada a sus extremos, despiadada. Y contenido en él, el silencio, una fuerza que no por oculta, es menos poderosa.

Inclusive, el alcance simbólico del silencio se torna eje del maleficio: las palabras que no se expresan sino que permanecen adheridas a los pensamientos del oficiante, alcanzan una constitución efectiva, se aferran con más voluntad al objeto para el cual fueron pensadas. Los rituales invierten los valores tradicionales de la palabra (sagrada, moral, cristiana) y consagra en el silencio el signo deslastrado de sentido, pero considerado igual de perturbador e inquietante.

Al respecto, en un contexto ya fuera del ritual, en Monsieur Pain:

... me puse al lado de Vallejo. (...). *El silencio* (...) daba la impresión de estar lleno de agujeros.

... Ante mí se desplegaba tímidamente el rostro afilado del enfermo (...).

El resto es borroso; (...). Sé que nunca podré describir el rostro de Vallejo, (...) envolvía todo apenas se escuchara con atención, es decir, apenas realmente se escuchara, escapaba a cualquier descripción (Bolaño, 1999: 61-62) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

La mirada se vuelve hacia el mal, por eso, estas palabras conforman el carácter de malignidad, y, con sus violencias significantes, lo construyen. Como sugiere Monsiváis, según el personaje de Ulises Lima de Los detectives salvajes, en la escritura suceden “todavía sacrificios humanos” (Bolaño, 1998: 29).

¿Es entonces este sentido del silencio, de las significaciones entrecortadas, una forma de violencia o de diferencia dentro de la escritura contemporánea? Si se coincide con Derrida en “La violencia de la letra: de Levi-Strauss a Rousseau”, en que el acto de escribir constituye la “instancia ética de la violencia” (1971: 180), cabe preguntarse, antes de cualquier respuesta, acerca de cómo engarzar esta violencia, de cuál manera definirla *dentro* de la palabra, para acceder más allá de su literalidad, la cual apunta hacia ser una acción y un proceder hacia *el otro*, un modo de consumación por la fuerza frente a la voluntad, una superficie del mal.

Ante todo, la escritura se constituye por sí misma en una forma de negación de la realidad, toda vez que crea (o, al menos, lo pretende) otra realidad paralela frente a la objetiva, lo cual equivale a decir, que este acto ejerce una suerte de violencia. Por supuesto que ésta implica todavía otra posibilidad: además de encabalgarse (de anular) ese *status*, incide sobre el interlocutor, y acaso, ¿no existe cierta violencia cuando se aspira a solapar el mundo real bajo otro ficticio? ¿Cuando “la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma” (Derrida, 1971: 185)?

El poder de subvertir que tiene la escritura, su intrínseca perversidad, resulta ya una violencia. Suplir, enmascarar, usurpar: el hecho de *inventar lo ficcional* requiere de la voluntad extrema y del rigor de la fuerza emocional y psicológica, y la violencia se solapa como intención.

... esa digresión sobre la violencia que no sobreviene de afuera, para sorprenderlo, a un lenguaje inocente, que padece la agresión de la escritura como el accidente de su mal, de su

derrota y de su caducidad; sino violencia originaria de un lenguaje que es ya desde siempre una escritura. (Derrida, 1971: 139).

La violencia desfigura los significantes o los desplaza hacia la sutileza. Sugerir las escenas de tortura, por ejemplo, parece más complejo que describirlas: como defendía Sade, la voluptuosidad de la imaginación es inconmensurable, de ahí que el lector se sienta desvalido cuando las descripciones sólo fijan a “un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos” (Bolaño, 2000: 139), sobre “una especie de cama metálica” (Ídem), y quien “Parecía dormido, pero esta información es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos” (Ídem). ¿Cuánto desasosiego, *qué violencia interior* no desatan estas imágenes como cortadas, sobre todo por no conocer completamente a qué aluden?

Como en un calidoscopio, la violencia estructura fragmentos para colocar o, quizá, mejor, implantar su lenguaje, que va trabajando hacia el levantamiento de espacios que se configuran sólo a partir de sus fines, como una amenaza. Escritura del horror, del mal absoluto, segmentada, rota, pero con “la fuerza de un verbo” (1970: 481), como plantea Blanchot, y que contiene una “designación sobreentendida de algo entero que anteriormente fue tal o posteriormente lo será” (Ídem).

La violencia: sino y signo de la escritura. *Lo macabro disfrazado de inocencia, reemplazando al verdadero rostro del terror*, como apuntó Chejfec en su novela Los planetas (1999).

Ya se había analizado a través de Barthes que la prohibición transgredida, constituía uno de los gestos de la escritura y también del silencio. Si se reflexiona la violencia en tanto ruptura de límites, se puede deducir que el elemento violento busca el efecto de dinamitar las estructuras convencionales, de desfigurarlas, para así contrarrestar su posible dominio. Al rehusar los límites, el lenguaje se instala como violencia e introduce la mancha, para “rasgar el velo que oculta una clasificación y una pertenencia” (Derrida, 1971: 146).

Con su violencia como claroscuro, entre sombras, Nocturno de Chile representa el juego del silencio, el horror y el arte, una corporalidad “de lo innombrable, (...) silenciosa (...) desplegándose (...) proliferación insana” (Lombardo, 1996: 36), como una de las historias dentro de la novela: un pintor guatemalteco que ha decidido callar, encerrarse en el silencio, después de los crímenes que presencié cuando la ocupación nazi a Francia. De ahí que su obra únicamente represente

... el punto de fuga (...), la sombra de un escalofrío, el deseo inmediato de cerrar los ojos, (...) aquel ser que miraba el crepúsculo tremolante de París (...) el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar. (Bolaño, 2000: 43).

En definitiva, nombrar el silencio.

Y la violencia es, precisamente, ese silencio. Cabe preguntarse qué se viola cuando la práctica de callar hace sucumbir el texto, pues si la palabra insinúa un vínculo con el grito, con el ruido, ¿a cuál elemento interroga ese espacio inasible, el del silencio?

Existe más violencia en la fuerza del silencio que en el lenguaje del ruido. Y más expectación, también más miedo.

Resulta interesante detenerse otra vez en Derrida. En el ensayo sobre Levi-Strauss y Rousseau, expresa que en el texto, la letra procura la convivencia de apariciones y desapariciones, de abismos y resplandores, los cuales, unidos o sobreponiéndose los unos en los otros, proponen, inclusive, sentidos más hondos que los de su propia literalidad. Así, el silencio puede apropiarse del significado predominante, y con una fuerza igual a la del sonido, dominar el lenguaje:

... poder de suplencia que nos permite ausentarnos y actuar por procuración, por representación, (...) suplencia [bajo] la forma del signo. Que el signo, la imagen o el representante se conviertan en fuerzas y hagan `mover al universo´ (Derrida, 1971: 188).

Lo cual permite adentrarse con mayor profundidad en la categoría del mal en la escritura. Para María Elena Ramos en su ensayo “Un imaginario del mal (el Arte como zona donde el mal se transfigura)”, el mal está en la creación como movilidad, procurando para ella “la carencia de hiato, de intervalo, de descanso entre una y otra acción” (2001: 84).

Al seguir sus planteamientos, se origina una zona de confusión por el movimiento y por la novedad que supone la creación en sí misma, la cual organiza el mal en tanto “la nada como estructura”, “como un modo de hacer” (Ramos, 2001: 99). Para ella, se origina una mirada hacia el mal que viene de comprenderlo bajo la mezcla y la alteración, que, en definitiva, remiten a la movilidad, porque, precisamente, el mal es lo no estable, lo no condicionado:

... el mal es aquello que niega, interrumpe, minimiza o corrompe a aquel todo que es el bien. Sólo el Bien sería lo absoluto y tendría existencia. El mal, en cambio, sólo existiría en relación al bien: alterándolo, o negando su plenitud. Así, como problema metafísico, el mal era un no-ser. (Ramos, 2001: 99).

Quedan ciertos resquicios para confrontar estas apreciaciones. Observar el mal en el arte como un gran vaciadero: en el territorio que el hombre le crea como discurso, se compactan el vacío, el silencio, la negación, la herida psicológica, la violencia. Sin embargo, todo represado en un sitio, el cual, a pesar de su movilidad interna (tiene, dialécticamente, que tenerla), se focaliza allí, se concentra.

Al escribir el mal, el creador lo connota como la oscuridad que aparta. Quizá pensando que al alejarlo, el alivio interior llega -sin embargo, no se puede olvidar a Baudrillard: “Todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte” (1997: 115)-, ese lugar representa su más caro logro: la palabra que, en Bolaño, deviene, además, silencio, pausa entrecortada, lamento.

Situar el mal *frente*, en el espacio que se le ha levantado, lo estatifica. Metafóricamente, el hombre se despojó de él y consiguió un estamento para confinarlo: *otro* lugar lejos de sí mismo, *una* distancia.

Si se especifican en Bolaño estos juicios, se apreciará que su narrativa es, precisamente, este estructurar el mal: su textualidad dialoga desde segmentos reiterativos, estáticos, de silencios como pasadizos, la inmovilidad toda, un infierno complejo y particular, erigido con los secretos y las disonancias. Como acota la ensayista Judit Gerendas, en el autor existe un espacio “del horror, laberintos que

conducen hacia lo siniestro” (2002: 9); “que termina haciéndose insoportable (...) una condición gélidamente deshumanizada” (Ídem), que “guarda un silencio (...), una imagen de abyección (Ídem)”:

... se dedicó a preparar por su cuenta, (...), una exposición de fotografías (...) se trataba de poesía virtual, experimental, arte puro...

(...)

No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Miró a Ramírez Hoffman y trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo (...) [por] algunas de las cientos de fotografías que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación. Un cadete, (...) se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras. (Bolaño, 1996 a: 188-193).

¿Qué puede inferirse de la cita? Pues la fabricación del horror a través del arte (la poesía y la fotografía), la exteriorización de la imagen maldita (la de la tortura, con sus cuerpos mutilados y sus escenas de sangre), focalizarla lejos de la propia actuación de quien la captó, de su ojo. Detener en el tiempo la desmesura criminal, como lo había visualizado Sontag con las fotografías de las guerras o las pornográficas, en las cuales evidenció “un impacto definido y agresivo sobre sus lectores” (2002: 80). O enfatizar lo que Bataille denominó *el turbio sentimiento de la mirada*, en el cual “se integran ebriedad y horror vertiginoso” (2000 a: 244) y “donde la realidad de la muerte, de la brusca llegada de la muerte, posee un sentido mayor que la vida” (Ídem).

Ciertamente de esto trata la escritura del mal, de “un reguero de sangre y varias preguntas realizadas por un mudo” (Bolaño, 1996 b: 195). La oscuridad, el desasosiego, el crimen, lo oculto; palabras que se inscriben con vileza, como

desde el planeta de los monstruos. (...) en el mar de mierda de la literatura (...) [donde] era posible hacer un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, (...) los *escritores bárbaros* (...) [quienes se fundían] con las obras maestras (...) de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que (...) llamaba humanización. (...) [un] ritual *bárbaro* (Bolaño, 1996 b: 138-139).

La mirada hacia la escritura en la cita anterior hilvana una dialéctica de la violación, un *desideratum* de la voluntad infractora, lo cual tiene la impronta de validarse desde ángulos a veces hasta contradictorios, por ejemplo, la propia palabra, con la fuerza restallante de su poder; hasta el silencio, su reverso. Tan legítima resulta la frase estructurada, como la que arma (o calla) su significante con destellos y entrecortamientos.

Un punto de absoluta transgresión complementa la cita anterior: una suerte de *grado cero de la escritura*, no en el sentido bartheano de una *ausencia*, de “discernir [dentro de ella] el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo.” (Barthes, 1980: 15), sino de anulación e infracción:

una literatura escrita por gente ajena a la literatura (...). La revolución pendiente de la literatura, (...), será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores. (Bolaño, 1996 b: 143).

Una literatura antiilustrada, que socave y destruya, escrita por auxiliares de enfermería, porteros, domésticas, carniceros, vigilantes nocturnos y “quiosqueros [de] sendos puestos de periódicos de un céntrico bulevar parisino.” (Bolaño, 1996 b: 141). Una nueva literatura de “gente (...) sin estudios y de condición social baja (...) que *podía* ser de todos, (...), pero que en la práctica sólo sería de aquellos capaces de cruzar el puente de fuego.” (140), ese *puente de fuego* que consistirá en destrozarse toda la literatura precedente e instaurar la *escritura bárbara*.

Desde esta perspectiva, la transgresión se sitúa completamente en el mal. Existe la embriaguez por suprimir el límite, por desaparecerlo. El escritor juega con cambiar las reglas, con quebrantarlas. Hay lucidez, deseo y goce en la desobediencia, que puede ser “una suerte de rebajamiento, (...) [de] libre curso al impulso animal.” (Bataille, 2000 a: 141). Sólo basta detenerse en cualquiera de las poesías que Bolaño construye en La literatura nazi en América:

en donde siempre nos será posible ver alguna de las mezquindades del ciudadano poeta, tocándose el ombligo o los huevos... Escribió, por ejemplo, un poema en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Jünger. Un centenario y una nonagenaria. Un entrechocar de huesos y de tejidos muertos. (...), el viejo Ernst la monta sin piedad y la puta alemana pide más, más, más. Un buen poema (1996 a: 143-147).

Como se desprende de esta cita, hacer la escritura de la subversión: negar la transgresión por ella misma, ir más allá de su literalidad, de su extravío. Soterrar los valores comunes -casualmente los que coinciden con el bien- y legitimarlos desde el lado que ha sido negado. Al decir de Celina Manzoni en su artículo “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, de Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia (2002), el autor echa por tierra “la ilusoria y antigua eficacia colocada en las verdades dichas con estridencia” (42).

Ya lo había revelado Rimbaud: la *necesidad* de construir una palabra desde la posibilidad de traspasarlo todo, de derrumbarlo todo, porque sólo así se conoce todo, se pasa por todo. Esta necesidad impone la violencia, y si al transgredir se mancilla, evidentemente, tal operación se reviste de placer, de cierto sadismo:

... al extraviarse no se arredró, (...) *añadía una curiosidad* (...), *su espíritu fisgón*, (...), que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, (...), y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, (...) pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, (...), parecía alguien a punto de morir (Bolaño, 2000: 140) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

No por azar, el sujeto indefinido *alguien* está frente al acto de la tortura y lo contempla con delectación. Su mirada se detiene sobre el cuerpo lacerado, lo interroga en sus detalles, a pesar “del corredor débilmente iluminado” (Bolaño, 2000: 139), de la “débil bombilla” (140). Ese alguien comunica su placer, traspasando sin pudor, más bien con morbidez, los límites de lo que habitualmente debería repudiarse.

Es un movimiento de descenso hacia la conciencia de que en el horror (en el mal) subyace cierta atracción a la cual no se escapa.

Esto cuando se trata de la palabra, pero también se repite con el silencio. En Estrella distante, la cuadratura que cohesiona las escenas de tortura, se edifica desde la fragmentación, la incertidumbre y el trazo no totalmente aprehendido, con esas “fracciones sin restos”, como relacionó Blanchot, y dentro de éstas, el silencio, tan espeso que diluye cualquier imagen nítida, pero también subsiste el espacio del placer por lo mórbido y el regusto por la abyección:

[miembros] desmembrados, destrozados (...) semejan una epifanía. Una epifanía de la locura.

(...).

Wieder, (...), sonreía cada vez más satisfecho.

(...).

Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. (...) todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados (...) en silencio (...) Silencio (...) en el borde del abismo (...). Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, (...) mirando el paisaje nocturno. (Bolaño, 1996 b: 96- 102).

Por una parte, las imágenes de la tortura son exhibidas como advocaciones de lo hórrido. Las miradas sobre ellas asientan la *contemplación turbia* -por delectación- *del objeto*, cristalizan una actitud de éxtasis, imponen el enunciado de la aceptación mórbida. Mientras, en un segundo plano de lectura, se explicita un goce en quien ha creado estas figuras grotescas y fragmentadas, las víctimas de la tortura. Wieder, el poeta-torturador -esa persistente construcción arquetipal de Bolaño: el escritor que “delatara, injuriara, participara junto con la policía en sus interrogatorios” (1997: 33)-

manifiesta su placer frente a su obra. Finalmente, esto se desintegra y queda el silencio, como un precipicio por el que cae cualquier otra sensación. Se ha transgredido y, además, se ha pactado con el horror, y el gusto por lo abyecto sublima tanto la palabra como el silencio.

¿Acaso será que existe entre ambos enclaves un punto de fusión? Ciertamente, sí. Como el lenguaje del mal acepta todo, en él quedan grabadas las iniciales de la revelación y del silencio. Las dos encajan porque, desde distintos ángulos, transgreden.

Pero todavía cabe otra reflexión en el sentido de la subversión y de dinamitar los límites. En la escritura de Bolaño se recurre a una subversión que mucho tiene que ver con el lenguaje: la de la *ironía*.

Así, el lector percibe, por momentos, un movimiento que parece deslastrar a la palabra de su connotación terrible, de su excesiva fecundidad en el mal. Como si se significara que aún en el medio de la más hórrida intensidad, existe un espacio de reserva hacia ese torrente. No se trata de acentuar o de aniquilar un elemento, más bien de reconocer las múltiples variables que confluyen en la lengua del mal, que resulta tan rica en las distintas metamorfosis que se le van adosando.

El sentido de la ironía grafematiza cierta deficiencia hacia el objeto que se pretende reducir: debido a que no se comprende en su totalidad o quizá porque se conoce demasiado su terrible significado, se le disminuye su cualidad de ser. La risa, el sarcasmo y la ironía resultan dardos contra un cuerpo provocador, y si se refiere al de la abyección, sus filosas puntas lo atravesarán, quizá como una forma de

disminuirle su valor. Se insiste: la ironía como otro poro de la respiración de este lenguaje del mal, otro

principio de [su] violencia; (...) una potencia (...) en beneficio de una exaltación desconocida (...) nueva, (...) inusitada, llamada a subvertir (no a invertir, sino más bien a fragmentar, pluralizar, pulverizar) el sentido mismo del goce. (Barthes, 1977: 183).

De excesiva, la persistencia de escribir el mal desde la ironía despedaza. Despojada de cualquier benevolencia, resquebraja, penetra los significantes, las palabras y el silencio, se afianza sobre estos. De tal magnitud es, por ejemplo, el sarcasmo que corroe La literatura nazi en América.

Una primera lectura dice de un panegírico del mal, de la escritura que lo vuelve cuerpo. La letra se ha constituido con la sangre y la delación, la tortura y la complicidad; y no hay tregua ante tanto crimen, exceso y turbación.

Sin embargo, una segunda revisión del texto desmonta otra óptica: una gran ironía lo atraviesa. Como en *Epílogo para monstruos*, en el cual se escribe con maldad pero engarzándole sarcasmo. La lengua del mal penetra el territorio de la ironía y se refracta desde allí como una palabra subversiva mas con connotaciones de burla. Reiteradamente, esta poesía canalla se desmonta con epítetos sarcásticos, con un aire entre idiota y lúcido, como si se tratara de desvalorizar, y no obstante, casi con malabarismos, mantuviera su carácter maldito, su libertad déspota:

Arthur Crane, Nueva Orleáns, 1947- Los Ángeles, 1989. Poeta. Autor de varios libros de valor, entre ellos El Cielo de los Homosexuales y La Disciplina de los Niños. *Frecuentaba los bajos fondos y las personas de mal vivir como una forma*

de suicidio. Otros fuman tres paquetes de cigarrillos al día.
(Bolaño, 1996 a: 209) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Como acotó Sartre en el ensayo sobre Baudelaire, la intensidad del mal se convierte en la operación soberana de la escritura, pero se le cimenta el toque de sarcasmo, la risa soterrada y vil. También hay cierto desprecio frente a la indefensión y a la marca que, tradicionalmente, exhibe la poesía o, mejor, quienes la escriben.

En La literatura nazi en América, la infracción se amontona sobre sujetos débiles y quebrados (existencial y moralmente), situaciones decadentes, rupturas apocalípticas... Porque, para el autor, romper las reglas no tiene límites ni conoce de compases; se está encima de una zona movediza, completamente a merced de dinamitar cualquier soporte, y la palabra la atraviesa inclemente. Según Bataille,

La infracción espanta, (...) como si el ser sólo se atuviera a la perduración por debilidad, como si por el contrario la exuberancia apelara al desprecio (...) exigido desde el momento en que se rompe la regla. Principios éstos (sic) que están ligados a la vida humana y son el fundamento del Mal (1977: 136).

Se está frente a una escritura de transgresión, una epopeya de la maldad. Delinque y junto con ella, arrastra la ironía. El escritor agrade con la intemperancia del sarcasmo, con la oscuridad de sus sílabas.

De vuelta a La literatura nazi en América, el hiato de la ironía recorre este cuerpo textual, transparentado por la bajeza y por la mordacidad destellante: “Empezó como estalinista y terminó como salinista” (Bolaño, 1996 b: 207); “Cultivó la literatura realista-socialista aunque a escondidas escribía poemas surrealistas. Fue homosexual

aunque casi toda su vida tuvo que fingir ser un macho.” (214); “*Corazón de Hierro*. Revista nazi chilena que sobrevivió algunos años no en una base submarina de la Antártida como hubieran deseado sus ardientes impulsores sino en Punta Arenas.” (215); y los poemarios “*Camping Calabozo* [Caracas, 1970], (...), *Los Gángsters-Murciélagos* [Los Ángeles, 2004], (...), *El Mundo de las Serpientes* [Nueva York, 1928], (...), *No por mucho madrugar* [Buenos Aires, 1929], (...), *La Perra Suerte* [Buenos Aires, 1923], (...), y *Los Poetas Ocultos de Argentina*, antología de poesía ‘rara’ [Buenos Aires, 1995]” (223-230).

La transgresión se vuelve una subjetividad de irreverencias e incertezas. Antes sublimada, la poesía resulta ahora la suma de las abyecciones. La escritura se presta para la risa, para el desparpajo de lo clásicamente “iluminado”, porque sobre la poesía se hacen fechorías y deicidios, y la socava la burla.

Pero, ¿acaso el sarcasmo representa el mal? Toda transgresión entra en su territorio, o, al menos, lo porta, y, en esta dirección, el orden subversivo de la burla choca con los elementos del discurso socialmente equilibrado, *comulga con la prohibición*. Si se piensa con Foucault en que estos mecanismos discursivos “tienen por función conjurar los poderes y peligros” (1983: 11), vale anotar que la intención de romper sarcásticamente el espacio de la literatura, concebido como la voluntad de las fuerzas más “sublimes” del hombre, apunta hacia la disolución de este *sistema de dominación*, el cual se ha posesionado con un enunciado particular en un campo específico, el de la poesía. De ahí que la subversión se identifique con el mal, toda

vez que lo que se pretende, es la voluntad de quebrar un *status quo*, acto que, como afirma Sade,

... nos prepara así los placeres del triunfo y aumenta los de la acción misma; (...) cuanto más espantosa nos parece la acción, cuanto más se opone a nuestros usos y costumbres, más frenos rompe, más choca con todos nuestros convencionalismos sociales, más hierde lo que consideramos como las leyes de la Naturaleza (1979: 163).

El lenguaje del mal ha elegido el sarcasmo como otro rompiente de su curso. Las aguas de la escritura van tumultuosas, se arremolinan, arrastran a su paso las reglas de los círculos que legitiman *el deseo y el poder*, como cataratas sobre un precipicio. Frente a la palabra de Bolaño, jamás se escucharán carcajadas o alguna risa pletórica; únicamente sobreviene un rictus, la mueca de soslayo, la ironía, que estremecen.

Por supuesto que en esta escritura existe una *conciencia de hacer el mal*, no sólo porque se trata del lenguaje del mal, sino debido a que el gesto de degradar y de mancillar mediante un recurso tan sórdido como el del sarcasmo, connota de por sí un valor de daño. La poesía en La literatura nazi en América, por ejemplo, se levanta a través de sátiras, con un ambiente a su alrededor de ironías incendiarias:

Poeta (...), Jim O'Bannon (...). Sus primeros escauceos literarios aparecen marcados por una estética beatnik, tal como lo atestigua su primer libro de poemas *La noche de Macon* (...).

... se reúne con Ginsberg y un poeta negro en un hotel del Village. (...), leen poemas en voz alta. Luego Ginsberg y el negro le proponen hacer el amor. O'Bannon al principio no entiende. Cuando uno de los poetas comienza a desnudarlo y el otro a acariciarlo la terrible verdad se abate sobre él.

(...)

[Su segundo poemario], *La Senda de los Bravos*, aún una singular percepción de la naturaleza (una naturaleza extrañamente vacía, sin vida animal, turbulenta y *soberana*)

con una inequívoca inclinación hacia el insulto personal, la difamación y el libelo, para no mencionar las amenazas y fanfarronerías varias que recorren cada uno de los poemas. Se habla de renacimiento nacional y no falta el lector entusiasta que vea en ellos al Carl Sandburg de la segunda mitad del siglo XX.

(...)

... desde el poeta duro y sarcástico de “Negativo de John Brown” al poeta enfermo y olímpico de “Homenaje a un perro de la calle Vine”

(...). Conservó hasta el final su desprecio por los judíos y por los homosexuales, aunque a los negros poco a poco comenzaba a aceptarlos cuando le llegó la muerte. (Bolaño, 1996 a: 139-142).

Al desmembrarse esta cita, se patentiza una estructura hilvanada con el sarcasmo, la sutileza satírica de una palabra que se ha propuesto violentar. Lo primero que se evidencia aparece a simple vista: la escritura del sujeto se integra a la “estética beatnik”, una estética de la ruptura, de la violencia, del contraste. Aquí entra el elemento irónico: el vínculo se confunde con un acto que se sobrepone al de la poesía, el sexual; y todavía cabe otra interpretación, ofrecida a través de una sutil frase: *comienza a desnudarlo y el otro a acariciarlo la terrible verdad se abate sobre él*. ¿Inocencia? No, burla. El segundo término se anuncia desde el título del poemario, *La Senda de los Bravos*: se sobreentiende que una cualidad como la valentía se regodee de la circunstancia del bien, aunque sea implícitamente; sin embargo, el camino de quien cultiva la braveza se construye con *el insulto personal, la difamación y el libelo*, o sea, los valores se retuercen, y, de todas maneras, con ellos invertidos, subyace la posibilidad, forjada con sarcasmo, desde luego, de un *renacimiento nacional* de las letras.

El epílogo de la cita resulta concluyente: después de la *temporada infernal* en la poesía, en la cual hasta logró comparaciones con grandes poetas -irónicamente, por supuesto- el sujeto se enturbia más aún con el escarnio: su canto subyace ahora en un animal anónimo, como alguna vez también hiciera Baudelaire en un poema, y en la discriminación hacia los “judíos, homosexuales y negros”.

La ironía contamina, empaña. El lenguaje está saturado de acertijos -desde el sarcasmo y el silencio hasta la palabra que explota de tanta maldad-, y que, sin embargo, resplandece como el gran fragmento de un discurso que no es otro que el del mal.

Como aclara Barthes en otro contexto pero que se identifica con el de Bolaño, esta nueva palabra permite “someter” el mal a su sistema articulado, doblegarlo, confundirlo entre las redes estructurales de la narrativa, “a fin de hacer con estos enlaces y agrupamientos de acciones una nueva `lengua`, no ya hablada sino actuada; la `lengua` del crimen” (Barthes, 1977: 29-30).

Donde también el goce en la exaltación de escribir proclama “un principio de violencia” (...) una exaltación desconocida” (Barthes, 1977: 183); toda vez que asentar la palabra atestigua un acto de libertad, completa e irreverente, se puede crear, entonces, una literatura sin ataduras, plena y gozada, paradójicamente, desde el horror.

2.1.1. El escritor siempre regresa al lugar del crimen

Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura

*Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza
De sus fugas
(...)
Soñé con una huella luminosa
La senda de las serpientes
Recorrida una y otra vez
Por detectives
Absolutamente desesperados
Soñé con un caso difícil
Vi los pasillos llenos de policías
Vi los cuestionarios que nadie resuelve
Los archivos ignominiosos
Y luego vi al detective
Volver al lugar del crimen
Solo y tranquilo
Como en las peores pesadillas
Lo vi sentarse en el suelo y fumar
En un dormitorio con sangre seca
Mientras las agujas del reloj
Viajaban encogidas por la noche
Interminable
Los Detectives, Roberto Bolaño*

Volviendo al punto de intersección entre la escritura y la violencia, es recurrente la primera como parte de un ritual contentivo de la segunda, conformándole el cuerpo de enunciación. La mayoría del tiempo narrativo funciona hacia esta escritura que se iguala con armas de fuego y con asesinatos, que parece observada muchas veces desde la perspectiva de un detective⁶³.

⁶³ Reveladora la observación de Patricia Espinosa en su *Estudio preliminar a Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003): “Bolaño homologa continuamente la figura del escritor con los `detectives latinoamericanos perdidos en un laberinto de cristal y barro’. El detective como rastreador, buscador continuo de huellas, habitante extraviado de un territorio sinuoso, frágil, `de cristal’ y `de barro’, (...); es decir, una escritura que oscila entre el deseo y el referente” (20).

Por otra parte, el crítico Carlos Pérez Villalobos observa que “-el proceso de la escritura- se parece a la escena de un crimen. Sólo que si el criminal es aquel que borra las huellas que lo incriminan, que lo

Una novela como Amberes⁶⁴, por ejemplo, levanta la escritura a partir de un crimen múltiple, dentro de un “mundo de policías y ladrones” (2002: 109). Fragmentado (diálogos inconexos, sin una línea que los vincule más allá de la violencia), *el texto tiene el cuerpo del asesinato*, el cual se va forjando con los más diversos instrumentos que la palabra ha tomado: “‘Metralletas, pistolas, granadas decomisadas’... (...) la pistola debajo del mentón” (25); una “Escena roja de cuerpos” (28).

Existen momentos escritos con el silbido de una bala, con pasos misteriosos, con el ruido de una pistola al quitarle el seguro: “‘nnnnnnnn’... ‘nnnnnnnn’...” (Bolaño, 2002: 51), “‘oí sus pasos en la escalera’... (...) la imagen de la pistola no correspondía a la realidad pistola” (57); el autor los llama su “*estética*” (52), y mientras uno de los narradores “escribe (...) amenazas” (54), los detectives⁶⁵ que investigan el caso, “llaman perfección” (54-55) a la poesía que se crea con la perversión y la agonía, “‘El modo poético de decir (...) los callejones iluminados por coches patrullas’” (94).

ponen al descubierto como autor del hecho; el autor, en cambio, es quien borra las huellas de todo lo que pudiera rebajar su condición de autor -deudas, accidentes, exterioridades, que colaboraron en la producción de obra.” (en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto, 2001: 305).

⁶⁴ Se descubre el germen de esta novela en el poema “Fragmentos”, de Los perros románticos: “Detective abrumado... Ciudades extranjeras/ con teatros de nombres griegos/ Los muchachos mallorquines se suicidaron/ en el balcón a las cuatro de la mañana/ Las chicas se asomaron al oír el primer disparo/ Dionisios Apolo Venus Hércules.../ Con variedad El amanecer/ sobre los edificios alineados/ Un tipo que escucha las noticias dentro del coche/ Y la lluvia repiquetea sobre la carrocería/ Orfeo... (1995: 36).

⁶⁵ Desde los poemas de Los perros románticos (1995), donde aparece un grupo de poesías bajo el título de “Detectives” (“Soñé con detectives”, “Los detectives”, “Los detectives helados” y “Fragmentos”), hasta la novela Los detectives salvajes (1998), se construye un paralelismo entre el escritor y el detective, marcado por la búsqueda, el crimen, el horror y la palabra envilecida.

Si se desmontan los capítulos de Amberes, puede concluirse que la escritura se arma como a través de la mirada de un detective, quien va recomponiendo la trama a manera de rompecabezas; los sujetos que cuentan, toman múltiples pistas, las analizan y las encajan unas con otras, y, al final, como si se tratara del último apartado de una novela policial, revelan el misterio que, en este caso, no es otro que el de cómo hacer la escritura:

... mi escritura, líneas capaces de cogirme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más. (...) A lo humano y a lo divino. Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura. (Bolaño, 2002: 119).

Desde los primeros momentos de la novela, se encuentra la composición de la escena del crimen a medida que se densifica la escritura encargada de revelarla: “un cuadrado que empieza a fragmentarse. (...). Alguien grita. (...) el campo parece envuelto por una luz más oscura. (...). Seis chicos muertos en las cercanías. (...) La policía interroga (...) Tal vez fue la mafia (...) El tipo está sentado (...). Escribe (...) Hemos creado un espacio silencioso para que él de alguna manera trabaje. (...). Palabras que se alejan unas de otras. (...). No puedo hilar lo que digo. No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso. (...). A simple vista uno podía notar que no había muerto de un ataque cardíaco. Estaba bocabajo y en el espalda, (...), se apreciaban varios agujeros de bala” (Bolaño, 2002: 17-30).

A lo largo de la pesquisa textual de los narradores/detectives, la escritura que se construye, se ha pespunteado como una línea con sinuosidades, lo cual significa: “La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la

tempestad” (Bolaño, 2002: 51). Así, esta investigación remite al enigma que moviliza el género policial, a una estructura donde se van hilvanando sucesos, sujetos y problemas hasta llegar a un final inesperado; un *enigma* que, según Luis Felipe Castillo en “El actual policial latinoamericano, una tendencia”, “se resuelve después de un intenso *juego* intelectual” (1993: 106).

Si esta propuesta se vacía en el contexto de la novela Amberes, se le puede buscar un sentido: ha sucedido un crimen y existe una tensa *calma*, que comienza a crisparse como el *mar con oleaje*, hasta que se desata la *tempestad*, el cierre plagado de violencia: “guerreros diabólicos con cascos de cuero negro, (...). Cinco figuras huyen a través de un valle en llamas. (...) . Era medianoche y vi coches policiales detenidos en la carretera. (...) luna creciente, (...), sonido de sirenas a lo lejos. (...), el que venía a matarme” (2002: 116-118).

Lo que concierne al crimen ha sido anotado, *escriturizado*. Por él se mueve un asesino múltiple que -se sugiere, no se afirma, como en toda la obra de Bolaño- coincide con esta especie de *escribidor*, sujeto que se ocupa, además, de “hacer poemas (...) poemas gratuitos, sin ningún valor añadido” (2002: 17), y del cual se sabe -entrelíneas, por supuesto- que fue “pandillero y tuve al árabe en mi mira y apreté el gatillo en el minuto menos propicio” (21); y que también resulta un detective al ir registrando con precisión policial los acontecimientos y las pistas que, a su vez,

va dejando. Así, se presencia un criminal, un pandillero y un detective superpuestos⁶⁶ sobre la imagen recurrente de Bolaño, el *escritor-criminal*:

Toda escritura en el límite esconde una máscara blanca. Eso es todo. Siempre hay una jodida máscara. (...) `coches policiales con las radios encendidas (...)´ No hay reglas. (...). Todo me empujó hasta este lugar, (...) la chaqueta del escritor también es negra. (...): ¿a ti también te persigue Colan Yar? (...), mis huellas quedaron impresas (Bolaño, 2002: 102-117).

Frente a una novela tan desmembrada como Amberes, resulta difícil separar los planos para hallar con nitidez a este escritor-criminal. Sólo se perciben sus pasos por la escena del crimen -un *camping* de Barcelona: “El viento entre las rocas. El Mediterráneo. Azul” (Bolaño, 2002: 23)-; en este refugio ha podido también “recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura” (119), y registra y apunta obsesivamente en un cuaderno lo que va sucediendo a su alrededor, como un detective: “Un camping, un bosque, un club de tenis, un picadero, la carretera (...)... `Me sospecharon como espía pero de qué diablos´...” (24).

Pero sobre esto, hay un aspecto curioso: el escenario ha sido filmado por una cámara oculta⁶⁷. Además de su escritura, los diferentes fragmentos de la historia fueron sometidos a un trabajo cinematográfico, parecido al que realizó Ramírez

⁶⁶ Se trata todo el tiempo de “sujetos fragmentados e identidades lesionadas que no callan sus incoherencias” (Klein, 2003: 134), por eso pueden sobreponer simultáneamente representaciones disímiles sobre sí mismos: detective, escritor o delincuente.

⁶⁷ Desde La literatura nazi en América, Bolaño explora la intersección entre la mirada y lo prohibido, punto que se satura en Ramírez Hoffman, como se analizará en el capítulo dedicado a los sujetos: “En la revista de Madrid *no* había textos (...), pero se *hablaba* de él en uno de sus textos (...). El título, *El fotógrafo de la muerte*, podía haber sido tomado de una vieja película (...), pero también podía remitirse a la antigua afición de Ramírez Hoffman. (...): hablaba de un fotógrafo que deambulaba por el mundo, hablaba de crímenes que el fotógrafo retenía para siempre en su ojo mecánico” (1996 a: 199).

Hoffman en Estrella distante, al retratar las sesiones de tortura y luego convertirlas en un *collage* poético-fotográfico.

Mientras transcurre la narración escrita, a la vez surge en una pantalla, “¿Cine entre los árboles?” (Bolaño, 2002: 117), alguien pregunta. El escritor/detective/asesino necesita valorizar sus apuntes, sobre todo porque lo que asienta es la violencia y requiere de la imagen fílmica para reforzarla, paralelizando la escritura con una

escena [donde] sólo hay cuadrados. (...), como una fotofija, en la pantalla. (...) en uno de los suburbios de Barcelona existe un parque infantil tan peligroso como un campo minado. (...). Volvamos a los cuadrados. La superficie se ha transformado en algo que vagamente nos recuerda, (...), a oficinas de policía. (...). Un policía vestido de paisano recorre un pasillo solitario y estrecho. (...). Las pisadas del policía resuenan en los patios silenciosos. (Bolaño, 2002: 77-78).

En esta cita, la estructura palabra-imagen se conforma con la peligrosidad de un parque infantil semejante a un campo minado, y de un policía. Como está escrita, la violencia parece corresponder a un filme de suspenso, o a una trama que augura mayores posibilidades de asesinatos y vejaciones. A lo largo de Amberes, se percibe esta mirada que se traslada por las escenas, una especie de ojo panóptico reflejando los destellos de pistolas, la sangre y las violaciones.

Algo semejante sucede en el cuento “El ojo Silva”, de Putas asesinas. No es casual que al protagonista lo llamen “el Ojo”; es como un lente fotográfico⁶⁸ que capta

⁶⁸ A propósito, en el artículo “Los personajes fatales”, de Entre paréntesis, Bolaño se pregunta: “¿En qué consiste la lucidez en la fotografía? ¿En ver lo que se tiene que ver y no ver lo que no se tiene que ver? ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo? ¿En seleccionar aquello que se ve, en hacer

recurrentemente la violencia y la va desfragmentando. En el relato, enfoca las imágenes de lo bárbaro y lo oculto en las zonas rojas, en específico en una de la India, “tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madrás” (2001: 17), que luego literaturiza “un conocido escritor francés que se había especializado en el submundo de la prostitución” (Ídem); pero lo curioso se articula en la superposición entre los planos literario y fotográfico: sólo se acoplan mediante una ilustración de la violencia, que es como “una fiesta bárbara” (19). Una foto y un texto con niños castrados y violados, habitantes sin destino de burdeles que parecen “una iglesia” (20), y alrededor de ellos, “la violencia de la que no podemos escapar” (22).

A Bolaño le interesa que el lector sea *espectador de calamidades* -para utilizar una frase de Sontag, para quien, a su vez, esto constituye “una experiencia intrínseca de la modernidad” (2003: 27)-; no le basta la palabra, si no que acude a lo gráfico. Al respecto, la violencia ocupa un lugar tan predominante en la sociedad contemporánea, precisamente, gracias a los medios audiovisuales.

Ahora bien, en La literatura nazi en América, “una de las obras más complicadas, densas (...) de su tiempo” (Bolaño, 1996 a: 121), se trata de una escritura que se forma a partir del “crimen y la ignominia” (122), para que estos “no caigan en el olvido” (Ídem) y para que, “en algún lugar `del tiempo y del espacio´ (...) se asienten victoriosos” (Ídem).

hablar aquello que se ve? ¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza?

(...)

El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía. Esta frase, pronunciada casi en un murmullo por una voz resignadamente tranquila, me persigue o persigue mi sombra desde hace muchos años. El asesino duerme. La víctima le hace fotos.” (2004 a: 259).

Como plantea Pierre Klossowski en el ensayo “Sade o el filósofo infame”, aparecido en la recopilación El pensamiento de Sade (1969), existe una escritura que se coloca en el lugar de lo violento -en su concepto propiamente o en los vehículos con los cuales se convierte en discurso- y, a partir de allí, traza una intersección con el gesto, “con *la ejecución del acto*” (17). Dentro de ésta, se puede visualizar la propuesta de Bolaño.

Porque, ¿qué se pretende con respecto a esta escritura del *crimen y la ignominia*? ¿Con la *victoria* de ambos? Hay un ángulo interesante para analizar el contexto de estas frases. El autor, Harry Sibelius, ha nacido en 1949, cuatro años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, y su angustia como creador radica en encontrar un espacio equivalente al de una ofensiva alemana contra Inglaterra y la Unión Soviética, así como un lugar semejante al de los campos de concentración nazis. Para esto, cuenta con la escritura -ya ha alcanzado “las más altas cotas narrativas” (Bolaño, 1996 a: 124) en su carrera-, con la que concretará su desvelo. Entonces, sus novelas le dan “vida (...) [a] *los territorios incorporados*” (122), a “*La explotación alemana de los países extranjeros*” (123) y a “*La incautación del oro y de los bienes extranjeros*” (Ídem). Su literatura reproduce la vejación y el ultraje del nazismo en los países ocupados: *incorporación, explotación, incautación, robo*; y no sólo esto: les ha dado otra vez un aire, si se toma en cuenta que para el año de su publicación, el nazismo alemán resultaba un capítulo cerrado de la historia.

Una idea se reitera una y otra vez: *la intersección del escritor con el delincuente, la escritura tallada como un acto de violencia, violencia ella misma*. Como se

descubre en una ocasión, una literatura hecha con “las jerarquías del hampa en la calle y en la prisión” (1996 a: 154), lo cual se traduce en unos poemas concebidos como “textos-ríos” (Ídem) o en unas “novelas quebradas” (Ídem), que se forman “obsesivamente” con:

- ... los abusos sexuales carcelarios...
- (...) la cárcel del condado de Orange...
- fragmentos de conversaciones sostenidas (...) con [el] agente de libertad vigilada...
- descripción (...) entrañable de Charles Manson⁶⁹... (1996 a: 154-155).

La naturaleza de esta materia poética y narrativa es violenta: está preparada con los mismos elementos de una cárcel. Desde el atropello que en ésta se genera (y dentro del cual sobresalen los abusos sexuales) hasta el propio trabajo con la figura de un asesino. Todo aparece poetizado, no en vano desde “las estadías en la cárcel” (Bolaño, 1996 a: 151).

En esta violencia trazada como letra, existe un punto de inflexión que no se puede obviar: la perspectiva de la escritura como escenario del crimen y, en ella, nuevamente, la figura del escritor/detective.

Para Walter Benjamin, la escritura bien podía semejarse con la arqueología⁷⁰, que escarba y hurga, hasta dar con un objeto o con la nada -que puede verse, en términos

⁶⁹ Nacido en Cincinnati, Ohio, en 1934, hijo ilegítimo de una adolescente, Charles Manson presentó un impresionante curriculum delictivo desde su juventud, que incluía robo, agresión, violación a un compañero y varias fugas. En 1967, salió de la cárcel y fundó la secta conocida como “La Familia”, desde donde predicó una curiosa doctrina, mezcla de conceptos orientalistas y una reinterpretación de la Biblia. Dos años después, ordenó la ejecución de todas las personas que se encontraban en el 10050 de Cielo Drive, la mansión del director de cine Roman Polanski, acto cuyo móvil todavía continúa en el misterio, pero que, según se afirma, tuvo que ver con la película “Rosemary’s Baby”, en la cual Polansky había revelado la existencia del culto a Satán. Manson fue condenado a muerte, luego su sentencia se revocó por la de cadena perpetua.

derridianos, como un *diferimiento* del primero, toda vez que ocupa el lugar de lo buscado-. Se trae a colación esta idea de Benjamin porque en Bolaño el trabajo con la escritura tiene que ver con esta idea de remover, como si el escritor profundizara con una pala hasta tocar el fondo de la tierra, hasta socavar lo que allí se oculta.

Esta noción no está separada de la perspectiva del escritor como detective, por el contrario, la complementa. También la labor del detective parece arqueológica: observa las huellas y los restos en la escena de un crimen, los reúne y comienza a escarbar en estos, a registrar.

Además, existe otra intersección entre el escritor de Bolaño, el detective y el arqueólogo: el trabajo de campo, la salida hacia la búsqueda, *ir hacia*, sea una escritura perdida (como la de la novela 2666) o los versos inconclusos de una poeta desaparecida en el Desierto de Sonora (en Los detectives salvajes). La escritura se crea como un objeto que hay que rastrear y luego, al hallarlo, hurgar con saña en su cuerpo textual.

La escritura es una excavación en la memoria o en la ontología de las palabras. El escritor/detective se acerca, escudriña y disecciona, saca a la superficie/texto lo encontrado. A veces como el propio origen a que dio lugar, otras, como la falta que ésta/éste representa. También, en los poemas de Cesárea Tinajero, por ejemplo, puede

⁷⁰ Posteriormente, Foucault retomó el término en el sentido de “experiencia de investigación que puso en evidencia incesantemente la fecundidad de un método: permanente desmontaje de los ‘datos’, recusación de la memoria, recomposición de las categorías recibidas, (...)” (Lanz, 2005: 82), lo cual reafirma la connotación de *hurgar* de la escritura.

ser el resto, lo único que ha sobrevivido. La escritura como si se tratara del levantamiento policial de un cadáver.

Al respecto, se superponen dos miradas: la que entraña cómo hacer la escritura (el autor aproximando definiciones, métodos, diseccionándola como un cuerpo en la escena del crimen) y la que busca y excava en la escritura ajena como proceso para escudriñarla desde allí.

Se insiste en la idea de lo que hace el escritor/detective: seguir pistas, huellas al azar, para obtener luego definiciones y acercamientos sobre la escritura/caso.

La narrativa bolañista está pensada así. Trazas, indicadores, como el rastro de sangre en la ropa del asesino o de pólvora en sus manos, que siempre permiten encajar las piezas y solucionar el caso, o sea, *definir la escritura*, su “disponibilidad cotidiana (...) para armarse de coraje, así sea mi escritura.” (Bolaño, 2002: 119).

*La parte de los crímenes en 2666*⁷¹ monta también el escenario de la literatura que toma el crimen como material de su enunciación⁷². Aquí se ejercita la escriturización pormenorizada, diseccionada científicamente muchas veces -con la mirada del forense o la objetividad del investigador-, del asesinato de mujeres en una ciudad llamada Santa Teresa (construida sobre el espacio real de Ciudad Juárez).

⁷¹ No obstante señalar Ignacio Echeverría en la *Nota a la Primera Edición* que la fecha 2666, que le da título a la novela, remite a *Amuleto*, “a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (1999: 77), la autora de esta investigación sugiere que este número apunta hacia el horror duplicado (para el cristianismo, 666 es el número satánico), 2 veces todo el mal con el cual se construye la novela; el horror intersticia tan fuertemente que se puede ver como duplicado.

⁷² No está demás recordar la cita de Barthes sobre la *escritura* y el *crimen* en su lúcido ensayo sobre Sade, en el sentido de que se trata de “filosofar, disertar, (...), o sea someter el crimen (...) al sistema del lenguaje articulado” (1977: 29).

En un momento de la lectura, operan, de manera agotadora, la descripción, el detalle forense y la hilación que se entretajan, como en un informe policial, porque, a juicio personal, *esta parte de la novela el autor la estructuró desde la perspectiva de un policía*: una escritura policial que expone hechos, hallazgos de cadáveres, escenas de los crímenes, identificación de las víctimas y conjeturas.

“Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. (...). Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas” (2004 a: 343), y, desde estas palabras del propio Bolaño, desde la mirada de un detective, se piensa la escritura de este capítulo de 2666, cuya arcilla está en el crimen, la sangre, el cadáver con “heridas de cuchillos” (2004 b: 512).

En la estructura de esta parte, múltiples fragmentos -recuérdese que para Blanchot el fragmento contiene violencia, como “separación y discontinuidad” (1970: 482)- escriturizan los asesinatos en una narración abyecta que parece interminable: cada crimen se confronta de un segmento al otro; igual que un informe policial, es el expediente de un caso criminal. El lector está colocado como el ayudante del detective, como quien observa por encima del hombro las anotaciones y quien se encuentra, además, en la propia escena del crimen. Toda una *grafía continua del horror*:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. (...) el cuerpo fue llevado a la morgue del hospital de la ciudad, en donde el médico forense le realizó la autopsia. Según ésta (...) había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo.

Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente. (Bolaño, 2004: 443-445).

Antes de esta cita, hubo una descripción profusa de la labor policial, que se entiende si se toma en cuenta la estructura del informe de un detective: primero, el hallazgo del cadáver, el perimetraje de la escena del crimen, el levantamiento del cuerpo; posteriormente, los datos, los resultados de las entrevistas y la confrontación de pistas.

La escritura ha sido elaborada como el lenguaje del crimen: tiene idéntica textura a las “heridas de cuchillo, (...), en la región del cuello, tórax y abdomen” (2004: 512), del cuerpo “violado y estrangulado” (563), de la “profusión de hematomas en el tórax y en el cuello” (576).

Por momentos, esta escritura repele, de tan cruda:

Según el forense, (...) había sido violada anal y vaginalmente, aunque también le encontraron restos de semen en la garganta, lo que contribuyó a que se hablara en los círculos policiales de una violación ‘por los tres conductos’. (...). Las piernas estaban manchadas de sangre. Tanta sangre que vista de lejos, o vista desde una cierta altura, un desconocido (o un ángel, puesto que allí no había ningún edificio desde el cual contemplarla) hubiera dicho que llevaba medias rojas. La vagina estaba desgarrada. La vulva y la ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se las hubiera intentado comer. (Bolaño, 2004: 577).

O:

Tenía las piernas largas y el cuerpo delgado aunque no flaco, el pecho abundante, la cabellera por debajo de los hombros. Tanto la vagina como el ano mostraban señales de abrasiones.

Después de ser violada la acuchillaron hasta matarla. Según el forense, la mujer debía de tener entre dieciocho y veinte años. (631).

Al deconstruir estas citas, se puede trazar la perspectiva de enunciación del detective: por una parte, ante él, tiene el resultado de las autopsias, porque, por otra, había estado en la escena del crimen, la descripción de la sangre lo demuestra en el primer caso. Sin dudas, se “actualiza el contagio que producía la experiencia del ‘mal’” (Santa Cruz, 1995: 18).

La escritura deviene ideograma que parcha la violencia del acto, la mutilación del cadáver. Como informe policial, esa escritura es el único testimonio que va quedando de un horror enterrado “en fosas comunes en el desierto” (Bolaño, 2004: 444) o de “cenizas esparcidas en medio de la noche” (Ídem).

Retomando otra vez a Klossowski, existe un tipo de escritura que se hace “dimensión de la aberración” (43). Resulta determinante mirar desde aquí este capítulo de 2666.

Para Bolaño, la violencia que se genera de un crimen o de la tortura, constituye un material maleable y fascinante para la escritura -sublime por su sobrecogimiento-, que tiene que mancharse con la sangre, poseer la flexibilidad del cuchillo que desgarrar, “oler a cadáver” (2004 b: 620), ser ella misma *violencia*.

No se trata de una pose, por el contrario, para el autor, la literatura debe *hacerse* de esta naturaleza, aunque estos espacios de enunciación, y se parafrasea a Michael

Lazzara⁷³, no producen significados por sí solos, sino que es a través de la escritura de los mismos -del acto narrativo- que logran articular sus sentidos.

Cerrando esta parte del capítulo, hay que pensar la escritura construida con el crimen, las situaciones límite, como la tortura; la transgresión y la libertad, como zonas que nombran desde una subjetividad atravesada por el mal, un *mal absoluto*, elección del hombre, en el sentido de Bataille; y frente al cual, Bolaño construyó “un gozne que permitiera asegurar la comunicación [con] lo que parecía incapaz de entrar en comunicación” (Agamben, 2000: 136), el lugar de enunciación para la sustancia indecible del horror.

3. *EL MAL RADICAL: La literatura: “tormenta de mierda”*

3.1. *Literatura: mediocridad y derrota*

La literatura, sobre todo en Latinoamérica, (...), es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas (...), casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios (...), portadas en Newsweek y anticipos millonarios.

Los escritores (...) [no] rechazan la respetabilidad. La buscan desesperadamente. Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara

⁷³ “Tres recorridos de Villa Grimaldi”, en: Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.) (2003). *Monumentos, memorias y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI; pp. 127-147.

*de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico,
dar siempre las gracias.*

Roberto Bolaño, "Los mitos de Chtulhu", El gaucho insufrible

En el capítulo anterior, se articuló parte de las novelas y los cuentos de Bolaño con el espacio de la poética del *mal absoluto*, en el sentido de un ejercicio narrativo que pulsa registros de operaciones extremas como las de la tortura, el crimen, la violencia y la transgresión, puestos en escena mediante la escritura que, como se había apuntado, resulta el dispositivo de representación que utiliza el autor. Porque, no hay que olvidarlo, cualquier lógica de enunciación en Bolaño, su trabajo con el mal, se expone a través de la literatura, como proceso para crearla y como objeto ya concretado, una literatura que, parafraseando a Kolakowski, domina "el arte de ocultar (...) y al mismo tiempo logra callar (...), pretextando que pensaba develarla. (...) Es [una] fuerza de aniquilación que no desea sino destruir" (1992: 67-68).

Para el análisis de este capítulo, Bolaño se ha separado del mal absoluto, para fijar otra perspectiva de éste: la del *mal radical, sutil, banal* -este último término de Arendt-, que se intersticia entre la cotidianidad y que, como plantea Rosenfield, aparece en "*un dejar pasar en el terreno (...) inmediato*" (1993: 70) (Lo destacado en cursivas: D.G.). Se presencian lugares del mal de difícil aprehensión, cuyas acciones, al no corresponder con los extremos del mal absoluto, se aposentan sin provocar señales de alarma. Aunque parezca paradójico, es un mal aceptado porque carece "de (...) intencionalidad y, en definitiva, de deliberación" (Bilbeny, 1995: 98).

De este nombrar radical del mal forman parte la *mediocridad* y el *fracaso/derrota*. Si alguna certeza se incrusta en la narrativa de Bolaño es la que vincula la literatura con la medianía y el fracaso⁷⁴, en una voluntad del autor de poner sobre escena que todo el andamiaje literario -desde el propio nacimiento de la obra hasta los contextos que la rodean: editoriales, talleres, congresos, críticas, grupos literarios, entre otros- representa una subjetividad erigida por sujetos frustrados, al borde de la desesperanza y condenados a un infierno, la mayoría de las veces involuntariamente, como evidencia el mal radical.

Con la definición de mediocridad, se apunta hacia diferentes líneas que soportan este término. La *Áurea Mediocritas* de Horacio converge en Kant (La religión dentro de los límites de la mera razón) como una *mancha*, “una indignidad [que] reside en el mal de la naturaleza humana”⁷⁵ (1969: 48) y, a su vez, en el sentido que recoge el concepto *banalidad del mal*, definido por Hanna Arendt en Los orígenes del totalitarismo y en Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal, con respecto a cierta medianía que no transgrede en su apariencia porque permanece *administrada y compartida* entre los individuos, estos “instrumentos ‘inocentes’ de un inhumano e impersonal curso de acontecimientos” (1987: 32); que es *sutil* pero

⁷⁴ Incluidas las grandes figuras de la literatura como Octavio Paz, como se analizará posteriormente.

⁷⁵ Se aprovecha esta cita para mencionar que, para Kant, el mal “es *radical*, pues corrompe el fundamento de todas las máximas” (1969: 47) y se relaciona primariamente con la “moralidad del sujeto” (44). De ahí que “la formación moral del hombre tiene que comenzar no por el mejoramiento de las costumbres, sino por la conversión del modo de pensar y por la fundación de un carácter; aunque de ordinario se procede de otro modo, y se lucha contra vicios* en particular, pero se deja intacta la raíz universal de ellos.” (57).

* Para el filósofo, estos vicios están “escondidos bajo la apariencia de virtud, sin hablar de aquellos que no se disimulan en absoluto” (43). Cabe preguntarse si el vicio no se trata de una forma de mediocridad.

con idéntica perversidad que el mal como rompimiento absoluto de límites, “por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente (...), comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad” (2000: 417).

Asimismo, Alain Badiou observa *el mal como un enclave ético (y la mediocridad entra en esta mirada)*: “Es el corazón de las paradojas (...) que encontramos, dependiendo por lo tanto del Bien (las verdades), la verdadera figura del Mal, bajo sus tres especies: el *simulacro* (ser el fiel aterradorante de un falso acontecimiento), la *traición* (ceder sobre una verdad en nombre de su interés), el forzamiento de lo innombrable, o *desastre* (creer que la potencia de una verdad es total).” (1993: 39), *la ética como el reverso del mal*.

Por último, como pensaron este concepto José Ingenieros y el creador venezolano Andrés Mariño-Palacio. Para el primero, la mediocridad “es una sombra (...)” (2000: 39), el sujeto mediocre “está perfectamente adaptado para vivir en rebaño, reflejando las rutinas, prejuicios y dogmatismos reconocidamente útiles para la domesticidad” (Ídem); mientras que, para Mariño-Palacio, el escritor mediocre “se caracteriza por una obsesionante amargura, un rutinario fracaso ante los hechos, siempre a la deriva y procurando morder, dañar o entorpecer el camino a los demás” (1967: 221). Estas definiciones, que se reflejan como en un espejo sobre la literatura de Bolaño, evidencian *la superposición de la mediocridad como aceptación y sumisión a la norma, a lo establecido*.

Así, los escritores mediocres asumen con complejas interacciones su paso por la literatura, algunos dejan *un reguero de sangre*, otros se suicidan o terminan en manicomios donde la cura psiquiátrica es ver que “El tiempo es una ilusión” (Bolaño, 1998: 367); la mayoría, sin embargo, culmina en un proceso de debilitamiento interior, de reconocimiento hacia su nulidad y en el cual encuentran que sólo con el daño mitigan su dolor, como si ocurriera un desplazamiento de intención: dadores de lo que les sucedió, hallan la paz al devolver el mal que les impidió sus “merecidas” famas y el poder, aunque este mal los sobrepase, en la dirección que ya se ha moldeado instintivamente, involuntario.

Si por un momento se reflexiona sobre la literatura actual de cualquier país, Chile, por ejemplo, resalta la presencia de unos escasos nombres conocidos: el propio Bolaño, Gonzalo Contreras, Pedro Lemebel, Isabel Allende, Luis Sepúlveda y Roberto Ampuero, entre otros. Más allá del estilo de cada quien, que merece o no la aprobación del lector y de la crítica, estas figuras esconden tras de sí a grupos inmensos de escritores cuyas obras permanecen en el anonimato o circunscritas al ámbito local; que publican y sus libros no sobrepasan el tiraje de los 1000 ejemplares; que jamás han conocido una reseña en *El Mercurio*; y cuyos esfuerzos se ven disminuidos por el tiempo y por la entrada de generaciones con nuevas propuestas estéticas que van condenando las suyas al olvido. Descarnadamente, la realidad se impone sobre la ficción.

Porque lo que está en juego en la narrativa de Bolaño no es la calidad del producto literario -obviamente, se tiene que tomar en cuenta para analizar la

problemática de la frustración- sino el ansia de figuración y reconocimiento que se ha confundido con el propósito de la literatura; es decir, lo que el autor pone de relieve no guarda relación con la escritura propiamente, apunta al hecho final de ésta, un punto bastante subjetivo⁷⁶, por cierto.

En Introducción al psicoanálisis del arte, el crítico y psiquiatra mexicano Federico de Távira señaló el sinsentido de crear pensando en una recompensa y no en el goce que debería contener el proceso en sí mismo. Para él, el arte resulta una habilidad que trae “algo nuevo al individuo [para] satisfacer el yo” (1996: 20). Asimismo,

La obra de arte provoca un gran placer proveniente de fuentes psíquicas profundas, (...): el verdadero goce proviene de la descarga de tensiones internas sin que haya reproches ni vergüenza de las propias fantasías.

El artista crea para mitigar sus deseos insatisfechos, logrando esa unión del principio de realidad y del placer. (28).

Al desmontar esta cita, de inmediato se enfrenta con el problema en que se inmiscuye la ficción de Bolaño. El goce existe en el momento de la elaboración, cuando aparecen las cargas provenientes de *fuentes psíquicas profundas* y el artista se siente como liberado; no es que él haya creado para después alcanzar el disfrute con el reconocimiento, que constituiría un añadido.

⁷⁶ Pues depende de factores no lógicos muchas veces; el Premio Nobel de Literatura, por ejemplo, resulta uno de esos casos: escritores como Franz Kafka y Jorge Luis Borges no lo obtuvieron, en cambio la literatura sueca, una “ilustre desconocida”, cuenta con 9 de esos Premios. En esta línea de reflexión, parece concluyente una cita de Hans Robert Gaus, uno de los principales teóricos de la denominada *teoría de la recepción*: “el valor de una obra literaria no se produce por sus condiciones históricas o biográficas de producción, sino por los criterios de recepción, por parte del público, de impresión entre los contemporáneos, de fama póstuma, *difíciles de comprobar*.” (s/f: 41) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Para Bolaño, la literatura estructura un espacio desde confluencias individuales a partir del riesgo psíquico del creador, sus estados anímicos y sus propias frustraciones, una visión apocalíptica y sin redención posible. Alejado de un punto de empatía con la imagen “tocada” por algún don divino, para él *el escritor es una especie de canalla* -y de ahí su insistencia en colocarlo en cárceles o en bandas delictivas, exagerando los extremos a los cuales puede llegar-, a quien su fracaso en la literatura ha convertido en un ser vil. Toda su narrativa expone este simulacro de degradación sumaria: bajezas, rencores y daño, aún involuntariamente.

... [era] un estudioso notable de las obras de [Philip K.] Dick. (...) un tipo especializado en los `mensajes secretos de la literatura, (...)’, (...) se llamaba Graham Greenwood y creía, (...), en la existencia del mal, (...). En su particular teología el infierno era un entramado o una cadena de casualidades. Explicaba los asesinatos en serie como una `explosión del azar’. (...). Para luchar contra el mal recomendaba el aprendizaje de la lectura... (Bolaño, 1996 b: 110-111).

Resulta difícil imaginar que más allá del narcisismo⁷⁷ como una de las instancias de la creación -y se apunta esto porque lo que sobra en cualquiera de estos individuos es la exacerbación del ego-, exista otro vínculo con las ideas que en torno a la figura del creador expone Távira. Ese sujeto pletórico después del acto creativo, en quien se ha producido “una enorme liberación de energía pulsional” (1996: 38), ha sido dinamitado por Bolaño, y, en su lugar, se ha validado un ser frustrado y rencoroso, autor de una literatura mediocre y falsa.

Un título en La literatura nazi en América permite la entrada al problema de la mediocridad: *Epílogo para Monstruos* (pp. 205-232). Contenido en éste aparecen

⁷⁷ Para Freud, “el complemento (...) del egoísmo del instinto de conservación” (1948: 1097).

obras narrativas y poéticas, escritores y editoriales. Textos y contextos, experiencias del desastre y la envidia. Como si se tratara de una odisea por la escritura literaria que sólo fondea en puertos articulados por la mediocridad y el fracaso. Lo mismo se reitera inacabablemente en Estrella distante, Llamadas telefónicas, Los detectives salvajes, Amuleto (la literatura viene de las cloacas y los pasajes subterráneos del Distrito Federal mexicano, *literatura de la inmundicia*), Monsieur Pain, Nocturno de Chile, Putas asesinas y 2666.

Epílogo para Monstruos se divide en tres secciones: “1. ALGUNOS PERSONAJES”, “2. ALGUNAS EDITORIALES, REVISTAS, LUGARES...” y “3. ALGUNOS LIBROS”, y constituye un espacio donde se entremezclan nombres, sujetos, textos y sucesos tomados de los capítulos anteriores de La literatura nazi en América con correlatos nuevos, como una suerte de *resumen de la ignominia*, o como una acentuación de la misma, en la dirección de que no sólo basta con las historias individuales de *Los Mendiluce*; *Los Héroes Móviles* o *La Fragilidad de Los Espejos*; *Precursores* y *Antiilustrados*; *Los Poetas Malditos*; *Letradas* y *Viajeras*; *Dos Alemanes en el Fin del Mundo*; *Visión*, *Ciencia-Ficción*; *Magos*, *Mercenarios*, *Miserables*; *Las mil caras de Max Mirebalais*; *Poetas Norteamericanos*; *La Hermandad Aria*; *Los Fabulosos Hermanos Schiaffino*; y *Ramírez Hoffman*, *El Infame*, sino que el autor necesita contextualizarlas, para decirle al lector que existen zonas que operan alrededor de éstas y que las sostienen como una hagiografía de la mediocridad.

A lo largo del *Epílogo para Monstruos*, se realiza un montaje desde las entrañas del fracaso y lo mediocre. Son vidas, gestualidades y hechos impulsados hacia la derrota. Escritura como sinónimo de calamidad, de desasosiego... Parafraseando a Levinas en Ética e infinito con respecto al lenguaje, la literatura *forma parte de la pesadilla* de la cual, paradójicamente, debía hacer despertar.

Nada ni nadie se encuentra a salvo del fracaso. Hay poetas⁷⁸ como Susy D´Amato que terminaron sus existencias “vendiendo artesanías latinoamericanas en la capital de Francia” (Bolaño, 1996 a: 207) o como la Duquesa de Bahamontes, dedicada a la jardinería. Porque luego de unas escrituras pésimas -la referencia a D´Amato en la parte de *Los Mendiluce* la describe como una poetisa que realiza un prólogo pero “apenas si entiende una línea de la poesía de Luz” (29), con lo cual se afirma su falta de seriedad académica-, se comprende que la literatura pese como una roca y que se trate de arrojarla; olvidar que alguna vez se pensó como el destino utópico de fama y reconocimiento. A propósito del primer ejemplo, no parece casual que D´Amato muera en París, pues esa ciudad ha sido el ideal de la poesía. En este caso, Bolaño la coloca de frente a su fracaso: su vida de derrotada concluye en el lugar por antonomasia del éxito y la historia literarias, allí y no en otro lugar cualquiera.

Como apunta Álvaro Bisama en *Todos somos monstruos*⁷⁹, de Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño, los sujetos de La literatura nazi en

⁷⁸ Para Bolaño, esta poesía se divorcia de definiciones como la de Paul Celan, por ejemplo: poesía como “contra-palabra, (...) que rompe el ‘hilo’, la palabra que (...) no se inclina (...), [como] un acto de libertad. (...) que da testimonio de la presencia de lo humano” (1997: 10-11).

⁷⁹ Título que reafirma la presencia del mal radical en la condición humana.

América “viven y mueren por la escritura que (...), a su vez, es el reflejo terrible de la condición de simulacro del oficio.” (2003: 86).

Pero la mediocridad apunta a otros niveles. Críticos que ensalzaron obras por amistad con sus autores y que negaron por envidia a otros: “Aseguró que Macedonio Fernández no valía un pimiento” (Bolaño, 1996 a: 207); escritores de poemas folclóricos y épicos, a la caza de premios sin importancia: “Autor de una *Oda a San Martín* y de una *Oda a O Higgins* que ganaron sendos premios municipales” (211); mediocres profesores de literatura⁸⁰ quienes copian el estilo de los autores que estudian: “Poeta cuya obra se parece sucesivamente a la de Charles Olson, Robert Lowell, W. S. Merwin, Kenneth Rexroth y Lawrence Ferlinghetti. Profesor de literatura” (Ídem); revistas sobre las que se ignoran sus propósitos, con una mezcla inconexa de temas: “*Segundo Round*. Revista literaria y deportiva (...) que reunió a un amplio y por regla general malagradecido grupo de jóvenes escritores venezolanos” (221); y libros con títulos que resumen acertadamente sus propuestas literarias: *El Abogado de la Crueldad*, *Los Cefalópodos*, “*Los Chicos*, novela pornográfica” (223), *El Clan del Estigma Sangriento*, *Las Escaleras de Incendio del Poema*, *Estamos hasta las pelotas*, *Karma-Explosión: Estrella Errante*⁸¹, *Lucha de contrarios*, y así sucesivamente.

⁸⁰ En este punto, la descripción más precisa y lograda de Bolaño aparece en *La parte de los críticos*, de 2006, en la cual muestra el “mundillo” académico, la mediocridad de sus actos y sus fracasos, lo cual se analizará posteriormente.

⁸¹ Se señala la similitud entre este título y *Estrella distante*, así como las semejanzas entre el autor del primero, John Lee Brook, asesino y “el mejor de los escritores de la Hermandad Aria y uno de los mejores poetas californianos de finales del siglo XX” (1996 a: 153), y Ramírez Hoffman, sujeto de la segunda novela de Bolaño.

En esta extensa ejemplificación, tres sentidos se instalan como núcleos de concentración: la mediocridad, la derrota y el mal.

Cada uno de ellos conduce al otro. El mal como consecuencia de vidas y obras anuladas por la medianía, sin ética, en la dirección que Badiou le significa: “quedar prendido a los simulacros” (1993: 40); la decadencia al reconocerse en la derrota, y de ahí ese esfuerzo que los supera al convertir todo en un ritual de maldad. Un círculo dantesco sin salida. Aunque en algunos momentos parece que costara aceptar el fracaso, como en el caso de los estridentistas de Los detectives salvajes, la narrativa de Bolaño, inaugurada en este sentido por La literatura nazi en América, permite mirar la derrota del escritor que ha consagrado su existencia a la literatura y que con el tiempo cae en cuenta que más allá de ésta como proceso de realización, no hay prebendas. Para la mayoría resulta demasiado tarde, por eso sólo hallan en el ejercicio de un mal intrascendente el espacio para restituir las heridas, en esa constante que hace de la literatura un gran *libro infierno* -para utilizar el título de la novela del escritor italiano Carlo Fabretti-.

En *Epílogo para monstruos* y al examinarse la *Revista Literaria del Hemisferio Sur*⁸², toma fuerza una imagen que a lo largo del texto ha configurado un mapa nítido: la sutura entre la mediocridad y el nazismo, este último sobrepasando su contextualidad histórica y ahora como visión de mundo para entretrejerse con lo literario. Un regreso a Arendt y el mal banal que ha sustituido al absoluto (a los

⁸² No se puede dejar de observar cierto cruce entre esta revista y *Sur*, la publicación argentina del grupo con igual nombre, conformado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria y Silvina Ocampo, entre otros escritores, sobre todo en su simpatía por las ideas y la cultura germanas.

campos de concentración, por ejemplo, como *locus* del horror) y donde la mirada “concorre [sin] el ánimo de causar daño. (...) [con] el sujeto activo [que] no puede distinguir debidamente entre el bien y el mal, [por lo que] consideramos que no puede haber delito.” (2000: 418).

El ideario de Hitler, su *status* geopolítico, se han transformado en un *concebir/hacer la literatura* desde su rigidez y su organicidad, en un *tempo* sin genialidad ni rebeldía. A lo que se apunta, no es a que cada historia o sujeto se toquen con el nazismo como ideología (no obstante encontrarse con ésta en algún punto, por ejemplo, en los acápites de *Los Mendiluce* o de *La Hermandad Aria*), sino que Bolaño ha transformado la literatura en un trasfondo de intenciones y significantes que, por sus propuestas grises y medianas, por sus intentos de borramiento del espacio *otro*, forjan también al nazismo como una corriente literaria.

Es algo que parece innovador. Porque no se trata únicamente de reflejar cierta simpatía o defensa hacia el nazismo, lo que se propone, alcanza otra dimensión: la de *una estética marcada por un pensamiento inamovible, frío, paraníptico, mayúsculo, degradante y exterminador frente a lo diferente*; capaz de recurrir a la muerte para imponerse sobre lo desconocido; la grandilocuencia y la intolerancia del ideario nazi⁸³ llevadas a la literatura, a lo que, contrariamente, debería desamarrar y no hiperbolizar sujeciones de sentido y forma. Como afirmó Steiner, una estética

⁸³ En dos entrevistas (1933) que fueron secretas durante mucho tiempo, Hitler le reveló al periodista Richard Breiting lo que posteriormente se convertiría en su ideario. Entre las definiciones que aparecen y posibilitan enfocar *la literatura nazi* en Bolaño están: “nuestras ideas ordenadoras” (1975: 98), “no se valoran las cosas solamente con arreglo a cánones artísticos o militares, (...). Se dictamina con arreglo a la fuerza” (Ídem), y “Una idea es fuerte cuando se materializa en hechos” (123). Llama así la atención el vínculo que establece entre cultura y fuerza.

compasada “por un millón de gargantas y botas implacables. (...) [como] posos de veneno” (2000: 127).

Al retomarse la *Revista Literaria del Hemisferio Sur*, lo primero que resalta está en la “actitud belicista” (Bolaño, 1996 a: 220) de sus miembros, su “poesía combativa” (Ídem) que los llevó a estudiar “metódicamente el verso libre, largo, de respiración poderosa” (Ídem) tanto de Pablo Neruda como de Pablo de Rokha (enemigos irreconciliables en la realidad). Además, Ezequiel Arancibia, uno de los editores, realizó un “legendario viaje por Europa y Sudáfrica en busca del fantasmal Ramírez Hoffman” (221), sujeto del cual se sabe su particular visión de la literatura.

Pero no es hasta dos de las descripciones específicas de la revista, cuando surgen los centros de convergencia con las ideas nazis (y fascistas⁸⁴ en general). En el primero se plantea: una alternativa literaria que ocupe “el papel del fascio. Un fascismo italiano, esteticista y bravucón (...) y un fascismo español, católico y falangista” (Bolaño, 1996 a: 219). ¿Qué clase de propuesta de literatura se presenta? Pues la de una que nombre, que se coloque en el lugar de lo más ultraconservador del pensamiento, que proclame la fuerza -como notó Hitler en las entrevistas citadas a pie de página- como única validación estética, política e ideológica posibles.

Si se relee a Habermas en *Legitimation crisis* (1973), el acto de nombrar resulta “la más importante función de la sociedad” (s/p), y sólo éste puede conjurar el “encierro, (...) la pérdida de control y de significado sobre el entorno, (...), que es la

⁸⁴ Aunque anterior a Hitler, el fascismo, movimiento político y social italiano que encabezó Benito Mussolini, tomó muchas de sus ideas y ordenamientos del nazismo, fundamentalmente en lo que se refirió al antisemitismo.

pesadilla por excelencia que sumerge al individuo en el mundo del desorden, el sin sentido y la locura” (Ídem); entonces, se está frente a un nombrar que apunta al segundo eslabón entre la literatura y el nazismo: la revista únicamente toma en cuenta a “creadores afines tanto en lo político como en lo literario” (Bolaño, 1996 a: 220), lo cual marca el límite de la discriminación y la supresión de lo que *no piensa igual a*, y que, al final, evidencia una pieza más en el “culto” a la mediocridad.

Dentro de las zonas que clarifica con respecto al fracaso y la medianía como escenarios de lo literario, este libro construye, por encima de todo, una mirada hacia una concepción que revela el engaño detrás del entramado discursivo ficcional: los escritores que sólo lo *son* en apariencia, sus mentalidades rígidas y prejuiciadas, las trampas y la banalidad del mundo literario, el circuito de fraudes que éste organiza... Toda la narración acumula fracaso tras fracaso, los creadores supuestamente “superiores”, aquellos que hicieron del pensamiento nazi una estética para sus escrituras, resultaron, al final, los derrotados y, por tanto, seres inferiores, como J.M.S. Hill, muerto a los 31 años y cuya primera novela recoge

banderas con una suerte de cruz gamada primitiva y premonitoria, (...). Sus argumentos abundan en (...) niños robados y criados por razas inferiores para que en la edad adulta tomen el control de la tribu y guíen a ésta hacia el sacrificio, (...).

En privado se jactaba de haber creado parte del utillaje y del vestuario del nazismo alemán (Bolaño, 1996 a: 104).

O sea, un sujeto con una escritura fría y distorsionada, espejeada en el nazismo pero a contraluz, porque hizo salir del anonimato a las *razas inferiores* y éstas se

dedicaron a realizar lo que antes le interesaba al Tercer Reich: un guía para el futuro glorioso -que en la cita sufre una *vuelta de tuerca*: las conducirá hacia su anulación-. El autor muere sin reconocimiento, solitario y derrotado, en un estado anímico semejante al de su escritura, “en ruinas, [con] paisajes silenciosos e inquietantes” (Bolaño, 1996 a: 103).

Por otra parte, en Nocturno de Chile, la mediocridad y el fracaso son desmembrados a partir de una literatura que se entreteje con las entrañas del poder, con los gritos de los torturados y con el silencio cómplice de la sociedad, sobre todo de los escritores, involucrados en una historia de poesía y sangre.

A grandes rasgos, la vida del crítico y poeta Sebastián Urrutia Lacroix, contada por su voz moribunda, en un monólogo sin pautas de 150 páginas, permite escenificar, más allá del sentido historicista que la contextualiza, la medianía de una intelectualidad que no encontró sustento en su propia creación sino en la banalidad de las reuniones literarias y en el egocentrismo de la alabanza, trizadas, al final, por la certidumbre de que esta parafernalia se había sujetado sobre un mapa del horror, un sótano debajo del salón de encuentros literarios donde se torturaba y asesinaba a “subversivos” durante la dictadura de Pinochet⁸⁵.

Si para Barthes “la escritura (...) es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario” (1980: 85), se puede afianzar esta reflexión para

⁸⁵ Se había señalado que la historia sobre María Canales tenía su correlato en la realidad, en los sucesos que involucraron a la escritora chilena Mariana Callejas y a su esposo, Michael Townley (Jimmy Thompson en Nocturno de Chile). Aprovechando esta posibilidad, se toman algunas referencias del testimonio de la autora, titulado Siembra vientos (1995, Santiago de Chile: Ediciones ChileAmérica CESOC).

separar dos niveles bien nítidos que se leen en la novela: la escritura como hecho, la poesía de Urrutia Lacroix, por ejemplo, casi mística en la crueldad que construye, y un montaje a su alrededor, cuyo vínculo se estructura con los manejos turbios del crítico Farewell; con la presencia omnisciente de Neruda, con sus seguidores como sombras; en las tertulias de María Canales; en la búsqueda por parte de jóvenes poetas de un reconocimiento para su naciente obra, “a veces se me acercaba un poeta joven, (...), y se ponía a hablar de Pound y terminaba hablándome de su propio trabajo” (Bolaño, 2000: 127); en el silencio espeso que subyace entre los escritores cuando sale a la luz pública la identidad del dueño de la casa, lo que allí sucedía mientras ellos recitaban poemas y hacían burlas de tal o cual novela; la casa de las veladas, “rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una buena sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac” (Bolaño, 2000: 125).

Una frase resume la idea del cotilleo mediocre e insustancial: “los escritores necesitan la cercanía física de otros escritores” (Bolaño, 2000: 141). Estas palabras están ubicadas en el momento en que se revela la labor del esposo de la anfitriona de las tertulias, un agente de la DINA, sobreexponiendo así lo literario a la abyección más absoluta; también como un deslizamiento de responsabilidad frente al descubrimiento atroz. Sin embargo, lo que interesa resaltar en este acápite viene de la circunstancia de *situarse en la literatura no a través de su creación textual, si no de los múltiples tejidos que la circundan, los cuales, sólo en contadas ocasiones, valdría la pena tomar en cuenta.*

Nocturno de Chile apunta hacia el mundo paralelo que se incrusta dentro de la literatura y que la convierte en un campo de batalla. Las intrigas, las críticas demoledoras, los chismes, las figuras canónicas como subjetividades hilarantes que *fabrican* poetas, la envidia, y esa creencia reiterada de algunos escritores de que están realizando la gran obra, “los dispuestos a crear de la nada (o de las lecturas secretas) la nueva escena chilena, un anglicismo un poco torpe para designar el vacío” (2000: 129), como expone el propio Bolaño; constituyen las piezas de un rompecabezas que, al encajarse, conforman un plano de la mediocridad y la derrota, una representación de la literatura como territorio “instintual”, para utilizar un término freudiano⁸⁶, pocas veces aplacado por el hecho cultural como noción de no-violencia.

Pero, ante todo, ¿qué clase de reuniones literarias se realizaban en la casa de María Canales?

... la anfitriona servía whiskys a todo el mundo, alguien ponía un disco de Debussy, (...), al poco rato a alguien se le ocurría recitar un poema, a otro se le ocurría ponderar en voz alta las virtudes de tal o cual novela, se discutía de pintura y de danza contemporánea, se hacían corrillos, se criticaba la última obra de fulanito, (...), se bostezaba, (...), la anfitriona aparecía de repente con una bandeja rebosante de empanadas, alguno se ponía a llorar, otros cantaban, (...). Y al cabo de una semana allí estábamos de nuevo. (Bolaño, 2000: 127-128).

Para fijar el sentido de esta cita dentro de la mediocridad, conviene defragmentarla por partes. Según recuerda Urrutia Lacroix, Canales había ganado un concurso de cuento, su relato “Era [de] una medianía voluntariosa, como su propia autora” (2000:

⁸⁶ En El malestar en la cultura y otros ensayos (1973), Madrid: Alianza Editorial.

130), opinión que coincide con la del crítico Farewell: “dijo, tras leer unas pocas líneas, que se trataba de un texto espantoso, indigno incluso de recibir un premio en Bolivia” (Ídem), se está frente a una escritora mediocre. Luego, el crítico-sacerdote reconoce que “su cultura general era manifiestamente menor que la de los escritores” (125-126). Sin embargo, a su alrededor, se congregan los poetas y los novelistas⁸⁷ más importantes, los artistas de moda, “la gente es simpática y se hace querer. María Canales era simpática y se hacía querer” (126). Al respecto, se acota hacia el hecho de que las tertulias no respondían a intereses literarios, existían causas de índole fraternal, como una logia, que excedían la pretensión de reuniones para discutir o leer sobre literatura o arte.

Otra vez en la cita, se ubica la personalidad de sujetos anónimos para la literatura quienes hallan en la velada de María Canales un lugar para *hablar de sus propios trabajos*; la vida bohemia con la cual la tradición, a veces con una mirada romántica, ha revestido a los escritores; los críticos que han perdido la fuerza en el oficio y ya sólo pretenden la adulación; todo en un círculo mediocre, laberíntico:

En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada. (...), se hacían corrillos, se criticaba la última obra de fulanito (Bolaño, 2000: 126-127).

Este punto posibilita la entrada de un factor conocido en los medios literarios: los bautizos de libros o las tertulias como espacios para la intriga, criticar con

⁸⁷ En el plano de la realidad, en una entrevista de Miguel Paz al narrador chileno Pedro Lemebel, “Mi primera vez con Pedro Lemebel” (2001), éste cuenta de su encuentro con el también narrador Gonzalo Contreras, actualmente uno de los escritores más reconocidos de la literatura nacional, a quien le había reprochado su asidua presencia en las tertulias de Mariana Callejas.

ensañamiento a un determinado autor, reírse de tal poemario, etc., prácticas ya habituales, *ejercicios desviados* del acto de la escritura, pero que, equívocamente, están revestidos de igual importancia: “Ninguna discusión, ninguna investigación” (Bolaño, 2000: 120). Ya se había subrayado: no interesa la palabra en sí misma, el proceso para crearla, sino lo que la convierte en cuerpo deseado o castigado.

Así, se marca desde el inicio de la cita seleccionada la mediocridad en torno a María Canales, ella también como sujeto construido desde esta materia. *La literatura observada no por su cualidad de texto sino por su contexto*. Éste es uno de los registros fundamentales para comprender la mediocridad que recorre no sólo Nocturno de Chile, sino toda la narrativa de Bolaño: *esa persistencia de estar sin ser, el escritor que busca trascenderse por los valores externos y no por la capacidad con la cual puede elaborar su obra*. Como plantea Judit Gerendas, ha “sustituido la pasión de la escritura por la vanidad en relación con ella.” (2002: 9).

“Viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho, así pasa la gloria del mundo. (...). ¿Dónde está la literatura?” (2000: 134-135), dice Urrutia Lacroix refiriéndose a Farewell, y contenida en estas frases, se esconde la respuesta a su pregunta incisiva: la literatura está en el chisme, en la alcahuetería, en las borracheras y las cenas interminables, en una falsa gloria, cada vez más alejada del concepto de producto y goce estéticos.

De esta forma, transcurren las veladas literarias en casa de María Canales, una casa parecida a “un crucigrama” (Bolaño, 2000: 139). Al respecto, una digresión hacia el testimonio Siembra vientos. En éste, Mariana Callejas cuenta que la casa de

Lo Curro, escenario de las tertulias, era “realmente extraña” (1995: 70), y resulta perturbador el hecho de que se dividiera “en tal forma que desde mi departamento en el tercer piso yo no podía saber quién o quiénes llegaban a las dependencias de los pisos inferiores”⁸⁸ (71), confesión que conduce a pensar acerca de un intento de separación, y que, por supuesto, la escritora conocía lo que ocurría en los sótanos, ya que “en la casa había movimiento constante” (73).

Asimismo, no se puede obviar un diálogo entre María Canales y Sebastián Urrutia en el cual se da la perspectiva exacta de la frustración que aquel espacio contenía:

Una vez se me acercó [María Canales] (yo estaba solo, con un vaso de whisky en la mano (...)) y sin mayores preámbulos me expresó su admiración por la novelista feminista. Quién pudiera escribir como ella, dijo. Le respondí con franqueza: muchas de las páginas de la novelista eran malas traducciones (por no llamarlas plagios...) de algunas novelistas francesas de la década del cincuenta. Observé su rostro. Era, indudablemente, una cara ladina. Me miró sin ninguna expresión y luego, poco a poco, de forma casi imperceptible, se le formó una sonrisa o el amago incontenible de una sonrisa en el rostro. (...). Tal vez era una sonrisa de satisfacción (Bolaño, 2000: 132).

La cita trasluce envidia hacia la escritura lograda de la autora feminista, y esa sensación avasallante en María Canales sólo se sosiega en el instante en que el crítico disminuye el valor de la obra al señalar que se trata de una impostora. Cuando se analiza con detenimiento este diálogo, no se puede dejar de ver el momento que Freud definió como límite entre el instinto y la cultura, esa zona donde el individuo

⁸⁸ Como escribe Mariana Callejas, en la tercera planta se celebraban las tertulias, “Tal era mi convicción de que el tercer nivel de la casa era mi hogar que no vacilaba en invitar a mis amigos y compañeros de taller literario a verme” (1995: 73).

desea que afloren sus verdaderos sentimientos *-Era una cara ladina-*, pero lo social, “lo exterior (originado en el mundo)” (Freud, 1973: 11), se lo impide, de ahí que *una sonrisa o el amago incontenible de una sonrisa* ponga el punto final a la agresión instintiva.

Lo que se quiere subrayar con esta idea, es que en las veladas de María Canales, se construye un círculo de mediocridad, envidia y frustración en torno a la literatura, nunca se trató de un acto real para confrontar e intercambiar lecturas sobre la escritura o las artes, en general; lo que allí acontecía, venía simplemente de pasar el tiempo entre burlas y bebidas, y se nota, en el fondo de esta trama, la derrota y el vacío, *artificios sutiles del mal*.

Juicio personal que encuentra apoyatura en el cierre de la novela, cuando ha llegado la democracia y María Canales, sola y olvidada -“Todos los que habían acudido gustosos a sus veladas literarias, le dieron la espalda” (Bolaño, 2000: 142)- recibe en su casa, por última vez, al crítico-sacerdote, “en un tiempo diacrónico en donde se sucedían escenas incomprensibles, tristes, lejanas” (143-144).

Es precisamente este final el que socava en minúsculos fragmentos la mentira de los encuentros literarios, el que transmuta en polvo las risas, las burlas, el engaño: la demolición de la casa, “De mi casa, dijo María Canales, no quedará memoria alguna” (Bolaño, 2000: 145). La escritora se sabe derrotada, pero ya no se trata de una derrota literaria -en definitiva, nunca se miró capaz- sino de otra, ética, de *simulacro*, frente a la cual “Ya no tenía amigos, ni dinero, su marido la había olvidado (...), todo el mundo le había dado la espalda” (144).

El desconcertante “esplendor nocturno e impune” (Bolaño, 2000: 143) había muerto y con él, los sueños y las ansias no sólo de María Canales sino también de los escritores asiduos a sus tertulias: “no le digo a nadie, ni por todo el oro del mundo, quiénes venían a mis veladas artísticas” (145), le confiesa al sacerdote.

A fin de cuentas, estas tertulias cobijaron la frustración, la derrota y el horror. El rostro amable de la escritora escondía una máscara, la máscara banal del mal:

¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. (...). Después sonrió: ¿quiere ver el sótano?, dijo. La hubiera abofeteado allí mismo, (...). Dentro de unos meses ya no será posible, me dijo. (...). Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano. Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía. ¿Quiere ir a ver el sótano? Me levanté, di unos pasos por la sala en donde antes se reunían los escritores de mi patria, los artistas, los trabajadores de la cultura, y dije no con la cabeza. (Bolaño, 2000: 146).

Con esta cita se evidencia el engaño. Este cinismo que revela a María Canales en su verdadera naturaleza, también pone en escena el juego de la mentira de quienes participaban en sus veladas. Luego de esta confesión, la escritora se despide con una frase lapidaria: “así se hacía la literatura en Chile” (Bolaño, 2000: 146), con base a lo que Sebastián Urrutia reflexiona: “lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (147). En ambos enunciados, se percibe el sentido de la derrota, una derrota que contiene el horror, la sangre, la mediocridad, el doblez, las vanas ilusiones, las apariencias...; que lleva a la comparación terrible entre literatura y

vertedero: la basura es el punto afín, la imagen final que cose el sentido de la mediocridad y el mal. O, para coincidir con la conclusión de la novela, un cadáver pútrido y fosilizado, una “tormenta de mierda” (150).

Por último, como cierre sobre Nocturno de Chile, un punto interesante: la insensibilidad⁸⁹ como parte de la mediocridad. El lector se encuentra en medio de una velada donde, se sobreentiende, en los artistas existe una sensibilidad por encima del denominador “común”, pues se trata de creadores, de sujetos con ciertas aptitudes sensibles. Sin embargo, algo se trastoca: “un teórico de la escena de vanguardia” (Bolaño, 2000: 140-141), con “un gran sentido del humor” (Ídem), se extravía por los corredores de la casa y llega al sótano; allí, ve a un individuo torturado, pero él prefiere cerrar “la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor” (Ídem) y buscar “el camino de vuelta a la sala” (Ídem). Aunque la historia se filtra, “nadie, en su momento, dijo nada” (142).

Al respecto de la acotación “un teórico de la escena de vanguardia”, para Achugar, dentro de los discursos mediocres, algunos “se disfra[za]n de transgresores (... [pero] también existe la obediencia a lo supuestamente transgresor; todo depende de cuál sea el discurso hegemónico).” (1993: 14).

No conforme con esto, a esta pesadilla se le incrusta una risa, la del padre Urrutia Lacroix, voz que cuenta esta “historia, la verdadera historia” (Bolaño, 2000: 124).

⁸⁹ En la zona de intercambio entre ética y mal que Badiou trabaja, se puede leer la insensibilidad en el sentido de “síntoma de renunciamiento” (1993: 39), cuando “las rutinas de la supervivencia son indiferentes al Bien, cualquiera que éste sea.” (29). Por su parte, para Bilbeny, se trata de una apatía “frente al dolor y la humillación de los demás. La sociedad del anonimato y a la vez del narcisismo [la] alimenta y [la] mima” (1995: 128).

¿Cómo conciliar esta risa cruel con la sensibilidad del creador? Porque está superpuesta, atravesando “los corredores burlones de la casa” (140), “[las] heridas, [las] supuraciones, como eczemas, (...), las partes hinchadas” (Ídem) del torturado, y, exactamente, se deja oír así: “la historia (...) nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar” (Ídem). Esta última frase recuerda los llamados por Baudrillard *valores piadosos*, supuestos imaginarios del bien.

Esta risa precede la historia más abyecta de Nocturno de Chile. ¿Qué existe bajo su sustancia? ¿Placer, miedo, voluptuosidad en el sentido sadiano?

Precisamente una relectura a los textos de Barthes sobre Sade (1977) posibilita una apertura a la interpretación de la risa en esta parte de la novela. En tal dirección, el autor aclara que la intemperancia en la escritura del Marqués apunta hacia la disociación y la fractura de la linealidad del enunciado, porque en Sade, el lenguaje representa el *gesto de golpear, de transgredir*; con palabras de Barthes,

¿No consiste la mejor de las subversiones en desfigurar los códigos más que en destruirlos?

(...)

... no pudiendo figurar (...) lo que anda, varía, se rompe, (...) pierde el poder de descripción (...) [para] romper el espejo de la enunciación (1977: 135-177) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Coincidiendo con Barthes, se puede evocar esta *desfiguración* con respecto a la risa a la hora de narrar el acto sobre el torturado, un cambio de código que echa por tierra cualquier medida de sensibilidad en el artista. Porque el horror que porta *per se*,

se refuerza con esta risa, poderosa como construcción subversiva. Doble este horror: por el relato y por la consecuencia. La risa ha dinamitado tanto como la tortura, y rompe y desestructura, como una explosión.

Esta insensibilidad que se ha instalado en Nocturno de Chile, no hace sino voltear hacia el espacio tanto del mal absoluto como del radical. Como José Promis acotó en “Poética de Roberto Bolaño”⁹⁰: “la poesía puede encubrir actos criminales (...). La práctica poética es, (...), un acto ‘criminal’” (2003: 60), y también puede sustantivarse como mediocridad.

Pero el punto más elevado de la mirada de Bolaño hacia la literatura desde la mediocridad y la derrota, aparece en dos historias de 2666⁹¹. La primera corresponde a *La parte de los críticos*, que evidencia el mundo académico universitario; y la segunda, al espacio del sujeto Efraim Ivánov, de *La parte de Archimboldi*, un escritor menor, miembro del Partido Comunista Ruso, que acepta que Borís Abramovich Ansky⁹², un joven oportunista con pretensiones literarias, se convierta en su “negro”⁹³.

⁹⁰ En Espinosa H., Patricia. Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: FRASIS editores; pp. 47-63.

⁹¹ Porque en esta novela el mal está trabajado como un compendio de todas las perspectivas de éste anteriormente elaboradas por Bolaño. En 2666 “existe una deliberada intención, de trazar una genealogía del mal, es decir, de historiarla, y, con más precisión, de seguir sus evoluciones (o circunvoluciones) a lo largo del siglo XX.” (Galdo, 2005: 27).

⁹² Reiter/Archimboldi se instala en la aldea de Kostekino, a orillas del Dniéper, durante la Segunda Guerra Mundial. La historia de Ansky la extrae de un cuaderno escondido en la casa donde se alojó: “se puso a buscar (...) algo que le sirviera para reemplazar [una] venda y así encontró los papeles de Borís Abramovich Ansky y el escondite detrás de la chimenea” (Bolaño, 2004 b: 883). Se supone que el escondrijo sirvió a Ansky luego de ser asesinado Ivánov.

⁹³ Aunque el término resulta bien conocido, no está demás plantear su acepción: el individuo que escribe por otro, que le realiza su obra, y ésta se publica con el nombre de quien pagó esa escritura. Asimismo, no se puede dejar pasar por alto la connotación discriminatoria del término.

“La escuela donde daba clases era una escuela pública (...) [él] no tenía demasiada imaginación, (...). Inglaterra está llena de cerdos de esta especie” (Bolaño, 2004 b: 98-99). *La parte de los críticos*⁹⁴ resulta quizá la más evidente para tratar el problema de la mediocridad y la derrota desde otra perspectiva diferente a la del escritor. Si con textos como La literatura nazi en América, Estrella distante y *La parte de Archimboldi*, también de 2666, entre otros, Bolaño monta en escena la medianía de vidas literarias frustradas, del escritor inmerso en un laberinto de fracasos, sin posibilidad de redimirse, con *La parte de los críticos* da un vuelco a esta mirada y la traslada hacia quienes analizan y legitiman una obra literaria: los críticos⁹⁵, los profesores y los académicos, por cierto, estos últimos, para Rimbaud, “más muerto[s] que un fósil” (1986: 128).

Para el crítico mexicano Christopher Domínguez Michael, este acápite

es una burla elegante, mediante una narración sin pausa, de la rutina comercial y académica de la República Mundial de las Letras, de sus ritos y coloquios, de sus extenuantes traslados aéreos, del mercado editorial y de quienes viven para alimentarlo o derruirlo. (2005).

⁹⁴ Se aclara que otras obras de Bolaño tocan el tema de la mediocridad y el fracaso desde la mirada de la crítica, como en las novelas Los detectives salvajes, Amuleto y Nocturno de Chile, y en algunos cuentos de Llamadas telefónicas. Lo que sucede, sin embargo, es que en *La parte de los críticos*, de 2666, se percibe un formato más estructurado en este sentido, como si se tratara de una operación de cierre textual que agrupara todos los fragmentos dispersos en la geografía bolañista sobre el tema.

⁹⁵ A partir de la propuesta del crítico Luis Barrera Linares acerca del concepto de crítica como “literatura de reflexión (más que de creación)” (2005: 85), y que incluye, entre otros elementos, “la tolerancia hacia los juicios de otros, el academicismo y su retórica especializada” (86). También interesa no perder de vista una idea de Gadamer en Verdad y método: “... comprender un texto significa siempre aplicárnoslo y saber que, aunque tenga que interpretarse en cada caso de una manera distinta, sigue siendo el mismo texto el que cada vez se nos presenta como distinto.” (1993: 478).

Hay que partir del presupuesto de que Bolaño detestaba la crítica⁹⁶. Sus ensayos, artículos y entrevistas lo confirman, sobre todo en la dirección que, para él, los críticos tergiversaban el sentido de la obra literaria, al pretenderle falsos engranajes. La frase “Tanto crítico literario improvisado, tanto universitario mediocre, tanto funcionario suelto” (284), de Entre paréntesis, viene a ser una más entre tantas que sintetizaron su aversión⁹⁷.

Terreno resbaladizo⁹⁸ éste. Para Barthes en Crítica y verdad, el vínculo entre la obra literaria y la crítica es el “de un sentido con una forma” (1981: 63). Esta definición analiza la búsqueda crítica en un texto hacia un significado que ya está allí, atrapado en una determinada forma -novela, ensayo, cuento o poesía-, pero al cual sólo hay que reconstruirlo, no inventarlo; únicamente se requiere descifrar su sentido.

Además, para Barthes, la función de la crítica debe centrarse en “una lectura profunda (o mejor dicho, *perfilada*), que descubre en la obra cierto inteligible” (1981: 74), con lo que se reafirma que, independientemente que se revelen en la literatura

⁹⁶ En su última entrevista, recogida en Entre paréntesis, Bolaño demanda una crítica diferente para mirar la literatura latinoamericana: “la necesidad de una, llamémosla así, nueva crítica es algo que empieza a ser urgente en toda Latinoamérica” (2004 a: 338-339).

⁹⁷ A raíz de esta idea, parece pertinente también acotar sus palabras en El gaucho insufrible sobre la falta de visión de los críticos: “Si pudiéramos crucificar a Borges, lo crucificaríamos. (...)”

Sigamos, pues, los dictados de García Márquez y leamos a Alejandro Dumas. Hagámosle caso a Pérez Dragó o García Conte y leamos a Pérez Reverte. (...). Quién nos lo iba a decir. Mucho presumir de Proust, mucho estudiar las páginas de Joyce que cuelgan de un alambre, (...). Todo lleva a pensar que esto no tiene salida.” (2003: 177).

⁹⁸⁹⁹ Porque, para el crítico venezolano Oscar Rodríguez Ortiz, por ejemplo, lo que sucede, es que la crítica no se perdona: “A los inventores de ficciones narrativas o poéticas se les perdonan sus baches, las limitaciones de sus bagajes o la duda entre reflejar o construir universos. Al crítico le toca responder lo que otros intelectuales no pueden o no quieren: para eso están. Se dice, en réplica, que su función es igualmente plantear problemas que justifiquen su retórica de interrogantes sin solución y tanto trabajo como leer, releer y, tanto riesgo como escribir. En ningún caso las horas de dedicación lo salvan.” (1987: 3).

“escondrijos de significado”, deben respetarse las *cadena de símbolos*, la *homología de relaciones* originales -se parafrasea a Barthes- que creó el autor.

En idéntica mirada, en La estela de la teoría, Bové argumenta:

... la acción crítica no puede sólo descubrir y minar el discurso (...), sino también abrir espacios de ayuda a otros para formar sus propias subjetividades en oposición a las definiciones discursivas e institucionales generadas y fijadas por las estructuras dominantes y sus agentes. (1992: 78).

Uniéndola esta cita con la de Barthes, si bien es cierto que la literatura “sugiere sentidos diferentes a un hombre único” (Barthes, 1981: 53) y que “detenta por estructura un sentido múltiple” (57) con respecto a la lectura, no resulta menos cierto que su fijación a partir de la crítica, se correlata en función de su sentido original, y que el discurso crítico, aunque interpretativo, se mantiene en la línea del significado primario, traduciéndolo mas no sobrecargándolo imaginariamente.

Sin embargo, ¿qué sucede en la realidad? Al leer una crítica, de inmediato aparecen zonas *escritas* (en la dirección de inventadas) por el autor. Ya no se trata de desarmar/analizar un libro, sino de una operación de reescritura, la mayoría de las veces absurda y hasta ridícula.

El crítico se ha situado en el espacio del escritor y lo ha desplazado; para él, la obra no es la que tiene entre sus manos -en la posibilidad de reconstruirla/diseccionarla-, sino otra, con la que ha suplantado el sentido original y ejercita sobre ella una lógica proveniente de su deseo y no de lo escrito allí. Lo que había planteado Barthes sobre la escritura como problema que se le presenta al

creador⁹⁹, ha sufrido una traslación, y es ahora el crítico quien siente esta conflictividad, cuando sólo debería contribuir a aplacarla.

Otra vez, en palabras de Bové, la crítica como definición

debe ser siempre concreta y específica (...). No puede tanto definirse o teorizarse como ponerse en práctica. Para captar algo de la fuerza de un acto crítico `de oposición´ se debe ver éste, antes que nada, como *un acto y en acción*, se debe ver éste encajado críticamente con algún elemento de la estructura autorizada de la sociedad y de la cultura a la que se enfrenta. (1992: 83-85).

Al espejearla sobre esta cita, la crítica debe apuntar, entonces, hacia dos vertientes: la primera la ordena en la dirección del análisis *concreto*, alejada de cualquier invención o simulación de reescritura sobre el texto que analiza; la segunda, la identifica como un fragmento de una zona que genera estructuras teóricas: la crítica no puede situarse al margen del aparato metodológico/conceptual que en ese momento *autoriza* la denominada por Foucault “sociedad del discurso”.

Parafraseando a Thiebaut en Historia del nombrar (1990), la crítica “pone en juego [una] circularidad de la interrogación, circularidad que crea [un] lenguaje propio de respuestas” (17), que muchas veces no hace sino colocar sobre escena una *confusión-problema* -y se prosigue con Thiebaut-. Esta dificultad resulta importante determinarla porque los documentos críticos también integran, como los de creación, la “historia de los textos, de las formas de textualidad, (...) [que] pudiera[n] ser una clave de entrada a la historia de los procesos de construcción de identidad” (61).

⁹⁹ También en Crítica y verdad (1981). Para Barthes, un sujeto es creador cuando el lenguaje que utiliza, le “crea un problema” (48), no por su instrumentalidad o por su belleza.

En *La parte de los críticos*, de 2666¹⁰⁰, llama la atención la carencia de un sentido de vida propio en los sujetos Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton; para ellos, “El paso de los meses y de los años, [ha sido] callado y cruel” (2004 b: 19). Han permanecido inmersos en sus labores académicas, viajan constantemente a congresos de literatura, intercambian impresiones con colegas y pertenecen a grupos de una determinada tendencia -en sus primeros tiempos, Espinoza, por ejemplo, siguió la corriente crítica de los jungerianos-, pero el interés que los une por la obra de Archimboldi no resulta más que una mascarada, la mentira detrás de la cual esconden sus vidas solitarias, sin afectos ni preocupaciones fuera del contexto académico, y, precisamente, a esto apunta el cierre del capítulo.

La historia que vincula a los cuatro profesores/investigadores está marcada por un círculo que se sobreexpone sobre una pared cuya textura es la sublimación académica ante la carencia afectiva; se trata de individuos vacíos, aislados dentro de la sociedad, una tipología que en Bolaño redonda cuando refiere la construcción de ciertas individualidades contemporáneas.

Hay en ellos una alienación, no comprendida como puesta al margen de algo, sino como un encierro en la interioridad individual para, desde allí, reconocerse y acceder al espacio académico, de por sí en el borde -por elitista, paradójicamente-. No se puede olvidar que Lyotard en *La Condición Postmoderna* visualizó el saber como una competencia y, en esta dirección, la preparación académica individual, a la que

¹⁰⁰ Asimismo, en *Amuleto*, se consiguen algunas insinuaciones al respecto.

Pelletier considera *una droga*, traza las zonas para encerrar todavía más al sujeto en sí mismo. Elocuente la descripción de este proceso en el propio Pelletier:

Se vio, (...), ascético e inclinado sobre sus diccionarios alemanes, iluminado por una débil bombilla, flaco y recalcitrante, como si todo en él fuera voluntad hecha carne, huesos y músculos, (...), fanático y decidido a llegar a buen puerto, (...) pero que obró en él como una droga, una droga que lo hizo llorar (Bolaño, 2004 b: 17).

A los cuatro críticos los vincula “la soledad y la lluvia (o el temporal)” (Bolaño, 2004 b: 20), siempre con existencias problematizadas y escindidas por motivos que cartografían desde una decepción amorosa en el caso de Liz Norton hasta la rabia de Espinoza, quien “supuraba resentimiento, (...) que no le hubiera costado nada matar a alguien, a quien fuera, con tal de aliviar la soledad y la lluvia y el frío de Madrid” (Ídem).

A partir de esta perspectiva, toma cuerpo el estudio minucioso, arqueológico y creativo sobre la literatura de Archimboldi. Desde ésta, se escrituriza un mapa en el que convergen los diferentes puntos de encuentro entre los críticos que, por encima de referir una común mirada acerca de la literatura del autor alemán, va colocando, como banderillas sobre un plano¹⁰¹, la necesidad de compartir, de la experiencia vital que aleja la soledad de cada uno de ellos, el reconocimiento de los unos en los otros:

¹⁰¹ Aunque por Heidegger se sabe que “Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen” (1994: 137), resulta sumamente inestable el itinerario de los congresos y los encuentros literarios a los que asisten los críticos, como una hagiografía constante de desplazamientos por inercia, muy característicos de los sujetos de la narrativa contemporánea y, específicamente, de los construidos por Bolaño en *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*. Así, se arma un plano de secuencias difusas, cinematográficas, imágenes que parecen estar detenidas en cámara lenta, por ejemplo, cuando Liz Norton llega al congreso de literatura alemana de Bremen: “Entonces apareció, providencial, (...) y

En el siguiente congreso de literatura alemana, celebrado en París en enero de 1992, sólo asistieron Pelletier y Espinoza. (...) encontraron un hueco para comer juntos en un restaurantito de la rue Galante, (...), en donde, (...), se dedicaron, durante los postres, a especular con la salud del melancólico italiano [Moroni] (Bolaño, 2004 b: 25).

O:

A partir de ese día y de esa noche no pasaba una semana sin que se llamaran regularmente, los cuatro, sin reparar en la cuenta telefónica y en ocasiones a las horas más intempestivas. (Bolaño, 2004 b: 28).

Frente a estos ejemplos, se observa *la mediocridad en esta suerte de simulacro a través de la crítica de la literatura, que sólo busca la compensación de vidas frustradas en el ámbito personal*. El capítulo se debate en una lucha entre dos niveles de actuación: el que marca lo académico y el de lo personal, el primero “aparentemente” exitoso - “[Espinoza] Como Morini y Pelletier, tenía un buen trabajo y unos ingresos considerables y era respetado (...) tanto por sus estudiantes como por sus colegas” (Bolaño, 2004 b: 21)-, y el segundo, inexistente. Estos sujetos han apostado a las universidades, a los congresos, a la crítica especializada, y, al final, su propio pacto con la soledad los alcanza.

Quien se mueva por los escenarios académicos puede hablar de la mediocridad y el fracaso que allí se viven. Los profesores/investigadores utilizan una sofisticación ajena al lenguaje que maneja el resto de la sociedad, con términos prestados de un léxico teórico a veces incomprensible hasta para ellos mismos: “un código

desbarató el contraataque como un Desaix, como un Lannes, una amazona rubia que hablaba un alemán correctísimo, tal vez demasiado de prisa” (2004 b: 27).

hiperespecializado, significado y significante (...), texto, subtexto y paratexto, reconquista de la territorialidad verbal y corporal” (Bolaño, 2004 b: 29); la mayoría de los congresos¹⁰² no pasan de ser montajes alrededor de dos o tres figuras, o una manera de realizar turismo (pagado por la institución de donde proviene el ponente), pocos prestan atención a las ponencias o las discusiones que se realizan; después de meses de paciente trabajo, las investigaciones terminan en una revista especializada (arbitrada e indizada) de escasa circulación... Ésta y no otra constituye la realidad académica. ¿Cuántos críticos/investigadores de prestigio se reconocen frente a escritores como Mario Vargas Llosa, Paul Auster o J.M. Coetzee? A imagen de ellos, ¿cómo conseguir también la fama?

Como se había notado anteriormente, se regresa a uno de los centros vitales de esta investigación: *lo que Bolaño pone al descubierto, está en la mediocridad que tanto creadores como críticos/investigadores/profesores universitarios evidencian: no se trata de hacer/analizar la literatura, que debería ser fuente de placer por sí misma, sino de pretender con ella el reconocimiento y lo que éste implica.* Que en el caso específico de los sujetos del primer capítulo de 2666 también adiciona el hecho de resolver sus problemas personales a través de ésta¹⁰³.

¹⁰² Al respecto, bien ilustrativo el cuento “Pa(i)sajes” de Luis Felipe Castillo, en El placer de la falsificación (1998), Caracas: Memorias de Altagracia.

¹⁰³ Superada una relación amorosa anterior, Liz Norton se involucra sentimentalmente con Pelletier y con Espinoza, para, al final del capítulo, comprender que amaba a Morini: “¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que me querías? (...). ¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que yo te quería?

(...)

No sé cuánto tiempo vamos a durar juntos, decía Norton en su carta. Ni a Morini (creo) ni a mí nos importa. Nos queremos y somos felices.” (Bolaño, 2004 b: 204).

No se puede obviar, sin embargo, que el espacio académico legitima un saber. Las universidades, los centros de investigación, los congresos y las revistas especializadas fijan una *voluntad de verdad* -usando el término de Foucault- y afirman un orden de dominación.

Con esta mirada aparece lo que Bourdieu denominó *campo intelectual*, el “sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual” (1969: 141). De ahí que

... en la actualidad el discurso del crítico sobre la obra se presenta al creador mismo no tanto como un juicio crítico dirigido al valor de la obra sino como una objetivación tal del proyecto creador que puede desprenderse de la obra misma y se distingue por ello, esencialmente, de la obra como expresión prerreflexiva del proyecto creador, y aún del discurso teórico que el creador puede tener de su obra (Bourdieu, 1969: 152).

Parece puntual esta definición para contrastarla con el caso de los críticos y Archimboldi, porque, a lo largo del capítulo, lo que se evidencia, viene más del acto de no perder de vista el proyecto creador del autor -por ejemplo, entrevista con la viuda del editor Bubis: “La única persona en la editorial que conocía a la perfección la obra de Archimboldi -dijo la señora Bubis- fue el señor Bubis, que le publicó todos sus libros” (Bolaño, 2004 b: 44); búsqueda de pistas¹⁰⁴ para hallarlo, toda vez que su

¹⁰⁴ Una de las pistas más significativas sobre la literatura de Archimboldi aparece como una suerte de *plagio* sobre una crítica anterior a Sade: “recordaba (...) los hallazgos minúsculos que, muchos años atrás, había dado a la imprenta un crítico francés sobre el marqués de Sade y que consistían en un muestrario facsimilar de papeles sueltos que vagamente atestiguaban el paso del divino marqués por una lavandería, los *aide-mémoire* de su relación con cierto hombre de teatro, las minutas de un médico con los nombres de los medicamentos recetados, la compra de un jubón, (...), todo ello provisto de un gran aparato de notas de las cuales sólo podía extraerse una conclusión: Sade había existido, Sade había lavado sus ropas y había comprado ropas nuevas y había sostenido correspondencia con seres ya definitivamente borrados por el tiempo” (Bolaño, 2004 b: 79). La preocupación de Bolaño por los

figura se ha envuelto en el misterio: “Sopesaron las posibilidades de la demencia senil. Desecharon las hipótesis (...). ¿Y si Archiboldi estuviera huyendo?” (142-143); y seguimiento de las críticas: “una (...) reseña que había aparecido en un periódico de Berlín tras la publicación de *Lüdicke*, la primera novela de Archiboldi. (...), intentaba fijar la personalidad del novelista con pocas palabras” (45)-, que de la propia obra de Archiboldi, a la cual Pelletier, Morini, Espinoza y Norton llegan a un punto muerto: después de tanto estudiarla y analizarla, hay que encontrar al autor, porque, por sí misma, les luce incompleta. Por eso, para cerrar sus críticas medianas, construidas más para fortalecer vínculos personales que literarios, se necesita convertirse en *detectives*, pero sin la ilusión y la inocencia de los *salvajes* Ulises Lima y Arturo Belano.

Recapitulando, *La parte de los críticos* resulta un catastro de esa crítica especializada, de un academicismo absurdo, siempre enredada en una medianía que la condena a la reclusión en círculos menores, y donde, quien la concibe, siente su incompletud como individuo, el desgaste sin concreción vital. Como la escritura ya no compensa el saber sobre un autor, se necesita darle un cuerpo más allá de su literatura, como si lo físico cercara la posibilidad que la palabra crítica no logró develar. No cuesta imaginar dónde el mal radical forma su lazo orgánico.

escritores-plagiarios se mantiene a lo largo de 2666, hasta tocar, como punto cumbre, la historia de Ivánov y Ansky. Asimismo, cabe preguntarse, después de tantas biografías y testimonios sobre Sade, qué sentido tiene un texto que revele la existencia real del autor de Justine, sobre todo a través de una cartografía tan cotidiana.

El sueño de Liz Norton frente a los espejos del Hotel México, de Santa Teresa, opera como la cuadratura última de este circuito:

En la habitación (...) había dos espejos en vez de uno. El primer espejo estaba junto a la puerta, como en las otras habitaciones, el segundo estaba en la pared del fondo, junto a la ventana que daba a la calle, de tal manera que si uno adoptaba determinada postura, ambos espejos se reflejaban. (Bolaño, 2004 b: 149).

En el sueño, Norton se desdobra en otra mujer, aunque en un principio no se reconoce: “la mujer reflejada en el espejo no era ella” (Bolaño, 2004 b: 154), hasta que las miradas de ambas se sobreponen en la indeterminación de la habitación y “Objetivamente, se dijo, es igual a mí” (Ídem). Ahora tiene la certeza de saberse con “pena o miedo” (155), y el otro rostro comienza a hacerse “ansioso y luego inexpresivo y luego nervioso y luego resignado y luego pasó por todas las expresiones de la locura” (Ídem), y, al despertar y rememorar el sueño, Liz Norton se percata que no puede continuar en Santa Teresa tras el espectro fantasmal de Archiboldi, que su vida tampoco puede atarse a Pelletier o a Espinoza, y que debe marcharse cuanto antes, “Tengo que huir, pensó” (Ídem). A través de la actividad onírica¹⁰⁵, ella se da cuenta de la duplicidad de su vida y de la falsedad que ésta esconde. La imagen muerta de la otra mujer -“ella está muerta” (Ídem)- le descifra “su destino o su cuota de felicidad en la tierra” (Ídem) y resume el final de su vida hasta entonces: una crítica/investigadora frustrada, sin objetivos personales y sin

¹⁰⁵ Sin caer en un análisis freudiano, en “La interpretación de los sueños” se apunta, entre otros registros, a los sueños como manifestaciones de fuerzas psíquicas “que durante el día se hallan impedidas de desplegarse libremente” (1948: 233) y de deseos no realizados que buscan aflorar mediante lo onírico.

afectos estables; de esa vida que decide sepultar con su abandono: “Norton les comunicó que se marchaba al día siguiente” (177).

El periplo académico/vivencial de los cuatro críticos termina en el fracaso: “No vamos a encontrar a Archiboldi” (Bolaño, 2004 b: 206), le confiesa Pelletier a Espinoza; Liz Norton los había dejado para encontrar a Morini, quien ha puesto a un lado la relación con los dos académicos. Han quedado solos y de nada ha valido el andamiaje teórico para analizar la literatura de Archiboldi. Una de las últimas frases resulta lapidaria: “Archiboldi está aquí -dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (207), como si comprendieran de repente que la crítica, hasta ese momento el centro de sus afanes, les hubiera denostado la futilidad del esfuerzo, de las discusiones académicas, de los congresos...

Con respecto a la historia de Ivánov y Ansky, mencionada páginas atrás, más allá del escenario ideológico en el cual, en algunos momentos, parece extraviarse, es en ésta donde se entreteje con más fuerza la problemática del escritor mediocre, frustrado y carente de ética -en el sentido absoluto del *simulacro* que le concibió Badiou-, empeñado en la trascendencia más que en el ejercicio literario como búsqueda y esfuerzo:

Para cuando Ansky conoció a Ivánov éste ya no era un éxito de ventas y sus novelas y cuentos, que muchos consideraban cursis o insufribles, ya no despertaban el entusiasmo que despertaron en otra época. Pero Ivánov (...) seguía cobrando cada mes un sueldo por sus visiones arcádicas. Era, todavía, miembro del partido. Pertenecía a la Asociación de Escritores Revolucionarios. Su nombre figuraba en las listas oficiales de creadores soviéticos. (...) comía al menos cuatro veces a la

semana en el restaurante de los escritores y poetas. (Bolaño, 2004 b: 891).

Individuo mediocre, vendido al poder, hasta que el pacto¹⁰⁶ propuesto por Ansky lo convierte, según palabras de Máximo Gorki, en “Una pluma guiada por intuiciones... revolucionarias. Una pluma... grande” (Bolaño, 2004 b: 898). Paradójicamente, al final, este pacto sólo pone en escena la derrota.

Lo llamativo aparece primero en el concepto que sobre un escritor, posee Ivánov:

... un escritor de verdad, (...) un creador de verdad era básicamente una persona responsable y con cierto grado de madurez. Un escritor de verdad tenía que saber escuchar y saber actuar en el momento justo. Tenía que ser razonablemente oportunista y razonablemente culto. La cultura excesiva despierta recelos y rencores. El oportunismo excesivo despierta sospechas. Un escritor de verdad tenía que ser alguien razonablemente tranquilo, un hombre con sentido común. Ni hablar demasiado alto ni provocar polémicas. Tenía que ser razonablemente simpático y tenía que saber no granjearse enemigos gratuitos. Sobre todo, no alzar la voz, a menos que todos los demás la alzarán. Un escritor de verdad tenía que saber que detrás de él está la Asociación de Escritores, el Sindicato de Artistas, la Confederación de Trabajadores de la Literatura, la Casa del Poeta. (2004 b: 892).

En un nivel inicial del análisis, esta cita contiene la tipología de un escritor particular: el escritor socialista. Aquí se está frente a lo que Bazcko incluyó dentro de los “bienes (...) protegidos” (1991: 16) en el campo simbólico que organiza el poder.

¹⁰⁶ Unas escuetas líneas evidencian la naturaleza de este pacto: “Lo que tenía que ofrecer Ansky, (...), era demasiado tentador para que Ivánov, (...), no lo aceptara. El pacto, parece ser, se cerró en la habitación del escritor de ciencia ficción.

Un mes después, Ansky entró a militar en el partido. Su padrino fue Ivánov...” (Bolaño, 2004 b: 893).

Se trata de un sujeto creado y mantenido en función de la red orgánica de transmisión de ideología, como un *bien* material que pertenece al Estado, a su maquinaria. No resulta capaz de originar un sistema de representaciones propio, al margen del monopolio estatal. Su vida se circunscribe al oportunismo, al silencio cómplice, al murmullo -siempre y cuando piense que no será delatado-. Debe acatar y ponderar, porque, como plantea Bazcko, su función consiste en “elaborar modelos formadores para sus ciudadanos” (8), dentro de los cuales no caben la polémica ni la intemperancia.

Además, ha sido anulada la reflexión que sobre la naturaleza de la escritura plantea Nelson Osorio ¹⁰⁷, cuando su paradigma “puede ser agredido, mortificado, cuestionado, superado” (1993: 98), contrapuesto en todo sentido, inclusive en el de transformarlo en un “campo de batalla” (Ídem) frente al territorio del poder, cuya dirección se vincula con “someter y dominar” (Ídem).

El escritor socialista construye una modalidad colectiva de identidad, está anulado como individuo, sólo existe en tanto miembro de una Asociación de Escritores o de un Sindicato artístico, instituciones de un Estado que, a través de estos, controla y legitima su ejercicio, y, por esta razón, cuando deja de servirle, queda anulado¹⁰⁸:

¹⁰⁷ “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual”, en: *Estudios* N° 2, Caracas, 1993; pp. 95-104.

¹⁰⁸ Aunque se desconoce la pasada realidad intelectual soviética, en la cual Bolaño ubicó ficcionalmente el sujeto Ivánov, se puede realizar una traslación hacia el caso del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, Premio Cervantes 1997, quien, después de servir en el servicio exterior de su país y participar en proyectos literarios de la revolución, decidió abandonar Cuba y, a partir de ese momento, su figura fue borrada hasta de los diccionarios de literatura.

... todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección.

(...).

Todo poder busca monopolizar (...) y controlar, cuando no dirigir, (...) [a] otros. (Baczko, 1991: 8-16)

Pero más allá de estas afirmaciones, se descubre que la obra de Ivánov copiaba¹⁰⁹ ciertos patrones de otros autores: “decidió astutamente escribir a la manera de Odoevski y Lazhéchnikov. Cincuenta por ciento de Odoevski y cincuenta por ciento de Lazhéchnikov. No le fue mal” (2004 b: 888). Para completar la tipología de este escritor, hay que tomar en cuenta esta cita, porque en ella se perfila la carencia de ética y la falsedad de su escritura, lo cual apunta a la aceptación de lo que le propondrá Ansky.

Por último, Ivánov sufre un colapso creativo, en parte por haberse convertido en el escritor del *establishment* soviético, que imponía pruebas de fidelidad ideológica, así, “acudía a congresos y conferencias en (...) fábricas” (Bolaño, 2004 b: 891), pero también debido a que “En su fuero interno, (...) sentía que le faltaba algo. El paso decisivo, el golpe de audacia. El momento en que la larva, con una sonrisa de abandono, se convierte en mariposa.” (Ídem).

Entonces, por un lado, se encuentra Ivánov, este escritor abrigado por el poder, “un escritor prometedor, del que se esperaban grandes cosas” (Bolaño, 2004 b: 888), sumiso a “las normas que rigen una vida” (892), pero al que la creatividad había

¹⁰⁹ El vínculo entre escritura y plagio siempre le preocupó a Bolaño. En un artículo de Entre paréntesis señaló: “no se debe plagiar, a menos que desees que te cuelguen de la plaza pública. Aunque a los plagiarios, hoy en día, no los cuelgan. Por el contrario, reciben becas, premios, cargos públicos, y, en el mejor de los casos, se convierten en *bestsellers* y líderes de opinión.” (2004 a: 323).

abandonado. Por otro, Ansky, con “sus ideas disparatadas, sus visiones siberianas, (...), el caudal de experiencia salvaje que sólo puede tener un joven de dieciocho años” (891).

Es en esta superficie compleja donde se produce el pacto fáustico. Ivánov se convierte en el padrino literario y político de Ansky, en contraprestación, el joven Ansky escribe las novelas que firma Ivánov, entre ellas *El ocaso*, un *best seller*, cuyo “argumento era muy simple: un joven de catorce años abandona a su familia para sumarse a las filas de la revolución” (Bolaño, 2004 b: 898) y que recibió la crítica elogiosa de Gorki: “es usted... mejor que Julio Verne. Una pluma más... madura” (Ídem).

El entramado que se monta, se basa en el engaño de un escritor fracasado, Ivánov, y de otro, Ansky, para quien la literatura resulta, coincidentemente con su mentor, cuestión de mérito ante el poder. Hay una entrevista a Ivánov de dos jóvenes del *Periódico Literario de los Komsomoles de la Federación Rusa* que reproduce la falsa hasta niveles inverosímiles¹¹⁰:

Jóvenes komsomoles: ¿Por qué cree que su primera gran obra, la que logra el favor de las masas obreras y campesinas, la escribe usted ya cerca de los sesenta años? ¿Cuántos años tardó en meditar la trama de El ocaso? ¿Es la obra de su madurez?

Efraim Ivánov: Tengo sólo cincuenta y nueve años. Aún me queda tiempo antes de cumplir los sesenta. Y me gustaría

¹¹⁰ El carácter irónico e ideológico intersticia la historia de Ivánov y Ansky. En el caso de la entrevista con los jóvenes komsomoles, se lee que la novela *El ocaso* alcanza el reconocimiento en función de sus receptores: *las masas obreras y campesinas*, el vínculo sustancial del socialismo simbolizado en la hoz y el martillo.

recordar que El Quijote la escribió el español Cervantes más o menos a mi misma edad.
Jóvenes komsomoles: ¿Cree usted que su obra es como El Quijote de la novela científica soviética?
Efraim Ivánov: Algo de eso hay, sin duda, algo de eso hay.
(Bolaño, 2004 b: 903-904).

Conociendo el origen de “su” novela, de la mano ajena detrás de ésta, se siente capaz de colocarse junto a Cervantes. De la cita anterior se resalta la impostura, para retornar al punto que en esta parte de la investigación parece fundamental: *la literatura no como un estado de placer obtenido por su creación, sino como un producto que otorga fama, y donde el escritor propicia que se degeneren en mercancía*, en el sentido de Adorno:

... [su] inclusión (...) entre los bienes de la sociedad de consumo (...) como nuevo fetiche en un proceso (...). Esa actitud actual, (...), ha convertido la obra de arte en un mero *factum*. (...) en mercancía, en medio de ganar dinero. (1983: 31).

El fragmento que unifica el todo sobre la mediocridad, se contextualiza en este intento de observar la literatura desde el reconocimiento, en el escenario que sitúa al creador como una diva. A Ivánov no le interesa sino ese instante de sentirse superior y de obtener prebendas materiales:

Le fue concedida una dacha en las afueras de Moscú. Algunas veces le pedían autógrafos en el metro. Tenía una mesa reservada cada noche en el restaurante de los escritores. Pasaba sus vacaciones en Yalta, junto a otros colegas igualmente famosos. (...), las noches de Yalta, con mujeres extraordinarias que sabían beber vodka sin desmayo (...) y con jóvenes sudorosos de la Asociación de Escritores Proletarios de Crimea que acudían a pedir consejos literarios... (Bolaño, 2004 b: 902).

¿Qué se puede sacar en claro de esta cita? Retomando a Bazcko, el escritor forma parte de una red que el poder utiliza para “la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico” (1991: 9), fundamentalmente en las sociedades socialistas, como la ex Unión Soviética, donde nimiedades como una mesa en un restaurante o unas vacaciones pagadas, marcaban la diferencia con respecto al ciudadano común. Sin embargo, en un plano más abierto, Ivánov articula al escritor para quien servir al poder opera como su lugar de pertenencia. En definitiva, *la literatura como servidumbre*, una de las preocupaciones más acuciantes de Steiner cuando analizó la culpabilidad del lenguaje ante el horror del nazismo.

En general, Bolaño trabaja esta imagen en su narrativa para diseccionarla desde una ironía atroz y fragmentarla con el fracaso más estrepitoso posible. Basta recordar a Sebastián Urrutia Lacroix, en Nocturno de Chile, sujeto cuya conciencia lúcida, en su lecho de muerte, le reclama sus servicios a la dictadura pinochetista; o Maples Arce, uno de los estridentistas de Los detectives salvajes, ayudante del general Diego Carvajal y luego diplomático. Tanto el crítico-sacerdote como el poeta quedan solos, como *restos*, segmentos de un mismo espejo, sin refracción ni reconocimiento. La fama que tanto persiguieron y que colocaron por encima de la escritura, jamás los alcanzó, y sus finales sólo encerraron desolación y muerte.

En la historia de Ivánov nunca se descubre la falsa, porque en ella se potencian otros registros iguales de interesantes: el escritor que “cae en desgracia” con el poder, “retiraron las obras de Ivánov de las librerías. (...) Pasó cuatro meses en un calabozo

y firmó todos los papeles que le pusieron delante” (Bolaño, 2004 b: 905); la tortura como mecanismo de represión: “Lo volvieron a interrogar largamente y luego lo metieron en una celda sin luz” (909); la depresión, “Gemía y lanzaba ayes lastimeros y procuraba sin éxito refugiarse en los recuerdos de su primera infancia” (905); la locura, “en su celda se hizo amigo de una rata” (909); y, por último, su desaparición física: “alguien le pegó un tiro en la nuca y luego metieron su cadáver en la parte de atrás de un camión” (910). La circunstancia de contratar a un “negro” para que escribiera sus novelas, pasa a un segundo plano, inclusive la trama alrededor de Ansky cierra cercenada: se ignora qué sucedió con él y sólo se intuye que huyó, sobre este sujeto pesa la incertidumbre¹¹¹.

No obstante, la premisa inicial vuelve a plantearse: el vínculo Ivánov-Ansky elabora el lugar del fracaso y la medianía en una literatura escenificada sobre la trampa, una trampa urdida por los propios sujetos, pues, cabe recordar a Arendt, estos no logran *saber o intuir sus propios actos de maldad*; y donde, además, ciertos circuitos institucionales los sobreexponen. Casi en las últimas páginas, aparece una revelación en boca de Ansky:

¿A qué tenía miedo Ivánov? (...). El miedo de Ivánov era de índole literaria. Es decir, su miedo era el miedo que sufren la mayor parte de aquellos ciudadanos que un buen (o mal) día deciden convertir el ejercicio de las letras y, sobre todo, el ejercicio de la ficción en parte integrante de sus vidas. Miedo

¹¹¹ Según lee Reiter en el cuaderno, “Ansky, (...) abandona Moscú, sin papeles, a merced de cualquier delator. (...) Entonces hay (...), arroyos y pan duro y un intento de robo que Ansky evita, pero no dice cómo lo evita. Finalmente aparece la aldea de Kostekino. Y la noche. Y el rumor del viento que lo reconoce. (...). Por aquellos días Hitler invade Polonia y empieza la Segunda Guerra Mundial. (...), ataque a la Unión Soviética. Una noche Ansky sueña que el cielo es un gran océano de sangre. En la última página del cuaderno traza una ruta para unirse a los guerrilleros.” (Bolaño, 2004 b: 919-920).

a ser malos. También, miedo a no ser reconocidos. (...). Miedo a la pisada que no deja huella. (...). Miedo a cenar solos y a que nadie repare en tu presencia. Miedo a no ser apreciados. Miedo al fracaso y al ridículo. (...). Miedo a habitar, para siempre jamás, en el infierno de los malos escritores. Miedos irracionales, (...), sobre todo si los miedos contrarrestaban sus miedos con *apariencias*. Lo que venía a ser lo mismo que decir que el paraíso de los buenos escritores, según los malos, estaba habitado por apariencias. Y que la bondad (o la excelencia) de una obra giraba alrededor de una apariencia. Una apariencia que variaba, por supuesto, según la época y los países, pero que siempre se mantenía como tal, apariencia, cosa que parece y no es, superficie y no fondo, puro gesto, e incluso el gesto era confundido con la voluntad (Bolaño, 2004 b: 903).

Junto con el concepto de obra maestra que aparece más adelante, en esta extensa cita, se lee una definición importante sobre la literatura: *la apariencia como el sentido que verdaderamente le importa al escritor*. Construir lo falso, lo que *parece y no es*, por encima del proceso de la creación y de la calidad de la obra que puede derivarse de éste. Lo que el sujeto visualiza, nace del “cómo me ven”, si lo piensan como un escritor malo o si trascenderá, inquietudes banales e imposibles de correlatar, dadas la subjetividad que evidencian.

Aquí está la tipología del escritor mediocre: un hombre ruin, acobardado, que se sabe fracasado mas no puede salirse de este laberinto, ya que él mismo lo elaboró, sin *distinguir debidamente entre el bien y el mal* -como puntualizó Arendt sobre Eichmann- y ha sobrevivido como *gestualidad, puro artificio*, que, a su vez, lo condujo al poder y sus bondades.

Como cierre de la parte de Ivánov y Ansky, se puede construir una metáfora a través de la cual entrecruzar la mediocridad y la derrota no sólo de esta historia sino también de toda la novela: la del pasaje que describe la relación de Ivánov con la rata Nikita.

Para Todorov en “El discurso psicótico”, en Los géneros del discurso (1996), en momentos en que el individuo pierde conexión con la realidad, se produce “una degradación de la imagen que (...) se hace del mundo exterior” (83). Detenido en dos ocasiones, “En 1936, con el inicio de la primera gran purga” (Bolaño, 2004 b: 905), y, posteriormente, en 1937, el escritor sufre una *dislocación de su referencia* -se sigue con Todorov- y traslada sus coordenadas de relación (hasta ese tiempo las de la literatura) a otra inexistente, creada por su imaginación: una rata, a la que llama Nikita. Como apunta Todorov,

La referencia se hace, pero a un mundo imaginario, o más bien, a un mundo donde la diferencia entre lo real y lo imaginario está anulada. (...) el sujeto habla pero (...) no llega a construir, a partir de su discurso, cualquier mundo referencial. (1996: 83-84).

Disociado, Ivánov comienza a encontrar en los diálogos con la rata la posibilidad de un interlocutor para un universo referencial a imagen de sus deseos: “No hablaban, (...), de literatura ni mucho menos de política sino de sus respectivas infancias” (909), con lo cual se enlaza la teoría freudiana acerca del regreso a la infancia como refugio frente a problemas aparentemente sin resolución.

En este nexo psicótico, aparece una imagen recurrente en la narrativa de Bolaño: la alcantarilla¹¹². Al respecto se señala:

La rata, en un ruso apenas susurrado, le hablaba de las alcantarillas de Moscú, del cielo de las alcantarillas en donde, debido al florecimiento de ciertos detritus o a un proceso de fosforescencia inexplicable, siempre hay estrellas. (...). A veces Ivánov se dejaba llevar por el abatimiento, apoyaba una mejilla en la palma de la mano y le preguntaba a Nikita qué sería de ellos.

La rata entonces lo miraba con unos ojos tristes y perplejos a partes iguales y esa mirada hacía comprender a Ivánov que la pobre rata era aún más inocente que él. (Bolaño, 2004 b: 909-910).

Ya lejos de un discurso cuya referencia ha implotado, esta cita apunta hacia otras zonas de interacción. El escritor de éxito, ahora en la cárcel y consciente de su derrota, conoce por primera vez la existencia de un lugar pútrido, desagüe de aguas contaminadas pero adonde van también las aguas -metafóricamente comparando- del esplendor del Moscú que él vivió. Las alcantarillas: una metáfora del submundo que corría por debajo de una sociedad que “olía a vodka y a cloaca” (Bolaño, 2004 b: 908), y que por mucho tiempo escondió “cosa[s] en descomposición, [como] la hierba enferma” (Ídem).

¹¹² Entre la literatura de Bolaño que toma como referencia la alcantarilla, se encuentran Los detectives salvajes, Amuleto y el cuento “El policía de las ratas”, de El gaucho insufrible. Asimismo, en la entrevista “En mi escritura trato de mantener todos los riesgos, todas las apuestas” (Revista *Ateneo* N° 13, pp. 16-17) el autor plantea: “Intento no pensar en la muerte y nunca lo consigo. Eso es lamentable. Hubo una época en que a mí me hubiera gustado ser como Jacques Villon y otra en que me hubiera gustado ser como Rabelais. Dos deseos imposibles. La leyenda dice que Rabelais y Villon se conocieron, que sostuvieron una única conversación, Rabelais desde la calle y Villon desde el interior de una alcantarilla. Yo creo que los escritores vivimos en ese espacio, en el que media de la calle a la alcantarilla y que ya no es ni calle ni alcantarilla.” (González, 2000: 17). Sobre la reiteración del sentido de la alcantarilla en la literatura de Bolaño, el crítico Grínor Rojo puntualizó que se trata de un símbolo sobre las zonas subterráneas “de la historia latinoamericana posterior al 73” (2004: 208).

No inocentemente, la rata ha sido colocada como interlocutora. Se está frente a un individuo sin escrúpulos, un oportunista, alguien que alcanzó reconocimiento en la literatura valiéndose de trampas, del trabajo ajeno. Al final, quedó abandonado, delirante, y una rata, tan repulsiva como él, lo acompañó hasta el momento de su ajusticiamiento.

La imagen de la rata involucra procesos profundos del subconsciente, que establecen dependencia con el propio sujeto. Según su color, su tamaño o su número, su representación pondrá al descubierto actos alrededor de la interioridad del ser humano, como frustraciones y problemas durante la infancia.

A partir de esta idea, se delinea la rata como la pérdida del sentido de vida en Ivánov y su regreso a la infancia, donde se apunta hacia el escenario de la derrota total del sujeto: incomunicado, en una celda inmunda, nada queda del escritor orgulloso, del “Cervantes de la literatura fantástica (...) [que] sólo se veía a sí mismo cabalgando junto a un Sancho misterioso y útil por las estepas de la gloria literaria” (Bolaño, 2004 b: 904); inclusive, su muerte afirma su decadencia, y, sobre todo, su insignificancia, ya que resulta asesinado y su cuerpo desaparece en un camión, rumbo al seguro anonimato de miles de tumbas sin nombres ni identidades. Aunque parezca de una crueldad absoluta, Ivánov vivió como una rata -sus actos resultaron de una bajeza sin límites- y, como este animal, murió.

Esta derrota que sepulta la mediocridad, se resume en unas palabras de Ansky para referirse a Ivánov: el escritor como “una película de terror, (...). En donde todo está detenido, y está detenido porque se sabe perdido.” (Bolaño, 2004 b: 908).

Lo dijo Bolaño en otro contexto: *así también se va construyendo la literatura*.

3.1.1. Figuras canónicas: “sin sombra están siempre de espaldas”

En el inicio del cuento “Fotos”, de Putas asesinas, se lee la frase “qué hijos de puta” (2001: 197). ¿A quiénes interpela el sujeto de la historia? Pues a los poetas de Francia, a los grandes nombres de la poesía, una marca que permite acercarse a un espacio en la narrativa de Bolaño que completa su mirada sobre la mediocridad y el mal: las *figuras canónicas de la literatura, aquellos sujetos que son/hacen el canon literario*¹¹³.

Antes de adentrarse en esta problemática, dos acotaciones imprescindibles: la primera tiene que ver con ese mal inaprensible en la narrativa bolañista, que está y, al mismo tiempo, carece de sustancia. Porque, por ejemplo, ¿en qué nivel del mal operan las figuras que, paradójicamente, constituyen un “bien” para la literatura, toda vez que sus escrituras resultan modelos? Se debe presenciar, entonces, una línea muy sutil que la demarque dentro del mal.

En segundo lugar, parte de la obra ensayística de Bolaño pone de relieve su insistencia en crear un *contra-canon*, si así puede llamarse: sus lecturas exteriorizan una voluntad de legitimar autores al margen, a veces hasta desconocidos -Osvaldo Lamborghini, por ejemplo, sobre quien manifestó que su novela póstuma Tadeys, “es el libro más bestia (...) que he leído en español en este siglo que se acaba” (2004 a:

¹¹³ Este acápite se centrará en Los detectives salvajes y en el cuento “Encuentro con Enrique Lihn”, de Putas asesinas, (“Carnet de baile”, donde se desacraliza la figura de Pablo Neruda, ya fue analizado) porque abordan más nítidamente la problemática de las figuras canónicas y la mediocridad.

142), juicio de un tono exagerado-; o sacar de los escombros de la polémica a autores como Jaime Bayly o Thomas Harris, este último un escritor de un género tan controversial y apartado de lo académico como el *best seller*. Pero, en igual dirección, escudriña a poetas canónicos como Neruda¹¹⁴, a quien encuentra “debilidades y gestos crispados” (154) y “que contradice el tan mentado instinto de los poetas” (Ídem), esto a raíz de su viaje a la Unión Soviética, cuando escribió Las uvas y el viento. Fiel a sus intentos de dinamitar cualquier modelo establecido, Bolaño ataca lo considerado como/dentro el/del canon.

Ahora bien, en la historia de “Fotos”, Arturo Belano *-alter ego* de Roberto Bolaño¹¹⁵- se encuentra “perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma” (2001: 197). Aquí se vinculan tres niveles de intención: el sujeto ha viajado a un continente que la tradición occidental ha situado entre su perspectiva de *lo otro*; en ese lugar remoto, donde “sólo estoy yo y los fantasmas” (Ídem), recoge la antología¹¹⁶ de 930 páginas, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, la presencia de la poesía francesa ha llegado lejos, hasta África; y este libro ha sido editado como una

¹¹⁴ Aunque el caso de Neruda se abordó, la siguiente frase cierra la mirada de Bolaño sobre él: “la literatura chilena gira alrededor de un sol muerto que se llama Pablo Neruda. Para los chilenos, Neruda es una montaña enorme que se supedita a cualquier perspectiva nueva” (S/A, 2001: 1).

¹¹⁵ El cuento forma parte de un libro publicado en 2001 y resulta curioso que Bolaño retome a Arturo Belano, pues en su narrativa posterior a Los detectives salvajes -y se exceptúa a Amuleto, historia desgajada de esta obra-, el sujeto desaparece, como si el autor hubiese querido prescindir de su voz autobiográfica. Aunque Ignacio Echeverría en su “Nota a la Primera Edición” de 2666 comenta que “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: ‘El narrador de 2666 es Arturo Belano’.” (2004: 1125), esto no se desprende de dicha novela.

¹¹⁶ Para Alfonso Reyes, las antologías tienen un carácter consagrador y en ellas o “domina el gusto personal del coleccionista, (...) [o] el criterio histórico, objetivo” (1948: 137).

alabanza, un ritual conmemorativo hacia sus principales voces: Jean Pérol, Gérard Neveu, Véra Feyder y Jean-Philippe Salabreuil, entre otras.

La antología produce la sensación de algo inamovible y, a la vez, eterno. Belano camina por el desierto de Liberia y en medio del suelo “como de arcilla roja pero que no es de arcilla” (Bolaño, 2001: 197), se sienta y hojea la antología; él está en movimiento mientras el libro aparece abandonado, sin embargo, ha logrado guardar la poesía de esos autores que revisa, pero, ciertamente, los ha eternizado pero en el olvido, entre la tierra arcillosa, en un rincón desconocido de África. Los grandes poetas franceses se consumen entre el polvo de un paraje remoto, operación de derrumbe ésta, donde son rescatados por el lector Belano, que presiente a su alrededor, por esa causa, “un equilibrio inestable, cuervos o buitres o zopilotes” (205) a medida que concluye la lectura de las poesías, frente a lo cual se observa, además, el correlato entre la literatura y lo abyecto, referencia reiterativa en el autor.

Para Eagleton en su Teoría literaria, la literatura jamás tendrá que ver con categorías fijas, sino, por el contrario, con lo transitorio, con el valor de apreciarla “en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos” (1988: 23). En esta dirección, es reescritura, por eso hasta “leer equivale siempre a `reescribir`” (24), y de ahí el constante cambio y los movimientos “dentro de una red (a menudo invisible)” (Ídem), lo cual echa por tierra una posible

estabilidad. No inocentemente, las figuras canónicas se construyen sobre una base inamovible, como una zona fija. Esto conduce a lo que se denomina *canon*¹¹⁷.

En los orígenes del término, los filólogos alejandrinos del siglo III d. C. lo utilizaron para asentar aquella lista de obras que para ellos reunían cualidades lingüísticas y, por tanto, eran *ejemplares*¹¹⁸. Recientemente, cuando se revisa un libro como El canon literario, llama la atención que en el artículo “El debate sobre el canon literario”, Enric Sullá apunte hacia el canon como la creación de una norma o regla que lleva, a su vez, a una serie de autores que se legitiman como autoridades, “dignas de estudio” (1998: 20) y también que no pueda deslindarse de sus vínculos con el poder, con ese *orden del discurso* rígido e institucional.

Por otra parte, en una reseña a esta obra en la revista *Espéculo*, el crítico Joaquín M^a Aguirre apunta:

El canon siempre ha tenido una función pedagógica: mantener un corpus de obras literarias vivas socialmente. En la medida en que dejamos de considerar las artes desde la torre de marfil del esteticismo y pasamos a valorar su función social como portadoras de valores e intereses, es lógico que cuando se cuestionan los valores e intereses en el interior del cuerpo social, el canon se resienta. (2005).

Si se comienza a resumir sobre el concepto de canon a partir de las citas anteriores, algunos elementos coinciden: se trata de una *regla* -y toda regla implícita servidumbre e imposición-, *subjetiva*, puesto que cabe la pregunta acerca de las voces

¹¹⁷ Sobre este concepto existe una bibliografía numerosa, pero sólo se tocarán algunos autores cuyas definiciones parecen más precisas.

¹¹⁸ De acuerdo con una investigación del Grupo “Nuevas lecturas de los textos clásicos latinoamericanos”, de la Universidad de Concepción, Chile.

que estructuran el canon (¿quién las autoriza? O, ¿de qué/quienes dependen éstas?); y *pedagógica*, lo cual pone en entredicho una de las funciones más reductoras de la literatura: su enseñanza.

Pero no puede hablarse del canon sin una referencia al libro de Harold Bloom El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas (1995). Su propuesta se basa en la *importancia práctica* -una guía de lecturas- de veintiséis autores representativos de la literatura universal, desde Dante hasta Kafka, con lo cual está construyendo su propio canon pero con la diferencia de advertir que el sentido de reflexión sobre los escritores y obras visitadas por él -y por cualquier crítico o investigador-, pone en evidencia que “el estudio de la literatura no salvará a nadie” (s/p).

El canon estructurado por Bloom ejercita una contralógica hacia conceptos de los estudios literarios actuales, a veces con una articulación claustrofóbica, debido a la limitación que pretenden imponer: *lector corriente* -término manejado por Samuel Johnson y Virginia Wolf, según el propio Bloom-, las *influencias literarias*, el *compromiso social de la literatura* (a este último lo asienta como “Escuela del Resentimiento”), entre otros; y, a fin de cuentas, sobre el canon, coloca una pregunta puntual: “¿Qué convierte al autor y a las obras en canónicos? (...) La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado la extrañeza, una forma de originalidad” (1995: s/p).

Por otra parte, en “Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria”, en Crítica literaria ecuatoriana, Alicia Ortega observa el canon desde una perspectiva jerárquica pero dinámica, como un intercambio de fluidos que se

moviliza constantemente. Así, el canon “establece modalidades de escrituras, jerarquías estéticas, formas de géneros, legitimidades” (2001: 358) y cita una frase concluyente de Borges¹¹⁹: “al cabo de los siglos los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el orden)” (359). *Canon como voluntad de estructurar y autorizar; de fijar un centro desde el cual irradian obras, estéticas y autores que conformen un acuerdo*¹²⁰ *sobre el espacio literario: ¿qué leer? ¿A partir de qué punto de vista? ¿Cuál es su validez?*

Preguntas que también enfocan la mirada del crítico español Juan Domingo Vera Méndez¹²¹, para quien el canon marca tres reflexiones: una como entidad discursiva coherente; otra que se relaciona con los géneros literarios, involucrándose, en parte, con el sentido que le analizó Todorov: “cada época tiene su propio sistema de géneros” (1996: 54) y con el de Alastair Fowler en “Género y canon literario”: “hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros” (1988: 100); y una tercera como *vehículo ideológico y didáctico*. De inmediato se percibe el dictado de una norma, ya que se adentra en “cuestiones tan esenciales como ‘¿Qué enseñar?, ¿cómo hacer que la literatura permanezca viva en nuestras sociedades?,

¹¹⁹ Para Borges, el problema del canon se enreda con el concepto de “clásico”: “Clásico no es un libro (...) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.” (1974: 773). Pero no se puede soslayar que con la *Biblioteca Jorge Luis Borges*, creada con los gustos del propio autor, sus 100 obras preferidas (sólo logró publicar 64, debido a su muerte), él canonizó también a escritores y textos.

¹²⁰ Coincidentemente con Ortega, para Joaquín M^a Aguirre, autor ya citado, “el canon no es posible sin el acuerdo” (2005).

¹²¹ “Sobre la forma antológica y el canon literario”, en: *Espéculo. Revista de estudios literarios* N° 30, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 2005.

¿cómo integrar ideología y estética?, ¿qué es una tradición?” (Vera Méndez citando a Pozuelo Yvancos en “Canon: estética o pedagogía”, 1996).

Las anteriores definiciones están atravesadas por el concepto de *valor* que ya se había tocado con Eagleton, un término alrededor de la subjetividad y el ocultamiento, debido a que, por ambos, se desconoce cuál es la base o los cimientos reales (en el fondo, imposibles) que soportan el canon.

En el capítulo anterior, se había precisado que a Bolaño lo tentaba la voluntad de ir contra todo, como si a través de su literatura sobresaturara la posibilidad de trizar discursos y convencionalismos. Tal evidencia alude a una resistencia hacia los lugares marcados por la sociedad¹²², esos *paraísos de consenso* de Baudrillard. Luego, dinamitar el canon literario, ese que para Achugar “supone la existencia de dioses verdaderos y dioses falsos. (...) [que] establece los límites de la nación letrada.” (1993: 21), particulariza todavía más este juego disruptivo, porque, para el autor, *en lo instituido, en sus circuitos, está el mal*.

Retomando su banalidad, centro de este capítulo, ese mal entendido como un manto que se sustrae de la aprehensión, que parece deslizarse al margen de cualquier acepción discutible, aquel que Forster¹²³ observa como lo ordinario,

¹²² Para Bolaño, esta resistencia tiene ver con un concepto muy particular de libertad, el cual anegó su escritura: las lecturas que más recuerda, penetran el territorio de la ilegalidad, son libros “que robé (...) en México D.F.” (2004 a: 317); su biblioteca literaria “es una cuestión de gusto” (322), o sea, con esta subjetividad, deja fuera cualquier intento de literatura canonizada o clásica; y el afán por esta libertad asumida como un credo termina por convertirlo en un *ronin* -imagen a la que constantemente aludía-, el samurai solitario cuya espada está presta a cercenar cabezas -libros y autores, traspolando esta figura a lo literario-.

¹²³ “La metamorfosis del mal”, en: Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna (2003). Buenos Aires: Paidós; pp. 17-32.

convergiendo con las reflexiones de Kant y Arendt, al contrario de quienes lo han interpretado como lo *extraordinario*, cuando “se basa en la certeza de que se trata de una aberración, de un conjunto de comportamientos producidos por situaciones que no tienen ninguna relación con el funcionamiento de nuestra sociedad” (Scheer, 1989: 9).

En esta perspectiva se sitúa el canon: aprobado y legitimado, un elemento más dentro del conjunto social de las aceptaciones; coherentemente, para Bolaño, aquí se ha incrustado el mal. Y se retoma a Forster cuando plantea: “lo ordinario del mal nace de su desontologización, de su desvanecimiento sustantivo y su entrada en el orden de lo insustancial y fugaz” (2003: 31).

Contextualizado teóricamente el problema del canon, merece detenerse frente a Los detectives salvajes, la obra que articula con mayores referentes el vínculo entre las figuras canónicas de la literatura y la mediocridad como exposición al mal.

Esta novela construye un dispositivo desestabilizador: como fragmentos de un jarrón de porcelana, caen en dos tiempos, pasado y presente, las imágenes de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela, estos tres últimos fundadores de la estética estridentista, y de Octavio Paz, los primeros con un pasado ya borrado, que coloca frente a quienes constituyeron nombres canónicos de la literatura mexicana, en parte por una razón no literaria: el poder; y el segundo, con un presente todavía sólido a su alrededor.

Al respecto, en 2666, aparece una cita que ilumina lo señalado:

La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, (...), los intelectuales trabajan para el Estado. (...). El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. (2004 b: 161).

Esta extensa descripción irradia claridad hacia la percepción de un intelectual que tradicionalmente opera en los entramados del poder. Aquí se afinca Bolaño para percibir el movimiento estridentista, porque, para él, su fuerza radicó, en una parte importante, en el apoyo que obtuvieron del gobierno de turno; de esta forma, rebaja la autoridad de una figuración -que llegó al nivel de canon en la poesía mexicana- al plegarla a la dinámica del poder.

Intelectuales sin sombra, los llama, y esta definición se complementa con un matiz duro: “están siempre *de espaldas* y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. (...), ellos, que en teoría son los amos del lenguaje, ni siquiera son capaces de enriquecerlo.” (Bolaño, 2004 b: 162-163). *A partir de esta cita, se fija el circuito de interacción entre figuras canónicas, mediocridad y mal: éstas se encuentran tan ocupadas en sí mismas -y se recuerda a Kristeva en su*

visualización del intelectual como Narciso-, lo cual incluye buscar seguidores e intentar manipular, estrategias de permanencia y, al mismo tiempo, de mediocridad; y este simulacro de vida sólo puede leerse desde el mal, no uno absoluto como el de Ramírez Hoffman, sino otro, radical, de sobrevivencia en el statu quo que se han creado, de medianías combinadas, paradójicamente, con rasgos de genialidad, en el sentido de la excelencia de escritores como Neruda o Paz.

Sobre los estridentistas¹²⁴, hace falta un poco de historia. Polainas, bastón y flor en el ojal: ropaje estrambótico en un México conservador de principios del siglo XX; así vestía Manuel Maples Arce mientras paseantes malhumorados lo agredían. Arqueles Vela y Germán List Arzubide no se quedaban atrás: jamás peinaban sus cabellos, lo que ocasionaba que les insultaran mostrándoles un peine. Terminando 1921, Maples Arce dio a conocer su primer manifiesto rebelde (*Actual N° 1, Hoja de Vanguardia*), que arrastró a jóvenes inconformes con un país que no encontraba la modernidad ya comenzado el nuevo siglo. El estridentismo, con sus voces que indagaban, rompían y estéticamente resquebrajaban una poesía hasta ese momento apagada, se convirtió en la sensibilidad de vanguardia¹²⁵.

¹²⁴ El *estridentismo* tuvo su punto máximo de figuración entre 1925 y 1927. “De tendencia minoritaria, de entraña subjetivista y vanguardista, (...) sobrevivió sus primeros tres años peleando contra todos y afirmándose en su contradicción redentora” (Bustos, 1998). Aunque contó con muchísimos seguidores, los poetas *Manuel Maples Arce* (1898 o 1900 [según las fuentes que se consulten]-1980), *Germán List Arzubide* (1898-1998) y *Arqueles Vela* (1899-1978) fueron sus voces más altas. Precisamente sobre ellos, Bolaño articula la problemática de las figuras canónicas que obtienen reconocimiento a partir de su inmersión en el poder.

¹²⁵ Se continúa con los datos recogidos en: “Maples, el jefe de la tribu estridentista. *Estridentópolis 1925-1927*”, de Luis Ramón Bustos, en: *Etcétera* n° 275, mayo de 1998, sección Letras; pp. 1-5 (versión digital).

El grado de ruptura se inicia con la “canonización” de estas figuras¹²⁶ al entrar al poder y, desde él, *hacer la literatura*. Maples Arce ocupó la secretaría de gobierno del general Heriberto Jara (1926), “gracias a una recomendación” (Bustos, 1998), lo cual propició que en las imprentas estatales se editara *Horizonte*, la revista del estridentismo, y libros personales; también desde allí se pensaron las bases para lo que representaría el proyecto máximo del grupo: Estridentópolis, ciudad futurista del arte.

A simple vista, esto no parece tocar la mediocridad, pero sí toda vez que se clarifica el hecho de que con el estridentismo, Bolaño desarma al intelectual cuya relevancia está plegada al poder, pues su relieve se potencia a partir de las ventajas, las dádivas y el reconocimiento de un gobierno o de condiciones ajenas a la naturaleza de la propia creación, lo cual se evidencia en el posterior olvido de estos sujetos, olvido, por cierto, que resulta uno de los puntos de anclaje de Los detectives salvajes.

Casi en un estado inerte, los estridentistas exhiben vidas literarias al margen, que expresan el dolor de saberse agotados, como confiesa Amadeo Salvatierra¹²⁷:

... dejé de escribir y de leer poesía. A partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginarse. Hice de todo, hice lo que pude. Un día me vi

¹²⁶ No se juzga la calidad literaria de los estridentistas, sobre todo de Maples Arce, porque Andamios interiores tiene logros estéticos importantes para su época.

¹²⁷ Este sujeto puede pensarse como una construcción que resume toda la frustración y el resentimiento de los estridentistas reales, como una voz que recoge su sentir colectivo, y esta idea se afianza, en parte, en la ausencia en la novela de List Arzubide y Arqueles Vela, todavía vivos en la época de los monólogos de Los detectives salvajes.

escribiendo cartas, papeles incomprensibles bajo los portales de la plaza Santo Domingo. (...), no tardé en darme cuenta que aquí me iba a quedar por mucho tiempo, atado (Bolaño, 1998: 552).

¿Qué ha quedado de quienes “dictaban” la literatura mexicana en los años veinte? ¿De su rebeldía? ¿De su irrupción de vanguardia? Nada. Sobreviven conociendo su pérdida como creadores, en laberintos por los que tropiezan: olvido, falsedad, tristezas -“qué jovencitos eran, con el pelo hasta los hombros y cargados de libros, *qué de recuerdos me traían*” (Bolaño, 1998: 141. Lo destacado en cursivas: D.G.). Solitarios, “no pude evitar decirles otra vez lo feliz que me hacía esa visita” (Ídem), por eso, se han abrigado en el silencio, para “Escuchar su propia voz, los pasos de uno mismo, los pasos del enemigo” (176), como confiesa Maples Arce, y, desde allí, lanzar sus dardos envenenados: jóvenes *ignorantes*, “No creo que conociera a Borges demasiado bien. (...). Tampoco creo que conociera mucho a John Dos Passos” (Ídem).

No obstante han logrado un reconocimiento interior lúcido y también aterrador: saben que han quedado como sombras en un presente al que ya no le interesa el pasado. Y aunque sea frente al espejo, en solitarias diatribas, lo asumen, pero ¡a qué costo! Las palabras de Amadeo Salvatierra rezuman el profundo pesar que sólo reconoce quien se ha sumergido en el fracaso después de conocer la gloria:

Un escalofrío me recorrió el cuerpo. (...) me senté en el borde del sillón y en las meras nalgas sentí, lo juro, como si me hubiera sentado en el borde de una hoja de afeitar.
(...)

... la vida lo vuelve a uno muy quebradizo, y además lo anestesia (...) trabajo aquí al lado, en la plaza Santo Domingo, escribo solicitudes, rogativas y cartas, (...), cartas de madres a hijos, cartas de hijos a sus padres, cartas de mujeres a sus maridos presos, y cartas de novios (Bolaño, 1998: 163-201).

En esta cita, se leen varios puntos. En una antigua casa que pertenece al polvo, “el pasillo es oscuro y la bombilla estaba fundida” (Bolaño, 1998: 141), uno de los poetas fundamentales del estridentismo, Amadeo Salvatierra, ha dejado la poesía y vive de escribir cartas en una plaza desde hace treinta años. Su largo monólogo ha sido tejido con dolor, frustración e indiferencia. El olvido se lo ha llevado sin, al menos, una bondad: su aparición se debe a la figura escurridiza de Cesárea Tinajero, su ex-compañera de proyectos literarios. El tiempo ha borrado su obra, castigándolo por el esplendor anterior, cuando el poder lo arropaba.

De ahí, la reiteración de Bolaño al colocarlo frente a un espejo, el único lugar que lo devuelve en sus miserias y en su agotamiento: “me acerqué al espejo de la sala y me miré” (1998: 374); “pude separarme del pinche azogue del espejo” (375); y “pude despegar mis manos de la superficie de aquel viejo espejo” (Ídem). Imagen sin engaños, que muestra la destrucción física del hombre exitoso que alguna vez fue. Donde la poesía, apenas un fragmento, sólo se injuria: ella ha causado el olvido, la destrucción, el *mal*.

Idéntica proyección la de Manuel Maples Arce, el principal de los estridentistas. Su voz, todavía más áspera que la de Amadeo Salvatierra:

No creo que conociera mi obra en absoluto, aunque a mí me tradujo John Dos Passos¹²⁸.

(...)

¿Cree usted que alguien se puede interesar actualmente por el estridentismo?, le pregunté. (...). Yo creo que el estridentismo ya es historia y como tal sólo puede interesar a los historiadores de la literatura. (Bolaño, 1998: 176-177).

Se percibe en estos sujetos una exasperada voluntad de ser oídos, de ser tomados en cuenta. Sobre ellos, Bolaño ha insistido en la figura del artista que, por circunstancias diversas, entre éstas su protección bajo el poder, tuvo una representatividad intelectual y social pero que el tiempo apagó. El presente lo ha silenciado, poco -o nada- permanece. Por eso, las reflexiones amargas de Maples

Arce:

La criada lo hizo pasar pero le dijo, por expresa instrucción mía, que yo no estaba. Luego le entregó el paquete que yo tenía preparado para él: el cuestionario con mis respuestas y dos libros míos que no me atreví a dedicarle (creo que hoy los jóvenes desdeñan estos sentimentalismos). Los libros eran *Andamios interiores* y *Urbe*. Yo estaba al otro lado de la puerta, escuchando. La criada dijo: esto le ha dejado el señor Maples. Silencio. Arturo Belano debió de coger el paquete y mirarlo. Debió de hojear los libros. Dos libros publicados hace tanto tiempo y con las páginas (excelente papel) sin cortar. Silencio. (...). Después oí que daba las gracias a la criada y se marchaba. *Si vuelve a visitarme, pensé, estaré justificado, si un día aparece por mi casa, sin anunciarse, para conversar conmigo, para oírme contar mis viejas historias, para poner sus poemas a mi consideración, estaré justificado. Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre.* (Bolaño, 1998: 177) (Lo destacado en cursivas: D.G., exceptuando el título de los poemarios).

¹²⁸ Se refiere al poemario *Urbe* (1924).

Ya se había dicho, la vida se monta sobre la ficción de Bolaño, la moldea como su materia. Al releer estos extensos monólogos de los estridentistas, no se puede dejar de lado, como semejanza real, al grupo literario *Contrapunto*, fundado en Caracas en 1948. Aquí la figura de Cesárea Tinajero encuentra idéntico reflejo en la de un joven quien, en apenas cuatro años, escribió novelas y ensayos, y penetró como un rayo, hiriente y desgarrador, en la cultura y el ámbito intelectual de la época; y a quien la locura encerró para siempre en la pérdida más absoluta: Andrés Mariño-Palacio. Los estridentistas, a su vez, han cambiado la piel con la de los sobrevivientes de *Contrapunto*: ahora viejos, sus obras, como tristemente cuenta en la ficción Amadeo Salvatierra, se deshacen como “el polvo de [una] biblioteca” (Bolaño, 1998: 200); nadie comparte con ellos la ilusión de Maples Arce: “conversar conmigo, para oírme contar mis viejas historias, para poner sus poemas a mi consideración, [sólo así] estaré justificado” (177). De la figuración de una época anterior, sólo ha quedado la frustración.

Los estridentistas deslizan hacia un tipo de creador sobre el que Bolaño deja caer su enojo: aquel que resulta reconocido por sus servicios a la maquinaria del poder, moldeado por la *segmentaridad dura de la burocracia* -para utilizar una frase de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Esquizofrenia y capitalismo-*. Nada nuevo esto, ya lo había adelantado Rimbaud: “Funcionarios, escritores: autor, creador, poeta, ¡este hombre jamás existió!” (1986: 124).

En esta investigación, se deben agotar todos los caminos, todas las consecuencias. ¿Qué carga transmiten estos sujetos? Bolaño ha delineado sus actuaciones con rasgos

duros, pero, más que señalarlos, está condenando el acto de genuflexión, la confirmación de una presencia externa pero determinante para la creación, capaz de imponer estéticas y autores.

Hacer obra literaria es dar la espalda al servilismo, lo mismo que a toda disminución concebible, es hablar el lenguaje soberano que, proviniendo de la parte soberana del hombre, se dirige a la humanidad soberana.

(...)

El lado del Bien es el de la sumisión, el de la obediencia. La libertad es siempre una apertura a la rebelión y el Bien se vincula con el carácter cerrado de la regla. (Bataille, 1977: 140-144).

Si en capítulos anteriores se había insistido en el carácter libre de la creación, entonces, ¿cómo la extraña superposición entre acatamiento, canonización y escritura? Imposible pensar en el artista sujeto por las bridas del poder, porque este último invalida cualquier intento de soberanía. Objeto de la sumisión, al mismo tiempo, la genera. Para Bazcko en Los imaginarios sociales, el poder sólo resulta un dispositivo de control y anulación de la libertad. También representa el orden y lo establecido sin réplicas. Por eso, su insistencia en

el control del imaginario (...), de su reproducción, de su difusión y de su manejo [que] asegura, en distintos niveles, un impacto sobre las conductas y actividades individuales y colectivas, (...) [y que] permite (...) la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico. (Bazcko, 1991: 30).

Leyendo esto a contraluz de la narrativa de Bolaño, no puede sobrevivir el poeta *ejemplar* en el burócrata, el artista canónico en el funcionario. Quizá dos excepciones,

y sus obras vienen del absurdo, de sub-mundos más imaginarios que la imaginación misma: Kafka y Rulfo. Pero para la mayoría que ha intentado confundir la soberanía creativa con la inmovilidad burocrática, con el poder, la primera se ha extinguido.

No se trata de la *soberanía del impulso* -citando a Bataille- sino de la gratuidad de la elección, de la disyuntiva, de crear bajo la libertad, sin reverencias hacia el poder o hacia ninguna de sus formas. Cuando éste absorbe la creación, la obliga a elaborar modelos, simbologías y representaciones para él legitimarse. No se puede abandonar este círculo de apologías y aplausos. La creación sucumbe como el gesto de un designio por la falta de voluntad de mantenerla libre. Por eso, cada poder organiza su legión de artistas, su *status* de creadores.

En Los detectives salvajes, Bolaño elabora esta relación como una mueca, el funesto golpe de gracia a la poesía:

... si no llega a ser por Manuel que le consiguió el trabajo con mi general, (...) el general Diego Carvajal. (...), ¿qué era?, ¿obregonista o carrancista?, ¿un hombre de Plutarco Elías Calles o un revolucionario (...)? (...) un hombre de Obregón, la pureza no existe, (...), la vida es una mierda, (...) Manuel [Maple Arce] nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, (...), que (...) pensaba levantar en Jalapa con la ayuda de un general (Bolaño, 1998: 354-355).

Las gracias al poder no se detienen entre los estridentistas, por el contrario, los silencian como escritores. Años más tarde del utópico proyecto de Estridentópolis, el mismo Manuel Maple Arce “acometerá la labor de cónsul o vicedcónsul o agregado

cultural de la embajada mexicana en Roma” (Bolaño, 1998: 356), y le seguirá “List Arzubide (...) que en su día también viajó a Europa” (357) por idéntica designación. En las palabras de Amadeo, “aunque Manuel ya no se considerara mi amigo, aunque el estridentismo hubiera muerto, aunque la vida nos hubiera cambiado tanto que ya por entonces nos costaba reconocernos” (356), todo había acabado para ellos.

¡Qué camino tan singular para llegar al mal! El mal explicando el aniquilamiento del creador desde su “supuesta” canonización, con lo cual se demuestra la subjetividad del término, pues “no hay ‘el canon’ en el sentido de un orden permanente” (Ortega, 2001: 358), y menos cuando responde a un factor tan en movimiento como el poder. Al concebirse el reconocimiento a partir de un espacio disociativo -en este caso, un gobierno, una manera de ejercer el poder, que se fragmenta y se reelabora constantemente como en los años posteriores a la Revolución Mexicana-, éste no es real y, por tanto, no trasciende.

Pero ha callado al artista. Doblegado, sólo le queda el dolor de admitirse vencido, mediocre. La creación implícita libertad, honesta soberanía. Por eso el estridentismo pierde voz cuando se derrumba el grupo de poder que lo había sustentado. Como se fragmenta una máscara falsa.

Vale detenerse, entonces, en Octavio Paz ¹²⁹, más contemporáneo que los estridentistas.

¹²⁹ Figura canónica de las letras hispanoamericanas, la biografía de este escritor resulta extensa, por lo que sólo se apuntarán los datos que merecen más atención: Premio Nobel en 1990 y Premio Cervantes 1982, fundó y dirigió las revistas *Plural* (1971-1976) y *Vuelta*. Entre sus libros más conocidos

“Yo fui [su] secretaria” (1998: 501), con esta voz, la voz de *Clara Cabeza*, en *Parque Hundido, México DF, octubre de 1995*, Bolaño enfoca la imagen del poeta. Lo primero es que una secretaria, figura de menor rango, pero con la autorización que da el conocimiento del secreto y el detalle, hable sobre quien se ha considerado uno de los escritores fundamentales del siglo XX hispanoamericano. Pudo haber sido la esposa u otro escritor (como sucede en otras historias de la novela), pero a Bolaño esto no le interesa, porque sólo a través de la persona que atendía diariamente a Paz, “Don Octavio ya por entonces no estaba muy sanote que digamos” (503), puede bajarlo del lugar de tótem que ocupaba y desnudarlo en su senilidad.

Es cruel afirmar lo anterior, sin embargo, ya en *Monsieur Pain*, Bolaño había operado con igual intención: César Vallejo está muriendo y su cuerpo demacrado y doloroso resulta el escenario sobre el cual articular el relato.

Analizando el problema del cáncer pero validando sus afirmaciones para los lugares de cualquier enfermedad, Sontag encuentra una *vergüenza* en el hecho de padecerla, una “visceral revulsión, como una degradación del yo” (2003: 136). Si la vejez y la enfermedad están vinculadas con un sentido de repulsión, qué mejor desmontaje que volver comunes a quienes han sido canonizados como dioses.

Ciertamente existe una voluptuosidad en mirar a estos sujetos desde sus miserias, agotados sin remedio, sabiendo de la proximidad de la muerte. A partir de esta idea, se revierte cierta posibilidad: Bolaño conocía su estado personal de salud, bastante

destacan: Libertad bajo palabra, La estación violenta, El laberinto de la soledad, Los hijos del limo y El arco y la lira. Murió en 1998.

delicado; quizá también traspoló -Sontag escribiría *metaforizó*- su propio padecimiento hacia la perspectiva de desarmar, desde “el lado nocturno de la vida” (Sontag, 2003: 13), la enfermedad, a estos individuos, rodeados siempre de la adulancia, “de actividades sociales, (...) fiestas o conferencias, (...), invitaciones (...) cumpleaños o doctorados *honoris causa*” (Bolaño, 1998: 503).

Por otra parte, fijarlos mediante la degradación obtura el pedestal donde la sociedad los ha colocado, los *humaniza*, para el autor, son tan triviales como el más simple sujeto, tienen sus mismos sufrimientos y, en el caso de Octavio Paz, envejece con igual decrepitud.

Uno a uno, la secretaria cartografía las dolencias del poeta: “se le olvidaba cuándo había que tomar las medicinas y al final se hacía un lío” (Bolaño, 1998: 503); “yo le di sus medicinas y él se las tomó sin mayores comentarios” (506); “don Octavio estaba bastante cansado. (...). Me imaginé a don Octavio con un ataque al corazón” (Ídem). Inclusive, en esta última cita, se desliza, en lo supuesto del hecho, una frase risible: “cómo era que don Octavio había sido encontrado tirado en el Parque Hundido, un lugar tan poco poético” (Ídem).

La voz de Clara Cabeza -muy curiosos el nombre y el apellido, sobre todo porque su lucidez, su *clara cabeza*, eran las que mantenían la organización de Paz- impone un tiempo de zozobra alrededor del escritor, y se percibe como si existiera la premonición de que morirá, de que cada vez se va recortando su figura, desapareciendo. El tono con el cual lo construye expresa temor, preocupación; por momentos, parece que la secretaria rememora desde el lugar de una niñera.

Otra arista se suma a la anterior: Paz le exige a su secretaria “una lista de los poetas mexicanos nacidos digamos a partir de 1950” (Bolaño, 1998: 507). La palabra con la cual la secretaria define la petición revela su naturaleza: “turbadora en grado extremo” (Ídem). Al respecto, se lee entrelíneas el deseo de producir un efecto de memorando o registro, un *dispositivo de control* -en términos de Foucault-.

Paradójicamente, el rostro que el poeta pretende encontrar a través de la lista, se escurre, no aparece, “su nombre no me sonaba para nada” (Bolaño, 1998: 509); el rostro de lo contestatario, de quien no reverencia y, por esa razón, no se incluye en antologías e índices, como “la famosa antología de Zarco en donde están censados más de quinientos poetas jóvenes” (Ídem); el rostro de quien, frente al Premio Nobel, no le pregunta por su obra sino por la de Cesárea Tinajero, porque este poeta, como manifestó Maples Arce en su monólogo, es un *huérfano de corazón*, alguien que no necesita de un padre literario como Paz:

... él dijo soy Ulises Lima, poeta real visceralista, el penúltimo poeta real visceralista que queda en México, (...) ¿sabe usted quién es el señor que está sentado allí? Y él dijo: sí, lo sé. Y yo le dije (debía asegurarme): ¿quién? Y él dijo: es Octavio Paz. Y yo le dije: ¿quiere venir a sentarse con él un ratito? Y él se encogió de hombros (Bolaño, 1998: 509).

Porque a Lima le es indiferente conocer a Paz, para él, un señor solitario en un banco de Parque Hundido, un acto impensable para el Premio Nobel.

El punto que determina los encuentros con figuras canónicas como las de Paz o los estridentistas, está delimitado por el no reconocimiento, por la anulación, y, al respecto, parece insoslayable la breve entrada de Carlos Monsiváis en la novela:

Dos jóvenes (...) obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente, (...). En algún momento incluso le sugerí a Ulises (...) que escribiera una crítica del libro de Paz del que estábamos hablando. Si es buena, le dije, (...), yo te la publico. (...). Todavía la estoy esperando. (Bolaño, 1998: 160-161).

Independientemente del peso como teórico de Carlos Monsiváis, lo cual lo convierte en una voz autorizada frente a la de la secretaria de Paz, sus palabras se extralimitan en reforzar al poeta de Puertas al campo: frente a él, con un conservadurismo a ultranza, no le concede ninguna cualidad a Belano y Lima¹³⁰: no tenían dinero “ni argumentos (...), ni originalidad en sus planteamientos” (Bolaño, 1998: 160).

También hay un intento de dinamitarlo junto con Paz -en definitiva, Monsiváis forma parte del canon-, sobre todo al enfocarlo en cierta miseria: “los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo)” (Bolaño, 1998: 160) y “yo puedo dar fe de la longitud de la cabellera de *todos*” (Ídem), esta última frase de una banalidad absoluta.

Los apuntes anteriores ponen sobre escena la figura canónica de Octavio Paz como un referente de un *mal sutil* que se desliza en dos direcciones: la primera, su intento de dominio, con las listas de poetas y su noción del tiempo y de la poesía, el individuo como una *sociedad de discurso*, que impone una estética de la escritura, una escuela; la segunda, que guarda relación con su estado físico, cómo alguien con

¹³⁰ En páginas anteriores, el sujeto Luis Sebastián Rosado había contado: “Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas.” (Bolaño, 1998: 152), con lo cual se refuerza la idea del conservadurismo de Monsiváis.

tanto poder y gloria envejece y se reduce a un sujeto que ni siquiera recuerda las pastillas, que “andaba pensando en sus cosas” (Bolaño, 1998: 503), “con ese aire ausente” (504), trastabillando.

Esta mirada Bolaño la hace girar noventa grados cuando se refiere a Enrique Lihn¹³¹ en el cuento¹³² de Putas asesinas. Mirada diferente; sin embargo, lo coloca en un limbo: no se trata del escritor enfermo y senil como Octavio Paz, sino de un sujeto muerto, a quien Bolaño revive en un sueño y que le sirve para apuntalar ciertas reflexiones sobre la literatura, entre ellas la del escritor, la trascendencia y la muerte. De ahí, que “Lihn ya no se parecía a Lihn, (...). Pero al mismo tiempo *era* Lihn, aunque ya no se pareciera a él” (2001: 218).

En sí misma, desde el inicio, la historia dinamita el espacio de las figuras canónicas:

la literatura era un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos, salvo algunos clásicos (y no todos), y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal. (Bolaño, 2001: 218).

Esta cita contiene un simulacro de una “biblioteca en ruinas”¹³³, de esa biblioteca que deviene más en *deseo de realidad* que en *realidad del deseo*, con sus libros

¹³¹ Polémico y extravagante, este poeta chileno nació en 1929 y murió en 1988. Entre sus obras se encuentran los poemarios París, situación irregular, El Paseo Ahumada y Diario de muerte. También escribió narrativa y dentro de ésta, El arte de la palabra es, según César Aira, su novela más lograda. Bolaño le profesaba una admiración sin límites, que lo llevó a decir que “Fue, sin duda, el mejor poeta de su generación, la llamada generación del cincuenta, y uno de los tres o cuatro mejores poetas latinoamericanos nacidos entre 1925 y 1935. O tal vez uno de los dos mejores. O tal vez fue el mejor.” (2004 a: 201)

¹³² Al igual que “Carnet de baile”, el cuento “Encuentro con Enrique Lihn” es autobiográfico.

¹³³ Achugar, Hugo. “La biblioteca en ruinas (preguntas de fin de siglo)”, en: *Estudios* n° 2, Caracas, 1993; pp. 3-25.

apócrifos y contracanónicos, “supuestos ídolos de barro [que] cohabitan con los de oro, las voces transgresoras de la resistencia y de lo silenciado” (Achugar, 1993: 21). Allí está Bolaño, en esa biblioteca íntima, donde la literatura resulta un *campo minado*, donde elegir las lecturas impone una suerte de *peligro*, y en donde halló “el otro libro que cuestiona [la] legitimidad de templo consagrado” (22): la poesía de Lihn.

Se parte de un espacio contrastante: después de su muerte, Lihn se ha convertido en una figura canónica pero desde la irreverencia, toda la poesía de la abyección pasa por un reconocimiento a la estética de este poeta. Como recuerda Bolaño en Entre paréntesis, la voz de Lihn “siempre se consideró a sí misma (...) bastarda, hija del imperioso azar y de la necesidad, que tiene cara de perro.” (2004 a: 201). Se está, entonces, frente a una suerte de *contracanon canonizado*, si cabe esta redundancia.

Lihn es la contracara de Paz: éste ha envejecido, olvida sus medicinas, su mente no parece lúcida; por el contrario, Lihn semeja “a un actor de Hollywood” (Bolaño, 2001: 218), habita en un apartamento encima de un bar y el único medicamento que toma, una “tableta de color rosado pálido [que] se desgajaba como propiciando el nacimiento de una galaxia o del universo” (221), la ingiere precisamente en el bar, el lugar menos indicado para un tratamiento médico. En su muerte, la irreverencia ha sobrevivido en Lihn, y no se puede dejar de observar un feroz intento por parte de Bolaño al referir que existe una *dignidad* que acompaña al escritor al margen, contestatario, inclusive hasta en su muerte, mientras que en quien detentó el poder y

en quien hizo de la literatura un espacio egocéntrico, sólo se contrasta la soledad y la ruina.

Que en Lihn son absorbidas por “jóvenes poetas sin nada en que apoyarse, jóvenes que estaban proscritos por el nuevo gobierno chileno de centro izquierda y que no gozaban de ningún apoyo ni de ningún mecenazgo” (Bolaño, 2001: 220), que le saludaban con respeto y “todos le pedían (...) alguna opinión sobre las ocurrencias más peregrinas” (Ídem). En la realidad, jóvenes a imagen y semejanza del propio Lihn y también de Bolaño en sus respectivos tiempos.

Obviamente, si se refiere a un poeta muerto, el tratamiento que recibe como sujeto, tiene que ver con su condición fantasmal; lo curioso radica en que, en este estado, posee más vitalidad que un escritor todavía vivo como el Octavio Paz de Los detectives salvajes. Bolaño intenta obturar el lugar del canon: controversial y marginado, Lihn encuentra reconocimiento en la muerte y Paz, en medio de la figuración que siempre lo acompañó, sólo puede intentar una sobrevivencia en la vejez desde el desgaste físico y el olvido. ¿Se han equivocado quienes dictan el canon, esa *sociedad de discurso* academicista e impositiva? ¿Bolaño está pretendiendo crear un nuevo canon? O ¿Se construirá éste por igual con figuras asentadas como Paz e irreverentes como Lihn?

“Mandarines de la literatura” (Bolaño, 2001: 218), esta frase contiene el sentido de aproximación de Bolaño a las figuras canónicas, no sólo a través del rechazo de Lihn a éstas sino de todo el espectro que las contiene. De ahí, un momento en el cuento cuando se refiere a la casa del autor de La orquesta de cristal:

grande, desmesurada, como la casa de un escritor chileno, un escritor del Tercer Mundo, con servicio barato, con objetos caros y frágiles, una casa llena de sombras móviles y habitaciones en penumbra en donde encontré *dos libros, uno clásico, como una piedra lisa, y el otro moderno, intemporal, como la mierda*¹³⁴, y a medida que lo buscaba a Linh yo también me iba quedando frío, y cada vez tenía más rabia y más frío (2001: 224) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

De lo anterior resultan dos niveles. Uno que construye la imagen del escritor tercermundista (específicamente chileno), pero que también coincide con la de Amadeo Salvatierra en Los detectives salvajes: un creador *tercermundista* en su concepción existencial: una casa laberíntica y recargada, llena de recuerdos y adornos, muchas veces caros pero inútiles, entre los cuales, sin embargo, sólo tienen valor -toda vez que es con lo que tropieza el narrador- los libros, *el objeto letrado*, parafraseando a Rama.

Además, en un segundo nivel, Bolaño anula la noción de lo clásico y lo moderno: una estéril, como una *piedra lisa* de la cual no se puede obtener ninguna chispa si se frota; la otra equivale a lo que se desecha, al residuo. Ninguna aporta, ninguna interesa, y frente a éstas, él, lector y aventurero de *la biblioteca en ruinas*, ha quedado con *rabia* y con *frío*, impotente. Con estas definiciones de lo clásico y lo moderno, está tachando parte de las columnas que soportan el canon.

Por último, Bolaño narra cómo conoció a Linh. Entre sus evocaciones, escenifica un momento en que el poeta lo antologó y se refirió a “lo que él creía serían los seis

¹³⁴ Esta idea ya aparecía esbozada en el poema “Los detectives”, de Los perros románticos (1995): “Soñé con dos pintores que aún no tenían /40 años cuando Colón /Descubrió América /(Uno clásico, intemporal, el otro /Moderno siempre /Como la mierda)” (32). No se puede dejar de ver la escritura de Bolaño como un palimpsesto de sí misma, una *archiescritura*.

tigres de la poesía chilena del año 2000” (Bolaño, 2001: 219). Entre los nombres que reconoció Lihn, se encuentra Bolaño, no obstante, la historia de estos “escogidos” revela la oscuridad y la derrota de la literatura latinoamericana: Rodrigo Lira se suicidó antes del 2000, Bertoni “es una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos” (Ídem), Maquieira “se dedicó a beber” (Ídem), Gonzalo Muñoz abandonó la poesía y Martínez también murió. Solamente Bolaño se dedicó a la escritura.

Y concluye: “Más que de tigres hubiera debido hablar de gatos. (...). Gatitos de una provincia perdida.” (Bolaño, 2001: 219). Animales minúsculos, descendientes menores de los tigres y, además, pertenecientes no a un país sino a la provincia que Bolaño considera que es Chile. *Antologías*: por excelencia el dispositivo articulador del canon, pues, como argumenta Vera Méndez en su artículo “Sobre la forma antológica y el canon literario”, el hecho de “decir qué obras y qué autores son los elegidos, exige explicar qué mecanismos se ponen en funcionamiento en un proceso de selección que posteriormente convergen en un acto de canonización” (2005: 5).

Leyendo el cuento “Encuentro con Enrique Lihn” y dentro de él las vivencias de Bolaño, no se puede dejar de reconocer que, algunos con un registro más elevado que otros, todos hacen lo posible por construir/participar un/del canon. Quizá esta investigación sobre Bolaño también lo pretenda.

3.2. *“La jodida gruta de nuestra desgracia”*: algunas definiciones de Bolaño sobre la escritura, la literatura y el mal

La literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura. El problema está en el espíritu cortesano. Y también, claro, en el miedo.

Roberto Bolaño

Después de analizar los registros con los cuales se ensambló la mediocridad y el fracaso -y la presencia de figuras canónicas dentro de estos- al territorio del mal, *mal completamente radical*, como se ha demostrado, parece importante llegar a algunas definiciones¹³⁵ del autor sobre la literatura, qué representaba ésta para él. Dichas aproximaciones permitirán una lógica de cierre acerca de una visión que se incrusta en *territorios de riesgo* -término de Forster-, los cuales sobreexponen siempre la experiencia literaria en su vínculo con el mal.

Se comenzará con una definición simple para llegar a la más compleja: la de la obra maestra. En 2666, el sujeto Amalfitano expone el Testamento geométrico, de Rafael Dieste, a un proceso de degradación: lo cuelga en el tendedero de ropa y lo abandona a la noche, al aire, “para ver cómo resiste la intemperie, los embates de esta naturaleza desértica” (Bolaño, 2004 b: 246). Su explicación posterior del acto no lo aclara en absoluto:

¿De qué trata el experimento?, dijo Rosa. ¿Qué experimento?, dijo Amalfitano. El del libro colgado, dijo Rosa. No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra, dijo Amalfitano. (...), la idea es de Duchamp, dejar un libro de

¹³⁵ Toda la narrativa de Bolaño es una extensa definición sobre la literatura, un mapa que se centra en ésta, de ahí que para este acápite sólo se han seleccionado los conceptos más contrastantes en su nexos con el mal.

geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza. (Bolaño, 2004 b: 251).

En una lectura inicial, recuerda el ritual degradante de los *escritores bárbaros* de La literatura nazi en América y Estrella distante con respecto a las obras maestras¹³⁶: había que salpicarlas con sangre, semen y excrementos, y trizar sus páginas. Sin embargo, al terminar 2666, se percibe que se trata del sometimiento de la literatura a operaciones destructivas e inimaginables para, de esa manera, enfrentarlas al tiempo, es decir, como la simbología que opera en el capítulo final con el helado *fürst Pückler*: la obra literaria del escritor con dichos apellidos se diluyó en el tiempo y sólo permaneció, trascendiéndolo, este tipo de helado. *La subjetividad de la literatura*.

Los elementos naturales en *La parte de Amalfitano* se encargan de someter un texto a la degradación, y las palabras de Duchamp resultan usurpadas por Amalfitano: “*desacreditando ‘la seriedad de un libro cargado de principios’ como aquél (...), al*

¹³⁶ La escritura de Bolaño es el espacio de la paradoja, *la reescritura constante de la contradicción*: en 2666, para él solamente forman la literatura las obras maestras, sin embargo, anteriormente, en sus dos primeras novelas, a éstas había que degradarlas porque de esa destrucción resultaba la verdadera literatura: “una sapiencia adquirida mediante la ‘cercanía real’, la ‘asimilación real’ (...) de los clásicos” (1996 b: 140).

Asimismo, como no se pueden abarcar las múltiples definiciones en torno a la literatura en 2666, dada su dispersión en una novela de 1119 páginas, se coloca ésta que parece interesante sobre las obras maestras. Amalfitano conoce a un gran lector, un joven farmacéuta, y de sus conversaciones con él se desprende: “Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, (...), las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan” (Bolaño, 2004 b: 289-290).

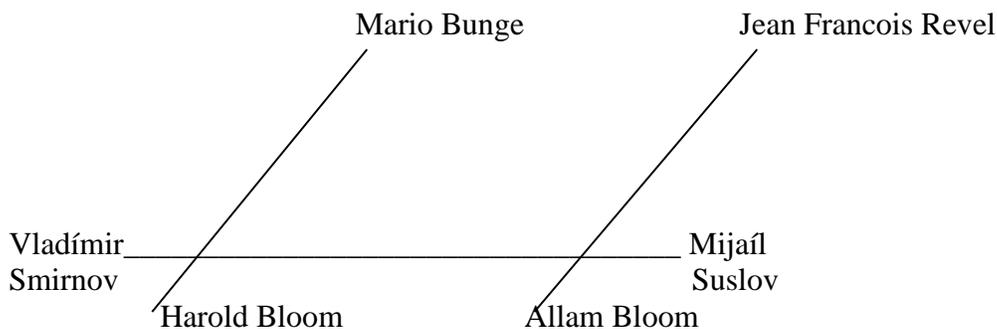
exponerlo a las inclemencias del tiempo, `el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida`” (Bolaño, 2004 b: 246).

Otra vuelta de tuerca al problema del canon. Se presencia un texto fundamental que Amalfitano utilizó degradándolo -como anteriormente Duchamp, a quien divirtió el experimento, pues introducía “*la idea de la felicidad y la infelicidad en los ready-mades, y luego estaba la lluvia, el viento, las páginas volando*” (Bolaño, 2004 b: 246)- y al cual se hace necesario airearlo con la vida, sacarlo de su enclaustramiento, en una suerte de *contra biblioteca*, lo abierto de la realidad frente a lo cerrado del lugar destinado a la lectura y el estudio. Operación de ruptura, como la que observó Lotman: “una constante autorrenovación, de convertir en otro aún conservándose el mismo” (1979: 89).

Junto con el acto contracanónico -que siempre le interesó a Bolaño, como ya se expuso-, el sujeto construye figuras geométricas y listados con nombres de filósofos y/o escritores. Al respecto, uno bien revelador:

PICO DELLA MIRANDOLA	HOBBS	BOECIO
HUSSERL	LOCKE	ALEJANDRO DE HALES
EUGEN FINK	ERICH BECHER	MARX
MERLEAU-PONTY	WITTGENSTEIN	LICHTERBERG
BEDA EL VENERABLE	LULIO	SADE
SAN BUENAVENTURA	HEGEL	CONDORCET
JUAN FILÓPONO	PASCAL	FOURIER
SAN AGUSTÍN	CANETTI	LACAN
SCHOPENHAUER	FREUD	LESSING

Cuando se repasa esta lista, no se le encuentra sentido; inclusive, Amalfitano concluyó que había elaborado “un truismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada” (Bolaño, 2004 b: 265-266). Antes, cuando los dibujos, había uno, el número 6, al cual tampoco le halló razón:



Si se ejercita una lógica de vinculación entre la tabla y el dibujo, sería demasiado imaginativo conseguir un hilo más allá del que entrelaza que Amalfitano, en una suerte de automatismo conceptual, convocó a los grandes nombres de la filosofía y la literatura (en los restantes dibujos, por ejemplo, aparecen Aristóteles, Platón, Heráclito, Kant, Decartes, Nietzsche y Spencer, entre otros). Pero existe una clave en el dibujo 6 que pudiera crear un circuito comunicante: al comienzo y al final de la línea horizontal, se leen los nombres de Vladimir Smirnov y Mijaíl Suslov, el primero “desaparecido en los campos de concentración de Stalin en 1938” (Bolaño, 2004 b: 249-250) y Suslov “ideólogo del aparato, dispuesto a tragarse todas las infamias y crímenes” (Ídem), la víctima y el victimario, quien recibe el horror y quien lo ejecuta. Pespunteada por cuatro nombres fundamentales de la filosofía contemporánea (Mario

Bunge, Jean Francois Revel, Harold y Allan Bloom), esa línea ensamblada por el horror resulta difusa, como si uno de los sujetos sobreviviera gracias al otro.

A partir de esta interacción, se sugiere *el intento por parte de Bolaño de construir un espacio único, con incrustaciones tanto del mal absoluto como del radical -un escritor criminal y otro que, banalmente, ha formado parte del establishment, por ejemplo- y en donde confluyen las escrituras, las ideas filosóficas y los creadores, no importan las contradicciones o las convergencias de unos con otros; ese espacio pone en evidencia que, con el tiempo, todo se amalgama, se compacta, el bien, el mal, sus vehículos como la literatura, la filosofía, la historia... Acaso, lo que de verdad permanece, como gesto trascendente, más allá de cánones y subjetividades.*

A esto se suman otras dos definiciones puntuales sobre la literatura. La primera pertenece al capítulo *La parte de los críticos*, y, curiosamente, viene a ser, en la ficción, como una cartografía del tipo de escritura del propio Bolaño:

... no especulativa, sin ideas, sin afirmaciones ni negaciones, sin dudas, sin pretensiones de guía, ni a favor ni en contra, sólo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del facsímil y por lo mismo arqueología de la fotocopidora. (2004 b: 79).

Nuevamente el fragmento, lo trizado, “el estallido (...), los pedazos que caen” (1970: 488), como señaló Blanchot sobre la poesía de René Char. Se parte de la cita para percatarse que en cualquiera de las historias de Bolaño, no existe posibilidad de

certidumbre¹³⁷, como ya se había analizado. Todo se amarra a contradicciones, segmentos, dudas y contrastes, la propia 2666 resulta un ejemplo evidente: las narraciones quedan inconclusas, con la duda como cierres; tampoco hay la construcción de una zona de “conciencia” (1986: 522), en el sentido de Bajtín, el autor registra el horror, pero sin ánimos moralizantes ni concientizadores, una *amoralidad de la escritura*. Lo coloca y punto. Precisamente por esta razón, se trata de una poética, en la acepción que puntualiza Piglia en “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”:

[de que] no está nunca nombrada explícitamente (...). Está aludida, (...) arte de la elipsis, el arte del iceberg *a la* Hemingway. Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, (...). Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. (2001: 17).

Como escritor, Bolaño jamás juzga. Para él, la escritura es un laberinto, mil piezas que se (des)fragmentan y quedan como restos para el lector, quien los ensamblará a su criterio; inclusive, algunos sujetos no pueden comprenderse (redondearse) si no se ha leído completa su literatura: el Ramírez Hoffman de La literatura nazi en América se correlata con el de Estrella distante; al articular su primera aparición con la segunda, se puede armar como subjetividad absoluta, idéntico a lo que ocurre con Auxilio Lacouture en Los detectives salvajes, incompleta hasta que surge como voz narradora en Amuleto.

¹³⁷ Para Ángel Rama, esta movilidad e incertidumbre son propias del narrador, ya que éste “es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada; a él cabe hallarla.” (1972: 68-69).

La idea del ojo panóptico que en un contexto anterior se había señalado, vuelve a repetirse en la cita. Si se cartografía la escritura de Bolaño, parece la trayectoria abarcadora de un gran ojo, que hace un paneo y *busca los objetos tangibles (...) y los expone fríamente*. Hay un momento en el relato Imposibilidad de los cuervos (2000), del escritor mexicano Ignacio Padilla, que permite pensar la escritura de Bolaño desde esta perspectiva del ojo y la mirada que fija: un jardín con estatuas cuyas visiones convergen en un único punto y que, en cualquier lugar de ese jardín donde se encuentre el sujeto, las miradas pétreas lo persiguen.

Sin embargo, a este ojo que va registrando, se le suman tres palabras reveladoras: *arqueología, facsímil y fotocopidora*.

Por Benjamin¹³⁸ se sabe que la escritura semeja el trabajo arqueológico, en la dirección de hurgar, excavar en la palabra, hasta convertirla en un objeto de descubrimiento. Pero los tiempos han cambiado y esta arqueología benjaminiana se ha transformado en un elemento hallado no como una pieza única -objetivo final de la arqueología como ciencia-, sino como mil fotocopias, facsímiles que registran constantemente lo que acontece. La escritura fotocopia el universo a su alrededor, e, idéntica al siglo que la estructura, reitera su disruptividad como una marca seriada.

A partir de esta cita, se visualiza en Bolaño un tipo de literatura que ensambla carencias e incertidumbres (*espacios del mal*, como se había articulado en el Capítulo I), que echa por tierra verdades (o que ni las considera) y que, como un ojo panóptico, *registra y archiva* pero sin pretender conclusiones. Una literatura que proviene de una

¹³⁸ En Discursos Interrumpidos (s/f). Madrid: Taurus.

escritura como una fotocopidora que saca rápidamente páginas y páginas, hurgando y retratando, *sin afirmaciones ni negaciones*.

En un segundo orden de definiciones, el más complejo, se produce un diálogo entre Archimboldi y un anciano quien había sido escritor en su juventud. Resulta curioso que Bolaño deje en el anonimato a un sujeto que analiza tan lúcidamente la literatura, un individuo que, posterior a esta conversación, desaparece. Aquí, hay varias ideas puntuales sobre la literatura.

Inicialmente, el viejo confiesa:

... un día me di cuenta que podía llegar a publicar (...) libros que no desmerecían el papel en que estaban impresos. Pero también supe que jamás lograría acercarme o internarme en aquello que llamamos una obra maestra. Me dirá usted que la literatura no consiste únicamente en obras maestras sino que está poblada de obras, así llamadas, menores. Yo también creía eso. La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charchos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad, no existen. (Bolaño, 2004 b: 982).

Contundente este comienzo. Archimboldi busca alquilar una máquina de escribir para iniciarse en el oficio literario y llega hasta este sujeto y, de entrada, se origina una ruptura con la perspectiva desde la cual cualquier lector ha colocado la literatura: las obras maestras y las obras menores. El contexto de la literatura universal las contiene a ambas, inclusive un mismo autor puede registrar un espectro de escritura entre éstas, por citar un caso, Balzac: la fuerza narrativa de Papá Goriot o de Eugenia

Grandet, obras maestras, frente a un relato de menos consistencia como Un asunto tenebroso. O una novela fundacional como Don Quijote de la Mancha con respecto a las Novelas Ejemplares del propio Cervantes.

Pero el sujeto está anulando la existencia de las obras menores, algo inconcebible, sobre todo, porque la literatura se ha llenado, en su mayoría, de éstas, no logradas desde el punto de vista estético. Sólo algunos escritores han conseguido una obra maestra, y más allá de esta afirmación señalo también que el criterio sobre ésta puede variar: cuando Nikolái Ostrovski publicó Así se templó el acero y Mijaíl Shólojov los Cuentos del Don, en ese momento se consideraron obras maestras de la literatura rusa y universal, ¿lo continúan siendo hoy?

Metafóricamente, la literatura semeja *un vasto bosque* y en él, no se pueden perder de vista que, como elementos malignos, se incrustan las obras menores: son *hongos*, *plantas parásitas*, *hierbas*, lo residual frente a los *árboles inmensos*. La literatura menor viene a ser el yerbazal que se aplasta, lo que se desecha, lo silvestre, el *mal*.

Pero la definición se amplía:

... el autor de una obra menor no se llama fulanita o zutanito. Fulanita y zutanito existen, (...), y sufren y trabajan y publican (...) y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que está impreso, pero esos libros (...), si usted se fija con atención, *no están escritos por ellos*.

Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. (Bolaño, 2004 b: 982-983).

Al repensar esta cita, se puede articular con lo que Barthes denominó “el espesor de la escritura”¹³⁹, esos legajos que se superponen sobre una obra a medida que ésta se construye, como un eco.

Se está señalando, entonces, la posibilidad de que *todo intento de escritura sea un palimpsesto de las obras maestras*, y que los textos menores se estructuren como una caligrafía o un ejercicio que se repite invariablemente sobre las grandes propuestas literarias.

Aquí se regresa a Bloom en El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas, pues, para este crítico, la literatura de William Shakespeare, “la figura central del canon occidental” (1995: s/p), resulta un palimpsesto de lo que se escribirá después, con lo cual está fijando una gran obra maestra, *ejemplar*, que sirve de proyección para todo el proceso futuro de la literatura (¿acaso de obras menores?).

Posteriormente, el círculo termina de cerrarse:

En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. (...). La escritura, (...), suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. (...). Escribe al dictado. Su novela o poemario, (...), salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*. ¡Es necesario que haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno!

... Toda obra que no sea una obra maestra es, (...), una pieza de un vasto camuflaje. (...). Todo libro que no sea una obra

¹³⁹ En este sentido se apunta hacia las diferentes *capas* con las cuales, para Barthes en El grado cero de la escritura, se va erigiendo el proceso escritural, entre ellas las obras que coinciden con su tiempo y también las que pertenecen al pasado literario, así como “la mitología personal y secreta del autor” (1980: 18).

maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra. Cuando comprendí esta verdad dejé de escribir.
... sólo merecía la pena [escribir] si uno está dispuesto a escribir una obra maestra. (Bolaño, 2004 b: 983-984).

En un primer momento, se encuentra una de las definiciones más perturbadoras -y extrañas- de la literatura. Si se toma al pie de la letra, nadie escribiría o, por el contrario, todos escribirían, pues la mayoría de las veces, y esto se analizó en el acápite sobre la mediocridad, los escritores piensan que han construido una obra maestra. No se olvide a Adorno: “Las reacciones humanas ante las obras de arte (...) son algo mediato y no se refieren inmediatamente a la cosa” (1983: 299).

Sin embargo, un segundo plano se esconde detrás de la cita. Las obras maestras ocultan una legión de literatura poco conocida, escasamente leída y sobre la que el tiempo ha ido trabajando en su corrosión hasta casi desaparecerla, y, además, bajo una gran novela, existen miles que reiteran la estructura, el método de ensamblaje y las ideas de esa obra maestra; que son prácticamente una reproducción de ésta.

El propio Bolaño resulta el mejor ejemplo. La novela Los detectives salvajes ha sido considerada por la crítica como una obra maestra de la literatura hispanoamericana contemporánea, ¿no reitera, acaso, 2666 su estructura, el tejido de la trama? ¿Coincidencia o vaciamiento intencional de la teoría anterior?

Para Todorov en Los géneros del discurso (1996), en el caso específico de la novela, para que ésta pueda fijarse dentro de la literatura como una pieza lograda de su género -lo que posteriormente la acercaría a la *obra maestra* según Bolaño-, tiene

que operar dentro de algunos parámetros, entre ellos: “alternancia de elementos descriptivos y narrativos, o, lo que es igual, describiría los estados inmóviles y las acciones que se desarrollan en el tiempo” (62), donde se producen “constricciones concernientes al aspecto verbal del texto (la alternancia del discurso del narrador y del de los personajes) y su aspecto semántico (la vida personal con preferencia, y no los grandes frescos de época” (Ídem).

A partir de estos registros de Todorov, si se mira hacia la narrativa, pueden encontrarse algunas referencias. Una parte de la escritura novelística pretende erigirse en un *gran fresco de su época*, como una especie de *comedia humana* pero no del individuo sino del tiempo en el que transcurre, de ahí que estructurar historias personales resulte difícil, pues lo que le interesa al narrador es el gran relato que hiperbolice su época. Pocos escritores consiguen desde lo individual, desde la pequeña subjetividad, una novela que articule la temporalidad presente como un retrato.

Asimismo, con la narrativa se ha originado un proceso de escisión: desde una perspectiva, se cartografía una novela que privilegia la narración en detrimento del lenguaje, que, de acuerdo con Todorov, ahora en su *Poética*, “pone el acento sobre el nexo entre los acontecimientos referidos y donde todas las acciones que aparecen en él son provocadas por acciones precedentes” (1971: 129), como en el caso de los policiales o los libros de la literatura de masas. En otro ángulo, se pone en escena un lenguaje, casi siempre filosófico, sin hilación de los acontecimientos. No es hasta que

se acoplan estos dos engranajes narrativos, entre otros¹⁴⁰, que surge una obra maestra, En busca del tiempo perdido o El cuarteto de Alejandría.

Regresando a la cita de 2666, la obra maestra es *fundacional*, fija un esquema, una zona simbólica, que parte y confluye en sí misma, y desde allí, se nutren las obras menores, *parásitas y malignas*. *La literatura no es más que el resultado de miles y miles de reescrituras fallidas sobre las obras maestras, una subjetividad que se repite y se satura sobre las líneas instituidas por dicha obra maestra*.

Pero no se puede perder de vista el objetivo fundamental de esta investigación: el mal. Porque de lo que se trata con esta definición de literatura, es de desaparecer de un solo trazo la inmensa cantidad de obras y creadores cuyos resultados estéticos constituyen una **hagiografía de la mediocridad**, espacio insustancial y reiterativo del mal. Una suerte de registro como el cartografiado en La literatura nazi en América.

Se hace necesario subrayar que no se encuentra contradicción entre lo anterior y el rechazo de Bolaño al canon y a las figuras que éste fija y normatiza, pues las obras maestras, en su generalidad, preservan los valores literarios, la autenticidad del proceso creativo, frente a la pose y la imposición, la grandilocuencia y el desprecio que impone la canonización literaria.

Entonces, ¿qué clase de literatura arma Bolaño? Aunque su intención parece beligerante, vista de cerca, a él sólo le interesaba este tipo de obras¹⁴¹; siempre puso

¹⁴⁰ Sólo se han mencionado los dos registros más importantes para referir la obra maestra según Bolaño, porque, de acuerdo con Todorov, existen otros: “la naturaleza discontinua de la temporalidad” (1996: 78), “lo ideológico, en la medida en que es una regla abstracta, una idea que produce las distintas peripecias” (Ídem) y la instauración de “relaciones que uno podría llamar ‘espaciales’: repeticiones, antítesis y gradaciones” (80).

en entredicho la escritura, los autores, que convergían en la mediocridad, ese territorio que denominó *infernal* y sobre el cual engarzó el vínculo con el mal; que, en sus propias palabras, parecía “el interior de (...) un cuarto oscuro donde pelean las bestias” (2004 a: 100).

¹⁴¹ En parte las definió en Entre paréntesis: debían hacerse desde el reto de ser “algo razonable y visionario, un ejercicio de inteligencia, de aventura y de tolerancia. Si la literatura no es esto más placer, ¿qué demonios es?” (2004 a: 105).

4. LA CONCRECIÓN DE LAS POÉTICAS DEL MAL: LOS SUJETOS Y EL MAL INSUSTANCIAL

*Yo digo: la voluptuosidad única y suprema
(...) reside en la certeza de hacer el mal*
Charles Baudelaire

En un primer momento de esta investigación, se lograron cartografiar las *poéticas del mal* en la narrativa de Bolaño: una articulada sobre el *mal absoluto*: la tortura (que incluía el silencio, el grito lacerante dentro de ésta), el crimen, la transgresión y la libertad como operación desviada de su literalidad primaria; y una segunda, que se involucraba con la literatura directamente, la *metaficciónaba*, desde la propia práctica de la escritura hasta algunos elementos como la mediocridad y la derrota que la sustentaban como territorio de un *mal radical*.

También se había notado que el universo del mal que el autor elaboraba, no podía mirarse sino mediante la *literatura*, pues ésta resulta el centro a partir del cual se delimitan las diferentes variables para pensarlo.

Estos trazados del mal conciben a modo de inscripción una *subjetividad* específica, señalan hacia algún lugar, en el sentido de fundar instancias que problematizan las poéticas del mal anteriormente señaladas. Se trata de encontrarles un plano de inmanencia, como un rompecabezas sobre el cual ensamblar, de manera precisa, los espacios de la literatura, el horror y la violencia: se está refiriendo la *construcción de*

*los sujetos*¹⁴² como la concreción de estas *poéticas del mal*, entidades sobre las que se han fijado.

Las poéticas del mal se condensan, se concretan, en estas figuras denominadas *sujetos*, que, como reflexiona Carmen Bustillos, “será[n] centro de (...) inquietud como hacedor y verbalizador de lo histórico, lo arqueológico, lo antropológico, lo psíquico, lo poético” (1994: 34), para dibujar un significado nuevo, una marca que funda “un stock de sentidos, emociones, (...), secretos” (Makowski, 2002: 155), en el caso de Bolaño sobre el mal.

Las poéticas del mal han armado una estructura para definirse, los sujetos, y estos anuncian dos propuestas coherentemente relacionadas con los registros del mal que se

¹⁴² Los *sujetos* son construcciones ficcionales que denotan el lenguaje y lo implotan como cargas semánticas; o, mejor, instancias “de intermediación discursiva entre el sujeto de enunciación y el sujeto de la lectura, (...) y, a la vez, sujeto y agente del acontecer novelesco” (Kristeva, 1984: 113).

En los más recientes estudios literarios, la posibilidad de referirse al sujeto en lugar del personaje permite la existencia de una noción abierta y dúctil a los registros de la escritura, la cual hace que el sujeto posea una identidad ficcional autónoma y que sea, como señala Thiebaut en “La construcción del Sujeto: entre la filosofía y la literatura” (1994), “el lugar de construcción de la subjetividad” (186), una “identidad moderna” (201) para “saber cosas (...) que no pueden ser dichas en forma directa, que no pueden ser dichas sino mostradas, y que no pueden ser mostradas sino como la adquisición de determinadas capacidades, como el ejercicio de determinada mirada, de cierta actitud” (203-204). Asimismo, para Mignolo, la postmodernidad creó un sujeto que vive en una “constante invención y reconstrucción del yo” (1996: 126), mientras que para Adriana Bergero y Fernando Reati, cuando los sujetos se inmiscuyen con el horror “se ven (...) obligados a echar una mirada introspectiva para denunciar los ‘microgestos fascistas’ y las ‘micropolíticas del represor’ que no se hallan fuera sino dentro de cada persona.” (1977: 24).

Por otra parte, Rigoberto Lanz subraya que, en la crisis de la modernidad, el sujeto “anda a la deriva. Desde su antigua cumbre ya no es posible fundar el arte, la historia, el conocimiento, la política. La deriva posmoderna del sujeto abre el espacio para que las *personas* reaparezcan en escena con su ‘insoponible levedad’ (M. Kundera)” (2005: 5). Esto concluye en una “explosión de la subjetividad, una proliferación inusitada de referentes intersubjetivos que pueden ser vividos como multiplicidad, como fiesta de máscaras, como representación continua de todos los roles. (...) destronamiento del *status* en provecho de una profusión de roles disparada en todas las direcciones (fiesta de la performatividad).” (94).

Aunque delineado para la escritura de mujeres, los rasgos que le encuentra Margara Russotto al sujeto, puntualizan que éste se lee “en formación, que se va constituyendo de modo espontáneo” (1993: 52), que se encaja desde “el fragmento (...) lo elíptico” (53), con “ausencia de ‘magnificencia’” (Ídem) y “designa los núcleos volcánicos” (95) de enunciación.

mencionaron en el párrafo inicial: en primera instancia, un sujeto atravesado por la contemporaneidad, por sus zonas operantes móviles y fracturadas, extenuado y fragmentario; y otro que, sin alejarse del contexto anterior, porque el circuito contemporáneo alrededor de la literatura resulta tan vacío y narcisista como el tiempo cronológico, se sitúa de lleno en la literatura y en la destrucción a la que ésta puede conducir.

Estos sujetos¹⁴³ se instauran como cuerpos escindidos, en la pérdida, el fracaso y, por ende, como ejecutores o víctimas del mal. En ellos, como propone el propio Bolaño, está “aquello que nos atemoriza (...), ese aquello que acoquina y encacha, (...) [como] sangre y heridas mortales y fetidez” (2004 b: 290).

Ahora bien, diseccionar estos sujetos advierte de la construcción de las poéticas del mal, de tipologías espejadas en la violencia con la que han envuelto el lenguaje, son

figuras (...) que buscan su inspiración [en] su otro rostro: la barbarie. [Su] camino no es la felicidad sino el encuentro con el horror. (...) la persistencia de la catástrofe, la demolición (...) un paisaje poblado de ruinas (Foster, 2001: 139).

En ellos, se afirma la irregularidad, la discordia, el caos. Se inspiran en la ruptura, aman la inestabilidad y la confusión, instalados como están en la transgresión, en la violencia, una violencia “que equivale al rompimiento de las convenciones imperantes, (...) [como] una iconografía (...), [donde] el artista comete actos ilegales,

¹⁴³ Este capítulo se centrará sólo en algunos de los sujetos que perfilan estas poéticas del mal, aunque en la narrativa de Bolaño la mayoría opera dentro de estos registros.

asesinatos incluso” (Conde, 1998: 428). Dentro de las poéticas del mal, resulta una técnica más, otra arista de su representación, de la nominación derridiana de lenguaje.

Irreverentes frente al horror, se estructuran estos sujetos. Para ellos, la literatura es la apuesta por una vida casi mística, pero mística en la crueldad. Ha vuelto Heathcliff, el sujeto perturbado y hórrido de Cumbres Borrascosas, y sólo ha cambiado en algo: se ha refinado. Y se ha hecho más libre, puesto que, ahora, es culto. Pero el niño malvado persiste, y no basta la escritura o la pose intelectual, para encerrar al monstruo, para aplacar su violencia.

Ya se había analizado: el fracaso se extiende inexorable y con él, el mal. Bolaño delinea sus sujetos con rasgos fuertes, con destrucción. Demasiadas catástrofes, demasiados odios. La invención de estos: un movimiento de exposición al mal. Como artistas -la mayoría- crean con un impulso vital de maldad, y de paso, se asoman al éxtasis con esa maldad, a veces hasta inconsciente. Parafraseando a Edilio Peña, el sujeto literario siempre “extiende su sombra [como] una voluntad misteriosa” (2005: 77).

De esta manera,

como en un haz múltiple, se desarrollan varias vidas, cada una de las cuales, (...) refleja una liberación total frente a la sociedad y la moral. Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística lo que la realidad niega. (Bataille, 1977: 27).

De ahí, de esta *voluntad* para Bataille, la transgresión de los valores éticos en estos sujetos: no hay límites morales. Bolaño los ha modelado con un material espeso, el

horror los ha calado. Si se pidiera la concreción de esta especial arcilla, se sustraería de las características que funden a estos sujetos con el arte y con el mal: la insatisfacción, el anonimato, la frustración -que no calma el acto de la creación por sí mismo-, la alienación, la impiedad, el sacrilegio... Pero que también, al enfrentarse a ellas, revela un desvarío: ¿se tratará en realidad de creadores?

Es que estos sujetos se mueven por espacios de dobles profundidades. Están en el arte y, a la vez, se dedican a prácticas alejadas de éste, entre ellas, el crimen, la estafa y la tortura; o sólo buscan -aunque pocas veces lo confiesan- cierta huida inconsciente de la muerte o la inmortalidad. *Siendo, no son creadores*. Así aparece “El mal (...), la enfermedad (...) catástrofe (...) de la que podrían estar ya surgiendo nuevas construcciones de la sensibilidad. (Vila-Matas, 2000: 123).

Frente a un sujeto como Heathcliff, que “es solamente literatura” (Bataille, 1977: 29), los de Bolaño son literatura y vida. Cual espejos que refractan actitudes, hechos, gestos, dibujados al calco, afirmados en la existencia vacía, postmoderna. No hay intento de expiación en ellos, tampoco calma ni complacencia hacia el prójimo. Creaciones textuales cuyo mundo subyace en el de la realidad, siguen “esencialmente igual a [la] vida” (Bataille, 1977: 33).

El trabajo de Bolaño con los sujetos declina hacia visiones específicas de la maldad, que permiten la **conformación gradante del horror**, un espectro donde la expresión aguda o insustancial del mal atraviesa diferentes actitudes. Sin embargo, previo a este reconocimiento, se imponen algunas consideraciones teóricas acerca de

la categoría *sujeto*, la cual, en la narrativa contemporánea, apunta hacia zonas complejas de elaboración.

Al respecto, una primera visión lleva a la anulación en Bolaño de ese tipo de sujeto de febril felicidad, bienaventurado, que recorre la vida con su actitud de ilusión y, a veces, hasta crítica, pero casi siempre coincidente con la idea futura de un mundo mejor, lejos del desastre y del mal. Si se coincide con Baudrillard en que en la sociedad contemporánea, “Todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza o manera de signo” (1997: 22), incluido el mal, no ha de extrañar que los sujetos sobre los cuales se puede leer la sociedad -porque con sus actos la refractan-, tengan su gestualidad maligna como parte de su ritual cotidiano.

Pero entender este planteamiento no es fácil. Se supone que la creación artística (y, por supuesto, dentro de ella, la literaria), debiera demoler el edificio de la desesperanza y construir *un mundo feliz*, porque si el arte engendra la mirada compensatoria, el paralelo que equilibra al hombre con respecto a su sociedad, cómo puede convertirse en el espacio de un mal semejante -o, tal vez, peor- al habitual. ¿Dónde se lo ha colocado?

El problema no es dónde colocarlo, sino para qué concebirlo y bajo cuál objetivo, a fin de cuentas también resulta válido que ese universo imaginario sea más desgarrador, más delirante que el real; y que en él, el creador pueda estar emitiendo una alerta roja desde la monstruosidad -¿qué es *Guernica*, acaso?-. No hay que olvidar que nombrar el mal, según Baudrillard, es la manera más eficaz de conjurarlo, y que, para Bajtín, en la tipología de un ser ficcional se debe “pretender la

autosuficiencia y la orgullosa soledad” (1986: 232), para que éste permanezca frente al mundo, una de las características que, para este crítico, exige la escritura de ficción. El sujeto debe poseer “rasgos negativos, (...) bajos (...); debe ser mostrado no como acabado e invariable, sino en proceso de formación, cambio y educación por la vida; [ser] un contacto vivo con la temporaneidad no terminada y en formación (el presente no concluido)” (517-520).

Los sujetos de Bolaño, estructurados sobre el odio y la maldad, perdiéndose en la muchedumbre intangible, sin rostros individuales, mas todos en la laceración sobre el prójimo, se sobreponen los unos a los otros en un equilibrio de construcción peculiar y exponen una necesidad inquietante: la de hacer o llevar en sí mismos el mal.

Mientras del mundo contemporáneo nacen asesinos en serie, torturadores y sádicos, los Patrick Bateman (sujeto de American Psycho) de las calles neoyorkinas, Bolaño realiza otro tanto en su literatura, lo cual posibilita pensar que la realidad se ha vaciado en la ficción, que estos sujetos han sido arrancados de la epidermis social y han penetrado en el *logos* del arte¹⁴⁴. Porque al

construirse en una zona de contacto con el hecho inconcluso de la contemporaneidad, (...) frecuentemente rebasa[n] las fronteras de la especificidad artístico-literaria (...). La propia zona de contacto con el presente inconcluso y, por consiguiente, con el futuro, crea la necesidad de (...) que en [ellos] siempre quedan potencias no realizadas y exigencias no materializadas. (Bajtín, 1986: 546-550).

¹⁴⁴ Como planteó Paul De Man en La resistencia a la teoría (1990), el sujeto contemporáneo conserva “un yo social e histórico” (16).

En la base de los sujetos, se percibe la indeterminación de sus cuerpos ficcionales: aparecen en situaciones nuevas y móviles frente a actos que se proponen con la simultaneidad vital del día a día. Inclusive, caminan de un cuento a una novela, de ésta a un poema, transforman sus texturas y la recomponen en ese presente inconcluso que refiere Bajtín.

Sin embargo, en teoría, otra consideración, subordinada a la anterior, puede adelantarse sobre la construcción de los sujetos y que mucho tiene que ver con el tiempo en el cual se desarrollan, un tiempo que, como analiza Compagnon en Las cinco paradojas de la modernidad, valida “el ‘anything goes’ (Todo vale)” (1993: 111).

Este siglo XXI que apenas comienza, ha conseguido suplantar, en sentido general, el gesto de la individualidad, el placer de lo único, para sumergirse en la estetización de lo plural, del rasero colectivo. Cada vez se vuelve más difícil entrapar el rasgo genial, la forma individual del reconocimiento, y también conseguir una imagen única que sirva como espejo para reflejar la condición múltiple de la sociedad.

Una mirada práctica al tiempo actual lo va bordando: desde la Patagonia hasta Singapur, desde Canadá hasta Australia, idénticos formatos textiles, electrónicos, publicitarios, discursivos. La globalización no es un *slogan* a futuro, sino un presente inacabado y unidireccional. En esta época de *hibridaciones interculturales* -tomando en préstamo el término de García Canclini-, cualquier acto viene empaquetado, seriado, congelado, y en él, por qué no, el mal también ostenta un código de barras: su alienación resulta alarmante:

Al hilo de los últimos siglos, todas las formas de alteridad (...) han sido [aplacadas], (...) el discurso de la diferencia, que supone simultáneamente la inclusión y la exclusión, el reconocimiento y la discriminación. La infancia, la locura, la muerte, las sociedades salvajes, todo ha sido integrado, asumido, reabsorbido (Baudrillard, 1997: 138).

Con la fuerza de la globalización, el discurso sobre el mal se ha ramificado. En un tiempo como éste, donde todo se iguala y se complejiza, el mal, decididamente, es la trampa del no-conocimiento, la catástrofe que altera. El mundo ha aceptado

un nuevo tipo de superficialidad (...) una mutación (...) en el propio mundo objetivo (...) un conjunto de (...) simulacros (...) [con] el ocaso de los afectos (...), [con] conceptos como los de angustia y alineación (Jameson, 1996: 31-36).

Aunque a esta investigación no le interesa involucrarse con el concepto de postmodernidad¹⁴⁵, al cual da pie la cita anterior, no se puede pasar por alto que la sociedad contemporánea postmoderna ha organizado su existencia en torno a *simulacros*, como plantea Jameson -término, por cierto, utilizado también por Baudrillard-. La fascinación por operaciones estéticas banales, como la considerada “paraliteratura” (los *libros de bolsillo* y la literatura de *best seller*, por ejemplo) y la

¹⁴⁵ Para la autora, existe una relación conflictiva con el concepto de postmodernidad. Cuando se revisan textos de la narrativa chilena, por ejemplo, donde los sujetos organizan prácticas enunciativas inestables y móviles como algunos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, del propio Bolaño; o los travestis de *Yo, yegua*, de Francisco Casas, y de *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel, se percibe la construcción polifónica de voces y visiones de rangos dispares, tan característica de la postmodernidad. Sin embargo, sobreviven otros espacios que impiden pensar en lo postmoderno como categoría de consenso, así, cierta narrativa con estructuras rígidas de enunciación, como la de Isabel Allende y Roberto Ampuero. Aunque se continuará utilizando el término postmodernidad, se suscribe la propuesta teórica de George Yúdice sobre la misma: “la postmodernidad no como una nueva *episteme* que sucede a la modernidad sino como la comprensión de que la modernidad consiste en `múltiples respuestas/respuestas’, es decir, que hay múltiples modernidades, múltiples formaciones sociales y culturales que constituyen la modernidad. La postmodernidad no sucede ni reemplaza a la modernidad (...) sino que entiende a ésta como una entre muchas otras” (1989: 108).

implantación cartográfica de una cultura del centro comercial, lugar de concurrencia no para comprar, que sería el verdadero propósito, sino para *ser visto*, como una gestualidad de escenario, constituyen algunos casos que apuntan hacia un montaje falso, *simulado*, de la vida postmoderna.

¿Adónde conducen estos últimos apuntes en los sujetos de Bolaño? Se trata de engazarlos en un **imaginario contemporáneo del mal**, en las acciones, los rasgos y los desequilibrios de un espacio y un tiempo que los han configurado a su semejanza, que no es otra que la del *artificio metódico del desequilibrio, la energía del enmascaramiento*, la **insustancialidad**. A fuerza de jugar con el mal y metamorfosearlo, de pretender someterlo, el mundo actual lo ha esparcido y se ha contaminado a sí mismo.

Precisamente, la sofisticación de los actos criminales, su ostensible ejecución, lo han liberado más. Hombres de la vida real y sujetos de la historia ficcional se funden y hasta toman partido por horribas escenas frente a las que los actos del Marqués de Sade, parecen montajes de teatro. Y dentro de este ímpetu expansivo de dañar, los sujetos de Bolaño encienden *la hoguera de la vanidad*, y comienzan el aquelarre, en el cual, con la mayor de las voluptuosidades posibles, les gusta mirarse, con ese

poder enorme que en un instante hace suyo cualquiera que logre abjurar de todos los frenos de la conciencia, si al mismo tiempo no siente ningún temor. [Donde] tiene que levantarse una gran tempestad de pasión -celos, ambición, venganza, odio- hasta crear dentro (...) un infierno, y éste es el infierno que [él debe] contemplar. (De Quincey, 1981: 155).

Envilecidos como el tiempo actual, estos sujetos muestran el rostro incierto, endurecido, de una sociedad pronta al camuflaje y a la disolución de una identidad única, y no resulta menos abrumador que, como afirma Baudrillard y he ahí su dilema, el ser humano no pueda ni reconocerse a sí mismo frente al espejo social.

En este sentido, vale ir primero al encuentro de algunos sujetos que, aunque pueden tocar los abismos del arte, plantean interrogantes sobre la contemporaneidad.

4.1. La vacía disonancia: la tipología del sujeto contemporáneo

“Te vi en televisión, Max, y me dije éste es mi tipo” (Bolaño, 2001: 113). Ésta es la frase que presenta al sujeto del cuento “Putas asesinas”. A través de la televisión, compactándose con el genio que en ella visualiza, una mujer somete su deseo de sangre al azar y escoge a su víctima, “no es nada personal, (...), nunca antes te había visto. Personalmente nunca hiciste nada contra mí” (121). Las razones para el asesinato se balbucean a medias, quedan entredichas -como acostumbra el autor- en la extensa diatriba de la asesina frente al hombre amordazado, “atado de manos y de pies a una vieja silla” (125), y esta mujer inquietante, febril, va elevándose psicológicamente sobre el individuo, de quien “no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tú no eres así” (Ídem), al tiempo que reconoce que “Tal vez (...) esté enferma” (121).

La televisión¹⁴⁶ ha moldeado a esta asesina en serie, porque “La televisión nunca miente, ésa es su única virtud” (Bolaño, 2001: 125), y, gracias a ésta, ha escogido su presa, la ha llevado a la “cámara de los horrores, (...), y tus ojos siguen el movimiento pendular de mi navaja” (126).

Esto por una parte, pues, en otra vertiente, el sujeto está situado en una zona de anonimato, su fortaleza psicológica reside, precisamente, en pretender diluirse en la gran masa de seres que, como él, sobreviven, más que a una existencia rutinaria, a la soledad y la alienación, y cuyo únicos destinos son “El fin, la extinción, el gesto con el que (...) esto se acaba irremediablemente” (Bolaño, 2001: 121). Valga subrayar entre tantas conclusiones que pueden desprenderse de esta tipología, que, según encuestas recientes del FBI, más del 70% de los asesinos en serie responden a parámetros de vida donde la soledad, “el dolor (...) real y personal”, como apunta ficcionalmente Bolaño, quedan saciados a través del acto que ejecutan; que lo provocan para realizarse.

Junto con el sujeto de Ramírez Hoffman, ese ser de las tinieblas de La literatura nazi en América y Estrella distante, esta asesina anónima -jamás revela su nombre-,

¹⁴⁶ En *La parte de Fate*, de 2666, se lee una acotación que redondea la reflexión de Bolaño acerca de la televisión y la banalidad que manifiesta: “la televisión americana está llena de sonrisas y de dentaduras cada vez más perfectas. ¿Quieren que depositemos nuestra confianza en ellos? No. ¿Quieren hacernos creer que son buenas personas, incapaces de hacer daño a nadie? Tampoco. En realidad no quieren nada de nosotros. Sólo quieren enseñarnos sus dentaduras, sus sonrisas, sin pedirnos nada a cambio salvo nuestra admiración. Admiración. Quieren que los miremos, eso es todo. Sus dentaduras perfectas, sus cuerpos perfectos, sus modales perfectos, como si ellos se estuvieran permanentemente desgajando del sol y fueran trozos de fuego, pedazos de infierno ardiente, cuya presencia en este planeta únicamente obedece a la necesidad de pleitesía. (...). Lo inútil se impone no como calidad de vida sino como moda o distintivo de clase, y tanto la moda como los distintivos de clase necesitan admiración, pleitesía.” (2004 b: 324).

se percibe como el compendio de los sujetos de Bolaño: en ambos subyace la atracción por el mal, respiran febriles por él. Sola, degradada, en un mundo que la anula, la mujer de “Putas asesinas” posibilita rastrear la semejanza entre algunos individuos y su tiempo, la vacía organicidad de los unos en el otro. Se les ha condenado a un espacio socialmente separado, y sus respuestas no se hacen esperar: mancillan, hieren y asesinan al prójimo, porque sólo así encuentran el reconocimiento y se levantan la máscara colectiva y aplastante del anonimato. Para ellos, “En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida” (Bolaño, 2001: 123), en definitiva

Hace tiempo ya que (...) no puede ofrecer[se] a los mortales el hogar relativamente seguro y relativamente imperecedero que necesitan.

(...)

El mundo se torna inhumano, inhóspito a las necesidades humanas (que son las necesidades de los mortales) cuando se lo empuja con violencia hacia un movimiento en el cual ya no existe ninguna forma de permanencia. (Arendt, 1992: 21).

Cuando se analizan sujetos como el de “Putas asesinas”, es dable pensar que la naturaleza humana no halla su molde final hasta que se compone bajo la concepción del mundo que le ha correspondido¹⁴⁷. El riesgo se esconde, sin embargo, en el vacío sobre el que se modela: de un tiempo de iniquidad, indiferencia y hastío, el producto llevará cada uno de estos fragmentos, y el cuerpo se reducirá a esas solas evidencias.

¹⁴⁷ En el sentido que le encuentra la ensayista Lizbeth Sagols: “es siempre *lo otro* de sí mismo: es el objeto que tiene frente a él; no es sólo un yo sino también un tú; no es sólo una singularidad, sino también totalidad; no es sólo un presente, sino que su ser está también en lo que fue y lo que puede ser. Lo cual significa que el sujeto es heterónimo y que sólo existe en relación con el exterior.” (1990: 65-66).

Si se diseccionan, tales características forman -tal vez involucradas ya en su totalidad- el espacio que ha constituido el hilo conductor de la investigación: el del mal. Se sobreentiende, entonces, que a un tiempo que ha adoptado lo que tradicionalmente ingresó en los estatutos del mal (desde los sistemas de valores hasta los discursos más prohibitivos), se le emparejen, a su semejanza, construcciones discursivas y textuales, y que, a partir de ellas, se pueda originar un tratado de la metamorfosis del mal en la época actual.

Los sujetos de Bolaño han sido cartografiados con las urgencias de su tiempo, con las apremiantes y prácticas circunstancias del *ahora*, con una epidermis de fatuidad, degradación y equívocos; como esta época, ellos también son banales.

Si se toma una historia como “Vida de Anne Moore”, en Llamadas telefónicas, el lector se topará con un sujeto cuya trayectoria vital se recuesta sobre la indiferencia y el más completo hastío respecto a su futuro. Marcha de un lugar a otro (Chicago, Montana, San Francisco, Mazatlán, San Francisco, Mazatlán, México D.F., San Francisco, México, Guatemala, Filipinas, Seattle, San Francisco, México D.F., Seattle, Madrid, Barcelona, Banyoles, Seattle, Nueva York, Montana, Italia, Grecia, Turquía, Barcelona, Nueva York, Seattle, Berkeley), se mira hastiada mas no realiza esfuerzo alguno por cambiar su destino. Su círculo de experiencias oscila desde una infancia indolora -con la historia de un cuñado asesino, infaltable en Bolaño, por supuesto- y la cual transcurre por ella como si se tratara de otra persona, hasta su ausencia final de la narración que, lejos de agotarse como un ciclo, deja la sensación de que el sujeto jamás se resolverá con respecto a sí mismo.

Lo que sólo -pero sólo en parte- cierra el relato, es la introducción de un elemento de malignidad: el sujeto enferma con un cáncer. Tal desenlace irrumpe dentro de los parámetros del estatuto del mal, ya que, junto con la vejez y la muerte, las enfermedades se consideran “erupciones, que salen de la envoltura corporal, de la podredumbre interior (...) imágenes de lo macabro” (Ariès, 1999: 107). Frente al mal, lúcidamente, como la manera de conjurarlo, Anne Moore se mantiene

Durante cinco horas (...) pensando en su vida y en su enfermedad y una y otra le parecieron vacías, como una película de miedo con una trampa sutil, esas películas que no parecen de miedo pero que al final obligan al espectador a gritar o a cerrar los ojos. (Bolaño, 1997: 194).

En la conciencia dolorosa de la enfermedad, esa que Sontag definió como “el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara” (2003: 13), en la revelación de su mal, porque la enfermedad pertenece a su geografía, con sus “siniestras metáforas con que han pintado su paisaje” -y se continúa con Sontag- se sostiene el apasionamiento por el mundo material; nunca antes había importado tanto la vida, ni se había reflexionado sobre sus fracasos y sus dolores. La enfermedad enseña a pensar en la debilidad, pero también impide olvidarse de que el mal está más cerca de lo que se creía.

Otros sujetos como éste se sobreexponen en la escritura de Bolaño. Todos con una sed enfermiza hacia el prójimo, alienados en la pesadumbre de sus destinos. Están y a la vez, no. Como fantasmas, espectros recortados contra la pared social, ya “lugar común para [estos] seres incompletos que cifran en el `ir tirando´ lo que

verdaderamente es sobrevivencia” (Sandoval, 2000: 22). Y dentro de ellos, huidiza e inmensa, Cesárea Tinajero, la figura de la aniquilación individual en Los detectives salvajes, la imagen totalizadora de la pérdida en la narrativa de Bolaño.

Césarea obtura varias miradas, desde la que contrapone el acto de vivir y hacer la poesía hasta otra aparentemente paradójica: la desaparición voluntaria del juego social, muy común en estos tiempos postmodernos; sin embargo, tal gama de posibilidades converge en un epicentro: la pérdida entendida en todas sus consecuencias.

Según Freud¹⁴⁸, la pérdida está soldada a disyuntivas conscientes e inconscientes, a querer y a negar. Una desesperación, en un caso; un valor de elección, en otro. Como un impulso que llega hasta el individuo y en el cual se necesita romper con todo, perderlo todo. Como se había notado, el vacío delimita el territorio del mal, le crea un principio. Pero, por elección o imposición, la pérdida se suspende a una connotación maligna, de incertidumbre. Cabe preguntarse -con Kristeva- si “¿Es posible seguir (...) cuando uno ya no se identifica con el deseo sino con la escisión que [representa una] verdad...?” (1997: 117).

Para respuesta, Cesárea Tinajero. Un referente, un nombre inconcluso, extraviado, una sombra. Exactamente esta última representa su sentido. Alrededor de ella, implotan algunos elementos contentivos y tradicionales del mal: el miedo, la soledad, la pérdida.

¹⁴⁸ En “Introducción al narcisismo” y “Angustia, dolor y tristeza”, Obras completas I (1948), Madrid: Biblioteca Nueva; pp. 1097-1110 y pp. 1274-1275, respectivamente.

Desde el comienzo, su imagen viene desde un trasfondo, en un segundo plano: “Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo” (Bolaño, 1998: 17), que, perdida en el desierto de Sonora, caminaba hacia atrás, “¿Cómo hacia atrás?, pregunté. - De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.” (Ídem). Ya en las páginas finales, Cesárea continúa como una línea sutil, leve apunte, equidistante, “No hallamos nada” (566), “No encontramos rastros suyos ni en el Registro, ni en la universidad, ni en los archivos parroquiales, ni en la Biblioteca” (570), es “la sombra” (573) en el pensamiento de quienes la buscan, una “imagen (...) empequeñeciéndose, que lucha por crecer, (...), y luego desaparece” (588). Y cuando, al fin, la sombra se encarna como una mujer, la transfiguración ocurre en Villaviciosa, “un pueblo de fantasmas” (601), un *locus* de la enajenación, inexistente para una sociedad como la actual.

Así resulta el largo recorrido de *los detectives salvajes* tras este sujeto-espectro, que jamás abandona esta cualidad, y que para proseguir como tal necesita de la muerte, porque ya es “un naufragio de hace cientos de años” (Bolaño, 1998: 607): “habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (605).

Bordar este sujeto bajo un claroscuro, enhebrarlo en la escritura como si se tratara de una huella a punto siempre de desaparecer. Renuncias y soledad rodean la figura estéril, donde la vida se ha escapado “como si fuera un sueño” (Bolaño, 1998: 607). ¿De quién huye? Pues de la poesía y del mundo. El sujeto constituye, además de un destello de sí mismo, el de los demonios de la poesía. Después de largos años, como un fantasma, surge sin explicaciones, no da a entender razón alguna sobre su huida, el

silencio y la vaciedad la circundan. Muy bien pudo no aparecer, nada hubiera cambiado; de cualquier forma, su figura, su nombre, su voz, habían dejado de pertenecerle, como si ya hubiera muerto:

... yo veo el pasado, veo el pasado (...) y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?
(...)
... me di cuenta de lo poco que sabía yo de Cesárea Tinajero.
(...)
... [un] pantano de la muerte (...) su recuerdo, una sopa incomedible e incomprensible que cuelga, creo yo, sobre nuestros destinos como la espada de Damocles (Bolaño, 1998: 242-374).

La soledad de Cesárea involucra la del poeta, su incompreensión alienada en estos tiempos bien referidos cinematográficamente por Quentin Tarantino. En una época donde poco importa, la poesía (y con ésta, sus creadores) permanecen en la indiferencia y en el anonimato más atroz. Usted, lector de estas páginas, deténgase en cualquier esquina de la ciudad y pregunte quiénes son los poetas venezolanos, ¿existen?, hasta contestarán algunos. Este sujeto tiene demasiadas connotaciones, demasiados símbolos sobre su cuerpo textual.

Sujeto marginado, vacío, pero, en él, ¿dónde está el mal? Hay que adentrarse en una consideración muy precisa, cuya relación subyace en lo que Bataille denominó *el terreno de lo prohibido*. Como sujeto, ¿qué vuelve interesante a Cesárea Tinajero? Si se vuelca su estatura ficcional en el molde de la realidad, ¿cuántos poetas y creadores no han abandonado lo que hasta ese momento consideraron como sus obras de vida? En Cesárea, dejar la poesía equivale también a dejar, metafóricamente, su ser, y, en

este gesto total, en este despojarse del *yo*, y todavía más, aniquilarlo, reside su trascendencia lúcida. Que queda violada, expuesta hasta el sacrificio, cuando dos poetas, *los detectives salvajes*, tratan de recuperarla, y sólo la muerte de ella consigue terminar su misión.

Jamás Cesárea será devuelta al mundo. En su renuncia voluntaria a la escritura, y, por ende, en su desaparición en el desierto mexicano de Sonora, hay un estigma que, después de mucho camino y encuentros interiores, se lavará con sangre: la obligación, para siempre, de desaparecer.

Viendo a Cesárea, también se observa el impulso de acabar con todo, esa energía que incluye hasta el arrebato que, como analiza certeramente Bataille, se coloca “contrario al Bien” (1977: 27). Con Cesárea, los límites han explotado y la sinrazón se ha divinizado. El acto de perderse, de destruir cada rastro hasta anularse, resulta la más convincente y arriesgada de las transgresiones posibles en este tiempo complejo.

En idéntica línea de creación a la de Cesárea Tinajero, un enigmático pintor guatemalteco, sin nombre ni identidad, construye la melancolía, el vacío existencial y el dolor en Nocturno de Chile con una agravante social: el hastío y la indiferencia han llegado luego de presenciar los horrores del nazismo en la Francia ocupada. Con este sujeto, se impone un rápido regreso a Baudrillard: en el horror supremo que el fascismo legó a la contemporaneidad, el mundo actual suele mirarse, no en un proceso de concientización sobre lo que no debió suceder, sino porque “cuanto mejor se delimiten sus detalles para entender sus causas, más dejarán de existir, más dejarán de haber existido” (1997: 101). Por eso, de este horror ni siquiera el recuerdo, o,

mejor, *musealizarlo*, como describe Huyssen en su En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización (2000).

He aquí un sujeto que vale la pena colocar. Su descripción magnifica la alienación en su expresión más absoluta:

... el pintor estaba más flaco que nunca, como si durante esos dos meses no hubiera probado bocado, como si quisiera dejarse morir contemplando desde su ventana el plano urbano de París, aquejado por [la] melancolía (...), morbus melancholicus, el mal (...) el pintor guatemalteco, cenceño, acartonado, raquítrico, chupado, (...) depauperado, (...) [que] perdía el tiempo mirando el paisaje repetido e insólito de París. (...) y el guatemalteco (...) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido el Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer; (...) el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, (...) la aceptación de una derrota, (...) la derrota de él mismo (Bolaño, 2000: 40-48).

Este sujeto apenas si pronuncia monosílabos y su destino parece ceñirse a la rutina de un paisaje, a la mirada pausada y monótona sobre París, pero no la ciudad iluminada y artística sino la imagen devastada después de la guerra, donde sólo brilla el espacio de los tejados, de la llovizna gris, del cielo plomizo, de la ruina. El pintor se asoma desde su buhardilla, y también se sabe solo, lejos de todo y de sí mismo, interiorizado en la depauperación. Acabarse, borrarse, de manera distinta a la de Cesárea Tinajero, pero igual de dramática y cruel.

El horror de la época en que vive lo ha conducido a la locura, a un espacio mental sin salida. Sólo un débil, quebradizo hilo, lo mantiene atado a la realidad. Cualquier

esfuerzo por integrarlo, parece, se trata ya de una “forma de malignidad (...) significado del abismo o del sin-fondo del hombre” (Rosenfield, 1993: 23-24).

Además que pareciera que la pintura surrealista se recompone en este sujeto, que “se había inscrito con más voluntad que éxito, (...) en la orden de Breton” (Bolaño, 2000: 43-44), como si sobre su decadencia se precipitara la intangibilidad de expresiones y pinceladas, puros ideogramas disueltos, colores y trazos entremezclados. El hastío y lo grotesco asumen posturas, líneas, fragmentos, que arman este cuerpo del absurdo, su gravedad melancólica. Y se pierde en la indiferencia, para Bilbeny, ésta el punto máximo del mal en el siglo XX, y así permanece, como una imagen retenida en las pupilas, mientras otros se reconocen, autosuficientes de la vida, de donde él se ha expulsado y ya no desea saber más.

Esto, como plantea Jameson, es “el fin (...) del ego (...)-, con el consiguiente hincapié (...) en el descentramiento del sujeto (...) disuelto (...) [no está presente] un yo que siente. (...) los sentimientos (...) flotan (...) y son impersonales (1996: 35-36).

Sin dudas, esta cita se vacía con absoluta libertad sobre cualquier sujeto contemporáneo, que ha muerto a medida que ha ido desapareciendo su ego, y que su desintegración interior lo ha disuelto de sus sentimientos. En el caso del pintor de Bolaño, escentrado, paupérrimo, su *yo* se ha descolocado, flota, es sólo *la derrota de él mismo*.

También sobre la línea grabada de los sujetos anónimos como el de Putas asesinas y Nocturno de Chile, tanto en Monsieur Pain como en Nocturno de Chile, aparecen y desaparecen, organizan y, a la vez, destruyen, dos parejas cuyos temperamentos nacen

de las tinieblas, como profetas de las catástrofes contemporáneas. En la primera novela, las identidades jamás se revelan, sólo se les conoce como “los españoles”; en la segunda, los nombres de los individuos prefiguran a qué turbias maquinaciones se prestan: Odeim y Oido.

Si se leen a la inversa estos últimos nombres (y resulta curioso que dentro del imaginario tradicional de Occidental sobre el mal, esta lectura de derecha a izquierda se vincule con el diablo), aparecerán las palabras *miedo* y *odio*. Además de representar en su literalidad semántica dos espacios del mal que operan en niveles diferentes -el miedo, una sensación de quien sucumbe ante él, visto desde la mirada de la víctima; el odio, un daño que se genera o se inflinge, el acto por excelencia del victimario-, estos sujetos se dedican a ejecutar el horror, fríamente, pero un horror sutil, trabajado desde las sombras, parte del mal insustancial.

Dentro del esquema estructural de los sujetos de Bolaño, estos han dinamitado cualquier posibilidad de redención y poseen una curiosa vocación de perfeccionar sus vicios. Se les mira entrecortados, sólo en la mitad de sus rostros, jamás identificables: “en honor a la verdad debo decir que ambos eran flacos y morenos y que, por momentos, y de una manera bastante inquietante, ésas eran sus únicas características” (Bolaño, 1999: 39). Como llegan, desaparecen, con “la sensación de acceder a un cine oscuro” (38), de perderse frente a ellos. Y como heraldos del mal, transmiten las noticias de las catástrofes.

En Monsieur Pain, el poeta César Vallejo agoniza en un hospital, y la misión de los dos misteriosos españoles consiste en impedir su curación:

... queremos que se olvide (...) de Vallejo, (...) -Pero con Vallejo no tiene nada que hacer. Por el bien común. -El bien común -suspiró el otro-, una bonita definición, el bien suyo y el de todos... La armonía... El equilibrio... Las esferas estabilizadas... Los túneles vueltos a rellenar... Las sonrisas... (...) olvide que existe Vallejo (Bolaño, 1999: 42-43).

¿Es acaso para estos sujetos un *bien común* dejar morir al poeta? ¿Cuál resulta en ellos su límite de maldad? En la cita también llama la atención la introducción de términos característicos de épocas posteriores adonde se sitúa la historia, como términos claves de la década *hippie* y de la actual, sin embargo, se recurre a la ironía para desmontarlos. La *armonía* y el *equilibrio* forman parte de un cortejo hórrido: rodean la petición de un crimen.

Cabe interrogarse teóricamente acerca del lugar de estos sujetos tan poco aprehensibles, en la oscuridad de una narrativa tan compleja como la de Bolaño, que, como refirió De Man para la lectura de lo autobiográfico, parece imposibilitada “de cierre y totalización de todos sus sistemas textuales” (1984: 71).

Según Barthes, el escritor pretende diferentes niveles donde desplegar su elaboración discursiva principal, que, en el caso de Bolaño, corresponde al mal. En el entramado de los sujetos, se reparten matices con disímiles intensidades, para, de esta forma, disponer del elemento “mal” desde varias ópticas y en variadas perspectivas. Así, al lado de un sujeto que representa el *mal absoluto*, Ramírez Hoffman, se sitúan, en jerarquía de gradaciones, otros que, como destellos, intermitencias o breves trazados, refuerzan la malla que se desea entretejer, en Bolaño, el despliegue insustancial del mal.

Sujetos ambiguos los de Monsieur Pain y Nocturno de Chile. Sin involucrarse completamente en el mal, en el sentido de que en la práctica no asesinan, torturan o estafan, lo tienen entre sus manos. Hacen sus movimientos en secreto, jamás a la luz. Inquietan y atemorizan, mas con sutileza y con cuidada precisión. Como los pequeños demonios que, en los cuadros de Goya, hostigan la facultad lúcida de los hombres, *que son el mal, sin embargo, al mismo tiempo, sólo un fragmento de él:*

Somos portadores de una propuesta muy delicada, dijo el señor Odeim. (...). Pues (...) el asunto que nos ha traído aquí requiere una reserva absoluta. (...), discreción superabsoluta, discreción y reserva extraordinariamente absoluta. (...). Un servicio que se realiza en la oscuridad y la mudez, (...), un servicio que debe llevarse a cabo con la boca cerrada, dijo el señor Oido. Punto en boca, dijo el señor Odeim. Labios sellados, dijo el señor Oido. Silencioso como una tumba, dijo el señor Odeim (...) echándome sobre la nariz una vaharada de cloaca. (Bolaño, 2000: 103-105).

Como más adelante se va componiendo en la novela, el silencio cómplice, *la oscuridad y la mudez y la vaharada de cloaca* mucho tienen que ver con el carácter maligno de “la propuesta” de Odeim y Oido. Mensajeros del horror, persiste en ellos una inquietante insensibilidad, todo es un artificio presto a destruir, donde sus tiempos revelan miserias, confabulaciones, traición. Son los idiotas morales que analizó Bilbeny y a quienes observó como uno de los **arquetipos contemporáneos de la maldad**, “seres (...) que no sienten nada frente al dolor y la humillación de los demás, [más bien los buscan]. La sociedad del anonimato y a la vez del narcisismo los alimenta y los mimas. (...) en esa no-enfermedad descrita como (...), apatía moral. (Bilbeny, 1995: 128).

Pero el sujeto más lúcido en esta intersección del mal y el tiempo contemporáneo está en el tejido ficcional de Carlos Ramírez Hoffman (o Carlos Wieder o Alberto Ruiz-Tagle o Emilio Stevens). En él, contrariamente a lo que dijo Nietzsche, el criminal sí “está a la altura de su acto: [no] le empequeñece o le calumnia” (1985: 1325). A fin de cuentas se trata de un poeta, y su sensibilidad turbada, enferma, le ha dado un refinamiento y una organicidad a la consumación de sus actos.

Este cuadro psicológico sobre Ramírez Hoffman sólo pretende iluminar su zona abyecta como asesino, su patología degradante, ver al *idiota moral* que en él se estructura ¹⁴⁹, sin olvidar -por el contrario, teniéndolo como norte- que se contextualiza en la escritura, específicamente, en la poesía. Sobre él, la oscuridad es total: aparece por primera vez en La literatura nazi en América, pero sus desmanes resultan de tal índole que se hace necesario construirlo solo en la novela Estrella distante. Como otros sujetos de Bolaño, pasa de una historia a otra, de una masacre a otra, porque a medida que va repitiéndose, se eleva la temperatura de su maldad, va ahogándose más con la sangre de sus víctimas. Y como asesino -y policía de inteligencia militar- es fragmentario, huidizo, inacabado: cambia de nombres, utiliza alias, nadie lo ha visto a ciencia cierta, por más que escrutan su rostro inteligente, sus maneras educadas, sus palabras gentiles. Un misterio:

No hablaba demasiado. (...). En realidad, (...) suposiciones que podíamos hacer en torno a Ruiz-Tagle (...) nos trataba con una `cordialidad distante´, (...) y nos escuchaba, cuando le hablábamos, con algo que hoy no me atrevería jamás a llamar

¹⁴⁹ La relación de este sujeto con la poesía, su compleja interacción, se analizarán posteriormente.

atención pero que entonces nos lo parecía. (...) nadie lo conocía. (Bolaño, 1996 b: 13-22).

La poesía y sus contextos (talleres literarios, tertulias, lectura de poemas) sólo posibilitan un espacio para edificar la patología criminal de Ruiz-Tagle, basado en la elección por la inquietud poética del asesino, quien, convencido está, “revolucionará la poesía chilena” (Bolaño, 1996 b: 25).

Un sujeto deshumanizado, o, quizá, habría que coincidir con De Quincey cuando alegó que “el asesinato considerado como una de las bellas artes (...) [tiene] la finalidad última de `purificar el corazón mediante (...) el terror’” (1981: 56). Puede ser, Ramírez Hoffman ha tomado el mundo de la poesía como cauce para drenar su sed de violencia, su instinto asesino.

Desde el sujeto, por ejemplo, de La canción del verdugo, de Norman Mailer, hasta más recientemente el de Easton Bret Ellis, sin dejar de lado, por supuesto, al de una serie televisiva tan a propósito con el tema como *Profiler* -Jack, siempre sin identidad y quien toma el nombre, ¿acaso también la personalidad?, de uno de los más célebres asesinos de la historia: Jack el Destripador, aún hoy desconocido-, el comportamiento patológico de estos individuos refleja la supresión de la sensibilidad frente al dolor ajeno, una indolencia letal, la falta absoluta de afecto, mas no de emoción: esta última la escenifican la sangre, la tortura, el crimen.

La psicología del asesino involucra un grado de conflictividad elevado. Sus raíces son muchas y movedizas, como un pantano: entorno familiar inestable, agudizado luego por ambientes (escolares y juveniles) que le afirman la violencia como método,

y donde las operaciones defensivas y agresivas “constituyen el núcleo del mal”
(Bakan, 1979: 32).

El asesino, el torturador o el sádico presentan un

‘super-yo’ [que] no ha madurado lo suficiente, bien sea por sobreprotección, bien por rechazo de sus padres. Las teorías sociológicas amplían esta influencia del ambiente al contexto familiar, grupal y aun de clase social al que pertenece el sujeto: es evidente que un entorno depauperado o conflictivo agudiza cualquier obstáculo para el desarrollo personal. (Bilbeny, 1995: 51).

En este sentido, se produce una escena develadora alrededor de Ramírez Hoffman. Después de la inauguración de lo que él consideró uno de los actos revolucionarios de la poesía chilena, la exposición con las imágenes-poemas de los cuerpos “desmembrados, destrozados” (Bolaño, 1996 b: 97) de mujeres torturadas y desaparecidas, aparece el padre, terrible como el hijo:

El padre de Wieder rompió el encanto. (...) contemplaba algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación.

(...)

... no parecía particularmente afectado (su actitud era la de estar participando (...) en una fiesta de cadetes que por una razón que se le escapaba o que no le incumbía se había malogrado). Después Wieder dejó el cuarto y estuvo hablando con su padre en la cocina, (...). Carlos, qué ha pasado, dijo el padre de Wieder. Éste no le contestó. (...). Su padre se le acercó con una lentitud exasperante, como si no se atreviera a hacer lo que iba a hacer, y finalmente lo abrazó. (Bolaño, 1996 b: 96-101).

La figura del padre cobra una dimensión espectral. Su apoyo resplandece con las luces del infierno, allí, donde otros, ante el aterrador espectáculo, “Vomitó en el

pasillo” (Bolaño, 1996 b: 95); o “se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras” (97); o “hacían gestos de desagrado” (Ídem). ¿Sobreprotección? Ciertamente, y de los dos, al final del episodio, queda una imagen difusa, -aunque, según Bolaño, al contar “la gente es exagerada” (101)-, tranquila, sin temblar, “mirando el paisaje nocturno” (102).

Más allá de cualquier escenario, por monstruoso que parezca, está Ramírez Hoffman, un asesino en serie, un sicópata quien mata y tortura por el placer de provocar el sufrimiento y el dolor ajenos. Así, uno de los parámetros de su tipología, que, de acuerdo con investigaciones del FBI, delimita su siniestra actuación: a pesar de su desequilibrio psíquico y emocional, mantiene un orden en sus actos, una previsión absoluta. Se entiende, con las premisas de Bilbeny en El idiota moral, que la psicopatía no resulta una enfermedad orgánica, por ejemplo, un daño cerebral; tampoco un trastorno psicológico, como la personalidad múltiple; define solamente “una desviación de la conducta respecto de lo comúnmente aceptado por la sociedad” (1995: 121). Bajo esta mirada, Ramírez Hoffman ocupa el lugar de un individuo asocial.

Este orden malsano se amalgama, o, mejor, se define, desde la carencia de sentimientos frente a la vileza del acto. Ramírez Hoffman sabe de lo aberrante de su acción (como todos los asesinos y los torturadores), pero “sonreía cada vez más satisfecho” (Bolaño, 1996 b: 96), mientras que el resto de los presentes en la velada poético-fotográfica tenían “la sensación de que estaban a la intemperie, bajo la noche oscura y a pleno campo” (Ídem). Paradójica la comparación, también simbólica:

anestesiado su sentimiento de lástima, el poeta sucumbe, como una gracia divina, ante lo que Sade reivindicó como la sensación humana más intensa: el dolor. Lo único que percibe y, por supuesto, lo seduce, viene de la inmensa profundidad de su desequilibrio, el de existir en la laceración al prójimo.

Pero el sujeto permite otro acercamiento, alarmante. En su búsqueda del mal no está solo, sino contenido dentro de un infierno colectivo, se ha diluido en él. Junto a su acción individual, opera un mecanismo que le abre las compuertas hacia la maldad. Ramírez Hoffman ha encontrado en la dictadura chilena, en la demencia psicótica sobre la cual actúa, su propia realización.

Ya se sabe: el hombre responde a su tiempo. No generaliza esta frase, pero sí revela en una justa medida. Para Trotski, el juego social creaba dos extremos y la mayoría se movía y actuaba hacia el lado más fuerte. El sujeto no genera ideología, sino que se sitúa en el extremo desde el cual puede canalizar su energía monstruosa e infame. Se ajusta, se adhiere, a la circunstancia más favorable.

Se puede acotar que esta fusión descubre el carácter fundamental del mal en el siglo XX: *el exterminio metódico*, que, para Bilbeny, “es, (...), el mal característico y propio del siglo XX” (1995: 17), no se trata de “un retroceso, una vuelta atrás en la civilización, porque del exterminio metódico no hay antecedentes en la humanidad” (Ídem).

Porque con Ramírez Hoffman se produce un nivel de lectura solapado bajo su infamia individual: él formó parte de un ejército -a fin de cuentas, era teniente de la Fuerza Aérea Chilena- que eligió *exterminar* lúcidamente, frente a la mirada

anestesiada de un país, en su mayoría, a más de 15.000 personas, hasta hoy desaparecidas.

Lo anterior se une para que la personalidad de este sujeto permita mirar la del exterminador: “un tipo duro, como sólo pueden serlo (...) algunos latinoamericanos” (Bolaño, 1996 b: 152-153), con “Una dureza triste e irremediable” (153), “dueño de sí mismo” (Ídem), “Era duro y no tenía nada o tenía muy poco y no parecía darle demasiada importancia” (Ídem), “Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados” (Ídem), “No parecía un asesino de leyenda” (Ídem). Más allá de la psicología que se desprende de Ramírez Hoffman, si se vinculan estas características con la imagen que Bilbeny esboza acerca del individuo capaz de ejecutar el exterminio, se pueden sobreponer las primeras en la última: “es, un loco en el cuerpo de alguien que está en su sano juicio. Sufre locura moral, lo que quiere decir que es inteligente pero nada razonable a la vez” (1997: 86).

4.2. *“El mar de mierda de la literatura”. La tipología del escritor: mediocridad, derrota y mal*

En Bolaño, escribir sobre la literatura da para degradarla por placer, tomarla desde sus perspectivas más míseras, dentro de las cuales no podían faltar esos sujetos-artistas que se comportan, unos como delincuentes en presidio: juntos y, a la vez, dañándose, hiriéndose, hasta la abyección más baja, el asesinato; y otros, la mayoría, que se componen a partir del fracaso de sus vidas literarias y de la banalidad de perseguir la fama y el reconocimiento.

La literatura que acerca de la escritura textualiza este autor, coincide con la realidad que, en tanto creadores, se vive. Exceptuando al poeta-torturador Ramírez Hoffman, se puede afirmar que existe un molde real de los sujetos. Porque si hay algo que define la literatura, más allá del signo lingüístico, de la intención y de la belleza estética que originan su proceso de creación, es ese alrededor tumultuoso, esa “vida social detrás de la palabra” a la que se refirió Bajtín. Sin dudas, tras éste y tan importante como él, se mueve un territorio pantanoso y frágil, donde el discurso del mal, como matriz, ha enraizado sus demonios.

Cualquier intento de detenerse frente a estos espacios tiene que partir, precisamente, del por qué de la escritura misma, de su razón. *Ahí* y no en otro lugar se produce el desencuentro que engendra la psicología terrible de la literatura de Bolaño.

Ordenando las ideas, se trata de ver a los sujetos creadores bajo una óptica que deslinde su verdadero carácter de las falsas imposturas y de los actos de emociones, donde se han recluido quienes asumen el arte como una posibilidad de agotar las exigencias de un *yo* sólo seducido por la autocomplacencia, la posible inmortalidad y el reconocimiento. En fin, una falsa, el *simulacro* según Badiou, como descubre un sujeto de Putas asesinas:

Yo empecé a escribir porque la poesía me hace más libre, (...) y nunca lo voy a dejar, dijo con una sonrisa que apenas ocultaba su orgullo y su determinación. La respuesta estaba viciada por la vaguedad, por un afán declamatorio. (2001: 31).

Nada fácil pensar la creación, sus hacedores. Es donde emerge con vital fuerza la construcción de los sujetos en Bolaño. Buscando algún anclaje que permita

sustentarle un sentido dentro de la creación -que, como se notará más adelante, no es tal, sino un mal intento-, la autora de esta investigación define una “enfermedad del yo”, si valen las metáforas una “enfermedad del alma”, insustancial y anodina; mirar que este tipo de creadores sobre los que se elaboran los sujetos, sufren alguna patología que los hace convertirse en modelos de un falso proceso que perciben como arte.

La capacidad del *yo* sólo se pone en función de magnificarse y engrandecerse. Poco lo satisface, queda siempre a merced de más. En el *self* de esta tipología enfermiza, no existen otros asideros que puedan calmar, otras formas psicológicas de trascendencia, de ahí, que se encuentren individuos a quienes jamás les interesó la creación, pero que, al término de las actividades de sus existencias habituales, se involucran con ella. Algo les falta en su enfermizo *yo* y así creen calmarlo.

Que, tal punto, hace regresar al temor a la muerte, al pensamiento de sobrevenirle. En cierta medida, el miedo a desaparecer físicamente puede conducir a la pretensión del arte en tanto acto último de perdurabilidad; el problema se dilata cuando se rodea a la creación con otro significado, no, precisamente, el de la búsqueda y la consolución *per se*.

Entonces, se ingresan a estas reflexiones sobre la creación artística y los sujetos de Bolaño, el concepto de “enfermedad del yo”, un estado psicológico insano, insustancial, que complejiza un conjunto de imágenes, elaboraciones vivenciales y emociones que aparece, equívocamente, sobre un proceso -el de la creación- del cual se espera, por una parte, huir de la muerte, y por otra, conseguir un reconocimiento

social que diluya los estados de angustia a los que se halla expuesto el *self* en la actividad cotidiana.

De lo que también se deriva un factor importante, al menos con *los sujetos de Bolaño: ellos representan a los perdedores de la literatura*, seres asfixiados por la condena en que se les ha transformado el acto de crear o que, en ese estado, habían llegado hasta él, casi alienados por sus fracasos y por su desmoronamiento como artistas y como personas.

Envilecido, el sujeto-escritor muestra una patología de la depauperación, perdedor absoluto, maniatado a una tabla de salvación fantasmal que, a su juicio equívoco y malsano, resulta el único sustento para no hundirse: la literatura. Desde el personaje inicial de La literatura nazi en América, Edelmira Thompson de Mendiluce, hasta los de la novela Nocturno de Chile -Sebastián Urrutia, María Canales, Farewell-, todos quedan sobreexpuestos por el fracaso y la angustia, sin embargo, no abandonan la escritura, más bien, la diluyen en sus desesperaciones: "... no estoy en paz. (...). No sé de qué estoy hablando. (...). Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido. (...) todo en mi alma era confusión e incertidumbre" (Bolaño, 2000: 11-15).

Sujetos perdedores, y ¿qué hay en la pérdida sino frustración? A su alrededor, todo se torna hostil; parafraseando a Baudrillard, la única identidad posible pertenece ahora a la enajenación, ésta en tanto escape de la realidad, en tanto posibilidad de originar un mundo paralelo donde el creador pueda verse y eternizar la imagen anhelada de sí mismo.

Aquí entra el *problema del mal*. Porque estos procesos y estados psicológicos de los sujetos se insertan y se manifiestan mediante el elemento de la maldad: a través de la creación, o hacer el mal; o, inconsciente o insustancialmente, jugar con él.

Estos sujetos-artistas de la narrativa de Bolaño se organizan en la impiedad y en el caos desde posiciones intelectuales, cuyos “instinto[s] más fuerte[s] domina[n] por igual [la] razón y [la] conciencia” (Nietzsche, 1985: 1333).

La herejía la inaugura La literatura nazi en América, un registro ficcional de sujetos bajo las sombras del fracaso y la maldad. Nadie se salva, ninguna historia sobreviene a la siguiente. Detrás del horror, está la pérdida, trizándolo todo. Además de un compendio de la maldad absoluta o banal, según el caso, el libro deviene la aventura de existencias frustradas, fragmentos vitales de quienes, sin ser escritores pero mediante la escritura, se extraviaron a sí mismos. Que jamás conocieron el éxito. Que jamás encontraron el eco, la alabanza. Que murieron solos, desconocidos, en los laberintos de su imaginación. Porque, siendo escritores, no lo fueron, ¿cómo entender tal dilema?

La primera marca de estas narraciones tejidas con la impureza del fracaso aparece, desde un primer momento, en los títulos de los epígrafes. Por ejemplo, el de “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”, que reúne la vida de dos dandys, uno de ellos *Ignacio Zubieta (Bogotá, 1911-Berlín, 1945)*, dueño “de un porte y una belleza varonil que lo hacía destacar (...) donde fuera (...), jinete de primera, campeón de polo de su generación, excelso bailarín, irreprochable en el vestir” (Bolaño, 1996 a: 35), mientras que su compañero, *Jesús Fernández-Gómez (Cartagena de Indias,*

1910-Berlín, 1945), “se siente maravillado por su propia juventud: habla de su cuerpo, de su potencia sexual, de la longitud de su miembro viril, de su aguante con la bebida” (42). Sin causas que la presagien, ambos se vuelven hacia la escritura y la cultivan -y he aquí el equívoco- como un caballo de raza. *Los niños bien que escriben*, se dice en “los círculos literarios colombianos” (35).

Pero no se puede obviar que la construcción de estos sujetos-escritores se diseña sobre la base de la duda, una duda sórdida que corroe la creación y las historias de vida: la homosexualidad, que, cual sombra, se describe “‘pegada al cuello, como una corbata necesaria o como una lealtad mortal’” (Bolaño, 1996 a: 42). Duda que no define, a fin de cuentas, frente a la literatura, pero que Bolaño insiste en ir acumulando como odio, como gotas de un veneno que luego caerá, destructivamente, sobre el hecho escritural.

Ni un solo paso de ambos sujetos que no se inserte, con la ironía característica del autor, en un mundo de malicia, que no se afirma: “... se marcha a Europa en compañía de su amigo Fernández-Gómez. (...). Emprende, y no acaba, un estudio sobre la vida y la obra del aventurero del siglo XVI Emilio Henríquez. Escribe poesías (...) que pocos leen.” (Bolaño, 1996 a: 35-36); “... regresa a París (...) donde se le unirá poco después su inseparable Fernández-Gómez” (36); “El comienzo de la Segunda Guerra Mundial lo sorprende viajando con Fernández-Gómez” (37); “Tiene tiempo (...), para escribir, para ayudar a Zubieta que depende de él en gran medida” (43); “Terminada la Guerra Civil, más unido a Zubieta que nunca” (Ídem); y “Pese a su carácter de obra no corregida y revisada, *Años de Lucha de un Falangista Americano en Europa* tiene

la fuerza de la obra escrita en los límites de la experiencia, además de algunas sabrosas puntualizaciones sobre aspectos desconocidos de la vida de Ignacio Zubieta que pudorosamente omitiremos.” (44).

En ambos escritores, sus obras, reflejos de sus atormentadas existencias, de sus continuos viajes, de su relación ambivalente, mas no exentas de cierto empeño intelectual, no pasan de ser páginas olvidadas de la literatura, lo cual desencadenó, como era de esperarse, la “ceguera” (Bolaño, 1996 a: 42), “los múltiples reproches” (44), “un proceso (...) hermético que los hace oscuros, crípticos” (39). Y todavía más: “Hasta que treinta años después de su muerte la editorial El Cuarto Reich Argentino diera a conocer una parte de sus escritos la vida y la obra de Jesús Fernández-Gómez permaneció sumida en el anonimato” (41).

Un mundo oscuro sombrea la literatura, el de la *apariencia*, y la hace -citando a Bataille- tan culpable como los excesos de la propia vida. La frustración de estos sujetos los conduce de acto en acto, pero con cada uno de ellos, resbalan hacia el abismo, pisan en falso, *simulacros* absolutos, en el concepto de Badiou. Todo resulta procaz en la mediocridad de sus versos y de sus actitudes, como una mancha que se esparce alrededor. No son escritores, sino diletantes, sujetos siempre del lado del mal y del dolor: franquistas cuando la Guerra Civil Española y nazis “americanos” en Alemania.

Hacia igual sentido de elaboración, el sujeto *Mateo Aguirre Bengoechea* (*Buenos Aires, 1880-Comodoro Rivadavia, 1940*), “dueño de una enorme estancia en Chubut que administró personalmente” (Bolaño, 1996 a: 47) y que llegó a la escritura

después de ser “Coleccionista de pistolas y cuchillos” (Ídem). A este improvisado novelista, Bolaño lo coloca en el epígrafe de “Precursores y Antiilustrados”, con lo cual viene, irremediablemente, la pregunta: ¿cómo conciliar a un escritor que marca una pauta estética con un ser inculto?

Cada sujeto de La literatura nazi en América ha entrado en la escritura como en un bálsamo para su caos emocional y psíquico, más una enfermedad de sus maltrechos espíritus que un enaltecimiento, más una circunstancia que una vocación -aunque, en algunos, la última termine imponiéndose a la primera-.

Lo que también sucede, es que una vez involucrados en la creación y en sus contextos: círculos literarios, recitales poéticos, reseñas y artículos de prensa, críticas, veladas, se sienten partícipes de un sueño sobre el que antes no se habían detenido: la inmortalidad, y lo ejecutan, siempre desde algún síntoma de la maldad:

Franz Zwickau pasó por la vida y por la literatura como un torbellino.

(...) las fotos enseñan a un joven alto, rubio, con (...) la mirada de un asesino o un soñador o ambas cosas a la vez. Publicó dos libros de poesía. (...) El segundo, *El Hijo de los Criminales de Guerra* (1967), marca un cambio sustancial (...) en cierta manera en la poesía venezolana de aquel tiempo.

(...)

El poemario, (...), fue (...) aviesamente ocultado por la crítica al uso.

... frecuentó el círculo literario de Segundo José Heredia.

(...)

Sólo dos antologías de poesía venezolana recogen su nombre: la publicada en 1966 por Alfredo Cuervo, *Nuevas Voces Poéticas*, y la polémica *Joven Poesía Venezolana 1960-1970* (Bolaño, 1996 a: 91-93).

Se repite el modelo de sujeto-escritor: en un entorno negado a la literatura, este “Hijo de emigrantes alemanes” (Bolaño, 1996 a: 91), canaliza un odio interno feroz a través de versos “plagado[s] de impropiedades, maldiciones, blasfemias, (...) imputaciones calumniosas, pesadillas” (Ídem). ¿Qué queda? Externamente, pues que “fue ignorado” (92) y “Su relación con el mundo literario nunca fue fácil” (93); mas, en lo íntimo, “da rienda suelta (...) a su odio, (...), a su nula esperanza en la vida” (92), como en el poema *Campo de Concentración*, en el cual “narra (...) su infancia (...) en un barrio de clase media caraqueño” (Ídem), y otras, las más, soñando “con un Berlín fabuloso” (92), y él como “un tanquista alemán de la Brigada Peiper” (Ídem), en pleno año 1944.

Respecto a estas construcciones de sujetos, la novela Monsieur Pain descoloca esta figura del escritor que se viene arrastrando de La literatura nazi en América sólo en un ángulo: lo exime del mal como ejercicio de la escritura y de la vida, no obstante, lo focaliza en la abyección más absoluta: la de la enfermedad. Y es triste, porque la figura que está descomponiéndose, minimizada a una expresión como la del silencio, esconde el cuerpo, la respiración, de uno de los grandes poetas latinoamericanos: César Vallejo¹⁵⁰.

Degradante esta trasposición: el escritor de Poemas Humanos ha sido deshumanizado, fijado como un cadáver, en un tiempo único de enfermedad y muerte. Rostro siempre en penumbras, manos inmóviles, el olor nauseabundo del hospital. Bolaño textualiza un sujeto que tiene que ver con la mirada que Vallejo

¹⁵⁰ En el Capítulo III, se había mencionado esta mirada destructiva sobre Vallejo.

anticipó sobre sí mismo en su poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”: París, la lluvia, el frío, la enfermedad, la soledad, el polvo de la quietud, y, al final, el camino que se cierra para siempre con los ojos de la muerte. Como una caída en un pozo, “en el pozo que era Vallejo” (Bolaño, 1999: 63), por donde se precipitara hacia un mal irremediable:

Ante mí se desplegaba tímidamente el rostro afilado del enfermo (...). El resto es borroso; mechones de pelo negro, el cuello mal cubierto por la camisa del pijama, la piel lustrosa... (...) su debilidad es manifiesta. (...). Vallejo ha abierto los ojos, (...), balbucea dos o tres palabras confusas. Delira. (Bolaño, 1999: 62-63).

¿Por qué estos sujetos correlatados sólo con la frustración, la derrota y en las circunstancias más abyectas? ¿Por qué este Vallejo depauperado, “pobrísimos” (Bolaño, 1999: 152), “postrado en la cama” (65), a la intemperie de una enfermedad infame? Parece que el autor se sitúa frente a una herida y la punzara, con conciencia del daño sobre la carne.

Hay un breve momento en que el narrador de la historia, Pierre Pain, compara a Vallejo con un pozo, que se oscurece cada vez más: disminuido, inválido, un cuerpo al que identifica sólo la enfermedad. Al respecto, la más universal de las fotografías de Vallejo (aquella que lo toma sentado, cruzada una pierna sobre la otra, el rostro sobre el puño de una de las manos y la vista al frente, fija) se ha astillado en mil fragmentos con esta descripción: porque el poeta tuvo esperanzas, lo asegura la mirada de la foto, y la sombra sobre la que se afianza Monsieur Pain revela un aterrador significado: “Dolor y olvido” (Bolaño, 1999: 89), la muerte.

Un diálogo culmina el trabajo:

- Monsieur Vallejo era poeta.
 - No tenía idea, usted no me dijo nada al respecto.
 - Así es -afirma madame Reynaud-, era un poeta, aunque muy poco conocido, y pobrísimo -añade.
 - Ahora se volverá famoso* -dice monsieur Blockman...
- (Bolaño, 1999: 152) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

El cliché se repite: después de la muerte, la fama, que en el caso de Vallejo se ha cumplido, pero que no se debe olvidar, sin embargo, que durante su vida, el poeta gozó de un reconocimiento en ciertos círculos intelectuales. De hecho, y como aparece en la novela, de la despedida de duelo en el entierro de Vallejo se encargó el ya famoso poeta Louis Aragon.

Lo que aporta Bolaño a la construcción de sujetos dentro de la ficción latinoamericana actual, es que esta pérdida vivencial jamás se desliga de la literatura (en este caso, de la poesía), inclusive, la acusa de erigirse en la responsable de la aniquilación. Algunos conscientes, otros, por el contrario, arrastrados por una presión externa que los ahoga y obliga a actuar “en circunstancias que casi le[s] impiden saber o intuir que realiza[n] actos de maldad” (Arendt, 2000: 416), estos sujetos respiran en la fatalidad de un arte que los ha arrinconado contra la oscura pared de la depresión, el caos, la impotencia.

Esto cobra fuerza en el sujeto de Nocturno de Chile, Sebastián Urrutia Lacroix. Aquí se produce una mimesis entre el poeta-crítico y el poder: se encabalgan. Si con los estridentistas de Los detectives salvajes¹⁵¹ Bolaño había jugado a insertarlos en el

¹⁵¹ Este aspecto ya fue analizado en el Capítulo III.

poder con vistas, sobre todo, a la obtención de reconocimiento y de beneficios materiales, los cuales, como acota Bataille, pertenecen a una consolidación instintiva de ventajas lógicas, con este sujeto viene la certeza de que el mal, a veces lúcidamente, otras, por indiferencia o como una zona de registro del mal radical, puede aceptarse y, además, gozarse.

¿Quién es este individuo al que Bolaño construye entre tantos avatares? Hay tres niveles de lectura para Sebastián Urrutia. Obviamente, el primero de ellos tiene su relación con el poder, ya que forma parte de ese entorno que lo legitima y lo asegura. Con él, se deja atrás cualquier posible visión idealizada entre el vínculo del creador y el poder: el poeta se sitúa, y lo ha decidido, al lado del asesinato, de la brutalidad de la fuerza: ha sido elegido -y lo aceptó- como uno de los hombres del general Pinochet. En plena época de desapariciones, en pleno tiempo del fascismo:

No se preocupe, me dijo el general Pinochet, venga conmigo. Lo seguí hasta un ventanal desde donde se dominaba el parque posterior de la casa. Una luna redonda rielaba sobre la superficie regular de una piscina. (...). De entre los macizos de flores se levantaba un aroma gustosísimo que se extendía por todo el parque. (...). Caminemos, dijo el general. Como si fuera un mago, nada más franquear el ventanal y adentrarnos en aquel jardín encantado se encendieron las luces del parque, unas luces diseminadas aquí y allá con un gusto exquisito. (...). Esta luna, le dije, si me permite el atrevimiento, mi general, consigue evocarme dos poemas suyos [de Leopardi], *El infinito* y el *Canto nocturno de un pastor errante de Asia*. (Bolaño, 2000: 109-111).

Nótese el aliento idílico, el paisaje bucólico, con el cual Bolaño reviste la figura del general a través de la mirada del poeta. Mientras en las calles, en la noche vacía,

imperera el toque de queda, los allanamientos y los gritos de la tortura, este sujeto se regodea en un almibarado cortejo, en una descripción “exquisita” de ambientes que, por su delicadeza, lo conmueven hasta la poesía. Todos los detalles revelan un lenguaje metafórico, “Un pájaro cantó (...), después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo.” (Bolaño, 2000: 110); “ambos callábamos y mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito” (Ídem); “Le recité, (...), los versos de *El infinito* (...). Buena poesía, dijo.” (111). Alrededor de la figura siniestra del general, el poeta elabora otra bajo su servidumbre al poder y la deslumbrante luminosidad con la cual se siente encandilado.

Nada de esto resulta nuevo. Ya los estridentistas se habían obnubilado con los resplandores del poder, lo que sucede ahora, es que más allá de éste como afirmación de reconocimiento y prebendas, subyace la confabulación terrible con el crimen y la impunidad. Con una de las dictaduras más cruentas del siglo XX latinoamericano.

La indiferencia que, según Ariès en El hombre ante la muerte, representa una coraza ante la “conciencia dolorosa” (1999: 115) de saber algo trágico y terrible y no enfrentarlo, está dada, y en nombre de la poesía. Metafóricamente, Satanás ha comprado el alma del poeta y desea que se cubra con sangre. En Sebastián Urrutia subyace una voluntad de fijarse por encima de lo terrenal, de condicionar su mirada por sobre el hombro, mas se sabe prisionero de ese poder que lo ha enredado y que, sin embargo, lo emociona.

Con este sujeto se escribe la tipología -por demás, falsa- de un creador que se corporiza en la idea de sumarse al poder y reverenciarlo con placer:

Le pregunté si había estado a la altura de lo que de mí se esperaba. Váyase con la conciencia tranquila, me aseguró [el general Pinochet], su trabajo ha sido perfecto. (...). Nueve clases. Nueve lecciones. Poca bibliografía. ¿Lo he hecho bien? ¿Aprendieron algo? ¿Enseñé algo? ¿Hice lo que tenía que hacer? ¿Hice lo que debía hacer? (...) ¿Sabe un hombre, siempre, lo que está bien y lo que está mal? (Bolaño, 2000: 112-113).

La moral¹⁵², la que socialmente se ha impuesto bajo el término de su propia rigidez, ha sido pisoteada, destruida, ora por la indiferencia hacia el mal, ora por las candilejas del poder -convertido en el propio mal-. De tanto cubrirse con ellas, el poeta ha aceptado vivir en una “bruma fosforescente, pero de una fosforescencia apagada, como de pantano en la hora del ángelus” (Bolaño, 2000: 113).

Estas reflexiones se pasarían por alto si no se tratara de un poeta quien es sacerdote. O mejor, para precisar, que eligió primero servir a Dios y después, escribir poesía. Porque, entonces, ¿cómo conciliar el bien que supone un ejercicio espiritual como el sacerdocio, y el ímpetu impuro, decadente, que arrastra hacia la materialidad del poder, y que, además, descompone al individuo como su parte? Esta segunda escala de lectura permite visualizar la tradicional dicotomía, la fuerza explosiva, del principio de antagonismo, pero también de complementariedad, entre el bien y el mal, y donde, con violenta implosión, el último se sobrepone y vence.

A Sebastián Urrutia se le puede pensar metafóricamente como un enviado del mal que ha logrado infiltrarse en el bien. Inclusive, dentro de la tipología de caracteres

¹⁵² No convence la idea de la moral como espejismo del bien, la cual, como explica Bataille, resulta inconsistente y arbitraria. De ahí, que se prefiere entenderla como un “juego de enfrentamientos que rebotan, [que] está en la base del movimiento alterno de fidelidad y rebelión, que es la esencia del hombre.” (Bataille, 1977: 105).

ficcionales, se revela como uno de los más logrados por Bolaño, una suerte de rara joya que, a través de sus reflejos, posibilita tocar, acercarse al mal, pero no al visible, sino a uno más sutil e insustancial, más siniestro, y, por eso, irrepresentable y sublime, recordando a Lyotard.

En este sujeto existe una anestesia del sentido que ha dado paso al mal. Casi toca los límites del *idiota moral*, áquel que para Bilbeny se ha cerrado en la indolencia y en el hundimiento de su capacidad sensitiva. Mas, si se explora con profundidad, saltaría una inquietante actitud: hay goce en lo malsano, en la capacidad de arrojarle fuera del mundo, de no verlo. Por eso, eminentemente, es malo.

El poeta se siente atraído por la sangre en la misma medida en que el sacerdote sucumbe en sus viajes por Europa, por ejemplo, al encanto de las matanzas de palomas, donde un halcón, siniestro y veloz, le recuerda el círculo macabro de la vida: fuertes contra débiles. Lo cual no opera en condicionarle una alarma interior, por el contrario, se percibe como fuerte en la proporción en que logra apartarse de esas circunstancias que le acarrearían un compromiso.

¡Qué carga tan transgresora ésta de situar al mal sobre el púlpito! Más que nunca, está en el hombre, lejos de las bíblicas imágenes de la impiedad. *Ahora el tedio, el lugar del horror y la indiferencia, forman la nueva geografía del mal, donde el sujeto, textualizado, además, como poeta, desborda su cinismo, se crucifica en su propia maldad.* Dios ha sido traicionado, herido por la falta de uno de los suyos. Judas ha vuelto, como expresa el propio sacerdote-poeta en

el árbol de Judas, el árbol de Judas, y (...) [entré] en el túnel del tiempo, en la gran máquina de moler carne del tiempo. [Me veo] Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. (...) su sombra que sube. Su sombra vacilante. (...). Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que (...) odié, envidié, desprecié. (Bolaño, 2000: 147-150).

Con Sebastián Urrutia, Bolaño construyó el mal entre un interior propenso a éste, con una oscuridad agobiante -en tal sentido, por ejemplo, lo mórbido que implica su extraña conducta frente a la figura de la escritora María Canales, a la que “le sugerí que rezara (...) pero mis palabras fueron dichas sin convicción” (Bolaño, 2000: 146)- y una circunstancia externa de absoluta maldad como la dictadura chilena, frente a la cual, en sus finales, sólo llega a preguntarse: “¿Hice lo que tenía que hacer?” (113). Malsano en su complejidad, obsesivo en su sed de indiferencia, para llegar completamente a él, hay que rendirse a sus tensiones, al “momento de horror que está virtualmente en cada hombre” (Sichère, 1996: 206).

Pero resulta más terrible todavía este sujeto porque transgrede lo sagrado, precisamente, estando dentro de él. Desde lo místico, sobreviene como el Anticristo, el mal sobre el bien. Difícil hallar justificación a tal exceso en, por ejemplo, la literatura, el objeto del deseo, que aparece rebajada. Sebastián Urrutia es malo de tanta indiferencia, el mal aplacado, pero, en fin, el mal. Que al término de la novela -y no se podía esperar otro-, el sujeto no alcanza posibilidad alguna de expiación, más bien, se aleja de ella, se retuerce en su propia consumación. Ni siquiera llega a alcanzar la muerte como descanso.

Por supuesto, estas lecturas al sujeto se verían descontextualizadas sino se insistiera, como tercera variante, en el poeta-crítico, debido a que se van formando palabras arteras que lo definen respecto al acto de la creación.

Una primera claridad viene como el olor de los pantanos, en sus aguas inmóviles: para el creador, así se escribe, así es la literatura. Desde ese fondo de hojarasca infectas, los epítetos: “lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (Bolaño, 2000: 147); “la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer” (14); “[la literatura] Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo (...), obscenidades y procacidades, (...), infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos.” (24); “de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras” (64).

No puede armarse de otra manera la mirada sobre la literatura, “Porque sus pecados se han amontonado hasta el cielo” (Bolaño, 2000: 27). La mentira, la conveniencia, el placer por la destrucción, -en definitiva, “no había que olvidar que las palomas eran como el símbolo terrenal del Espíritu Santo, (...), y que la Iglesia católica podía prescindir del Hijo y del Padre, pero no del Espíritu Santo” (90)-, todo se ha amalgamado con el creador, y lo han oscurecido y deshumanizado.

Frío este poeta, también vengativo. Ha extraviado su condición, cualquier calidez posible. En su sobrevivencia, un solo instante lo ilumina en la nobleza, un instante, precisamente, de poesía:

En el cielo vacío de nubes la luna se destacaba con nitidez. El viento me hizo revolotear la sotana. (...) lo vi. (...). Era Neruda. (...). Ahí estaba Neruda y unos metros más atrás yo y

en medio la noche, la luna, la estatua ecuestre, las plantas y las maderas de Chile, la oscura dignidad de la patria. (...) allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria (Bolaño, 2000: 23-24).

Aunque la mayoría de las veces, Bolaño juega a echar por tierra las figuras canónicas de la literatura, en este caso, Neruda opera como un punto de saturación ante el cual el sujeto se reconoce vil, por eso, las *lágrimas en los ojos*.

Su andadura y su peso se refractan viles, su presencia corrompe. No hay ansiedad frente a la oscuridad externa del exterminio y de la tortura, tampoco una carga lúcida que llegue a despojarlo de responsabilidad interior. Ni siquiera ante Dios, quizá porque jamás creyó en él, o, en el tiempo, lo abandonó la fe. En su relación con él, aspira únicamente a involucrar los silencios, que “ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga” (Bolaño, 2000: 11), contrario a lo que puede pensarse de un individuo al que determinan las palabras, de un poeta. Profundizando esta idea, existe tanto desasosiego en él que casi ha perdido el dominio del lenguaje, se ha anulado hasta el límite de él mismo admitirlo: “carezco de fuerza. ¿Tiene esto solución?” (148).

Siniestro, Sebastián Urrutia fue construido para romper los límites, para profanar. Cínico, bajo la sotana, con su carga de sinrazón e indiferencia a cuestras, parece escondido entre los versos de Baudelaire: “A mi lado sin tregua el Demonio se agita;/ (...) / Lejos de la mirada de Dios así me lleva, / Jadeante y deshecho (...), al centro / De las hondas y solas planicies del Hastío” (1984: 106).

En otra perspectiva, el sujeto de Auxilio Lacouture salta de Los detectives salvajes para Amuleto, y nada en ella encantaría si no se tratara de una creadora que no resulta tal. Ella representa el fondo de la poesía mexicana, su vaciedad, su insustancialidad. Aparece entre todos los poetas, omnisciente, pero jamás escribe, jamás crea alguna obra literaria. Una mujer que se agarra de la palabra y cuya vida se sostiene de girar en torno a la poesía, a los creadores, mas ella resulta estéril, anulada en la vocación alrededor de la cual respira. “Yo soy la madre de los poetas de México” (Bolaño, 1999: 144), lo reitera a cada momento, y su cuerpo ficcional se forma con verbos, tertulias, metáforas, las “cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos” (28); con el submundo -a veces infrahumano- de la poesía, sus espacios terribles, su maldad, *pero todos ajenos y banales*.

Ha conocido los vericuetos de la poesía, “[los] odios florentinos y [las] venganzas romanas” (Bolaño, 1999: 131), de ellos sobrevive, de ellos se alimenta. Creadora sin creación, habita la poesía a través del prójimo. Es esencial en su soledad, libre en su intemperie interior. Un sujeto de “pesadillas, (...) [de] todo lo que la gente ha perdido, [de] todo lo que causa dolor y [de] lo que más vale olvidar.” (17).

Auxilio sustrae el aliento de los otros. A través de la poesía, que en ningún momento escribe, sublima la soledad, su ahogo interior, la extrañeza del exilio -“soy uruguaya, de Montevideo” (Bolaño, 1999: 11-12), “de edad definitivamente indefinida, (...) testigo de las reticulaciones de la sequedad” (89)-. Como sujeto, contiene cierta magia pero endurecida por la frustración y por la ambivalencia de

habitar en el talento y en la palabra de los otros. Su historia, ella misma lo expresa, “es de terror (...) [una] historia (...) atroz” (11), de apariencias.

Dejando a un lado el contexto histórico, la matanza de Tlatelolco y la toma de la U.N.A.M. por la policía, Auxilio sólo está bordeada por la derrota y por un aire ajeno. La vida de los poetas, con sus fracasos, cae sobre ella, la hacen contemplarse, también herirse, porque estos, muy profundamente y sin que llegue a revelarlo, le recuerdan su vaciedad. Como reflexionó Freud, se origina

un desplazamiento reactivo de la carga psíquica, (...) [que se] acumula a la energía hostil. (...) esta energía desplazable es libido desexualizada, (...) sublimada, pues mantendrá siempre la intención principal del Eros. (...) la labor intelectual por sublimación de energía instintiva (1983: 36).

Mas, ¿dónde entra aquí el mal? ¿Dónde se esconde? Pues en el vacío, en lo insustancial, en su rostro siempre oculto pero siniestramente presente, en el placer que esto le produce. Auxilio Lacouture disfruta con ser una sombra, y sólo se induce a pensarse como parte de la poesía, jamás como individualidad dentro de ésta. Es “el goce (...) aquejado, -dijo Derrida-, en su acto y en su esencia, por la frustración” (1971: 198), en su caso, la frustración de sí misma.

A su alrededor, se mueven el silencio, el murmullo, lo atroz. Sólo hay aridez y abismos insondables, sin fondo. Algunas veces una pregunta: “¿Me estoy volviendo loca?” (Bolaño, 1999: 150), pero, de inmediato, corre a guarecerse en otra identidad: “¿Fue ésta la locura y el miedo de Arturo Gordon Pym?” (Ídem). Bolaño la

caracteriza como “impelida por el misterio que a veces se parece al viento del DF, un viento negro lleno de agujeros con formas geométricas” (110).

Breve este sujeto en la literatura del autor. Junto con otros derrotados, Auxilio se ahoga en un pantano en el cual apenas respira. Y sentencia su propio vacío: “la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción” (Bolaño, 1999: 147).

Si con Ramírez Hoffman se afianza una tipología curiosa de sujeto, como hubiera deseado Sade, y si con los estridentistas y Urrutia Lacroix se estructuran la derrota terrible de la escritura, y, más aún, el creador comprado por el poder; con Auxilio Lacouture, Bolaño redimensiona las entrañas monstruosas de ese gran entorno insustancial que pervive a la sombra de la literatura, que de ella se alimenta, como si se tratara de despojos. Que viene

de los subterráneos (...), de la red de alcantarillas, (...) [de] lo más oscuro y (...) lo más sucio, (...) donde (...) no [se] podría hacer otra cosa más que vomitar.
... seres de carne y hueso (...) y cuya sola visión (...) provocaba escalofríos, como si no fueran de carne y hueso, (...) como pus (Bolaño, 1999: 69-70).

Aquí, como en el análisis de sujetos de la primera parte, se retoma a Ramírez Hoffman, alias Alberto Ruiz-Tagle y Carlos Wieder; o, Carlos Wieder, alias Alberto Ruiz-Tagle y Ramírez Hoffman, pero colocado sobre la única escena de la literatura. Perfecto en su oscuridad,

quiere el Mal (...) [y lo] (...) crea: hace aparecer, en un universo donde cada elemento se sacrifica para concurrir a la grandeza del conjunto, la singularidad, es decir, la rebelión de un fragmento, de un detalle. De este modo, se ha producido algo que no existía antes, (...) y que de ningún modo estaba

preparado por la economía rigurosa del mundo: (...) [algo] imprevisible. (Sartre, 1949: 51-52).

Comprometido con el mal, este sujeto se ha propuesto su búsqueda a través de la poesía (como creación y como vivencia), y para ello, asesina y tortura. En su nombre está contenido su propio laberinto: se esconde en apodos, se transfigura constantemente con los alias. Escurrizado e indolente como los asesinos, escribe desde el mal, desde la grafía del horror.

Sobre él, la duda, el miedo, comienzan a implotar como un primer destello: “fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (Bolaño, 1996 b: 13) cuando se descubre en el taller de poesía de Juan Stein, donde “se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle” (Ídem); allí, “dijo en alguna ocasión [que] era autodidacta. (...). La verdad era que no parecía autodidacta. (...). Éstos (sic), (...), no vestían de la manera en que se vestía Ruiz-Tagle. (...) se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad.” (14). A partir de este momento, el sujeto se transforma en un enclave misterioso que hay que develar, por ejemplo, “su actitud era de una cordialidad distante” (16); “vivía solo, en un departamento (...) con las cortinas permanentemente bajadas” (Ídem); “nunca le faltó el dinero” (Ídem); “Sobre una banqueta de madera la Leika de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía” (19); “aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometía a nuestra crítica no fueran suyos. (...); una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. (...) lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando,

respondió” (21); en fin, que “nadie lo conocía” (22). De este ambiente de interrogantes e incertidumbre, surge un inquietante fondo, se va fabricando “la leyenda maldita [del poeta] Wieder” (16):

¿Qué me contó Bibiano de la casa de Ruiz-Tagle? (...) tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo. (...) Bibiano estaba seguro que había otra persona en la casa, alguien inmóvil y que escuchaba tras la puerta la conversación que sostenía con Ruiz-Tagle. (...). aquella casa desnuda y sangrante. Son sus palabras. (...). Según Bibiano, mientras Ruiz-Tagle hablaba él tuvo la impresión de que éste no *quería* que se marchara, que hablaba, precisamente, para retenerlo allí. Esta impresión, (...), contribuyó a aumentar el nerviosismo de mi amigo hasta unos niveles, según él, intolerables. Lo más curioso es que Ruiz-Tagle parecía disfrutar con la situación: se daba cuenta de que Bibiano estaba cada vez más pálido o más transpirado y seguía hablando (...) y sonriendo. (Bolaño, 1996 b: 17-19).

Luego, como creador, empieza a crecer interiormente: sucede el golpe militar. Desaparecen la mayoría de los miembros del taller de poesía de Juan Stein y de Diego Soto, las hermanas Garmendia son torturadas y desaparecidas, “nunca se encontrarán los cadáveres” (Bolaño, 1996 b: 33), Alberto Ruiz-Tagle asesina y ahora se llama Carlos Wieder.

En otro momento se había señalado el peso de los silencios y de los entrecortamientos en la narrativa de Bolaño. Dentro de este dispositivo, se ha diseñado a la perfección el sujeto, pues su identidad y sus actos se cubren de vagas referencias que lo textualizan, una temporalidad que, aunque pertenece al mal absoluto, se estetiza desde la insustancialidad de las apariencias: encuentros, tertulias

literarias, los chismes de la Gorda Posadas, las insinuaciones de Bibiano O’Ryan... Ruiz Tagle semeja una difusa silueta que se mueve, delata a los poetas pero dentro de la poesía, como uno más de ellos. Él trae la oscuridad, el abismo, la muerte... Es, como canta Homero, “semejante a la noche”. Astuto, ecuánime, frío, que, provocando repulsión, atrae; su perversión de tan aguda, fascina.

Psicológicamente, su maldad retiene las emociones, sus afectos. Ha logrado desprenderse de la sensibilidad, lo paradójico es que lo ha conseguido a través de la poesía que, se supone, la involucra como su elemento primario. Es un hecho: Bolaño ha erigido a Ramírez Hoffman como la personificación del mal¹⁵³, de un mal absoluto, y, por eso, el sujeto lo siente y lo respira.

Se afirma categóricamente: está construido como un psicópata. Su actuación libre hacia el mal lo exime de los límites que para él no existen, por tanto, no requiere romperlos. Hay transgresión, sí, pero hacia él mismo, hacia su voluntad. No media una intersección sensible entre su emotividad y el mundo real: la ha borrado. Es el individuo solo, para quien la sociedad semeja un gran laboratorio: desde el espacio para poner a prueba un disparo -el francotirador que se convierte en un asesino en serie- hasta el torturador que se place con el grito y con el dolor de su víctima. En estos contextos, obviamente, el sentimiento ha sido anulado.

¹⁵³ En la interpretación de que “El Mal (...), ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. (...) el Mal (...), es también, (...) un fundamento del ser.” (Bataille, 1977: 33). En Ramírez Hoffman, obviamente, el mal resulta el fundamento de su ser, su fibra.

El psicópata es, ante todo, un ser que `sabe y no siente´. Sabe dónde está el peligro y cómo evitarlo, pero carece de un correlato emocional que le impida acercarse a él. Es, en este sentido, un desequilibrado: ve y prevé, pero no siente. (Bilbeny, 1995: 47).

¿Cómo la poesía engendra a tal sujeto? Algo interesante, además, que contradice la interrogante: el psicópata ha elegido la poesía para realizarse, y ha logrado probar, según él, que el dolor, la tortura y el asesinato estructuran una poética, una forma de sublimidad; que en estos, la violencia origina un lenguaje concertado con la palabra que metaforiza, que se hace ritmo como verso: “Revestir el crimen con los ropajes de la maravilla y de lo inverosímil” (Bolaño, 1996 b: 123).

De ahí que el cinismo y la maldad, lo lleven a un experimento poético escalofriante. “Sucedió un atardecer -Wieder amaba los crepúsculos- (...) [sobre] el Centro [de detenciones] La Peña¹⁵⁴, (...) en las afueras de Concepción” (Bolaño, 1996 b: 34). El poeta-torturador aparece como piloto de un pequeño avión, “una mancha no superior al tamaño de un mosquito” (35), “Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo” (Ídem), del que se podía leer, entre muchas palabras, “APRENDAN” (39).

Posterior a la demostración, un preso, quien había sido maestro tipógrafo, revela el poema: “hablaba del principio del mundo, de la voluntad, de la luz y de las tinieblas.

¹⁵⁴ Como parte del sistema concentracionario de las dictaduras, “el campo de concentración, junto con el cuartel o el psiquiátrico, son instituciones totales, también de carácter binario. Su objetivo es constituir un universo cerrado que `normaliza´ a las personas internadas en ellas” (Calveiro, 2002: 155).

(...). Hágase la luz, (...). También, al final, a todos nos deseaba buena suerte. (...). Un poeta, dije. Una persona educada, sí” (40).

Pero todavía queda más. Sobre el cielo del aeropuerto militar de El Cóndor, escribe el poema *Aprendices del fuego*, el cual

hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. (...), quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas.
... hablaba de una tal Patricia y de una tal Carmen. Esta última, probablemente, era la poeta Carmen Villagrán quien desapareció en los primeros días de diciembre. (...). (...) se trataba, (...), de Patricia Méndez, (...), perteneciente a un taller de literatura gestionado por las Juventudes Comunistas y desaparecida por las mismas fechas que Carmen Villagrán. (...) Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. (Bolaño, 1996 b: 42-43).

Delatadas y asesinadas por él. Porque, después, los rostros torturados, vilmente desfigurados, de estas poetisas aparecen en los poemas-fotografías que Wieder organiza para “revolucionar la poesía chilena” (Bolaño, 1996 b: 25).

El poeta se ha transfigurado en monstruo, pero, para él, sólo ha ocurrido una intensidad mística, sagrada. Y es aquí donde se descubre su poderoso esplendor: desde el mal, accede a la belleza, trasciende con *el horror hacia la sacralidad*. Entre tanta maldad, se vislumbra una luz, casi agotada pero titilante: la armonía de un poema, una experiencia interior de belleza y comunión, *sublime*.

En Ramírez Hoffman/Ruiz-Tagle/Wieder, *el mal es la medida del bien*. Su propuesta poética atrae y, a la vez, repugna. Mas estas dos cualidades se subyugan la una a la otra, luchan entre ellas mismas. A fin de cuentas, la profundidad del sujeto

resulta luminosa, aunque espectral: de cualquier modo, la luz significa una advocación hacia las sombras.

Turbación y espanto, con estos elementos se puede escribir poesía. ¿No implica ésta la libertad más plena? Quizá el asombro lo origina el hecho de que, después de Rimbaud y de Baudelaire, la poesía se ha quedado en las palabras, en el aire de la elipsis, y ha obviado la gestualidad del acto. ¿Qué si el sujeto de Bolaño la ha validado? ¿Qué si ha logrado lo que Breton deseaba como el primer acto surrealista: tomar un arma y salir a matar? Más bien es lo que denominó Bataille, *la dedicación sin reservas al mal*.

Hay otro escenario que obnubila al poeta, torturador y asesino: el de la pornografía, su mundo degradante. En él, continúa como una silueta, con “su rostro [que] ya hace mucho se instaló en la zona de las sombras” (Bolaño, 1997: 173), como afirma una actriz de películas pornográficas, Joanna Silvestri.

Ahora puede observarse al poeta como fotógrafo en películas pornográficas. Otra vez lo mórbido. Busca a través de los cuerpos -igual que con la tortura- el acceso al placer de un arte del desequilibrio, de la ruptura, al “teatro de tipos” que resulta la pornografía, como la denominó Sontag. Para él, la poesía se libera con esas imágenes que se yuxtaponen, en el sexo sólo a merced de la tentación, corrupto y, al mismo tiempo, pleno. Atisba con goce, captando los detalles de la falsa ceremonia, de la juntura frenética, llegando al orgasmo de la maldad frente al objeto ambicionado. Como en esos dibujos de Toulouse-Lautrec, más aberrantes que eróticos.

Es impostergable acudir a Bataille en El erotismo, y aceptar con él que la poesía, como la pasión de los cuerpos, lleva a la indistinción, eterniza el instante, donde, “según los modos de encadenamiento de una mecánica, tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico” (2000 a: 24).

Una cámara, el ojo sobre el que se proyecta el exceso, engrandeciéndolo en el deseo, y que amplía la voluntad de destrucción. Sensaciones fuertes, febriles; es el mundo de Wieder escriturizándose con imágenes, como ya había hecho antes con el montaje poético-fotográfico.

El ojo que escruta, la imagen pornográfica activándolo, lo han arrastrado hasta sus límites, porque en esta última, a diferencia de la tortura, es menos la indefensión y la súplica. Más placer, también más entrega y más banalidad. No resiste esos cuerpos en metamorfosis, aunque gusta detallarlos, inmovilizarlos con la poesía de la cámara, experimentar “ese cosquilleo inefable que (...) extravía (...) [y] que sirve [a] la belleza que (...) halaga más” (Sade, 1979: 159). Ya se sabe: el poeta, en su violencia, se diviniza.

Pero a este sujeto, si no le alcanza la poesía para vaciar su maldad, menos la imagen, aunque, al final, ambas lo subyuguen, entonces mata:

... me explicó la historia de un grupo que hacía cine porno en una villa del Golfo de Tarento. Una mañana, de esto haría un par de años, aparecieron todos muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara. (...) el caso se archivó. ¿En dónde entraba Carlos Wieder en este asunto? Había otro cámara. Un tal R. P. English. Y a éste la policía

italiana no lo pudo localizar nunca. ¿English era Wieder? (...) así creía (Bolaño, 1996 b: 134).

Vuelve una vez más la sombra de Wieder: nadie lo recuerda, nadie visualiza su rostro, fugaz, ni Joanna Silvestri, que trabajó con él y que Bolaño se prenda de ella hasta convertirla en sujeto de uno de los cuentos de Llamadas telefónicas -en un ejercicio semejante a lo que Genette denominó *transtextualidad*, “todo lo que pone a un texto [en este caso a un sujeto], en relación, (...), con otros textos (1989: 7)-. Desaparece, y sólo queda, para mucho tiempo después, un rastro entre dos poemas, uno de ellos con “el humor terminal de Carlos Wieder, [con] la seriedad de Carlos Wieder” (Bolaño, 1996 b: 143).

Al final, el asesino regresa a sí mismo, a su sed insaciable, y la obra, con “la forma de un río navegable, de cauce azaroso” (1996 b: 143), como define Bolaño los poemas de Wieder, da cuenta de quien la creó “con ganas de quemar el mundo” (Ídem).

Mas, entre tanta maldad y vacío, ¿no puede existir, al menos, un resquicio de inocencia¹⁵⁵, un mínimo intento de ella, aunque se sabe que el mal radical la contiene? Esta interrogante viene en los sujetos Ulises Lima y Arturo Belano, de Los detectives salvajes.

Antes, sin embargo, no se puede perder de vista que la novela se ha construido sobre dos columnas alrededor de estos, una espiral que se enrosca sobre una búsqueda

¹⁵⁵ Una simple acotación del significado con el que Bataille reviste esta palabra: “es el poder de pecar sin tener la sensación de una meta fallida, o es la carencia convertida en meta.” (2002: 71), lo cual forma parte, obviamente, del mal radical.

dual: Lima y Belano intentan hallar a la poeta Cesárea Tinajero, que perteneció a “un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas” (Bolaño, 1998: 17), mientras que, al mismo tiempo, y a través de voces dispersas, desencontradas y subjetivas, se pretenden armar las personalidades de *los detectives*. La novela origina un epicentro a partir de dos corrientes que desembocan en él, una cuyas aguas fluyen hacia Cesárea Tinajero, construida con la persecución de Lima y de Belano (desde el capítulo inicial, *Mexicanos perdidos en México* (1975), el cual se cierra, 500 páginas después, con *Los desiertos de Sonora* (1976)) y otra, convergente y no menos impetuosa, que alude a los dos poetas en la reflexión de quienes los conocieron y que forma el grueso de la genealogía narrativa: *Los detectives salvajes* (1976-1996).

Las entradas de estos sujetos en la novela, alarman: “parecía[n] de naturaleza claramente beligerante” (Bolaño, 1998: 15); luego, con esta beligerancia, se inmiscuyen en una discusión literaria, que casi acaba “en una madriza general” (16). El movimiento posterior es un trazado dinámico sobre “la barahúnda [que] se hizo imposible” (17), “dijeron pandilla (...) No dijeron ‘grupo’ o ‘movimiento’” (Ídem), “estuvo a punto de acabar en tragedia” (23).

No obstante, más allá de esta estructura, con estos sujetos se origina una soberanía de la poesía como impulso que se sobreexpone a cualquier instancia, y, aunque no deja de inscribirse en el mal radical, logra salvar, con cierta dosis de inocencia, la cualidad de sacrificio que la poesía merece.

De ahí, que sus movimientos en Los detectives salvajes (también de Belano en Estrella distante y Amuleto, y en algunos cuentos de Llamadas telefónicas y Putas

asesinas), resulta una exaltación poético-vital, un libre albedrío de actos donde la poesía los eleva hasta el éxtasis, y donde Lima y Belano quedan expuestos a oscuros designios que ésta les impone como sacrificio.

En medio de la vileza de los sujetos-creadores, Belano y Lima no resultan la excepción. Lo que ocurre, es que el sentido, la manifestación de la poesía, se llevan por un camino, aunque escabroso, interesante: *la literatura como religión profana*.

A diferencia de otros -Sebastián Urrutia, de Nocturno de Chile, por ejemplo, para quien la palabra tiene que ser la expresión del dolor y el crimen, y desde allí, *grafematizarse*-, Lima y Belano creen que todo puede permitirse dentro la poesía, y, de ahí, ese elemento de inocencia señalado; que ella, *per se*, anula los límites, y la transgresión pierde su carácter de ruptura. Actúan sin calcular -quizá sin percibir conscientemente- que el espacio en que se encuentran, remite a una apertura absoluta sobre la regla, a la superficie del mal.

Entre tantos sujetos en pleno ejercicio de la maldad, estos logran demostrar una forma que, remitiendo a un mal insustancial, abre un paréntesis sobre éste, un hiato de rompimiento, unas veces moral, otras, estético. Porque en la profundidad de sus conciencias, se percibe el desconocimiento de la regla, o, mejor, la ambigüedad que puede sugerirles. La poesía como el fin, la meta última, y, sobre ella, la soberanía del intento, la intemperancia del acto irresoluto desde la inocencia.

Ellos dan la medida de un fervor religioso hacia la literatura, paradójico porque se sacraliza en el mal. Fundados en un misticismo cruel, pero profundamente devoto, Lima y Belano -en la realidad, el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro y el

propio Roberto Bolaño¹⁵⁶ - ascienden hacia una religiosidad distorsionada que, sin embargo, no deja de desprenderse como una forma aguda de fe.

Ambos adoran la literatura y la reverencian, pero, inconscientemente, desde registros del mal. No hay dudas: lo sagrado y lo profano, la culpabilidad y la inocencia, están envueltas, trizándose los unos en los otros. En ese punto de encuentro entre la sacralidad y la transgresión se ha instalado la violencia, un espacio discursivo y gestual que permite -que también lo crea- el desorden y, por qué no, una forma desviada de libertad.

Para que la transgresión adquiriera voluntad de acción, tiene que existir una instancia que pueda arrasarse, porque sin el bien, el discurso del mal no se constituiría como enunciado, no se representaría. Así que estos sujetos se pierden en la voluptuosidad de la infracción:

-¿Y cómo Lima fue capaz de financiar él solo *Lee Harvey Oswald*? -pregunté.

(...)

-Ah, (...), un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía...

(...)

-¿Y cómo pudo financiar dos números de una revista?

-Vendiendo mota...

(...)

-Pues es así. La luz viene de la marihuana. (Bolaño, 1998: 31-32).

¹⁵⁶ No resulta objetivo de este análisis el carácter *autobiográfico* de los sujetos Arturo Belano y Ulises Lima. Sólo se señala este elemento para profundizar, en la acepción más amplia posible, la construcción ficcional de ellos. No obstante, para no dejar definiciones al azar, se manifiesta que el sujeto Belano opera como una vía de escape por parte del autor en lo que, según el psicoanalista Harry Tucker, sería una descarga de “responsabilidad” hacia “otro yo” (1976: 22); lo que equivale a decir que, a través de Belano, Bolaño devela “preguntas fundamentales acerca de su identidad, una identidad que halla existente en varios niveles, o inclusive en fragmentación.” (24).

Reveladora la frase *La luz viene de la marihuana*. En ella, se mimetiza el sentido de la escritura, específicamente, el de la poesía. Si bien continúa como una *luz*, ésta se espejea opaca, densa, maligna: se ha contaminado con la droga, y puede expandirse -a través de la revista *Lee Harvey Oswald*- gracias al resultado de un acto transgresor (en toda su acepción, ya que involucra desde el gesto de delinquir hasta la consecuencia moral). La poesía brilla bajo el esplendor de la droga, del consumo ilícito, del submundo de la depauperación:

Belano y Lima (...) escribían poesía, (...). Eran vendedores de droga. Básicamente marihuana, aunque también ofrecían un stock de hongos en potes de cristal, (...), y aunque a primera vista daba asco, un zurullo de caca infantil flotando en un líquido amniótico en el interior de un envase de cristal, al final nos acostumbramos a los jodidos hongos y eso era lo que más les pedíamos, hongos de Oaxaca, hongos de Tamaulipas, hongos de la Huasteca veracruzana o potosina o de donde demonios fueran. Hongos para consumir (Bolaño, 1998: 328).

Si con Ramírez Hoffman se había visto la poesía de la muerte y de la tortura, esa poesía escrita con sangre, poesía del mal, la cual, para su creador, representaba un acto estéticamente revolucionario, con Lima y Belano la poesía se ha vuelto sagrada, el destino de por qué existir, mas complotada con cualquier acto transgresor. No importa a cuál operación apuntan con su insistencia en “hacer cualquier cosa por la poesía” (Bolaño, 1998: 31); ellos la han convertido en la cruz ante la cual postrarse, y para reverenciarla, arriesgan todo y se involucran con todo.

“Escribíamos (...) para ver hasta dónde éramos capaces de llegar” (Bolaño, 1998: 411), dice en un momento uno de ellos. Todo el tiempo tensar los límites,

avasallarlos. Algo como “Te gusta jugar con el diablo?” (Ídem), convocarlo a través de la escritura. Pero es que estos sujetos no están descubriendo caminos desconocidos, ya Baudelaire había abrazado la poesía desde la absoluta certeza de violar sus espacios más sagrados e ir haciendo sacrílegos los objetos que, a un mismo tiempo, reverenciaba, postrado ante la poesía, a la que llamó “la acabada Criatura/ Cuyo infernal deseo nos colma de sollozos” (1984: 127). O también Rimbaud, quien mientras escribía y alababa el acto de crear, sentaba la Belleza en sus rodillas y la injuriaba.

El periplo textual de Ulises Lima y Arturo Belano resulta complejo. La poesía ha marcado el norte de este tránsito, como una brújula, pero las agujas orientan en sentido inverso, reguladas por el mal. La escritura los ha transformado en transgresores permanentes, los ha enredado en un juego fatal: por una parte, en la literatura, en su sensibilidad; por otra, en el abismo, obnubilados por atreverse a cualquier acto o circunstancia en función de ésta.

Estos sujetos roban, mienten, se drogan, pelean, viven en la catástrofe, en el caos, mas en nombre de la poesía. “Ulises Lima (...). Un espectáculo. Le confieso que al principio (...) me dio un poco de miedo” (Bolaño, 1998: 551); “Les pregunté dónde podía comprar los libros que ellos [Belano y Lima] llevaban la otra noche. La respuesta no me sorprendió: los roban en la Librería Francesa de la Zona Rosa y en la Librería Baudelaire” (30); y

... he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, (...). De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares (...) *a mí me parece que reparten*

marihuana a domicilio. Durante el trayecto les leí los últimos poemas que he escrito, (...), y creo que les gustaron. (Bolaño, 1998: 32) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Desde esta óptica, se va correlatando el perfil de estos sujetos. La poesía los ciega, la han elevado al nivel de culto, sin embargo, esta adoración se concretiza mediante el gesto de transgredir. Asumir la creación en tanto posibilidad de resquebrajamiento. No como una excusa, sino como el vehículo para deslastrarse de un orden, de una responsabilidad que se le ha impuesto a la literatura tradicionalmente, y que han decidido colmar de rebeldía desde su propia cualidad de ser.

Inclusive, se puede reflexionar más allá de este contexto, en la dirección de que la poesía los fascina en la medida en que subvierten a través de ella. La palabra=la violencia de acción, al vicio. A la vez que aparecen dispuestos a aceptar la voluntad sublime de la literatura, antes ya han decidido el medio procaz con el cual hacerlo. Orgullosos, malditos, buscan en el verso la afirmación del gesto irreverente.

Voluntad que los inclina hacia la oscuridad y el dolor, frente a la humillante destrucción del poeta, quien se pierde en el abismo al que la poesía lo rebajó. Se trata, a fin de cuentas, de escribir a la manera de Ulises Lima, según confiesa García Madero:

... siete textos (...) el primero sobre los sopos que olían a ataúd, el segundo sobre la universidad (...) destruida, (...) corría desnudo en medio de una multitud de zombis, (...), el quinto sobre un cantante muerto, el sexto sobre una sociedad secreta que vivía bajo las cloacas de Chapultepec (Bolaño, 1998: 18).

La poesía se forma con la abyección. Hacerla sacrílega pero con la misma intensidad de lo sagrado. En esta cita se superponen *cloacas, ataúdes, zombis, secretos, muerte*. Creer en la poesía porque posibilita dos yuxtaposiciones que, a la vez, se complementan: por una parte, la actitud irreverente, la permisibilidad absoluta en los actos de la vida -desde vender droga para subsidiar una revista, hasta el largo periplo literario y delincuencial de Lima por Europa e Israel-; por otra, escribir una poesía maldita, en un sentido más pragmático que el de Baudelaire en Las flores del mal, ya que incauta las sensaciones más oscuras, los territorios más terribles de la condición humana.

Desde una inocencia a veces conmovedora, tanto en sus vidas textuales como en la gramática de la poesía que elaboran, Lima y Belano exaltan el horror. Sus búsquedas estéticas y existenciales coinciden, y juntas, se dan hacia eternizar, como una religión profana, el agudo caos interior y el atosigante estímulo de actuar, en nombre de la poesía, a como dé lugar (que se entiende sin restricciones y desde la carencia de los límites). Un poema de Bolaño -quien se reconstruyó en varias de sus narraciones como Arturo Belano, ya se había señalado- sobre el periplo de estos dos sujetos, *los detectives salvajes*, pone de relieve tal experiencia:

En aquel tiempo yo tenía 20 años
y *estaba loco*.
Había perdido un país
(...).
lo demás no importaba.
Ni trabajar, ni rezar,
ni estudiar en la madrugada
junto a los perros románticos.
Y el sueño *vivía en el vacío de mi espíritu*.

Una habitación de madera,
en penumbras,
(...)
Y a veces me volvía dentro de mí
y visitaba el sueño: estatua eternizada
en pensamientos líquidos,
un gusano blanco retorciéndose
en el amor.
Un amor desbocado.
Un sueño dentro de otro 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.
(Bolaño, 1995: 49-50) (Lo destacado en cursivas: D.G.).

Este poema ilumina con claridad el espesor sacrílego de Los detectives salvajes. Lo ha escrito Bolaño en el tiempo ficcional de Arturo Belano y sus claves descubren la ofrenda devastadora a la poesía. Con terrible lucidez, el poeta se sabe a la intemperie de una existencia perdida y alucinante. Nada hace, con excepción de agotarse en estos versos, por los cuales se vuelve dentro de sí mismo que, como acota Bataille, anuncia una experiencia mística. Ya de por sí, el ritmo del poema enhebra vacío, locura, penumbras, un estado de soledad. El poeta se ha arrodillado frente a la poesía, a *las imágenes del dolor y del laberinto*, y en ellas prefiere quedarse, como *estatua eternizada*, ya que, de otra manera, salirse *hubiera sido un crimen*.

Un verso de este poema recoge el extravío de Belano y Lima, la plenitud irreverente y sustancial de sus acciones y de sus poesías: el sueño *como un gusano blanco retorciéndose* que, al final, deja de ser sueño para convertirse en *pesadilla*. La

gran imagen de la escritura como la de un sueño que se diluye entre la metáfora abyecta del gusano y el signo terrible del delirio. En este tropo, se siente el eco de vidas degradadas, de ruinas, de ofuscación, en definitiva, la medida de los dos sujetos en la textualidad de Los detectives salvajes:

... por las calles de tierra de Villaviciosa, hasta alcanzar la carretera.

(...)

Al pasar junto a Belano éste se le arrojó encima. Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo que había comprado en Caborca. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho. (...). Luego vi a Ulises Lima abalanzarse sobre él. Sentí un disparo y me agaché.

(...)

A partir de ese momento (...) imágenes. (Bolaño, 1998: 603-606).

Hay un punto convergente en esta cita, que se refracta con el impacto y con la fuerza de una devoción despojada de su simbología sagrada: estos dos sujetos han construido el crimen y la muerte para encontrar la poesía; para conseguir su rastro con un ritual pagano, de sangre y dolor, mas, en definitiva, venerado, porque “Todo lo que es sagrado es poético, todo lo que es poético es sagrado” (Bataille, 1977: 69).

Para cerrar este capítulo se ha dejado a Beno von Archimboldi¹⁵⁷, de 2666 (*La parte de Archimboldi*, aunque es el *leiv motiv* del texto narrativo), no por un problema

¹⁵⁷ Su nombre era Hans Reiter. Cuando decide convertirse en escritor, adopta el de Archimboldi, que transforma de un pintor italiano de apellido Arcimboldo, “nacido en 1527 y muerto en 1593” (Bolaño, 2004 b: 911), referencia de una narración que lee sobre el sujeto-escritor Ansky. De esta manera, se utilizará Reiter cuando la guerra y Archimboldi para analizar al escritor. Sin embargo, el propio sujeto se pregunta: “¿Por qué entonces adoptar un *nom de plume*? (...), tal vez en el fondo estoy seguro de

cronológico como se puede suponer, ya que aparece en la última novela, sino porque, en cierta forma, contiene las tipologías de los demás sujetos, tanto de los marcados por la postmodernidad como de los elaborados a partir del fracaso y el horror en la literatura. En él, parece compactarse todo el material que Bolaño había trabajado en sus anteriores sujetos, como si los hubiera estructurado en una única piel, la cual respuntea una voluntad por parte del autor de crear una zona simbólica que eche por tierra tanta mediocridad y derrota, y que sobreexponga tanto el mal absoluto como el radical.

Construido desde el horror puro, es el más completo que textualiza la intersección entre el mal y la literatura -viene de la propia génesis del nazismo- y sólo se separa de Ramírez Hoffman en el sentido de no hacer el mal por el placer de su propia mano, sintiendo morbosidad, pero sí participa de él y, a partir de esta experiencia, decide su vocación de escritor.

Sobre su tejido ficcional, se lee el mal absoluto y colectivo del fascismo, también el radical; con este sujeto el lector se encuentra a un soldado que sólo después de una experiencia directa con la guerra¹⁵⁸, la derrota y la ruina, comienza su escritura, (des)armable como un campo minado, desde los relatos de “*El vendedor de lotería*, la vida de un lisiado alemán que vende lotería en Nueva York” (2004 b: 1061) y “*El*

que me voy a hacer famoso y con el cambio de nombre tomo las primeras disposiciones de cara a mi seguridad futura.” (1003-1004).

¹⁵⁸ Después de una relectura a este capítulo de *2666*, no se tienen dudas acerca de que para Bolaño, *la guerra es el mal*, mirada desde la perspectiva alemana, lo cual resulta novedoso. Sin embargo, más allá de esta connotación, el autor coloca en entredicho a través de la Segunda Guerra Mundial problemas que la trascienden, entre estos los relacionados con la literatura alemana de postguerra, la mediocridad y el mundo editorial, o sea, *un mal absoluto que conduce a uno radical*.

padre, en la que un hijo rememora las actividades de su padre como psicópata asesino, que empiezan en 1938” (Ídem) -en pleno auge de Hitler y el nacionalsocialismo-, hasta el gesto de ruptura total con su máquina de escribir cuando “Se acercó a un desfiladero y la arrojó entre las rocas” (1064).

Visto a partir de lo anterior, en Archimboldi, la derrota se escribe con mayúsculas, no sólo la del individuo sino la que erosiona a un colectivo, a la literatura y al sentido heroico de la ruina del pensamiento occidental.

Casi al comienzo, una frase presagia el círculo dantesco al cual se someterá durante la guerra: “pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco” (Bolaño, 2004 b: 837), lo cual remite, como en un palimpsesto, a la locura del Quijote.

Bolaño comienza a sobreexponerle al horror, a moldearlo con las *formas de la destructividad* -término de Forster para explicar el problema del mal y el nazismo-, para ir cartografiándolo en una perspectiva que semeja un ojo panóptico sobre la degradación y el hundimiento moral de Alemania, y, más allá, acerca de la historia sobre escombros de Europa.

Dos momentos cruciales activan este cuadro apocalíptico sobre el cual el sujeto interactúa continua y lúcidamente con el horror.

El primero sucede cuando la división 79 a la que pertenecía, llegó a Rumanía, y en un encuentro con oficiales nazis, entre ellos el general rumano Eugenio Entrescu¹⁵⁹ y el escritor del Reich Herman Hoensch, se produce un diálogo en el cual un oficial de la SS -anónimo, se desconoce su nombre-, frente a la incredulidad del soldado Reiter, expone la *necesidad* del exterminio¹⁶⁰, pues, para él, la muerte posee un carácter regulador: “nadie en su sano juicio, (...), admitiría un mundo lleno de tortugas o lleno de jirafas. La muerte, (...), era la reguladora” (Bolaño, 2004 b: 850). El diálogo se complementa dos páginas más adelante, cuando el oficial ofrece la siguiente definición: “la cultura era la llamada de la sangre, una llamada que se oía mejor de noche que de día, y además, (...), era un descodificador del destino” (853-854).

¿A qué espacio se apunta con estas frases? El correlato sobre la obra artística que se va formando alrededor del sujeto que, en el futuro, será escritor, se articula con la barbarie, desde la intersección de las teorías del nacionalsocialismo acerca del exterminio hasta el puntual registro que entiende la cultura y, dentro de ella, el arte, como un montaje sobre la sangre, la oscuridad y el destino como predeterminación.

¹⁵⁹ Este sujeto aparece en La literatura nazi en América; famoso por su valentía en la batalla de Stalingrado y por su miembro viril, que “erecto, medía exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine” (Bolaño, 1996 a: 209).

¹⁶⁰ En este capítulo, el exterminio resulta una reiteración alucinante. Más adelante, al final de la guerra, Reiter es conducido a un campo de prisioneros bajo la vigilancia norteamericana, y allí conoce a Zeller, un sujeto cuyo verdadero nombre es Leo Sammer, que había ejecutado a miles de judíos. En la historia que cuenta Zeller, aparecen unas frases elocuentes sobre el exterminio: “Cada vez que uno encontraba algo le repetía lo mismo. Déjelo. Tápelo. Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de no encontrar.” (Bolaño, 2004 b: 956). También, en otro momento, un sujeto sobreviviente de la guerra confiesa: “Recuerdo que cavamos trincheras y encontramos huesos. (...). Son cuerpos humanos, (...) donde cavábamos aparecían huesos. (...) no se podían cavar trincheras porque aquello parecía (...) un camposanto” (1068). *El exterminio inabarcable, innombrable, como lo que se debe silenciar*.

Al respeto, la mirada de Reiter sobre uno de los actos más horrendos del capítulo, lo reafirma:

Reiter se bajó del vehículo y haciendo caso omiso de la actitud de los rumanos y de los alemanes se puso a caminar en dirección a la cruz y al crucificado. Éste tenía sangre seca sobre el rostro, como si le hubieran roto la nariz a culatazos la noche anterior, y sus ojos estaban amoratados y los labios hinchados, pero aun así lo reconoció en el acto. Era el general Entrescu, (...). Le habían arrancado la ropa a jirones, probablemente cuando aún estaba vivo, dejándolo completamente desnudo a excepción de sus botas de montar.

(...)

A nadie se le ocurrió preguntar cómo lo habían matado. Probablemente le dieron una paliza, luego lo tiraron al suelo y le siguieron pegando. El palo de la cruz estaba oscurecido por la sangre y la costra llegaba, oscura como una araña, hasta la tierra amarilla.

(...)

Reiter contempló el rostro de Entrescu: tenía los ojos cerrados (...). Las manos estaban fijadas a la madera con grandes clavos de color plata. Tres por cada mano. Los pies estaban remachados con gruesos clavos de herrero. (Bolaño, 2004 b: 931-932).

Este episodio no viene aislado en el escenario de la guerra. Es uno más entre los montajes sangrientos con los que se entreteje la vivencia personal de Reiter y que le abren la posibilidad para elaborarlo, posteriormente, a partir de otro contexto: el de la literatura.

También se encuentra un segundo momento, semejante a una fotografía, aunque, en realidad, se trata de un mural, en el cual el sujeto vincula la violencia con la ruina, con ese *segmento de resto*, como lo calificó Steiner, que sólo se consigue después de una destrucción apocalíptica como la del avance nazi por Europa y la propia guerra.

Un edificio en Kostekino que sirvió de refugio a los alemanes durante el invierno de 1942. En medio del “interior abandonado y ruinoso, (...), los vidrios rotos y las contraventanas desclavadas, el suelo sucio y con grandes manchas de barro o de mierda” (Bolaño, 2004 b: 927), Reiter consigue unos dibujos, “toscos e infantiloides [con una] perspectiva (...) prerrenacentista” (Ídem). Las escenas conjugan la temporalidad del caos y el dolor, como un extenso mapa que hiperboliza, a contraluz, la catástrofe: “cuatro alemanes yacían dormidos (...) y junto a ellos se adivinaba el esqueleto de un perro” (Ídem); una isba donde “fuera (...) desfilaba un elefante, una jirafa, un rinoceronte y un pato” (Ídem), que, según el observador, prefigura la locura; “una plaza adoquinada, (...), llena (...) de fantasmas de mujeres (...), que iban de un lado a otro dando alaridos” (Ídem).

En Ante el dolor de los demás, Sontag analiza las imágenes originadas por la violencia bélica, esas que siendo repulsivas “pueden también fascinar” (2003: 111), y, al colocar frente a la representación simbólica de las escenas de guerra (o sus consecuencias) a un sujeto cuya experiencia se absorbe, precisamente, de la guerra, Bolaño redimensiona el espacio de la barbarie, lo fija dentro de una lógica de doble espanto: la historia que cuenta Reiter como vivencia y la que atornilla ésta como arte. De esta forma, dichas “imágenes han sido denostadas como el medio a través del cual se mira el sufrimiento” (Sontag, 2003: 137) y, además, se resignifican.

La construcción del sujeto ha estado en función de una subjetividad malsana, lo que ha vivido y mirado no tiene otra sujeción que no sea la del *tiempo homicida de la guerra* -se continúa con Sontag-, por eso enfocararlo al lado de una pintura cuyo

sentido calza con su experiencia, hiperboliza el horror al máximo, esa “realidad más extrema y limítrofe” (Bolaño, 2004 b: 926).

Pero Rieter se transforma en Archiboldi y aparece, entonces, el registro del mal que Bolaño siempre tuvo en la mira: el de la literatura.

La primera marca comienza cuando el escritor grafía su obra frente a “las ruinas de Colonia” (Bolaño, 2004 b: 967), en la “buhardilla de un edificio semiderruido (...) con un vacío (...) donde aún era dable ver o adivinar las esquirlas de las bombas” (Ídem); o sea, en medio de la devastación. Para él, “toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida, en una novela” (969). Así crea *Lüdicke* y cuando le encuentra editor, en Hamburgo, éste, el señor Bubis, le hace una confesión sorprendente:

Antes del 33 publiqué, (...), a muchas promesas de la literatura alemana y en 1940, (...), comencé a matar el aburrimiento haciendo un cálculo de cuántos escritores de los que yo había publicado por primera vez se habían convertido en miembros del partido nazi, en cuántos se habían hecho SS, en cuántos habían publicado en periódicos violentamente antisemitas, en cuántos habían hecho carrera en la burocracia nazi. El resultado casi me llevó al suicidio, (...)
En vez de suicidarme me limité a abofetarme. (Bolaño, 2004 b: 1004).

A través del sujeto Archiboldi se perfila esa zona irresuelta que tanto explotó Bolaño, la del vínculo entre la literatura y el nazismo, engranaje de la mediocridad con el mal. Se presencia un soldado alemán, quien vivió los horrores de la guerra y ha decidido dedicarse a la escritura, y cuando su primera novela va a ser publicada,

conoce esta reflexión por parte de su editor. *Otra vuelta de tuerca*: Bolaño desliza siempre en su literatura estos sujetos vendidos al mejor postor, miserables, torturadores y asesinos¹⁶¹. Inclusive, cuando se refiere a un crítico, señala que “se movía con la cautela de un desactivador de bombas o de minas no explotadas” (Bolaño, 2004 b: 1025), una imagen contentiva de una fuerte violencia.

En un primer momento, la obra de Archimboldi cae en el fracaso. Su segunda novela, *La rosa ilimitada*, “obtuvo una reseña favorable y tres reseñas desfavorables y se vendieron doscientos cinco ejemplares. Ningún otro editor se hubiera atrevido a publicarle un tercer libro a Archimboldi” (Bolaño, 2004 b: 1021). No es, sin embargo, hasta que decide marcharse, desaparecer al igual que Cesárea Tinajero en Los detectives salvajes, en ese *punto de ruptura con el exterior*, que su narrativa comienza a mirarse desde otra perspectiva:

Ríos de Europa, sin que nadie lo esperara, siguió vendiéndose y se hizo una segunda edición. Poco después ocurrió lo mismo con *La máscara de cuero*. Su nombre apareció en dos ensayos sobre nueva narrativa alemana, si bien siempre en una posición discreta, como si el autor del ensayo nunca estuviera del todo seguro de que no era víctima de una broma. Algunos jóvenes lo leían. Una lectura marginal, un capricho de universitarios. (Bolaño, 2004 b: 1048-1049).

En la cita se centra el interés hacia la construcción de este sujeto que apunta a la tipología del escritor que, voluntariamente, hasta “era candidato al Premio Nobel”

¹⁶¹ En esta dirección, Archimboldi descubre la historia de Hermes Popescu, secretario del general Entrescu. Nazi convencido, Popescu emigró a París después de la guerra y se hizo millonario: “se introdujo en negocios turbulentos en los que se mezclaba el hampa, el espionaje, la Iglesia y las licencias de obra. (...) Dinero a manos llenas.” (Bolaño, 2004 b: 1065), y se convirtió en mecenas de la intelectualidad rumana en el exilio.

(Bolaño, 2004 b: 1112), decide retirarse del juego literario y que concibe la escritura de la literatura sin el falso brillo de su entorno, en un intento de que permanezca sólo la obra, como única referencia posible, sin *simulacros*.

Desde esta perspectiva, *un sujeto en disensión con todos los sujetos de la narrativa bolañista* (exceptuando a Cesárea Tinajero, pero en otra circunstancia). Archiboldi (bajo la piel de Rieter) vivió el horror y, en parte, creó ese mal absoluto; supo de la violencia y la barbarie, y en él subsistió una libertad que lo corroe después de involucrarse con la literatura, “se sentía con fuerzas para prolongar ese impulso de libertad, de soberanía, hasta donde fuera posible” (Bolaño, 2004 b: 926), había revelado una vez. Porque no podía dar cabida a lo que consideraba un segundo horror, ahora radical, como la apariencia y la fama, evidentes “en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor” (Ídem); no más lugar para otra catástrofe, y se produce la huida ante el vacío paradójico del reconocimiento que lo va encerrando y del tiempo insustancial que lo aplaude, que lo *cosifica*.

En esta perspectiva, el diálogo banal que culmina el capítulo viene a convertirse en el hilo que entreteje esta idea y que cierra, como una ajustada red, el sentido crítico de Bolaño hacia la literatura. Antes de irse a México, a Santa Teresa, Archiboldi conoce a Alexander fürst Pückler, cuyos apellidos sirven de referencia al famoso helado. Este sujeto cuenta la historia del antepasado que lo ideó y de quien nadie recuerda su vida como hombre ilustrado, escritor y botánico. De él sólo ha quedado el nombre del helado, un nombre que nomina, por cierto, lo efímero, lo que rápido se derrite y desaparece. Curiosamente, según relata el familiar, había pensado en la

posteridad, “En el busto, en la estatua ecuestre, en los infolios guardados para siempre en una biblioteca” (Bolaño, 2004 b: 1118), pero “Lo que no pensó jamás fue que pasaría a la historia por darle el nombre a una combinación de helados de tres sabores” (Ídem).

La última reflexión sobre la posteridad sobrecoge:

Ya nadie recuerda al fñrst Pñckler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algún momento de su vida, han saboreado un fñrst Pñckler, que son especialmente atractivos y buenos en primavera y en otoño. (Bolaño, 2004 b: 1118).

No resulta inocente este diálogo que culmina 2666 y con él, el periplo vivencial y literario del sujeto Archimboldi, y también la narrativa de Bolaño. Aquí está recogido en un gran trazo esa “tormenta de mierda” de Nocturno de Chile, no en el sentido de la historia que, como un río, arrastra a su paso, sino en la mirada del tiempo que aplasta y condena, y frente al cual sobreviven, a veces, un libro o un autor, quizá *las obras maestras*. Igual que la banalidad de un helado, lo efñmero de su textura.

Como se había señalado cuando se analizó el capítulo sobre la creación literaria, para Bolaño conceptos como los de inmortalidad y canon pertenecen al territorio del mal, pues, y en esto coincide con Levinas (1991) cuando se refiere al poder del lenguaje, estos “son síntomas o superestructuras” (74) cuyos propósitos residen en validar espacios rñgidos de enunciación.

Archimboldi es una sombra que rastrean los crñticos literarios Pelletier, Moroni, Espinoza y Norton -se ha perdido en Mñxico, no por azar en una ciudad atravesada

absolutamente por la globalización¹⁶², y jamás regresa a la escritura, y peor: estos críticos/detectives no logran armar su historia-; una mancha fugaz en el horror de una guerra homicida y en la literatura que muchas veces elaboró a partir de la escritura de esa barbarie. Para unirla con la imagen del *fürst Pückler*, la literatura (y todo lo que involucra, desde sus creadores hasta la inmortalidad) lanzada al abismo del desvanecimiento, diluida como un *frozen* ante los ojos de los lectores, descongelándose de cualquier pretendida grandeza. ¿Qué ha quedado, entonces, sino el vacío? ¿Qué es la literatura sino esta nada *insustancial* del *mal*?

¹⁶² Santa Teresa (Ciudad Juárez) como “la advertencia o amnesia global ante un fenómeno extremo de signo anárquico; (...) el impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas.” (González Rodríguez, 2002: 12).

5. CONCLUSIONES

La única moral del escritor será -es- devolverle a su comunidad lingüístico-cultural una escritura nueva, personal, distinta

Pedro Ángel Palou

5.1.

En su artículo “La biblioteca en ruinas (preguntas de fin de siglo)”, Hugo Achugar comentaba que un crítico cinematográfico le había aconsejado “no formular preguntas sin inmediatamente ofrecer una respuesta” (1993: 8), a lo que él respondió con la frase “sólo me son posibles las preguntas” (Ídem). Después de concluirse la investigación *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*, también, como Achugar, se continúa inquiriendo por respuestas, por aquellas “respuestas que (...) complican más el juego” (Ídem) -¿serán acaso posibles?-, preguntándose acerca de una narrativa que semeja un abismo y que, paradójicamente, deja con más inquietudes que certezas. Así que este trabajo sobre la literatura de Bolaño implica más interrogantes futuras que respuestas presentes.

Por otra parte, en las investigaciones, viene siendo lugar común precisar la dificultad de resumir una labor de años en unas conclusiones de páginas breves y definiciones puntuales. Esta tesis no resulta la excepción. De ahí, que durante los capítulos, se fueron dejando algunas trazas que permitirán ahora cartografiar los centros de engranaje de una escritura compleja e inquietante.

Pero esta investigación no hubiera podido correlatarse sin las lecturas y el interés personal por el *problema del mal*, un tema denso, con líneas que apuntan tanto a la literatura como a la filosofía, y sobre el cual opera constantemente, aún en este siglo, el silencio y la voluntad de negación de las *sociedades de discurso*.

Sin embargo, desde hace algunos años, autores de la narrativa latinoamericana contemporánea han colocado sobre escena el mal, involucrándolo con una de sus superficies privilegiadas: la propia literatura, su *metaficción*. En este sentido, resultaron imprescindibles las lecturas de las narrativas del *Crack* mexicano, entre ellas las de Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou e Ignacio Padilla, así como las de los colombianos Jorge Franco y Mario Mendoza, y las del cubano Pedro Juan Gutiérrez.

5.2.

Los espacios del mal en la narrativa de Roberto Bolaño constituyeron el objetivo principal. Un primer enclave construido con el *mal absoluto*, cuyo cuerpo textual está en el crimen, la tortura y la violencia; en la transgresión y la libertad como subjetividades bárbaras para el ejercicio de la creación literaria; y el segundo, con el *mal radical*, esa “tormenta de mierda” que sobreexpone la literatura como operación de mediocridad y fracaso. Tanto el mal absoluto como el radical, Bolaño los elabora a través de la literatura, de ahí que la fije como el lugar del horror, la vacuidad y la derrota.

Con respecto al mal radical, resulta pertinente enfatizar que se trabajó, fundamentalmente, a partir de los conceptos elaborados por Hanna Arendt y Alain

Badiou acerca de un mal no intencional, banal, instrumentado a veces sin propósito consciente de daño pero tan perverso como el mal absoluto, con consecuencias tan devastadoras como las de este último.

Partiendo del objetivo central, mencionado anteriormente, se enuncian tres líneas concluyentes, generales, que esta investigación coloca como circuitos principales para leer la narrativa de Bolaño y desde los cuales gira su propuesta.

La primera tiene que ver con el hecho de que esta narrativa construye una dualidad, una *ambigüedad del mal*, que inunda, sin perfiles definidos, sin blancos y negros, sin certidumbres. Más allá de la literatura como la bisagra que la sostiene, la puesta en escena del mal absoluto y del radical, sus *poéticas*, como se definieron, se va superponiendo como un afluente que anega historias y sujetos, y el oficio del autor reside en un constante reemplazar, trizar, manipular, estas dos superficies. El mal absoluto puede trasvasarse en radical y viceversa, sin atenuantes previas, sorpresivamente.

Es lo ambiguo del discurso del mal, su naturaleza intercambiable, cuando, por ejemplo, un poeta ejecuta acciones banales de maldad -toma la obra de un poeta cercano como suya o envidia el reconocimiento de otro escritor-, y luego, como si se tratara de una continuidad de su acción radical, pasa a ejercer como torturador en los Escuadrones de la Muerte o en la DINA de Augusto Pinochet.

Esto, vital para comprender la escritura de Bolaño, se ha organizado como el elemento concluyente más importante de esta investigación, inclusive, a partir de él, se desgajan los restantes márgenes que se han encontrado en la geografía narrativa.

Desde este presupuesto, se pudo definir la segunda marca que contiene tanto el mal absoluto como el radical, *el lugar original que propone Bolaño con su literatura*: la entidad *sujeto*, una tipología que concreta las poéticas del mal y enuncia la insustancialidad como su forma maleable e intercambiable, la operación de vaciamiento total del mal ambiguo. Tanto lo absoluto como lo radical se sintetizan en las prácticas vacías, insensibles o mediocres -coincidentes con el tiempo actual que Baudrillard sintetizó como “tropol de acontecimientos insignificantes y (...) banales” (2005: 6)- de un sujeto que no ha realizado otro acto sino aquel expuesto a una insustancialidad que le da cuerpo como identidad ficcional.

No obstante referirlo con anterioridad, como tercer punto en estas conclusiones generales, se insiste en que la elaboración del mal en la narrativa se fija a través de la literatura, de su deconstrucción hasta en sus mínimos detalles, ningún elemento se da fuera de sus bordes, como una lógica que se consume y, a la vez, se multiplica dentro de ésta. Toda la propuesta del autor, su mundo narrativo, y hasta poético, transcurren, son armados mediante la literatura. Que, además, Bolaño la pone en escena como sórdida, horrida y bárbara (dependiendo de la poética del mal a la cual alude, absoluta o radical), porque así obtura la subjetividad tradicional de la literatura como espacio incólume, de una sensibilidad superior. La poesía “una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra” (Bolaño, 1996 a: 152). El poeta como “un asesino de leyenda. (...) el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire” (153). Creación=horror. Literatura=crimen.

5.3.

De las propuestas generales anteriores se desgajan algunos elementos específicos de cierre, que permiten redondear la cartografía conclusiva de esta investigación.

En un primer término, en la narrativa de Bolaño, el mal se siente inaprehensible, como una atmósfera densa e inatrapable al mismo tiempo. Esta subjetividad se corresponde con la naturaleza irrepresentable de algunas zonas discursivas con las cuales se involucra, como la tortura, la violencia y la mediocridad, entre otras.

Asimismo, la escritura del mal es una operación circular, no se encuentra un espacio del mal que quede expuesto sin relación con otro, inclusive se nota hasta en la poesía. Dentro de este engranaje, Bolaño grafía una *sublimidad del horror*, en el sentido de un estremecimiento del espíritu frente a la idea del objeto hórrido que pretende representar.

Prosiguiendo con esta textualidad, el autor arma el mal a partir de su metaficcionalidad literaria: ésta enuncia la barbarie -asume la representación del objeto, de *lo que es-*, que incluye desde una escritura trabajada con la sangre de crímenes múltiples y con los gritos y los silencios durante el proceso de la tortura; hasta una palabra modelada con la crueldad, las vísceras y la violencia carcelaria.

Pero sucede que esta escritura se vale del recurso de la *oblicuidad* para registrar el horror: no está descrito sólo insinuado, en una operación desviada de silencios y quiebres de sentidos, que se encarga de *grafematizar* en lo posible, dada la dificultad de una representación literal.

Bolaño disecciona sin piedad el mundo de la literatura, como si lo hurgara con un escalpelo. Hince alfileres en las partes débiles del cuerpo literario: escrituras medianas, individuos al margen de los circuitos editoriales, sin reconocimiento; las figuras canónicas como voluntades de poder, falsas y mediocres; envidia, fragilidad y derrota.

Con este escenario, hace trizas la definición clásica de la literatura como lugar incontaminado por el horror. Contrariamente, semeja un sitio siniestro y bárbaro. Parfraseando el título del libro de Bataille, *no la literatura y el mal sino la literatura como el mal*.

De esta forma, la literatura se ha convertido en el dispositivo representativo de la derrota, los sujetos que la atraviesan y sus obras sobreviven entre la nulidad y la frustración, en el espacio del mal radical.

En otra óptica, para Bolaño, la literatura opera contra el canon, mientras que el proceso de crearla, debe estar atravesado por la vivencia, fuera de contextos cerrados como los académicos. Este encuadre la articula como una línea única, irreverente, donde se cartografían registros disímiles y hasta contraproducentes: los grandes y los mediocres escritores, los textos de literatura, filosofía e historia como una misma subjetividad discursiva, la sombra de lo consagrado (para el autor, una zona particular del mal radical) y también la de la derrota.

Desde aquí, la literatura deviene palimpsesto, un cuerpo textual reescrito una y otra vez por los textos menores sobre las *obras maestras*, por el tiempo y por las distintas voluntades creadoras.

No se puede dejar de subrayar que, contraponiéndose a Barthes, Bolaño estetiza una *amoralidad de la escritura*, una escritura que debe concebirse “sin afirmaciones ni negaciones, (...), sin pretensiones de guía, ni a favor ni en contra, (...) [que] no (...) juzga” (Bolaño, 2004 b: 79).

Dentro de los modelos de sujetos que construye Bolaño como concreción de las *poéticas del mal*, se produce uno coincidente con el tiempo contemporáneo, con sus vacíos y ese mal característico, *metamorfoseado*, de prácticas insustanciales. También arma un escritor fracasado, un sujeto hiriente, en disensión consigo mismo y con su literatura, como si padeciera una *enfermedad del yo* -término propuesto por la autora de esta investigación-, sólo interesado en el resultado del proceso creativo que, supuestamente, le proporcionará éxito y fama. Una tipología particular de “monstruo”, movida por la ambición y la medianía de su escritura.

Por último, Bolaño elabora el mal a partir del vínculo mal-libertad-soberanía-transgresión como una operación de ruptura y de violación absoluta de límites; además, mediante la estructuración de un *locus* del mal -como Ciudad Juárez-, enclave del horror y donde se hiperbolizan la incertidumbre y la violencia; y con la duda como *sino* y signo de la contemporaneidad.

5.4.

Para cerrar las conclusiones, interesa señalar que el estudio de la obra de Bolaño apenas se encuentra en ciernes. No obstante tratarse de uno de los escritores más

leídos e imitados de la narrativa hispanoamericana contemporánea, las aproximaciones críticas a su literatura apenas refieren dos libros, como ya se había notado: Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, compilación de Celina Manzoni, y Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño, de Patricia Espinosa H. (compiladora), éste último circunscrito sólo a críticos chilenos, lo cual reduce su influencia; y artículos muy puntuales sobre determinados textos, fundamentalmente acerca de La literatura nazi en América, Estrella distante, Los detectives salvajes y Nocturno de Chile. Exceptuando esta investigación, como conjunto no se ha trabajado todavía.

“... la literatura es una larga lucha” (2004 a: 322), escribió Bolaño, y ciertamente apenas ha comenzado ésta, la de comprender su obra y mantener en las reflexiones y las lecturas que se hagan sobre ella “todos los riesgos, todas las apuestas”¹⁶³, tal y como él lo hizo. Se le debe.

¹⁶³ “Roberto Bolaño: ‘En mi escritura trato de mantener todos los riesgos, todas las apuestas’”, en: *Ateneo* N° 13, 2000; pp. 16-17.

6. REFERENCIAS DOCUMENTALES

6.1. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

6.1.1. Corpus

- Bolaño, Roberto (1995). Los perros románticos. Barcelona: Fundación Social y Cultural KUTXA.
- _____ (1996 a). La literatura nazi en América. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1996 b). Estrella distante. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1997). Llamadas telefónicas. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1997). Sensini. Barcelona: Fundación Social y Cultural KUTXA.*
- _____ (1998). Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1999 a). Amuleto. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1999 b). Monsieur Pain. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000). Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000). Tres. Barcelona: El Acanalado.
- _____ (2001). Putas asesinas. Barcelona: Anagrama.
- _____ “Dos Cuentos Católicos”, en: *Letras Libres*, Nº 48, Diciembre 2002; pp. 29-34.
- _____ (2002 a). Amberes. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002 b). Una novelita lumpen. Barcelona: Mondadori.
- _____ (2003). La pista de hielo. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2003). El gaucho insufrible. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2003). “Sevilla me mata” y “Los mitos de Cthulhu”, en: A.A.V.V. Palabra de América. Barcelona: Seix Barral; pp. 17-21 y pp. 22-37.
- _____ (2004 a). Entre paréntesis. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004 b). 2666. Barcelona: Anagrama.

* Para este cuento, se utilizará la edición de Llamadas telefónicas donde fue recogido.

6.1.2. Artículos del autor

- Bolaño, Roberto. “El estridentismo”, en: *Plural*, Nº 61, Octubre/1976; pp. 49-50.
- _____ . “¿Quién es el valiente?”, en: *El País*, 31 de Enero de 1998.
- _____ . “Notas alrededor de Jaime Bayly”, en: *El Metropolitano*, 23 de Mayo de 1999; p. 1.
- _____ . “Acercas de *Los detectives salvajes*”, en: *Actualidades*, Nº 10, 1999; pp. 15-16.

- _____. “Discurso de Caracas”, en: *Actualidades*, N° 10, 1999; pp. 29-37.
- _____. “Los libros de memorias”, en: *El Metropolitano*, 18 de Julio de 1999; p. 5 (suplemento).
- _____. “El bibliotecario valiente”, en: *El Metropolitano*, 22 de Agosto de 1999; p. 8.
- _____. “Playa”, en sección EL PEOR VERANO DE MI VIDA, en: *elmundolibro-Anticuuario*, Jueves 17 de Agosto de 2000; pp. 1-3.
- _____. “El estilete de Rodrigo Rey Rosa”, en: *Las Últimas Noticias*, 17 de Septiembre de 2000; p. 10.
- _____. “Pezoa Véliz”, en: *Las Últimas Noticias*, 31 de Diciembre de 2000; p. 10 (suplemento).
- _____. “Una casa para siempre”, en: *Las Últimas Noticias*, 7 de Enero de 2001; p. 10 (suplemento).
- _____. “El alma vendida al diablo”, en: *Las Últimas Noticias*, 4 de Febrero de 2001; p. 10.
- _____. “Un narrador en la intimidad”, en: *Clarín*, 25 de Marzo de 2001.
- _____. “Ocho segundos de Nicanor Parra”, en: *Las Últimas Noticias*, 25 de Abril de 2001; p. 43.
- _____. “Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, en: *Las Últimas Noticias*, 30 de Septiembre de 2002; p. 39.
- _____. “La inmortalidad literaria”, en: www.pagina12web.com.ar/suplementos
- _____. “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, en: www.avalovara.org/2001/noviembre/bolano.htm

6.1.3. Sobre el autor

- Abasolo, Jorge. “Roberto Bolaño: ‘Tomo la literatura con humor’”, en: *La Tribuna* (Los Ángeles, Chile), 28 de Diciembre de 1998; p. 6 y 12.
- Acuña, Marcela. “Una visita ilustre”, en: *Ercilla* (3099), 30 de Noviembre de 1998; p. 76.
- Aguilar, Gonzalo. “Entrevista a Roberto Bolaño. El territorio del riesgo”, en: *Clarín*, 11 de Abril de 2002.
- Andonie Dracos, Carolina. “Otra vez de Detective”, en: *El Mercurio*, 24 de Diciembre de 1999; p. C14.
- _____. “Los versos de Roberto Bolaño”, en: *El Mercurio*, 6 de Febrero de 2001; p. C16.
- _____. “Roberto Bolaño: ‘Prefiero a la Allende que a Teitelboim’”, en: *El Mercurio*, 10 de Agosto de 2002; p. C19.

- Aspurúa, Javier. “Bolaño vuelve al ruedo con *Putas asesinas*”, en: *Las Últimas Noticias*, 4 de Septiembre de 2001; p. 35.
- Barba, Jaime. “Bolaño: su BolLo”, en: *Ateneo*, N° 13, 2000; pp. 33-34.
- Barrientos Arellano, Ramón. “Los Bolaño, especie angelina”, en: *Ateneo*, N° 22, 2003; pp. 39-43.
- Berger, Beatriz. “Del juego al humor negro”, en: *El Mercurio*, 28 de Febrero de 1998; p. 2-3 (suplemento).
- Bisama, Álvaro (2003). “Todos somos monstruos”, en: Espinosa H., Patricia (comp.). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: FRASIS Editores; pp. 79-93.
- Brodsky, Roberto. “Un chileno perdido en Bolaño”, en: *Actualidades*, N° 10, 1999; pp. 39-49.
- Burgos Jara, Carlos. “Bolaño y el *boom*”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 38-39.
- Bustamante, Óscar. “La obsesión de Bolaño”, en: *ARTES Y LETRAS, El Mercurio*, Domingo 20 de Marzo de 2005; E19.
- Cabral, Nicolás. “Paréntesis de un narrador”, en: *Letras Libres*, Septiembre de 2004; pp. 86-87.
- Cercas, Javier. “Llanto por un guerrero”, en: *EPS*, 21 de Noviembre de 2003; p. 8.
- Cobos, Eduardo. “El nazismo en una historia esencial”, en: *Ateneo*, N° 13, 2000; pp. 24-25.
- Corral, Wilfrido H. “Lo que sobrevivirá del segundo *boom*. Bolaño, el bolañismo”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 32-37.
- Costamagna, Alejandra. “Las leyes del hielo”, en: *Revista del Lector* N° 1, Noviembre de 1998; s/p.
- Chaparro Valderrama, Hugo. “Literatura a la boloñesa”, en: *El Nacional*, Caracas, domingo 17 de julio de 2005; B20.
- Délano, Poli. “Trayectoria de Bolaño”, en: *La Nación*, 19 de Abril de 1997; p. 4.

- Díaz, Carolina. “Ni tormenta ni mierda”, en: *Paula* (832), Enero de 2001; pp. 62-66.
- Domínguez Michael, Christopher. “**2666** ganó Premio Altazor. La literatura y el mal”, en: *El Mercurio*, viernes 29 de abril de 2005, Chile.
- Echeverría, Ignacio (2004). *Nota a la primera edición*, en: 2666. Barcelona: Anagrama; pp. 1121-1125.
- Edwards, Jorge. “*Los detectives salvajes*”, en: *La Segunda*, 8 de Enero de 1999; p. 13.
- Espinosa H., Patricia. “Cuando el teléfono sabe lo que dice”, en: *La Época*, 19 de Julio de 1998; p. 5.
- _____ (2003) (comp.). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Op. Cit.
- _____. “Literatura latinoamericana, violencia sistémica y resistencia”, en: *Taller de Letras* (32), 2003; p. 117.
- _____. “Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 21-23.
- Fernández Santos, Elsa. “El chileno de la calle del loro”, en: *Paula* (782), Agosto de 1998; pp. 86-89.
- Fernández, Nona. “Un papel ensangrentado”, en: *Quintarueda* Número 2, Año 1, julio de 2004, Santiago de Chile; pp. 14-15.
- Fresán, Rodrigo. “Monstruos esperanzados”, en: *Quintarueda* Número 2, Año 1, julio de 2004, Santiago de Chile; pp. 13-14.
- Galdo, Juan Carlos. “Fronteras del mal/genealogías del horror: *2666* de Roberto Bolaño”, en: *Hipertexto* 2, Verano 2005; pp. 23-34.
- Garcés, Gonzalo. “*Nocturno de Chile*, el sueño de la historia”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 15-17.
- García Ortega, Adolfo. “Roberto Bolaño, clave de su generación”, en: *El País*, 17 de Julio de 2003; s/p.
- García-Santillán, Luis. “Entrevista a Roberto Bolaño”, en: *sololiteratura.com*, España, abril, 2001.
- Gerendas, Judit. “*Nocturno de Chile*: otra vuelta de tuerca en el abordaje al tema de la literatura en la narrativa de Roberto Bolaño”, en: *Ateneo*, N° 18, 2002; pp. 7-9.

- _____. “Toda la literatura del mundo no representa para mí la ilusión que representa mi hijo”, en: *Ateneo*, N° 22, 2003; pp. 44-48.
- Gómez, Andrés. “Roberto Bolaño anuncia el fin de su autoexilio”, en: *La Tercera*, 30 de Marzo de 1999; p. 34.
- _____. “Tras enterarse del **premio** del Consejo Nacional del Libro. Bolaño: ‘Soy el mejor de la generación’”, en: *La Tercera*, 18 de Noviembre de 1999; p. 39.
- _____. “Roberto Bolaño: ‘Le debo a Parra toda mi obra’”, en: *La Tercera*, 14 de abril de 2000; pp. 50-51.
- _____. “Roberto Bolaño lanza sus nuevos relatos asesinos”, en: *La Tercera*, 15 de Septiembre de 2001; p. 52.
- González, Daniuska. “Roberto Bolaño: ‘Cuando yo escribo sólo hay una cosa que para mí es determinante, y es escribir bien’”, en: *Ateneo*, N° 11, 1999; pp. 1-4.
- _____. “Roberto Bolaño: ‘En mi escritura trato de mantener todos los riesgos, todas las apuestas’”, en: *Ateneo*, N° 13, 2000; pp. 16-17.
- _____. “*Amuleto*, de Roberto Bolaño. El ritual poético de la memoria”, en: *Ateneo*, N° 13, 2000; p. 35.
- _____. “Roberto Bolaño: la lengua del mal”, en: *Revista Nacional de Cultura* Número 325, Año LXIV, 2003; pp. 89-106.
- _____. “La muerte de **Roberto Bolaño...**”, en: *Ateneo*, N° 22, 2003; p. 38.
- _____. “Roberto Bolaño. El silencio del mal”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 28-31.
- _____. “Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”, en: *Atenea* (Universidad de Concepción, Chile) N° 488, Segundo Semestre, 2003; pp. 31-45.
- Gras Miravet, Dunia. “Entrevista con Roberto Bolaño”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos* (604), Octubre de 2000; pp. 53-65.
- Haltenhoff, Willy. “Roberto Bolaño: ‘Yo jodo mucho la paciencia’”, en: *La Nación*, 21 de Noviembre de 1998; s/p.
- Hanson, Stephanie. “What lies beneath”, en: *Los Angeles Times Book Review*, Sunday, July 16, 2006.
- Herralde, Jorge. “El otoño del premiado”, en: *El Mercurio*, 12 de Diciembre de 1998; p. 2.
- _____. (2005). *Para Roberto Bolaño*. Caracas: Alfadil.

- Jurado, Moisés de Alberto. “De cómo Arturo Belano me relató que La Muerte es un piloto-poeta. La muerte es comunión”, en: *Ateneo*, N° 13, 2000; pp. 31-32.
- Labbé J., Carlos. “Cuatro mexicanos velando un cadáver, violencia y silencio en *Los detectives salvajes*”, en: *Taller de Letras* (32), 2003; pp. 91-98.
- Manzoni, Celina (2002) (comp.). Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor.
- Maristain, Mónica. “Estrella distante” (La última entrevista de Roberto Bolaño), en: *Página 12*, 23 de Julio de 2003.
- Marks, Camilo. “Extravagantes vidas paralelas”, en: *La Época*, 6 de Octubre de 1996; p. 3.
- Marojevic, Igor. “La economía intertextual de los cuentos de Roberto Bolaño”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 24-27.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*”, en: *La Jornada Semanal*, 11 de julio de 1999.
- Matus, Álvaro. “Roberto Bolaño: `Dejo que me plagien con total tranquilidad”, en: *Qué Pasa* (1589), 22 de Septiembre de 2001; pp. 80-81.
- _____. “Los fantasmas salvajes de Bolaño”, en: *Qué Pasa* (1644), 11 de Octubre de 2002; pp. 76-78.
- _____. “Roberto Bolaño: `Me quedo en Blanes””, en: *El Mercurio* (Valparaíso), 30 de Julio de 1999; p. C10.
- Meruane, Lina. “La estrella distante de las letras chilenas”, en: *Caras* (258), 20 de Febrero de 1998; pp. 94-97.
- Montesinos, Elisa. “Roberto Bolaño: el peligro de la escritura”, en: www.lettras.s5.com/robbolano1508.htm
- Montiel Figueiras, Mauricio. “El viajero insomne”, en: *Letras Libres*, Diciembre 2003, Año V, Número 60; pp. 91-92.
- Neuman, Andrés. “La fuente fabulosa”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 18-20.
- Nogué, Alejandro. “Roberto Bolaño: `Las polémicas se deben a la cursilería de los escritores””, en: *El Mercurio* (Valparaíso), 14 de Abril de 2000; p. C9.

- Novoa, Loreto. "Roberto Bolaño, ni valiente, ni idealista. Sólo escritor", en: *La Tercera*, 28 de Noviembre de 1998; pp. 28-29 y 39 (suplemento).
- Paz Soldán, Edmundo. "La leyenda de Roberto Bolaño", en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 13-14.
- Pérez Santiago, Omar. "El coraje del Cult-Pop", en: www.palabrasmalditas.net/portada
- Pinto, Rodrigo. "Nocturno de Chile", en: *Caras* (334), 19 de Enero de 2001; p. 103.
 _____ . "Bolaño a la vuelta de la esquina", en: *Las Últimas Noticias*, 28 de Enero de 2001; pp. 10-11.
 _____ . "La grave enfermedad de Roberto Bolaño", en: *el Sábado*, 18 de Abril de 2003; pp. 42-45.
- Piña, Juan Andrés. "Una forma de violencia soterrada", en: *El Mercurio*, 23 de Febrero de 1998; pp. 2-3.
- Porta, A.G. "Muere Roberto Bolaño, un gran renovador de la literatura en español", en: *El País*, 16 de Julio de 2003; p. 26.
- Promis, José (2003). "Poética de Roberto Bolaño", en: Espinosa H., Patricia (comp.). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Op. Cit.; pp. 47-63.
- Rivera, Angélica. "Roberto Bolaño: 'Estoy condenado a tener pocos lectores'", en: *Las Últimas Noticias*, 12 de Julio de 1998; p. 14 (suplemento).
 _____ . "Roberto Bolaño: 'Tomo la literatura en broma'", en: *Las Últimas Noticias*, 15 de Noviembre de 1998; p. 40.
- Rivero, Emilcen. "*Los detectives salvajes*", en: *Ateneo*, N° 13, 2000; pp. 26-29.
- Rodríguez, Emma. "Un escritor de la fragilidad de la vida", en: *El Mundo* (España), 16 de Julio de 2003; p. 6.
- Rodríguez Órdenes, Mario. "Roberto Bolaño: 'El oficio de escritor es solitario'", en: *El Día*, 1 de Diciembre de 1998; p. 20.
- Rodríguez Villouta, Mili. "Roberto Bolaño. Escritor nómada", en: *El Mercurio*, 17 de Julio de 1999; pp. 46-49.
 _____ . "La historia de la historia", en: *Mensaje* (487), Marzo-Abril de 2000; pp. 58-59.

- Rojo, Grínor. “Bolaño y Chile”, en: *Anales de Literatura Chilena*, Año 5, Diciembre 2004, Número 5; pp. 201-211.
- Sandoval, Carlos. “Ir tirando”, en: *Ateneo*, N° 13, 2000; pp. 22-23.
- San Martín Pizarro, Delia. “Nacido para pelear”, en: *Ercilla* (3125), 29 de Noviembre de 1999; p. 78.
- Sharpe, Juan Arturo. “Roberto Bolaño: `Soy un holgazán’”, en: *Las Últimas Noticias*, 13 de Julio de 1999; p. 40.
- Skármeta, Jovana. “Perdón por los vasos rotos”, en: *Quintarueda* Número 2, Año 1, julio de 2004, Santiago de Chile; pp. 13-14.
- Steil Velozo, Helmuth. “*Los detectives salvajes*”, en: *Ercilla* (3125), 29 de Noviembre de 1999; p. 79.
- Suardíaz, Luis. “Bolaño: la aventura es siempre inesperada”, en: *Actualidades*, N° 10, 1999; pp. 73-75.
- Swinburn, Daniel. “Catorce preguntas a Bolaño”, en: *El Mercurio*, 2 de Marzo de 2003; p. E8.
- S/A. “Hoy vuelve a Chile Roberto Bolaño”, en: *Las Últimas Noticias*, 10 de Noviembre de 1998; p. 45.
- S/A. “Bolaño, a su casa no más llega”, en: *Las Últimas Noticias*, 11 de Noviembre de 1998; p. 40.
- S/A. “Roberto Bolaño: `Mi literatura es legible, pero no fácil’”, en: *La Tercera*, 11 de Noviembre de 1998; p. 44.
- S/A. “Roberto Bolaño: `Amuleto es una propuesta radical’”, en: *La Hora*, 8 de Junio de 1999; p. 23.
- S/A. “Bolaño sube como la espuma”, en: *Las Últimas Noticias*, 3 de Julio de 1999; p. 40.
- S/A. “Roberto Bolaño ganó Premio Rómulo Gallegos”, en: *La Nación*, 3 de Julio de 1999; p. 38.
- S/A. “Bolaño ganó medalla”, en: *El Metropolitano*, 4 de Agosto de 1999; p. 2.

- S/A. “Corriendo por la línea”, en: *El Metropolitano*, 5 de Septiembre de 1999; pp. 1-3 (suplemento).
- S/A. “Escribo, Publico y Ya Está”, en: *El Mercurio*, 21 de Octubre de 1999; p. C16.
- S/A. “*Los detectives salvajes* ganó nuevo premio para Roberto Bolaño”, en: *El Sur*, 20 de Noviembre de 1999; p. 14.
- S/A. “Roberto Bolaño, tan lejos, tan cerca”, en: *Actualidad*, 11 de Febrero de 2000; p. 2.
- S/A. “Bolaño el poeta”, en: *El Mercurio*, 25 de Febrero de 2000; p. C13.
- S/A. “Roberto Bolaño: ‘La literatura no sirve para nada’”, en: *Las Últimas Noticias*, 14 de Abril de 2000; p. 46.
- S/A. “Todo se lo debe a Parra”, en: *El Mercurio*, 14 de Abril de 2000; p. C19.
- S/A. “El cuestionario de Proust. Las respuestas de Roberto Bolaño”, en: www.tercera.cl/diario/2000/03/19/t-19.01.3a.REP.BOLANOS.html
- S/A. “Roberto Bolaño: ‘Me interesan los personajes extremos para no aburrirme’”, en: EFE, ELMUNDOLIBRO, 14 de Septiembre de 2001.
- S/A. “Collyer y Bolaño son distinguidos en Francia”, en: *La Tercera*, 26 de Septiembre de 2002; p. 41.
- S/A. “Roberto Bolaño afirma que la enfermedad no ha afectado su trabajo”, en: *La Tercera*, 20 de Abril de 2003; p. 46.
- S/A. “Bolaño gana premio póstumo”, en: *El Nacional*, Caracas, sábado 23 de julio de 2005; C8.
- Vila-Matas, Enrique. “El plato fuerte de la China destruida”, en: *El País*, 16 de Julio de 2003; s/p.
- _____. “En la literatura te lo juegas todo”, en: *Quimera*, N° 241, Marzo 2004; pp. 11-12.
- _____. “Roberto Bolaño. Estrella distante”, en: *Quintarueda* Número 2, Año 1, julio de 2004, Santiago de Chile; pp. 11-12.
- Villoro, Juan. “El detective salvaje”, en: *El País*, 16 de Julio de 2003; s/p.

Volkow, Verónica. “Un personaje en busca de su autor”, en: *Actualidades*, N° 10, 1999; pp. 51-63.

6.2. BIBLIOGRAFÍA DE APOYO

6.2.1. Sobre dictadura y nazismo

Agamben, Giorgio (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. España: Pre-Textos.

Almiron, Fernando (1999). CAMPO SANTO. Los asesinatos del ejército en Campo de Mayo (Testimonios del ex sargento Víctor Ibáñez). Buenos Aires: Editorial 21.

Amado, Ana y Domínguez, Nora (2004). Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós.

Arendt, Hannah (1987). Los orígenes del totalitarismo. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1992). Hombres en tiempos de oscuridad. Barcelona: Gedisa.

_____ (2000). Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal. Barcelona: Lumen.

Astor, Gerald (2006). MENGELE. El último nazi. Barcelona: Ediciones B.

Avelar, Idelber (2000). Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

_____ (2001). “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (editores). Pensar en/la postdictadura. Santiago de Chile: Cuarto Propio; pp. 175-196.

Bettelheim, B. (1983). Sobrevivir. El holocausto una generación después. Barcelona: Crítica.

Boletín de la Comisión de Derechos Humanos en Chile, martes 1 de Mayo de 2001; pp. 1-7.

Bonasso, Miguel (1992). La memoria en donde ardía. Navarra: Txalaparta.

_____ (1994). Recuerdo de la muerte. Navarra: Txalaparta.

Breiting, Richard (1975). “Conversaciones con Adolf Hitler”, en: Calic, Edouard. Hitler sin máscara. Barcelona: Plaza & Janes.

- Brito, Eugenia (1994). Campos Minados (Literatura Post-Golpe en Chile). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Calveiro, Pilar (2002). DESAPARICIONES. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos. México: Taurus.
- Callejas, Mariana (1995). Siembra vientos. Memorias. Santiago de Chile: Ediciones ChileAmérica CESOC.
- Calloni, Stella. “Los Archivos del Horror del Operativo Cóndor”, en: *CoverAction*, Estados Unidos, 1994.
- Carvalho, Olavo de. “La medida exacta de los crímenes. Operación Cóndor”, en: *Mídia sem mascara*, N° 3, Año 1, 18 de Septiembre 2002.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1985). Nunca más. Buenos Aires: EUDEBA.
- Córdova, María Luisa (2000). “Me siento el hombre más buscado por la justicia”. Entrevista al General retirado Fernando Matthei, en: *QuéPasa* N° 1500, Lunes 10 al 17 de Enero; pp. 1-4.
- Cortázar, Julio (1977). Alguien que anda por ahí. México: Editorial Hermes.
- Chejfec, Sergio (1999). Los planetas. Buenos Aires: Alfaguara.
 _____ (2000). Boca de lobo. Buenos Aires: Alfaguara.
- Daroqui, María Julia. “‘Desaparecido’, Cuerpo forastero de la memoria cultural argentina”, en: *Estudios*, N° 20/21, Caracas, Agosto 2002-Junio 2003; pp. 35-50.
 _____. “La vida diaria entre la muerte”. Ponencia leída en la Universidad Simón Bolívar, 2004.
- De Certeau, Michel (1993). “Corps torturés, paroles capturées”, en: Maren y Marcelo Viñar (eds.). Fracturas de la memoria. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Díaz Eterovic, Ramón (2000). La ciudad está triste. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
 _____ (2002). Nadie sabe más que los muertos. Santiago de Chile: LOM Editores.
 _____ y Muñoz Valenzuela, Diego (selección) (2003). Cuentos en Dictadura. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

- Donoso, José (1986). La desesperanza. Caracas: Seix Barral.
- Eltit, Diamela. “Las dos caras de La Moneda”, en: *Revista de Crítica Cultural*, N° 17, Noviembre de 1998; pp. 28-31.
- _____ (2000). Emergencias. Escritos sobre Literatura, Arte y Política. Chile: Planeta/Ariel.
- Farías, Víctor (2000). Los nazis en Chile. Barcelona: Seix Barral.
- Flores Durán, Jorge J. (2003). Londres 38 (Un número desaparecido). Santiago de Chile: Editorial AUCO.
- Frankl, Viktor E. (1989). El hombre en busca de sentido. Barcelona: Herder.
- Freilich, Alicia. “Auschwitz en casa”, en: *Papel Literario, El Nacional*, sábado 22 de enero de 2005; p. 4.
- Galende, Federico (2001). “Postdictadura, esa palabra”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (editores). Pensar en/la postdictadura. Op. Cit.; pp. 143-152.
- Glanzt, Margo (2001). “El imposible ecumenismo”, en: Lorenzano, Sandra. Escrituras de la sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura. México: Universidad Autónoma Metropolitana; pp. 7-16.
- Goebbels, Joseph (1975). Diario. Barcelona: Plaza & Janes.
- Goñi, Uki. “Scilingo recuerda la ESMA”, en: [//C:Miscdocumentos/ScilingoRecuerdalaESMA.htm](http://C:Miscdocumentos/ScilingoRecuerdalaESMA.htm)
- Guelerman, Sergio (compilador) (2001). Memoria es presente. Identidad y transmisión en la Argentina postgenocidio. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Gun, Nerin E. (1969). Dachau. Barcelona: Bruguera.
- Gusmán, Luis (1995). Villa. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (2002). Ni muerto has perdido tu nombre. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Heiber, Helmut; von Kotze, H.; y Krausnick, H. (1973). Habla el Führer. Barcelona: Plaza & Janes.
- Hitler, Adolf (1994). Mi lucha. Madrid: M.E. Editores.

- Informe Retting*. Proyecto Internacional de Derechos Humanos, 2000.
- Kalfon, Pierre. “Chile, treinta años después. Recuerdos de alegría y tragedia”, en: *Le Monde diplomatique*, N° 15, Septiembre 2003; pp. 6-7.
- Kohut, Karl y Morales Saravia, José (eds.) (2002). Literatura chilena hoy. Frankfurt/Main.Madrid: Vervuert.
- Kohn Beker, Marianne. “Holocausto desde la distancia”, en: *Papel Literario, El Nacional*, sábado 22 de enero de 2005; p. 1.
- Lazzara, Michael J. (2003). “Tres recorridos de Villa Grimaldi”, en: Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.). Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Madrid: Siglo XXI; pp. 127-146.
- Letelier, Orlando. “Discurso ante la Comisión Internacional de la Junta Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar en Chile”, en: *Proyecto Internacional de Derechos Humanos*, 2000.
- Levi, Primo (2003). Si esto es un hombre. Barcelona: Muchnik Editores.
- Lombardo, Francesca. “Cuerpo, violencia y traición”, en: *Revista de Crítica Cultural*, N° 11, junio de 1996, Santiago de Chile.
- Lorenzano, Sandra (2001). Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Martorell, Francisco (1999). Operación Cóndor. El vuelo de la muerte. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Masiello, Francine (1987). “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en: Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires/Universidad de Minnesota: Alianza.
- _____ (2001). El arte de la transición. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Modiano, Patrick (1999). Dora Bruder. Barcelona: Seix Barral.
- Montealegre Iturra, Jorge (2003). Frazadas del Estadio Nacional. Santiago de Chile: LOM Editores.

- Moraña, Mabel (1977). “(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina”, en: Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad. Caracas: ExCultura; pp. 175-183.
- Moreiras, Alberto (2001). “El otro duelo: a punta desnuda”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (editores). Pensar en/la postdictadura. Op. Cit.; pp. 315-329.
- Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig (1999). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pérez Villalobos, Carlos (2001). “La edición de la memoria; *La batalla de Chile, La memoria obstinada* y *El caso Pinochet*”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (editores). Pensar en/la postdictadura. Op. Cit.; pp. 299-314.
- Peris Blanes, Jaime. “El archivo y el tiempo de la subjetividad: *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán”, en: *Estudios* N° 20/21, 2002/03; pp. 65-81.
- Perlongher, Néstor (2003). Poemas completos (1980-1992). Barcelona: Seix Barral.
- Piglia, Ricardo (1993). La ciudad ausente. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____ (2001 a). Respiración artificial. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2001 b). “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, en: Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/ Mi Buenos Aires querida, de León Rozitchner. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; pp. 11-42.
- Onetti, Juan Carlos (1978). Para esta noche. Barcelona: Bruguera.
- Reich, Wilhelm (1980). Psicología de masas del fascismo. Barcelona: Bruguera.
- Reiner, S. (1976). La ciencia del exterminio. Barcelona: Aymà.
- Reyes Mate, Manuel. “La vigencia de Auschwitz”, en: *Papel Literario, El Nacional*, sábado 22 de enero de 2005; p. 2.
- Richard, Nelly. “Feminismo, experiencia y representación”, en: *Revista Iberoamericana* 176-177, 1986; pp. 733-744.
- _____ (1996). La insubordinación de los signos. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____ (1998). Residuos y Metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____ (2000. edit.). Políticas y Estéticas de la Memoria. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- _____ y Moreiras, Alberto (2001). Pensar en/la postdictadura. Op. Cit.
- Rojas, Robinson (1974). Estos mataron a Allende. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Rojas, Sergio (2000). “Cuerpo, Lenguaje y Desaparición”, en: Richard, Nelly (edit.). Políticas y Estéticas de la Memoria. Op. Cit.; pp.177-186.
- _____ (2001). “La visualidad de lo fatal: historia e imagen”, en: Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (editores). Pensar en/la postdictadura. Op. Cit.; pp. 285-298.
- Saer, Juan José (2000). Nadie nada nunca. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sainz Borgo, Karina. “La escritura, esa forma de supervivencia”, en: *Papel Literario, El Nacional*, sábado 22 de enero de 2005; p. 4.
- Sarlo, Beatriz (1987). “Política, Ideología y Figuración Literaria”, en: Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires-Universidad de Minnessota: Alianza.
- Sánchez, Gervasio. “Pinochet y la Caravana de la Muerte”, en: *El Semanal* N° 622, 26 de Septiembre de 1999.
- Sánchez García, Antonio. “In Memoriam”, en: *Papel Literario, El Nacional*, sábado 22 de enero de 2005; p. 3.
- Santa Cruz, Guadalupe. “Impunidad-Inmunidad (economías de la violencia)”, en: *Revista de Crítica Cultural* N° 10, Mayo de 1995; pp. 17-19.
- _____ (2000). “Capitales del olvido”, en: Richard, Nelly (edit.). Políticas y Estéticas de la Memoria. Op. Cit.; pp. 105-112.
- Scheer, Leo (1989). La sociedad sin amo. Ensayo sobre la sociedad de masas. España: Ruedo Ibérico.
- Segal, Ariel. “La ambigüedad del mal. *Der Untergang*”, en: *Papel Literario, El Nacional*, sábado 18 de febrero de 2006; p. 3.
- S/A. “Adolfo Scilingo: El horror de las desapariciones”, en: *Élite*, N° 3608, Año LXIX, Caracas, 16 de mayo de 1995; pp. 4-5.
- S/A. “Luz Arce: La primera confesión desde el interior de la DINA”, en: *Proyecto Internacional de Derechos Humanos*, 9 de Febrero de 2003; pp. 1-26.

S/A. “Colonia Dignidad”, en: *Proyecto Internacional de Derechos Humanos*, 16 de Febrero de 2003; pp. 1-3.

Seoane, María/Muleiro, Vicente (2001). El Dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Sosnoswsky, Saúl (1988). Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

Steiner, Jean-François (1967). Treblinka. Barcelona: Plaza & Janés.

Timossi, Jorge (1974). Grandes Alamedas. El Combate del Presidente Allende. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Traba, Marta (1981). Conversación al sur. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Valdés, Hernán (1996). Tejas Verdes. Diario de un Campo de Concentración en Chile. Santiago de Chile: LOM Editores.

Valenzuela, Luisa (2002). Simetrías/Cambio de armas. Valencia: Excultura.

Verbitsky, Horacio (2004). El vuelo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Vezzetti, Hugo. “Variaciones sobre la memoria social”, en: *Punto de vista*, N° 56, diciembre de 1996.

Victoriano, Felipe. “Lo desaparecido, su espera”, en: *Revista de Crítica Cultural*, N° 17, Noviembre de 1998; pp. 38-41.

Volnovich, Román. “Los bebés de la dictadura”, en: *Gatopardo*, s/f; pp. 50-58.

Walton-Kerr, Philip St. C. (1999). La Gestapo. Madrid: Edimat Libros.

6.2.2. Sobre literatura y filosofía

A.A.V.V. (1960). La Santa Biblia. México: Sociedades Bíblicas en América Latina.

Achugar, Hugo. “La biblioteca en ruinas (Preguntas de fin de siglo)”, en: *Estudios* N° 2, Caracas, 1993; pp. 3-25.

Adorno, Theodor W. (1983). Teoría estética. Barcelona: Orbis.

- Aguirre, Joaquín M^a. “Reseña a Sullá, Enric (comp.). El canon literario (1997). Madrid: Arco Libros”, en: *Espéculo* número 13, 2005 (versión digital).
- Aínsa, Fernando (1976). Teoría de la novela. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Aira, César (2001). Diccionario de Autores Latinoamericanos. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- Arhnhheim, R. (1980). Hacia una Psicología del Arte. Arte y Entropía. Madrid: Alianza.
- Ariès, Philippe (1999). El hombre frente a la muerte. Madrid: Taurus.
- Aristóteles (1976). El Arte Poética. Madrid: Espasa-Calpe.
- Auerbach, Erich (1986). Mímesis. La Habana: Arte y Literatura.
- Ayer, Alfred J. (1984). Lenguaje, verdad y lógica. Barcelona: Orbis.
- Azcuy, Eduardo (1982). El ocultismo y la creación poética. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Baczko, Bronislaw (1991). Los imaginarios sociales. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Baker, H. (1988). “James Joyce and Stephen Dedalus: Object and Selfobject Relationships in Successful and Blocked Creative Process”, en: *Adolescent Psychiatry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bachelard, Gastón (1965). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1986). Problemas literarios y estéticos. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
 _____ (1992). Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI.
- Bal, Mieke (1990). Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra.
- Barrera Linares, Luis (2005). La negación del rostro. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Barthes, Roland. "Le discours de l'histoire", en: *Social Science Information*. París, 1967.
- _____ (1967). Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1977). "Sade I/II", en: Sade, Loyola, Fourier. Caracas: Monte Ávila Editores; pp. 7-42 y pp. 133-183.
- _____ (1980) El grado cero de la escritura. México: Siglo XXI.
- _____ (1981) Crítica y Verdad. México: Siglo XXI.
- _____ (1994). El susurro del lenguaje (Más allá de la palabra y la escritura). Barcelona: Paidós.
- Bartra, Roger (1992). El salvaje en el espejo. México: Ediciones Era.
- Bataille, Georges (1969). Documentos. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (2000: a). Las lágrimas de Eros. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2000: b). El erotismo. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2002). La oscuridad no miente. Madrid: Taurus.
- Bèguin, Albert (1978). El alma romántica y el sueño. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (s/f). Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus.
- _____ (1990). El origen del drama barroco alemán. Madrid: Taurus.
- Bennington, Geoffrey y Derrida, Jacques (1994). Jacques Derrida. Madrid: Cátedra.
- Blake, William (1986). Poesía completa. Barcelona: Orbis.
- Blanchot, Maurice (1970). El diálogo inconcluso. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1987). La escritura del desastre. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bloom, Harold (1995). El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1974). "Sobre los clásicos", en: Obras Completas. Buenos Aires: EMECÉ EDITORES; pp. 772-773.
- Bourdieu, Pierre (1969). "Campo intelectual y proyecto creador", en: Problemas del estructuralismo. México: Siglo XXI.
- _____ (1995). Las reglas del arte (Génesis y estructura del campo literario). Barcelona: Anagrama.
- Bové, Paul (1996). En la estela de la teoría. Madrid: Cátedra.

- Bravo, Víctor (1987). Los poderes de la ficción. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Brenot, Philippe (1998). El genio y la locura. Barcelona: SineQuaNon.
- Breuer, Rolf (1988). “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”, en: A.A.V.V. La realidad inventada. Barcelona: Gedisa.
- Bustillo, Carmen (1998). La aventura metaficcional. Caracas: Equinoccio.
- Bustos, Luis Ramón. “Maples, el jefe de la tribu estridentista. *Estridentópolis 1925-1927*”, en: *Etcétera* n° 275, mayo de 1998, Letras; pp. 1-5 (versión digital).
- Cabrera Infante, Guillermo (2004). “Prólogo”, en: A.A.V.V. Palabra de América. Op. Cit.
- Cadenas, Rafael. “Literatura y vida”, en: *Letras Nuevas*, N° 6, Caracas, noviembre-diciembre de 1970.
- Campbell, Joseph (1959). El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica.
- Camus, Albert (1996). “El mito de Sísifo”, en: Obras I. Madrid: Alianza Tres.
- Caruth, Cathy (comp.) (1995). Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Casas, Francisco (2004). Yo, yegua. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Castillo, Luis Felipe. “El actual policial latinoamericano, una tendencia”, en: *Estudios*, Año 1, N° 2, Caracas, julio-diciembre 1993; pp. 105-116.
 _____ (1998). El placer de la falsificación. Caracas: Memorias de Altagracia.
- Castoriadis, Cornelius (1983). La constitución imaginaria de la sociedad. Barcelona: Tusquets.
- Cavell (1989). This New Yet Unapproachable America. New México: New Batch Books.
- Celan, Paul (1997). El meridiano. Santiago de Chile: Intemperie.

- Certeau, Michel de (1993). “Corps torturés, paroles capturées”, en: Fracturas de la memoria, Maren y Marcelo Viñar (eds.). Montevideo: Trilce.
- Chiampi, Irleamar (1983). El realismo maravilloso. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Colodro, Max (2000). El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Compagnon, Antoine (1993). Las cinco paradojas de la modernidad. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (1995). Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). Kafka por una literatura menor. México: Era.
- _____ (1988). Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, Manuel (1992). La magia-La realidad encantada. Barcelona: Montesinos.
- Descartes, René (1983). Discurso del método/Reglas para la dirección de la mente. Barcelona: Orbis.
- De Man, Paul (1990). La resistencia a la teoría. Madrid: Visor.
- _____ (1991). Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, Jacques (1971). “La violencia de la letra: de Levi-Strauss a Rousseau” y “Ese peligroso suplemento...”, en: De la Gramatología. Buenos Aires: Siglo XXI; pp. 133-180 y pp. 181-208, respectivamente.
- _____ (1989). “Envío”, en: Deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora. Barcelona: Paidós; pp. 77-122.
- _____ (1989). “La Différance”, en: Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra; pp. 37-62.
- Dolezel, Lubomir (1997). “Mimesis y mundos posibles”, en: Teorías de la ficción literaria. Madrid: Arco/Libros; pp. 69-94.
- Duras, Marguerite (1986). Outside. Barcelona: Plaza & Janes.
- Eagleton, Terry (1988). Teoría Literaria. México: Fondo de Cultura Económica.

- Eco, Umberto (s/f). “La familia de los códigos”, en: Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona: Lumen.
- _____ (1994). Personajes imaginarios y ciudades reales. Caracas: FUNDARTE.
- Ehrenzweig, A. (1976). Psicoanálisis de la Percepción Artística. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, Michel (1973). “Segunda Entrevista con Michel Foucault”, en: Bellour, Raymond. El libro de los otros. Barcelona: Anagrama; pp. 61-79.
- _____ (1978: a). Microfísica del poder. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- _____ (1978: b). Sexo, verdad y poder. Barcelona.
- _____ (1978 c). Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.
- _____ (1983). El orden del discurso. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (1985). ¿Qué es un autor? México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Fowler, Alastair (1988). “Género y canon literario”, en: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Ed.). Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco Libros; pp. 95-127.
- Freud, Sigmund (1948). “La interpretación de los sueños”, “Psicopatología de la vida cotidiana”, “Introducción al narcisismo”, “Angustia, dolor y tristeza”, Obras Completas I. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva; pp. 233-588; pp. 635-777; pp. 1097-1110; y pp. 1274-1275.
- _____ (1973). El malestar en la cultura y otros ensayos. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1983). El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos. Barcelona: Orbis.
- _____ (1984). Psicoanálisis del Arte. México: Alianza Editorial.
- Fuentes, Carlos (1969). La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1993). Geografía de la novela. Madrid: Alfaguara.
- Gadamer, Hans-Georg (1993). Verdad y Método. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Canclini, Néstor (1979). La producción simbólica: teoría y método en sociología. México: Siglo XXI.
- _____ (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Editorial Grijalbo.
- _____ “Los estudios culturales de los 80 y los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina”, en: *Punto de Vista*, N° 40, Buenos Aires, julio-septiembre de 1991.

- Gardner, John (2001). El arte de la ficción. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Genette, Gérard (1970). “Fronteras del relato”, en: Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1989). Palimpsestos. Madrid: Lumen.
- González Casanova, Pablo (comp.) (1984). Cultura y creación intelectual en América Latina. México: Siglo Veintiuno.
- González, Daniuska. “Jorge Volpi: “si existe alguna razón para que yo escriba novelas, es para satisfacer la incertidumbre que me rodea”, en: *Ateneo*, Número 16, 2001; pp. 2-3.
- _____ . “Jorge Volpi: `Siempre me he sentido atraído por lo oscuro y lo extraño (...) por eso escribo sobre ello””, en: *Ateneo*, Número 18, 2002; pp. 18-19.
- _____ . “Ignacio Padilla: `las novelas, como los individuos, estamos destinados a plantear preguntas, no respuestas””, en: *Ateneo*, Número 16, 2001; pp. 4-5.
- _____ . “Pedro Ángel Palou: `Toda novela representa un reaprendizaje de la literatura””, en: *Ateneo*, Número 16, 2000; pp. 6-8.
- Groddeck, G. (1961). Estudios psicoanalíticos sobre el Arte y Literatura. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Grosso, Michael (1994). “El miedo a la vida después de la muerte”, en: ¿Vida después de la muerte? Barcelona: Kairós; pp. 273-292.
- Habermas, Jürgen (1973). Legitimation crisis. Boston: Beacon Press.
- Heidegger, Martin (1994). Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Huyssen, Andreas (2000). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ingenieros, José (2000). El hombre mediocre. www.elaleph.com
- Jauss, Hans Robert (s/f). “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en: Estética de la recepción. Rainer Warning.
- Kant, Immanuel (1969). La religión dentro de los límites de la mera razón. Madrid: Alianza Editorial.

- Kierkegaard, Sören (1979). El concepto de angustia. Madrid: Espasa-Calpe.
- Klein, Eva. “La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica*, de Diamela Eltit”, en: *Casa de las Américas* 230, enero-marzo 2003; pp. 130-135.
- Krebs, Víctor J. (s/f). “Descenso al Caos Primordial. Filosofía, Cuerpo e Imaginación Pornográfica”, en: Mythos and Logos: How to regain the love of wisdom. A. Anderson, ed.
- Kristeva, Julia (1984). El texto de la novela. Madrid: Lumen.
- _____ (1991). Extranjeros para nosotros mismos. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- _____ (1997). Sol negro. Depresión y melancolía. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (s/f). Semiótica 1. Madrid: Alianza Editorial.
- Kubie, L. (1958). El Proceso Creativo. Su Distorsión Neurótica. México: Pax-México.
- Kundera, Milan (1984). La broma. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1986). El libro de la risa y el olvido. Barcelona: Seix Barral.
- Lacan, Jacques (1998). “Kant con Sade”, en: escritos 2. México: Siglo Veintiuno Editores; pp. 744-770.
- Lanz, Rigoberto (2005). Las palabras no son neutras. Glosario semiótico sobre la posmodernidad. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Le Goff, Jacques y Vidal-Naquet, Pierre (1979). “Lévi-Strauss en Brocéliande”, en: Claude Lévi-Strauss. París: Gallimard.
- Lemebel, Pedro (2001). Tengo miedo torero. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). Zanjón de la Aguada. Santiago de Chile: Seix Barral.
- _____ (2005). Adiós mariposa linda. Caracas: DEBATE.
- Lévi-Strauss, Claude (1963). “The Structural Study of Myth”, en: Structural Anthropology. Nueva York: Basic Books.
- _____ (1975). El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levinas, Emmanuel (1991). Ética e infinito. Madrid: Visor.
- _____ (1993). El Tiempo y el Otro. Barcelona: Paidós.

- Lezama Lima, José (1990). El reino de la imagen. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lipovetsky, Gilles (1986). La era del vacío. Barcelona: Anagrama.
- Liscano, Juan (1976). Espiritualidad y Literatura: una relación tormentosa. Barcelona: Seix Barral.
- López, María Teresa (comp.) (1994). Figuras del logos (entre la filosofía y la literatura). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Yuri. “El texto en el texto”, en: *Criterios*, Nos. 5-12, 1983-1984.
 _____ (1979). Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra.
- Liotard, Jean-Francois (1994). La Condición Postmoderna. Madrid: Cátedra.
 _____ (1997). El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia.
 Barcelona: Gedisa.
- Magris, Claudio. “Literatura y veneno: cuando los escritores destruyen a sus colegas”, en: *El Nacional*, lunes 14 de agosto de 2006; B10.
- Mariño-Palacio, Andrés (1967). Ensayos. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- Mattalía, Sonia (comp.) (1990). Pensamiento crítico y crítica de la cultura hispanoamericana. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- Mercado, Tununa (1994). La letra de lo mínimo. Rosario: Beatriz Viterbo.
 _____ (1998). En estado de memoria. Argentina: ALCION EDITORA.
- Ortega, Alicia (2001). “Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria”, en: Crítica literaria ecuatoriana. Ecuador: FLACSO, Serie *Antologías CCSS*.
- Ortega, Julio (1992). El discurso de la abundancia. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ortega, Virgilio (1983). “La capacidad de admiración como origen de la filosofía”, en: Historia del Pensamiento. Barcelona: Orbis; volumen I.
- Ortiz, Renato (1996). Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Osorio, Nelson. “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual”, en: *Estudios* N° 2, Caracas, 1993; pp. 95-104.

- Padilla, Ignacio (1996). Si volviesen Sus Majestades. México: Nueva Imagen.
 _____ (2000). Amphitryon. Madrid: Espasa.
 _____ (2006). La Gruta del Toscano. México: Alfaguara.
- Palou, Pedro Ángel (1991). Como quien se desangra. México: Tierra Adentro.
 _____ (1992). En la alcoba de un mundo. México: Fondo de Cultura Económica.
 _____ (s/f). Memoria de los días. México: Joaquín Mortiz.
 _____ (1999). Los placeres del dolor. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
 _____ (2000). Paraíso clausurado. Barcelona: Muchnik Editores.
- Paz, Octavio (1972). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica.
 _____ (1979). “Ambigüedad de la novela”, en: El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica.
- Platón (1983). “Fedón”, en: El banquete. Fedón. Fedro. Barcelona: Orbis.
- Prokosch, Frederic (1979). El manuscrito de Missolonghi. Barcelona: Planeta.
- Rama, Ángel (1972). 10 problemas para el narrador latinoamericano. Caracas: Síntesis Dosmil.
 _____ (1985: a). La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte.
 _____ (1985: b). La crítica de la cultura en América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
 _____ (1985: c). La literatura como proceso. Buenos Aires: Biblioteca Universitaria.
- Ramos, Julio (1989). Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX). México: Fondo de Cultura Económica.
 _____ (1996). Paradojas de la letra. Caracas: s/e.
- Rank, Otto (1976). El Doble. Buenos Aires: Orión.
- Reyes, Alfonso (1948). La experiencia literaria. Buenos Aires: Losada.
- Ricoeur, Paul (1982). Finitud y culpabilidad. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Estrada, M. (1982). Psicología de la Creatividad. México: IDH.
- Rodríguez Ortiz, Oscar. “Incurción en los ochenta”, en: *Imagen*, 100-30, 1987, Caracas, CONAC; pp. 6-7.

- Ross, Waldo (1992). Nuestro imaginario cultural. Madrid: Anthropos.
- Said, Edward. “Crítica secular”, en: *Punto de Vista*, N° 31, Buenos Aires, 1987.
- _____. (1996). Cultura e Imperialismo. Barcelona: Anagrama.
- _____. “El último bastión contra la barbarie”, en: *Le Monde diplomatique*, N° 15, Septiembre 2003; pp. 8-9.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (Editor). El mundo de la violencia. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1993). La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- Schopenhauer, Arthur (1985). El mundo como voluntad y representación. Barcelona: Orbis; cuatro volúmenes.
- Shattuck, Roger (1998). Conocimiento Prohibido. De Prometeo a la Pornografía. Madrid: Taurus.
- Sloterdijk, Peter (1989). Crítica de la razón cínica. Madrid: Taurus.
- Sontag, Susan (1981). Sobre la fotografía. Madrid: Edhasa.
- _____. (2002). Estilos radicales. España: Punto de lectura.
- _____. (2003: a). Ante el dolor de los demás. Bogotá: Alfaguara.
- _____. (2003: b). La enfermedad y sus metáforas/El sida y sus metáforas. Madrid: Muchnik.
- Todorov, Tzvetan (1993). Las morales de la historia. Barcelona: Paidós.
- Tucker, Harry (1976). “Introducción”, en: Rank, Otto. El doble. Op. Cit.; pp. 15-27.
- Starobisky, Jean (1974). La creación crítica. Barcelona: Taurus.
- Steiner, George (2000). Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Gedisa.
- Sullá, Enric (1997). “El debate sobre el canon literario”, en: El canon literario (comp.). Madrid: Arco Libros; pp. 11-34.
- Tavira, Federico de (1996). Introducción al psicoanálisis del arte. México: Plaza y Valdés.

- Todorov, Tzvetan (1971). “Poética”, en: ¿Qué es el estructuralismo? Buenos Aires: Losada; pp. 103-173.
- _____ (1974). Literatura y significación. Barcelona: Planeta.
- _____ (1996). Los géneros del discurso. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Valverde, José María (1983). “El asombro ante la naturaleza” y “Marx, historia y presente”, en: Historia del Pensamiento. Barcelona: Orbis; volúmenes I y IV, respectivamente.
- Vargas Llosa, Mario (1971). García Márquez: historia de un deicidio. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1986). Contra viento y marea. Barcelona: Seix Barral; dos volúmenes.
- _____ (1990). La verdad de las mentiras. Barcelona: Seix Barral.
- Vera Méndez, Juan Domingo. “Sobre la forma antológica y el canon literario”, en: *Espéculo*. Revista de estudios literarios N° 30, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 2005.
- White, Hayden (1992). El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond (1982). Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Barcelona: Paidós.
- _____ (1997). Marxismo y Literatura. Barcelona: Ediciones Península.
- Yurkievich, Saúl (1994). El cristal y la llama. Caracas: FUNDARTE.
- Zolla, Elemire (1984). “Poesía Arquetípica”, en: Los arquetipos. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Zweig, Stefan (1942). “El arcano de la creación artística”, en: Los creadores. Buenos Aires: Tor; pp. 23-73.
- _____ (1950). La pasión creadora. México: Diana.

6.2.3. Sobre el mal

- A.A.V.V. (1969). El pensamiento de Sade. Buenos Aires: Paidós.
- A.A.V.V. (1970). Lo demoníaco. Caracas: Monte Ávila Editores.
- A.A.V.V. (1975). Historia de las religiones. Barcelona: Sopena.

- A.A.V.V. (2000). Tres bosquejos del mal. Barcelona: Muchnik Editores.
- Badiou, Alain (1993). La Ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal. París: Les editions Hatier.
- Bakan, David (1979). Enfermedad, Dolor, Sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balli, Cecilia. “Juárez, ciudad de la muerte”, en: *quépasa* Número 1767, Año XXXIII, 19 de febrero de 2005; pp. 34-39.
- Bataille, Georges (1977). La literatura y el mal. Madrid: Taurus.
- Baudelaire, Charles (1984). “Las flores del mal”, en: Maestros de la Literatura Universal. Francia (2). Colombia: La Oveja Negra.
- Baudrillard, Jean (1974). “De la enajenación contemporánea o el fin del pacto con el diablo”, en: La sociedad de consumo. Barcelona: Plaza & Janes.
- _____ (1980). El intercambio simbólico y la muerte. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1997). La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005). “La violencia de lo mundial”, en: La violencia del mundo (edición con Edgar Morin). Caracas: Monte Ávila Editores; pp. 1-14.
- Becker, Ernest (1993). La estructura del mal. Un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bilbeny, Norbert (1995). El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1979). Historia universal de la infamia. Madrid: Alianza Emecé.
- Brontë, Emily (1984). Cumbres borrascosas. Madrid: Sarpe.
- Cayuela Gally, Ricardo. “Entrevista con Jorge Semprún. La memoria como escritura”, en: *Letras Libres*, Diciembre 2003, Año V, Número 60; pp. 37-42.
- Coetzee, J. M. “Elizabeth Costello y el problema del mal”, en: *Letras Libres*, Diciembre 2003, Año V, Número 60; pp. 16-22.
- _____ (2004). Esperando a los bárbaros. Barcelona: Mondadori.

- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (México). “Ciudad Juárez: una herida abierta”, en: *Letras Libres*, Octubre 2005, Año VII, Número 82; pp. 50-51.
- Conde, Teresa del (1998). “La violencia y su posible representación en las artes plásticas”, en: Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). El mundo de la violencia. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica; pp. 427-433.
- Connelly, Michael (1997). The Poet. New York: Warner Vision Books.
- Conrad, Joseph (1997). El corazón en las tinieblas. Madrid: Alianza.
- Delacampagne, Christian (1999). La banalización del mal. Acerca de la diferencia. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dostoievski, Fédor (1966). Los hermanos Karamazov. México: Editora Nacional.
 _____ (1984). El jugador. Madrid: Sarpe.
- Ducasse, Isidore, Conde de Lautréamont (1982). Los cantos de Maldoror. Barcelona: Guadarrama.
- Durrell, Lawrence (1975). Monsieur o El Príncipe de las Tinieblas. Barcelona: Pomaire.
- De Quincey, Thomas (1981). Del asesinato considerado como una de las bellas artes. Barcelona: Bruguera.
- Ellis, Bret Easton (1999). American Psycho. Barcelona: Ediciones B.
- Forster, Ricardo (2001). Walter Benjamin y el problema del mal. Buenos Aires: Altamira.
 _____ (2003). Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna. Buenos Aires: Paidós.
- Frabetti, Carlo (2002). El Libro Infierno. Madrid: Alfaguara.
- Francastel, Pierre. Comunicación en el coloquio “Le Démoniaqui dans l’art. Sa signification philosophique”. París, Vrin, 1959.
- Franco, Jorge (1999). Rosario Tijeras. Bogotá: Editorial Norma.
- Frescaroli, Antonio (1970). Historia de la tortura a través de los siglos. Barcelona: Editorial De Vecchi.

- Freud, Sigmund (1978). Lo siniestro. Buenos Aires: López Crespo Editor.
- Geiger, L.B. (s/f). La experiencia humana del mal. Caracas: Dimensiones.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998). Fausto. Madrid: Espasa-Calpe.
- González Rodríguez, Sergio (2002). Huesos en el desierto. Barcelona: Anagrama.
 _____ . “Asesinos de mujeres en Ciudad Juárez”, en: *Le Monde Diplomatique* (edición española), Nº 94, agosto 2003.
- Gutiérrez, Pedro Juan (1999). Trilogía sucia de La Habana. Barcelona: Anagrama.
 _____ (1999). El Rey de La Habana. Barcelona: Anagrama.
 _____ (2000). Animal tropical. Barcelona: Anagrama.
 _____ (2003). Carne de perro. Barcelona: Anagrama.
 _____ (2004). Nuestro GG en La Habana. Barcelona: Anagrama.
- Hiriart, Hugo. “El mal porque sí”, en: *Letras Libres*, Diciembre 2003, Año V, Número 60; pp.12-14.
- Klossowski, Pierre (1969). “Sade o el filósofo infame”, en: A.A.V.V. El pensamiento de Sade. Op. Cit.; pp. 13-45.
- Kolakowski, Leszek (1992). Conversaciones con el Diablo. Caracas: Monte Ávila Editores.
 _____ . “Leibniz y Job: Metafísica del Mal y Experiencia del Mal, en: *Letras Libres*, Diciembre 2003, Año V, Número 60; pp. 24-28.
- Kristeva, Julia (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia UP.
- Leep, Ignace (1967). Psicoanálisis de la Muerte. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Lévy, Bernard-Henri (2001). “La cuestión del Mal”, en: El siglo de Sartre. Barcelona: Ediciones B; pp. 290-296.
- Lorenz, K. (1985). Decadencia de lo humano. Barcelona: Plaza & Janés.
- Maffesoli, Michel (2002). La part du Diable. Précis de subversión postmoderne. París: Flammarion.
- Mailer, Norman (1987). La canción del verdugo. Barcelona: Anagrama.

- Mamet, David (2004). Faustus. Cambridge: Random House.
- Mann, Thomas (1975). La muerte en Venecia. Barcelona: Planeta; pp. 9-85.
 _____ (1994). Doctor Faustus. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Márquez Zerpa, Moraima. “Dolor humano. Pasión del Mal”, en: *Umbrales*, N° 4, Caracas, 1998; pp. 23-25.
- Mendoza, Mario (2002). Satanás. Barcelona: Seix Barral.
 _____ (2003). Relato de un asesino. Bogotá: Seix Barral.
- Michelet, Jules (1964). La Sorcière. Paris: Robert Mandrou.
- Muchembled, Robert (2002). Historia del diablo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, Friedrich (1980). Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza.
 _____ (1985). “Más allá del bien y del mal”, en: Obras inmortales. Barcelona: Teorema. Tomo III; pp. 1263-1445.
- Pereira, José Manuel. “La eterna tragedia del Bien contra el Mal”, en: *Zarco*, Año 3, Número 10, Junho 2002; pp. 24-26.
- Pérez, María Victoria. “En Ciudad Juárez la muerte tiene nombre de mujer”, en: *Últimas Noticias*, Domingo 19 de junio de 2005; p. 74.
- Ramos, María Elena (2001). “Un imaginario del mal (el Arte como zona donde el mal se transfigura)”, en: Armónico-disonante (Reflexiones sobre Arte y Estética). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello; pp. 77-105.
- Rimbaud, Arthur (1984). Iluminaciones. Bogotá: La Oveja Negra; pp. 149-178.
 _____ (1986). Una temporada en el infierno. Las Iluminaciones. Carta del Vidente. Caracas: Monte Ávila Editores.
 _____ (1989). Poesía de Rimbaud. La Habana: Arte y Literatura.
- Rosenfield, Denis L. (1993). Del mal. Ensayo para introducir en filosofía el concepto del mal. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sábato, Ernesto (1974). Abaddón el Exterminador. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sade, Marqués de (1969). Escritos filosóficos y políticos. México: Grijalbo.

- _____ (1979). Justine. Bogotá: Círculo de Lectores.
- _____ (1998). Filosofía en el tocador. Madrid: Edimat Libros.
- Safranski, Rüdiger (2002). El mal o El drama de la libertad. Barcelona: Tusquets.
- Sartre, Jean-Paul (1949). Baudelaire. Buenos Aires: Losada.
- Sichère, Bernard (1996). Historias del Mal. Barcelona: Gedisa.
- Stevenson, Robert Louis (1985). El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Madrid: Sarpe.
- Sulbarán, Pablo (1979). La tortura en Venezuela. Caracas: Publicaciones Seleven.
- Tortolero, Numa. “El Mal tiempo: esbozo de una mecánica del alma”, en: *Umbrales*, N° 4, Caracas, 1998; pp. 29-31.
- Tovar Zamora, Eduardo. “El silencio de Medusa”, en: *Umbrales*, N° 4, Caracas, 1998; pp. 26-28.
- Vásquez, Juan Gabriel. “Hiroshima y la mentira atómica”, en: *Letras Libres*, Diciembre 2003, Año V, Número 60; pp. 30-34.
- Vila-Matas, Enrique (2000). Bartleby y compañía. Barcelona: Anagrama.
- Villeneuve, Roland (1976). El universo diabólico. Madrid: ABRAXAS.
- _____ (1989). Dictionnaire du diable. París: Bordas et Fils.
- Weil, Simone. “El Mal”, en: *Umbrales*, N° 4, Caracas, 1998; pp. 20-22.
- Volpi, Jorge (1993). A pesar del oscuro silencio. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1995). La paz de los sepulcros. México: Aldus.
- _____ (1996). El temperamento melancólico. México: Nueva Imagen.
- _____ (1997). Sanar tu piel amarga. México: Nueva Imagen.
- _____ (2000). En busca de Klingsor. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2001). El juego del Apocalipsis. Madrid: Ave Fénix.
- Zermeño, Sergio. “Maquila y machismo (el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez)”, en: *Revista Memoria*, 18 de septiembre de 2005; pp. 1-8.

6.2.4. Sobre el sujeto

- A.A.V.V. (1989). Teoría del personaje. Madrid: Alianza.

- A.A.V.V. (1995). Al borde del sujeto, en: *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura* N° 23. Madrid: Alianza.
- Achugar, Hugo. “Historias Paralelas/Vidas Ejemplares: la historia y la voz del Otro”, en: *Estudios*, N° 5, Caracas, enero-junio de 1995; pp. 199-224.
- Araujo, Nara. “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?”, en: *Estudios*, N° 8, Caracas, julio-diciembre de 1996; pp. 181-190.
- Bergero, Adriana J. y Reati, Fernando (1997). Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Berman, Marshall (1992). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México: Siglo XXI.
- Bustillo, Carmen. “El personaje metaficcional”, en: *Imagen*, N° 90-100, junio de 1992.
- _____. “De la persona al personaje”, en: *Estudios*, N° 3, Caracas, enero-junio de 1994; pp. 7-37.
- Chambers, Iain (1995). Migración, Cultura, Identidad. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Colaizzi, Giulia (ed.) (1990). Feminismo y teoría del discurso. Madrid: Cátedra.
- Cornejo Polar, Antonio (1982). “Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana”, en: *Hispanamérica*, Año XXII, N° 66, 1994.
- De Man, Paul (1984). “Autobiography as De-facement”, en: The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia Univ. Press; pp. 67-81.
- Fierro, Alfredo (1993). Para una ciencia del sujeto. Barcelona: Anthropos.
- Foucault, Michel (1987). Hermenéutica del sujeto. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- _____. (1991). Tecnologías del yo y otros textos afines. Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (1983). El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos. Barcelona: Orbis.
- Giddens, Anthony (1995). Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Barcelona: Ediciones Península.

- Glucksmann, André (2002). Dostoievski en Manhattan. Madrid: Taurus.
- Jameson, Fredric (1996). Teoría de la postmodernidad. Madrid: Trotta.
- Jitrik, Noé (1975). El no existente caballero. Buenos Aires: Megápolis.
- Lechner, Norbert. “Un desencanto llamado postmodernidad”, en: *Punto de Vista*, N° 33, septiembre-diciembre de 1988; pp. 25-31.
- Levine, George (edit.) (1992). Constructions of the Self. New Jersey: Rutgers University Press.
- Makowski, Sara. “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración”, en: *Perfiles Latinoamericanos. Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, México, N° 21, Diciembre de 2002.
- Mignolo, Walter (1996). “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”, en: González, Beatriz (edit.). Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico. Caracas: Nueva Sociedad; pp. 99-136.
- Millar, Alice (2000). El origen del odio. Barcelona: Ediciones B.
- Peña, Edilio. “La sombra del personaje”, en: *Imagen*, N° 2, Caracas, Febrero-Abril 2005; pp. 77-79.
- Russotto, Margara (1993). Tópicos de retórica femenina. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Sagols, Lizbeth (1990). “Unidad y pluralidad del sujeto ético”, en: A.A.V.V. Crítica del sujeto. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Mariflor Aguilar Ediciones.
- Todorov, Tzvetan (1991). Nosotros y los Otros. México: Siglo XXI.
- Thiebaut, Carlos (1990). Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad. Madrid: Visor.
- _____ (1994). “La construcción del Sujeto: entre la filosofía y la literatura”, en: López, María Teresa (comp.). Figuras del logos. Entre la filosofía y la literatura. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valdés, Adriana. “Los ‘centros’, las ‘periferias’ y la mirada del otro”, en: *Mapocho*, N° 29, Lima, 1991; pp. 11-17.

Yúdice, George. “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, en:
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, n° 29, Lima, 1er. semestre de
1989; pp. 105-128.

