



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ÉTICA Y POLÍTICA DE LA NARRATIVIDAD:
SOBRE *LOS DETECTIVES SALVAJES* Y 2666 DE ROBERTO
BOLAÑO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA
EUGENIO SANTANGELO

TUTORA PRINCIPAL
DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COMITÉ TUTOR
DRA. TATIANA BUBNOVA GULAYA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F. JUNIO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Natalia,
aquí, desde el principio*

*Al detective D.,
quien escribió, como espectro,
la mitad de esta tesis*

AGRADECIMIENTOS

Me acuerdo que una de las personas a las que voy a agradecer aquí, una vez definió de mal gusto el escribir agradecimientos en una tesis. Comprendería este juicio (quizá no haya sido éste, sino otro), si el agradecer se redujera a deberes institucionales, retóricas académicas o nombramientos vacíos. No obstante, confieso que siempre me encantó escribir páginas como ésta. En estos cinco años, cada vez que terminaba un texto o un capítulo, empezaba de inmediato a borrar, de manera virtual, muchas formas de agradecimiento. Luego, como es obvio, esas formas de escritura se convertían, aún de manera insuficiente, en prácticas. Por la soledad que comporta una investigación de tesis, por los niveles extremos que a veces, en mi caso, alcancé al descuidar amistades, tiempos compartidos, diálogos imprescindibles, agradecer significa seguir respondiendo a cierto estupor, a ese asombro que quizá siempre tenga que acompañar a la amistad: por el estar ahí, y de manera incondicional, de los demás, de esos otros sin los cuales ninguna tesis sería posible. Así que, invirtiendo el orden canónico, les agradezco aquí a Ricardo, Cristian y Álvaro porque casi todo lo que es México hoy para mí se lo debo a ellos; a Achille, Andrea, Mimmo, Ezio, a todos los “tabardianos” (la “lista” es larga y me siento afortunado por esto) y a mis hermanos Rocco y Federica, porque han sido las voces más cercanas a ese otro yo que he dejado en Italia y que algunos de ellos se han llevado por el mundo; a mis papás, por su cariño, que nunca me abandonó (ojalá lo traigan a México pronto); a Alfredo, Mariano, Virginia, por los proyectos que casi nunca terminamos y que me siguen haciendo sentir vivo; a Emilio, porque la literatura con él es otra.

Por su confianza y generosidad, al leer y criticar este trabajo, no puedo no agradecerles a las Doctoras Angélica Tornero, Adriana De Teresa y Tatiana Bubnova: sus

comentarios, así como los del Dr. Sergio Ugalde y del Dr. Manuel Garrido, fueron y serán fundamentales para un texto sobre Bolaño que todavía queda por escribir (me gustaría pensar en éste como otro, enésimo comienzo). Gracias, igualmente, a las compañeras de estudios bolañianos Karla Urbano y Daniella Blejer, con el recuerdo de mi primera experiencia en un congreso en México: espero que el diálogo siga (estoy bastante seguro). A todos los asistentes del seminario sobre Walter Benjamin del Instituto de Investigaciones Filológicas: mucho de lo que escribí aquí se lo debo a nuestras discusiones, a los eventos organizados, a su humor. A Diego Sheinbaum y a los compañeros del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, por la amistad en potencia (esta palabra tiene un valor clave en la tesis), por su rigor y compromiso con la crítica literaria. Por último, quiero agradecerles a los alumnos del seminario que intento “dar” en el Colegio de Letras Modernas: poder compartir el salón con ellos ha sido la experiencia más enriquecedora de estos cinco años de doctorado.

Esta tesis se escribió gracias a una beca para estudios de Doctorado de CONACyT, así como gracias a una beca para términos de estudios del proyecto PAPIIT “El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad”, dirigido en el IIFL de la UNAM por la Dra. Esther Cohen, a quien le agradezco mucho la oportunidad de participar en el seminario.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. EL UNIVERSO EN EXPANSIÓN DE ROBERTO BOLAÑO	20
1.1 Poéticas de lo indecible	21
1.2. Una enciclopedia abierta de (re)narraciones: relato y pluralizaciones críticas	29
1.3 Narrar el naufragio: experiencia y memoria.....	35
1.4 La (i)legibilidad del mundo: reflexividad de la derrota.....	45
1.5 La lectura como experiencia crítica.....	49
2. <i>LOS DETECTIVES SALVAJES: AL MARGEN DE LAS BÚSQUEDAS</i>	55
2.1. Trama de la búsqueda, búsqueda de la Trama.....	56
2.2. Belano, Lima, Cesárea: la búsqueda como disolución	64
2.3. <i>Y llegados a este punto, permítanme una digresión</i> : irrupción anacrónica y acontecer espectral.....	68
2.4. La modernidad silenciada: estrategias de marginalidad.....	82
3. GEOGRAFÍAS DE LA MEMORIA: FIGURAS, CESURAS, RETORNOS	98
3.1. <i>Etiam periere ruinae</i> : figuraciones genealógicas	99
3.2. <i>Sabía que nada se había acabado, sabía que tendría que volver</i> : fuga y petrificación de los detectives salvajes.....	112
3.3. <i>Una suerte de paseo por los extramuros del Infierno</i> : el atisbo de lo posible	128

4. 2666: PARTICIÓN DE LOS CRÍMENES	148
4.1. Otra vuelta al abismo: hacia Santa Teresa.....	149
4.2. Palabras del espacio exterior	154
4.3. <i>Homines academici</i> : la tumba de la experiencia	158
4.4. Dobles, particiones y repliegues.....	168
5: NARRACIÓN "BANDIDA" Y EXPERIENCIA DEL LENGUAJE	185
5.1. "La parte de los crímenes": calendarización de lo inenarrado y paralógica de estado de excepción.....	186
5.2. La experiencia mutilada: máquinas de repetición	195
5.3. Materialidad de lo in-forme.....	202
5.4. Posibilidad del testimonio, contingencia de la narración	216
<i>JET-LAG</i> O LA ÚLTIMA TRANSMISIÓN DESDE EL PLANETA DE LOS MONSTRUOS	235
BIBLIOGRAFÍA	257

INTRODUCCIÓN

Hasta ese momento Archiboldi nunca había pensado en la fama. Hitler era famoso. Goering era famoso. La gente que él amaba o que recordaba con nostalgia no era famosa, sino que cubría ciertas necesidades. Döblin era su consuelo. Ansky era su fuerza. Ingeborg era su alegría. El desaparecido Hugo Halder era la levedad de su vida. Su hermana, de la que no sabía nada, era su propia inocencia. Por supuesto, también eran otras cosas. Incluso, a veces, eran todas las cosas juntas, pero no la fama, que cuando no se cimentaba en el arribismo, lo hacía en el equívoco y en la mentira. Además, la fama era reductora. Todo lo que iba a parar en la fama y todo lo que procedía de la fama inevitablemente se reducía. Los mensajes de la fama eran primarios. La fama y la literatura eran enemigas irreconciliables (2666: 1003).¹

Entre celebraciones póstumas, canonizaciones precoces y mitos mercadotécnicos, Roberto Bolaño parece ser, hoy en día, el más *actual* entre los escritores latinoamericanos recientes; su muerte prematura parece haber llegado de manera cínicamente tempestiva para que el mercado (editorial, periodístico y, poco más tarde, académico) confeccionara un fetiche biográfico de su punto final y acompañara la publicación de *2666*, su última, póstuma novela. Al relativo reconocimiento de crítica, lectores y premios españoles y latinoamericanos (como es sabido, *Los detectives salvajes* ganó el premio Herralde en 1998 y el Rómulo Gallegos en 1999) se añadió, desde el 2008 (año de la traducción de *2666*), un abrumador éxito de ventas y críticas en Estados Unidos: de allí al resto del mundo.² Desde entonces, en diferentes medios y formas, se desató una bulimia y una compulsión discursivas que hoy, a diez años de su muerte y sesenta de su nacimiento, sigue (re)produciéndose; la mayoría de las veces, sin embargo, se concentra no tanto en su obra, sino en el "fenómeno" que la "acompaña". Se

¹ De aquí en adelante, para referirme a *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004) utilizaré las siguientes abreviaciones: *LDS* y *2666*.

² Sobre la recepción estadounidense de *2666* y *Los detectives salvajes*, cfr. Wilfrido Corral (2010) y Sarah Pollack (2010), respectivamente.

alinean, así, partidarios y opositores en el campo literario. Con iguales mensajes primarios y simplificaciones. La fama es reductora, pensaba Archimboldi en una de las últimas páginas bolañianas; lo póstumo reitera sus "sentidos del fin", sus simbólicas y palabras de orden neutralizadoras.

Esta tesis nace de una pasión de lectura y de un compromiso crítico que es también ético y político. Aunque reducirse a lo siguiente podría correr el riesgo de insertarse en el mismo juego de pros y contras ya mencionado, no está demás decir aquí lo que –desde la perspectiva de un trabajo que duró más de cuatro años– tendría que resultar obvio: la obra de Bolaño se resiste a su captura en el «equivoco» y la «mentira» de la fama; hay que leerla, *volver a* ella otra vez; quizás empezar viendo, con asombro y un poco de espanto, cómo nos hunde en sus espejos, nos pone en abismo. Quiero decir que su gran poder para fagocitar una cantidad abrumadora de discursos, tradiciones, historias, derrotas, catástrofes, así como posicionamientos políticos y éticos frente a la literatura, había ya prefigurado –puesto en abismo, decía– *también* su fama: es ésta, en efecto, una de sus figuras del horror; un horror mezquino, banal, peligroso, como el que parodió en "La parte de los críticos" de 2666. Quizás se trate de la última, suprema ironía esta que Bolaño nos dejó en herencia: si, en cierto sentido, su escritura de la derrota ganó su batalla, no es tanto por el número de copias que sus libros venden en el mundo, sino porque nos puso cara a cara con nuestras contradicciones; esto es, las del mundo literario, de su campo, sus instituciones, sus órdenes discursivos en una situación de capitalismo avanzado y colonización del globo por parte de la economía y la ideología de mercado. Ahora que (como demasiadas veces en la historia) sus tentativas de relectura, subversión y sabotaje de lo literario; sus prácticas de continua deconstrucción y re-escritura; y así su reactivación de la literatura como alegoría quebrada y múltiple de la

realidad histórica han sido capturadas por dispositivos que inevitablemente intentan normalizarlas, Bolaño nos obliga a un acto imprescindible de autorreflexión en tanto lectores, críticos o académicos. A esto se refiere, pues, el embarazo de cada texto que quiera abordar su obra y tiene que empezar, de manera más o menos explícita, así como empezó esta tesis.

No obstante, si existe ya una forma canónica –ésta– para comenzar un texto sobre Bolaño (actualidad, canon, mercado...), al mismo tiempo, no creo posible prescindir de tales consideraciones –las retomaré a lo largo de la tesis– a menos que no se crea en la literatura como un territorio separado y desligado de las condiciones sociales, económicas y políticas de su producción y recepción. Mi mayor interés, en la lectura de *Los detectives salvajes* y *2666*, es precisamente la manera como en Bolaño se señala y vuelve productiva la problematicidad de cada *acto* narrativo; cómo, de manera reflexiva, se reconsideran y manipulan sus mismas condiciones de (im)posibilidad a partir de las situaciones históricas, políticas y sociales en las que interviene. El verbo *intervenir* apuntaría al valor de acontecimiento que adquiere, en Bolaño, la narración. Su ética y su política: descentrar los actualismos a través de unas prácticas narrativas programáticamente *anacrónicas, desfasadas, intempestivas*.

Me gustaría, así, volver a empezar de una de las muchas imágenes recurrentes en su obra: leer a Bolaño, tal vez, como él "construyó" a Ulises Lima, personaje de *Los detectives salvajes*: como una bomba de tiempo. Una bomba cuyo *timing*, sin embargo, se ha estropeado. Que (todavía) no estalló; que puede y, a la vez, puede no estallar. Una bomba de relojería que se pierde (se hunde) y cuyo peligro es tal vez olvidado, silenciado, pero persiste y sobrevive como potencialidad, como inminencia de un retorno disruptivo, cada vez tardío, cada vez demasiado precoz: inactual, nunca cumplido. Esto significaría oponer a la reducción del "fenómeno Bolaño" –y a cualquier tipo de contracción simplificadora– la complejidad de

las tensiones (y las intensidades) irresueltas que recorren toda su narrativa. Creo poder decir que mi objetivo –y no sé hasta qué punto lo logré– fue hablar siempre de *procesos* (narrativos, literarios, críticos, históricos) y nunca de resultados, presupuestos, datos o formas de posesión del sentido. La ética y política que leí en Bolaño –que intenté aprender de sus obras– en todo momento gira alrededor de una *potencia* que nunca se resuelve en el acto (en su presunta actualidad) y así intenta resistir y fisurar la representación, el espectáculo, el fetiche de cualquier efímera (siempre violenta) compleción.

Este trabajo versará, por tanto, principalmente sobre las relaciones y las temporalidades complejas que, en Bolaño, derivan de la imbricación de historia, narración y memoria, así como sobre los procesos de subjetivación y de-subjetivación en ellas implicados. Antes de intentar resumir, una cuestión de método: en los primeros años del doctorado, conduje investigaciones bastante largas que tenían como (aparente) fin el de "enmarcar" teórica y académicamente la tesis. Sin embargo, mientras intentaba conciliar tales inquietudes teóricas –sobre hermenéutica del sujeto, narración y ética– con la experiencia de lectura de Bolaño, sus textos cada vez se resistían a mi trabajo de *traducción* teórico-crítica. Preferí, pues –como creo preciso–, que el estudio teórico, en lugar de "enmarcarla", se desarrollara a través y a partir de la crítica de las novelas; nunca –como de modo inconsciente quise hacer– al revés. La resistencia a los dispositivos traductivos, por otro lado, se volvió parte de mi misma lectura de *Los detectives salvajes* y *2666*.

De tal manera que la tesis, se podría decir, empieza *in medias res*: en el primer capítulo, se revisa la función del relato "Ramírez Hoffman, el infame" en *La literatura nazi en América*, así como su reescritura en la novela *Estrella distante*, publicada el mismo año (1996). Estos apartados funcionan a la vez como un umbral a problemáticas en las que

ahondaré en los siguientes capítulos y como una lectura (virtualmente "autónoma")³ de los dos textos de Bolaño. Lo que me interesó investigar fue, por un lado, la irrupción de un narrador-personaje y de una perspectiva histórica y narrativamente situada, en un libro que hasta ese momento ostentaba una irónica exterioridad enciclopédica; por el otro, la expansión de ese "mismo" relato en una novela compuesta de múltiples *otras* historias y digresiones. En "Ramírez Hoffman, el infame", la entrada de un "yo" constituye el primer acontecimiento de la que he llamado, a partir de Derrida, poética de lo indecible: la investigación sobre el poeta, piloto y feminicida chileno expone al autor ficcional de la enciclopedia («Bolaño»), lo arranca de su exterioridad irónico-paródica y lo constituye como testigo-narrador. Así nos impone una reconsideración de todo el libro que lo precede: se narrativiza un proceso investigativo (búsqueda de materiales, selección y ordenación de los hechos: escritura) que, de manera implícita, se escondía detrás de la entera genealogía de la literatura nazi en América. A la vez, la parábola dictatorial y luego exílica de Hoffman/Wieder empuja a una reconsideración del lugar de enunciación a partir del cual relato y novela se (re)narran. Tan sólo tomando la palabra, el autor-narrador asume reflexivamente la responsabilidad de sus actos narrativos: la forma de la narración se estrella con la aporía productiva de lo singular, esto es, con su principio de alteración y deconstrucción de cualquier esquema ético y narrativo previo. La experiencia de lo indecible es el atravesamiento de una imposibilidad: el horror histórico parte el relato y la narración en conjeturas, deformaciones y desviaciones; los detiene, tensa y contamina, haciéndoles exhibir las grietas que se abren a cada decisión

³ El capítulo se publicó en forma de artículo en 2012.

narrativa. Se trata de un doble, múltiple acontecimiento, pues: el relato de la búsqueda de un pasado irreconciliable produce el pliegue reflexivo de la narración frente al retorno de unas alteridades que la descomponen. Tal descomposición se despliega en *Estrella distante* en el sentido de una (ulterior) renarración pluralizadora. Bolaño resiste, así, la recomposición compulsiva o la sanación de las heridas de la violencia política: se multiplican, en cambio, sus retornos en el presente; se expanden las historias de su víctimas; se fisura el olvido pasivo al que las "democracias" destinan sus orígenes dictatoriales. A partir de las reflexiones de Idelber Avelar (2000) sobre la literatura post-dictatorial, consideré la vuelta a la escritura como ejercicio que deja abierto e irresuelto el trabajo del duelo, con una función crítica respecto a las transiciones democráticas latinoamericanas y a su definitiva integración – empezada, en los países del Cono Sur, durante las dictaduras– en el sistema neoliberal transnacional. La estructura digresiva de *Estrella distante* configura una constelación de fragmentos narrativos que obligan al lector a un continuo esfuerzo relacional frente a las ruinas de las historias: a su singularidad irreductible. Esta lucha, que se intensifica a nivel receptivo e interpretativo, es una de las experiencias a la que apunta la globalidad de la obra de Bolaño. A una renarración interminable le es coextensiva una relectura inagotable; frente a la tecnificación y mercantilización de vidas, experiencias e historia, la literatura se plantea como topología reflexiva que cada vez vuelve a –y desde– su agotamiento: topología de la catástrofe; topología del retorno intempestivo.

El libro de Avelar fue importante para este trabajo bajo muchos aspectos. Baste reconocer aquí lo que, en cierto sentido, fue una desviación –creo que productiva– que ocasionó a lo largo de mi recorrido por las obras de Bolaño: con no pocas re-escrituras, intenté hacer dialogar la lectura benjaminiana del crítico brasileño y su reactivación de la

intempestividad de origen nietzscheano, con el anacronismo de Didi-Huberman, la espectralidad de Derrida, la genealogía nietzscheano-foucaultiana, hasta las reflexiones sobre la potencia en Giorgio Agamben (se reconocerá, así, una constelación que mantiene una indirecta –pero constante: fugitiva, a veces espectral– referencia a Walter Benjamin). Cada lectura se relaciona, pues, con una cierta concepción del tiempo y de la historia (y a una política de la memoria) en tanto discontinuidad y ruptura de lo lineal-teleológico; con un "no-saber" (una de-jerarquización) que desintegra la soberanía de sujetos, tramas y memorias; con una investigación del –e intervención en el– presente a partir de su descomposición dialéctica: a la hegemonía de la topología del mercado –a su sustitución metafórica «sin restos» (Avelar: 4): la repetición de lo Mismo a través de la diferencia absoluta, diría Fredric Jameson– en Bolaño se opone la investigación de márgenes enterrados, silenciados, oprimidos; el presente-pasado de residuos, “inexistencias”, sobrevivencias. La multiplicidad de los relatos, así, se plantea cada vez en contratiempo respecto a cierta euforia posmodernista de lo múltiple; toda narración emerge de –y rodea– unas fallas; se interrumpe, se carga de tiempo y desintegra: vuelve a partir proliferando. Narración pluralizadora significa, en Bolaño, expansión e intensificación de sus restos, de sus imposibilidades. Esto es, a las grietas, a las fisuras históricas, contingentes y singulares que *inter-vienen* (en) los relatos, personajes, narraciones, novelas responden con una expansión de las historias, a partir de la investigación de sus ruinas. Ésas, pues, que se resisten a una integración capitalizadora (y mercado-técnica) de su sentido y cuya potencia sobrevive en la intensidad de un presente –narrativo– que intenta reactivarla.

Tales consideraciones emergen de la lectura de *Los detectives salvajes* que propongo en los siguientes capítulos. En el segundo, considero las tramas de la novela como

dispositivos manipulados por Bolaño para producir continuos despistes irónicos. Al trenzarse, Trama y Búsqueda (policiales, de aprendizaje, de viaje) corren el mismo peligro de reducir, perseguir, excluir, olvidar: ser figura de una re-presentación progresiva y teleológica de la Historia. La novela, mientras desfigura y parodia en todo momento las mayúsculas, sin embargo sigue jugando con nuestros paradigmas de orden y legibilidad, con nuestros deseos compulsivos de completación; así, nos vuelve cómplices de una cierta reducción de lo heterogéneo. Es una de las experiencias de la novela: inducir la reducción para que en todo momento nos asedien los espectros de nuestras exclusiones. Lo mismo acontece frente a cada personaje que narra los pasajes fugitivos de Arturo Belano, Ulises Lima y Cesárea Tinajero mientras, desde un espacio límite y marginal, sobrevienen a su memoria, torciendo sus relatos. Más que entamar (buscar) las vidas de sus personajes (supuestamente) *principales* – los que darían principio y fin– la novela narra su sobrevivencia espectral y –en el desplazamiento que provocan sus múltiples y discontinuos retornos anacrónicos– una resistencia a las interpelaciones y traducciones investigativas. Estos procesos se vuelven funcionales a la manera peculiar con la cual Bolaño reescribe la historia a través de una intervención genealógica en la historia de la literatura: no sólo se saquean textos y paradigmas genéricos, sino que se renarran posiciones políticas y luchas en el campo literario, fisurando las narrativas naturalizadoras y reiterativas de canon y re-conocimiento político-literario. Me interesará, a este propósito, la repercusión anacrónica de un *gesto*, el de Cesárea Tinajero, así como su valor performativo respecto a los tres tiempos en los que irrumpe: en los años 20 de la posrevolución mexicana y del proyecto estridentista; en los 70 del relato de Amadeo Salvatierra y de los neo-realvisceralistas; en los 90 de la publicación de la novela. Al indiscutible rescate (fantasmal) del estridentismo por parte de la novela –frente a quienes,

como lo ha notado Oswaldo Zavala, retoman la tradición hegemónica de los Contemporáneos— corresponde sin embargo una crítica del virilismo vanguardista-revolucionario. Intervención *genealógica*: no se tratará así de plantear un anti-canon estridentista, sino de insertarse en los accidentes de la historia para desnaturalizar y deconstruir lo que Horacio Legrás describió como el «proyecto histórico de la literatura latinoamericana»: la literatura, considerada como institución moderna de poder social y dispositivo de supuesta universalidad, desde el siglo XIX intenta traducir la heterogeneidad de las sociedades latinoamericanas y así interpelar, co-optar, representar sus márgenes populares y subalternos, integrándolos en los proyectos políticos nacionales. A través de Belano y Lima y de su investigación, a través del recuerdo del escribano Amadeo —que hace irónicamente revivir Estridentópolis en la Plaza Santo Domingo de la capital—, a través del viaje de Cesárea, la novela no sólo quiere rescatar del olvido al estridentismo, sino también agitar sus espectros; fisurar, en los tres tiempos mencionados, la imbricación entre literatura, marginalidad y dispositivos traductivos: traicionar su integración. En el momento de auge del estridentismo, Cesárea deja al movimiento y funda otra irónica vanguardia inexistente; luego deja también la capital y la poesía y *vuelve* al norte: vuelve, pues, a un espacio heterotópico respecto a la Centralización de la revolución; regresa a sus raíces populares y al Estado de Sonora abandonado por sus caudillos. De tal manera, Cesárea abre otro tiempo; su figura novelesca lee la historia a contrapelo, prevé y fisura la institucionalización (autoritaria) de vanguardia y revolución y así —es mi hipótesis— prefigura el “desarrollo modernizador” de la frontera sonorensis, en y más allá de la obra de Bolaño: su vuelta al norte, su trabajo de obrera, su vida en suburbios, su desaparición y, finalmente, su asesinato irrumpen entre el virilismo revolucionario-estridentista y las maquiladoras de Santa Teresa, entre la monumentalización

autoritaria de la Revolución y 2666, entre *Los detectives salvajes* y el feminicidio de Ciudad Juárez.

Quizás se vuelva más claro, ahora, el título de esta tesis: en Bolaño, los mismos procesos de figuración y desfiguración narrativa, así como la experimentación con formas y estatutos genéricos de la novela adquieren, de una manera que me parece muy consciente, significaciones ético-políticas. En el tercer capítulo, intento seguir en este sentido mi análisis de *Los detectives salvajes*. Me interesa ver cómo el gesto de Cesárea, su pasión de justicia más allá de los cálculos del poder (incluso los del estridentismo), sobrevive en las imágenes singulares de Belano y Lima, asediando a los múltiples personajes que *intentan* narrarlos. «Yo creo», afirmó Bolaño una vez (más de una vez, de hecho), «que el escritor debe tender hacia la irresponsabilidad, nunca hacia la respetabilidad» (en Rubio). El capítulo empieza reflexionando sobre esta oposición, tratando de ver en la (de)construcción de la novela la manera como Bolaño sabotea la respetabilidad de campo y mercado literarios, a través de prácticas de irresponsabilidad que se reflejan en el mismo acontecimiento de las narraciones. Parodia del auge de la literatura testimonial (Cobas Carral y Garibotto) o de los procesos de la historia oral (Córdoba), o bien deconstrucción de las políticas de la identidad, lo notable es el proceso investigativo que en la novela se conduce en forma de entrevistas, esto es, a través de interpelaciones de las que dependen los procesos de subjetivación de los entrevistados. Sin embargo, en todo momento asistimos a una desactivación de este proceso por la torsión que Belano y Lima provocan en los relatos que los tienen como *objetos*. Individuo dos motores narrativos centrales para toda la obra de Bolaño y que en la novela sabotean la forma-investigación (las entrevistas, las búsquedas, las interrogaciones): por un lado, la *fuga*; por el otro la *petrificación*, la interrupción, la parálisis. Así como Cesárea, irresponsable, había

dejado de responder al "sujeto" de la revolución mexicana –y a uno de sus proyectos literarios de nación (cfr. Sánchez Prado)–, y había vuelto a (o huido hacia) una responsabilidad infinitamente otra, im-propia; Belano y Lima parten, huyen, se fugan de las búsquedas (las de los aparatos de poder, las del campo literario, de su *respetabilidad*), pero luego cada vez *vuelven*. Interpelados, retornan como espectros, espantapájaros, zombis, robots; cuando parecemos por fin encontrarlos, sujetarlos, se petrifican, literalmente: se inmovilizan, no responden. En su investigación de la historia política de un siglo, la novela plantea así los desplazamientos de Belano y Lima como líneas de fuga de la interpelación de los aparatos estatales; a la vez, al considerar la delocalización y globalización posnacional de la economía política de mercado, su detención y re-aparición como objetos inanimados, como «estatuas de sal», o como «idiotas», «lobotomizados» (o... un largo etc.) deviene en alegoría (en rostro cadavérico: Benjamin) que interrumpe también los "imperativos" de la multiplicidad y diferencia, reducidos a valor de cambio por el mercado transnacional (o por la Feria del libro de Madrid, por ejemplo, cuyo relato se analiza en el primer apartado del capítulo). El mundo de repente detenido, inanimado, ir-responsable que Belano y Lima figuran frente a todos los personajes, pone en crisis a los testimonios, disgrega las representaciones, desactiva lo narrativo y provoca la caída de la simbólica de la búsqueda; a la vez, provoca cada vez más relatos, más desplazamientos, más imposibilidades: más restos. Cada narración, al entretenerse con espectros, se vuelve inactual y, así, potencial. De allí su ética y política "infra-realista". Lo que me parece importante es que tal potencialidad se retrotrae y abre fallas anamnésicas, resistiéndose a la irrevocabilidad del pasado: en las apariciones de Belano y Lima, lo que ha sido "relampaguea" –desplazado, sólo señalado, nunca narrado por completo– como *no necesario* sino *contingente* (esto es, en su poder-no haber sido). En las

interrupciones de los relatos, en sus fracturas, se filtra así, «fuera-de-significado» (cfr. la interpretación lacaniana de Asensi), la no-palabra, lo no-vivido de una historia sufriente, volviendo cada vez a sus virtualidades aplastadas: esto es, volviéndolas, quizá, otra vez posibles. Esto significará, para Bolaño, retomar también a las víctimas de los procesos revolucionarios latinoamericanos: la irresponsabilidad de Cesárea respecto a la revolución mexicana (a su «curso enloquecido») se reactiva frente a la posición heterodoxa de los realvisceralistas desde los años 70. Oponiéndose no sólo a los pazianos, sino también a los escritores «campesinos» (los revolucionarios «neo-estalinistas»), la parodia del realvisceralismo (doble ficcional del infrarrealismo que Bolaño fundó con Mario Santiago) deja entrever, sin embargo, un compromiso hacia una marginalidad social extrema, abandonada por el campo literario, por las subjetividades revolucionarias y, como es obvio, por el Estado. Los realvisceralistas comparten, en efecto, el mismo espacio lumpen del proxeneta que matará a Cesárea: en la novela se trazan mapas geopolíticos radicalmente subalternos, intentando insertarse en sus contradicciones y planteando, aún virtualmente, nuevos procesos, nuevas corrientes de subjetivación y de-subjetivación más allá del Estado, más allá de la respetabilidad de los dispositivos de poder, más allá de cualquier apropiación; desde una marginalidad ir-representada, inexistente. Quizá sea esta inexistencia que queda por rearticular, a partir de las fallas de los relatos, los que, por ejemplo, recogen el recuerdo de Ernesto San Epifanio, muerto en un barrio zombi, totalmente olvidado; el de Piel Divina o de Mario Santiago, cadáveres sin identificar; el de Cesárea sepultada en el desierto; el de todas las otras sin nombre (o con no más que un nombre en el cartelito de una morgue, en un artículo de periódico, en un informe médico o forense). Es a partir de estas epifanías negativas del abandono extremo, "negativos fotográficos de una epifanía", que volveré a empezar mi

lectura de 2666.

En la imposibilidad de abarcar cada una de las partes del libro de Bolaño, me concentraré en algunos procesos generales y (des)compositivos para luego proponer una lectura de "La parte de los críticos" (cap. 4) y, sobre todo, de "La parte de los crímenes" (cap. 5). Al escoger estos dos textos, intenté ejemplificar cómo la novela lee la historia mundial desde Santa Teresa, desde la frontera mexicana y sus dimensiones inenarradas. Voltea, así, el mapa: provincializa a los críticos europeos y los acompaña hasta el estallido de su falsa conciencia de académicos pseudo-ilustrados; los lleva desde una Europa neoliberal en avanzado proceso de integración, hasta el lugar en donde se quiebran las mismas condiciones de posibilidad de su despolitización e infinito aburrimiento: los hace dispersar, pues, en Santa Teresa, el lugar que, en la novela, figura la anti-capital del siglo XXI, enclave del capitalismo globalizado y del horror contemporáneo; desierto fronterizo desde donde leer y renarrar la entera historia del siglo XX (y no sólo): la revolución mexicana de *Los detectives salvajes* (Cesárea, los mapas de la fábrica sonoreense en la que trabaja, sus «huesos en el desierto»); las guerras mundiales, los totalitarismos y los genocidios de "La parte de Archimboldi"; la dictadura chilena y la experiencia exílica de *Estrella distante* y "La parte de Amalfitano"; el esclavismo y el racismo en "La parte de Fate". Un trabajo ulterior, que no se pudo hacer por motivos de espacio y tiempo, tendría que enfrentarse con todos y cada uno los estallidos (no hay ningún teleologismo, tendría que haber quedado claro) de la historia en el *aquí y ahora* de Santa Teresa. Y me pareció evidente que en ningún otro lugar esta deixis desfigurada emerge, en su presente absoluto, como en "La parte de los crímenes". Es por esto que, de manera puramente heurística, he querido ver en esta parte el origen de la irónica omnisciencia caída del narrador de la novela: como si el libro se narrara desde "La parte de los crímenes", allí

donde se arruina el lenguaje, la narración, la literatura; donde no hay mapas cognitivos trazables, pero sí es posible pensar la violencia sistémica que maquila, separa e interconecta nuestro sistema-mundo.

De tal manera, en el cuarto capítulo intento tensar la noción de cronotopo de Bajtín, partiendo de un dato evidente: la interconexión de las historias del libro a partir de Santa Teresa. La tensión de la que hablo se podría resumir así (de manera, en el límite, aporética): *¿Puede* Santa Teresa ser el cronotopo principal de cada parte de la novela, esto es, la unión de espacio-tiempo en un «todo inteligible», origen de la «imagen del hombre» que de cada una se desprende, responsable de la representación artística y de su relación dialógica con las cronotopías de lo real, generadora de sus tramas? Me interesa evidenciar la noción bajtiniana como categoría de la forma: de tal manera Santa Teresa no sería, banalmente, el lugar argumental de la conexión de las historias, sino su principio de organización. En ambos capítulos intento ver cómo este principio revela ser una deriva desestabilizadora; no organiza, sino que descompone, perturba, destruye: maquila, ensambla y separa. La aporía, una vez más: ¿puede el lugar de la destrucción y expropiación del lenguaje, el de la reducción de la mujer a cuerpo trabajador explotado y a cuerpo biopolítico mutilado, ser el lugar desde donde se narra la novela, desde donde se enredan sus historias? Construyo progresivamente estos interrogantes alrededor de la experiencia límite del libro (y de la globalidad de la obra de Bolaño): si bien es posible leer cada parte de manera autónoma, me parece que, al mismo tiempo, cada una adquiere su potencia al relacionarse con "La parte de los crímenes"; allí donde se testimonia la enésima realización de lo imposible en la historia.

Leo así las anacronías que irrumpen en cada parte; los pre-anuncios de Santa Teresa; las interferencias como desde un espacio exterior (e inmanente a la vez: un pliegue). Un

adverbio parece volver: *mientras*; Santa Teresa, incluso antes de "presentarse" en cada parte, antes de detonar en "La parte de los crímenes", acaece mientras, esto es, al lado e insertándose en (produciendo) resquebrajaduras en los mundos de los personajes; como un ruido que se opondrá a un silencio fundamental: el de las mujeres. Entre el ruido del registro de su cadáveres y el murmullo de su voz intestimoniable. El estilo denotativo de "La parte de los crímenes" vuelve en las otras partes, se introduce en los sueños de los personajes, contamina los relatos. Una vez más, el acontecimiento como experiencia de lo imposible: algo ominoso en todo momento suspende la narración en prefiguraciones que no alcanzarán ningún cumplimiento, puesto que provienen del lugar que mutila tiempo, espacio, tramas, "imágenes del hombre".

A partir de estas consideraciones generales, leo "La parte de los críticos" como una parodia terrible que en su misma forma parece replegar "La parte de los crímenes" y así indicar la de-localización de su producción hacia la ciudad mexicana. Orden cronológico, insistencia del cómputo, enucleación repetida de "palabras-lugares comunes" del trabajo académico: aglomeración de una discursividad hueca que apunta hacia el tedio ideológico de los críticos, al borramiento del horror que lo sustenta. Se reproducen y fisuran, en los elementos formales de la novela, los procesos de subjetivación de los personajes a partir del dato histórico y social de su ideología neoliberal. Así se construye su deseo de posesión como autorrealización: hacia Archiboldi y hacia Norton; y la producción de terceros de la barbarie en los cuales descargan sus pulsiones frustradas: la violencia simbólica hacia los otros con los cuales tienen que, de manera siniestra, "com-partir" a Norton. Hasta el episodio del taxista paquistaní que abre a Santa Teresa, la ciudad donde la forma progresiva y cronológica se estrellará contra la contabilización de los cadáveres. Algo notable es que si antes de llegar a la

metrópolis fronteriza las focalizaciones se habían concentrado mayoritariamente en Espinoza y Pelletier (y Morini), como reflejando la tendencia cosificadora hacia Norton, será ésta quien arrojará la primera mirada sobre México. Mirada femenina y mirada desde Santa Teresa: todo lo anterior, en una cronología invertida, se derrumba y no deja sino lo inexperimentable de murmullos improvisos, zumbidos, imágenes cercenadas, sueños siniestros e intraducibles. La ciudad parece absorber a los críticos y expulsarlos a la vez: son las relaciones topológicas que analizaré a propósito de "La parte de los crímenes". Santa Teresa se plantea como cronotopía de la excepción.

En los rumores y ruidos, en los balbuceos en los que atropellan personajes y narración a lo largo del libro, vi así un retorno de la fricción del lenguaje que se produce en "La parte de los crímenes". Tal fricción y el trabajo de las máquinas que la engendran, así como su sabotaje, son el objeto del último capítulo de la tesis. Aquí hago un análisis paulatino de los diferentes dispositivos discursivos y materiales que invaden la forma novelesca, arruinándola. La novela se deja penetrar por un archivo de documentos; al repetirlos y redoblarlos en sí expone su modo de producción y, a la vez, lo disgrega produciendo una experiencia *otra*. Bolaño reitera el íntimo isomorfismo que trenza trabajo maquilador, economía de la información y fabricación de cadáveres. La forma-informe (médico, forense, policial) retomada por agencias de prensa, que a su vez la distribuyen a una pluralidad de medios, que a su vez las recogen sin mayor investigación y la redistribuyen a los lectores: se trata de un círculo parasitario que no hace sino reproducir la desechabilidad de los fragmentos, reiterando la desechabilidad de la mujer que, en la novela, sólo existe como cadáver: desensamblado/mutilado y vuelto a ensamblar como residuo. Es la misma desechabilidad que Melissa Wright analizó a propósito de los modos de producción en las maquiladoras y su

desensamblaje/ensamblaje de un cuerpo trabajador que reproduce, en la división de clase, divisiones de género y raciales. Bolaño interviene en dos aspectos: por un lado, muestra la materialidad de producciones discursivas que inciden el cuerpo social y económico, permitiendo la reducción biopolítica de la mujer a cuerpo trabajador explotable, a cuerpo violable y matable. Por otro lado, opera una *transcripción* de los informes que describen sus cadáveres. Intento así distinguir y leer en toda su radicalidad la operación bolañiana: no se tratará, en la horrible contabilización de asesinatos, de la inscripción de la materialidad del cadáver, sino de la retraducción de cadáveres *lingüísticos*: de su implosión. Mi hipótesis es que se trata de un *injerto*, de un proceso de citas que *no significa* los cuerpos, sino que se relaciona de manera intra-lingüística a la forma-informe. A través de análisis sintácticos de algunos fragmentos, intento ver cómo se produce un hundimiento en la «materialidad de la letra» (de Man), a través de una descomposición de los “originales” en sus elementos constitutivos, que se enciman el uno sobre el otro, hasta el abismo de su no-significar. En suma, Bolaño desensambla el producto acabado (el informe como desecho y como mercancía) y, a partir de su ruina, plantea una experiencia del lenguaje como tal, como potencia, desligada de su significación en acto. Más que en su referencia documental, es en esta experiencia donde intenté ver el compromiso ético de la novela: su importancia testimonial. Consciente de los límites que se han podido señalar en su pensamiento (no siempre a propósito), releo el lugar ético del testimonio –más allá del testimonio como forma genérica y con las debidas cautelas de diferenciación histórica– a partir de *Lo que queda de Auschwitz* de Giorgio Agamben. Me parece que lo que produce Bolaño en "La parte de los crímenes" es una no-lengua, una grafía-murmullo que, llevada hasta la indecidibilidad de su letra, testimonia la imposibilidad de testimoniar de las mujeres en el momento en que son

reducidas, o *pueden ser* reducidas –por un entero sistema económico y social transnacional– a pura voz, sufrimiento, dolor. Es esta la experiencia que el lector *puede* tener: relacionarse con un no-poder-decir, con una radical de-subjetivación, con la enésima realización histórica de lo imposible. Una vez más, se tratará de considerar la *contingencia* y no necesidad de esta infancia: de desactivar los dispositivos que la producen y la separan de su poder-decir. De despertarla hacia una potencialidad ulterior: quizá, hacia otra historia.

1. EL UNIVERSO EN EXPANSIÓN DE ROBERTO BOLAÑO

1.1 Poéticas de lo indecible

La literatura nazi en América se presenta como pequeño diccionario o manual portátil, de matriz borgiana, en el cual se enlistan, en apariencia con pocas relaciones recíprocas, las biografías apócrifas de oscuros escritores u hombres de "cultura" que, de manera más o menos criminal y en diversas formas, ligan la literatura a una ideología de extrema derecha y al ejercicio de la violencia (siempre implícita en sus poéticas). La estructura policéntrica del libro, en el cual cada ficha se llena de referencias bibliográficas y juicios críticos, no permite que se entremen, entre sus piezas, historias articuladas de manera narrativa. Sin embargo, todos los apartados están constelados de referencias cruzadas y microconexiones que, como en su negativa, vuelven la obra una suerte de novela-río virtual (una matriz de la "forma" que adquirirá *Los detectives salvajes*).

Cuando el lector haya atravesado casi por entero esta serie potencial y horrorosamente expansible de bio-bibliografías, la última "voz enciclopédica" introduce un desplazamiento que funciona a la vez como «espejo y explosión de [las] otras historias» (Bolaño, 2000a: 11), es decir como intensificación y pluralización de lo ensayado hasta allí, y como una virtual puesta al desnudo del proceso investigativo que –el lector es llevado a imaginar– se escondía, intuible pero nunca explicitado, detrás de todas las otras voces.

En efecto, antes de asomarse nada impunemente en el relato que cierra el libro, "Ramírez Hoffman, el infame", el narrador-autor ficcional disimulaba detrás de su frialdad enciclopédica una posición enunciativa indistinguible, no sólo por la falta de cualquier

asunción pronominal, sino por la imposibilidad misma de atribuirle a él o a sus fuentes –que imaginamos haya buscado, recolectado y seleccionado– los escasos comentarios evaluativos sobre la vida y las obras de los escritores nazis o sobre los mismos materiales consultados.⁴ Su voz sólo resuena de manera ambivalente en la acentuación irónica de algunos enunciados,⁵ aunque de hecho, la mayoría de las veces, logre de esta manera ocultarse y de nuevo confundirse por el carácter abiertamente absurdo y la indirecta, clara postura crítica, compartida con el lector, hacia lo que se señala: «El *Diccionario de Autores Cubanos* (La Habana, 1978) que ignora a Cabrera Infante, sorprendentemente recoge su nombre» (Bolaño, 2010c: 65). Así es como el narrador marca su presencia principalmente en el movimiento paródico implícito en la operación global del libro, en la arquitectura ficticia y en lo terriblemente grotesco de sus "objetos de estudio" que, por esto mismo, parecen hablar muy bien por sí solos, sin necesidad de mayor distanciamiento. Sin embargo, el juego, nos parece decir Bolaño, no puede sino involucrar a quien, en el plano ficcional, lo crea y lo vuelve a narrar, aunque sea apoyándose en miles de otras voces. No basta el resultado, la parodia de las biografías apócrifas como crítica de la reiteración de la infamia: hay que escribir el proceso, de búsqueda y de escritura de la búsqueda.

Con un movimiento que no termina de extrañar al lector, un "yo" irrumpe *ex abrupto*, con su palabra geográficamente marcada, y de inmediato distanciada, desterritorializada: «Emilio Stevens pololeaba (la palabra pololear me pone la piel de gallina) con María

⁴ «Sobre su vida en La Habana tras salir de la cárcel se cuentan infinidad de historias, la mayor parte inventadas» (Bolaño, 2010c: 64): queda claro el juego exponencial de lo apócrifo, muy a menudo parte integral de las poéticas de los "literatos nazis".

⁵ «Naves secretas procedentes de la Antártida o en Milagros (así, con mayúscula, como lo escribe González)» (Bolaño, 2010c: 72).

Venegas» (189). «Bolaño» se escenifica, pone su mirada deformante a la prueba de un abismo que parece contaminarla y desplazarla, construyendo un relato que sirve «como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo preced[e]» (Bolaño, 2000a: 11). Ramírez Hoffman lo arranca de su exterioridad y lo obliga a exponer su lugar de enunciación frente a la criticidad de una genealogía de la literatura nazi en América.

Así, el estilo conjetural, que en las otras voces se refería siempre a una impersonalidad gramatical y semántica, aquí no sólo apunta a la incierta verificación de los hechos, sino que sobre todo marca la responsabilidad asumida por el yo que narra, frente a un indecible que afecta a las mismas condiciones de posibilidad de su acto narrativo: «supongo que las Venegas también salían con otros, supongo que Stevens también salía con otra gente [...] Es un misterio sin mayor trascendencia, un accidente cotidiano. Supongo que el llamado Stevens era guapo, era inteligente, era sensible» (Bolaño, 2010c: 189-90). La anáfora reitera la conjetura, la narración retrospectiva fluye rápida, seleccionando datos y siempre exhibiendo su situación enunciativa, en refracciones por donde transitan los tiempos múltiples del relato. Emilio Stevens, durante el gobierno de Salvador Allende, acude a un taller de poesía. Cuando irrumpe el golpe de estado de Pinochet, los integrantes del taller se dispersan, la mayoría *desaparece*. Stevens se convierte en Ramírez Hoffman, poeta de (supuesta) vanguardia y asesino serial, piloto de la Fuerza Aérea Chilena y autor de performances poéticos en los cielos del Chile de la dictadura: feminicida y absurdo, enigmático fotógrafo de su misma barbarie actuada, re combinada en una pieza aniquiladora de cualquier lenguaje, que no sea la pura huella tautológica, iterativa, exponencial del horror. ¿Cómo relatar todo esto? ¿Qué implica para un sujeto ser testigo marginal y marginado, y a un tiempo narrador del horror? La narración provoca un continuo acercamiento, nunca abarcado y siempre vertiginoso, a esa distancia inexperimentable hacia la cual, por otro lado, apunta casi toda la obra de Bolaño.

Indirectamente, tan sólo dando comienzo al relato y asumiendo la primera persona, el narrador se declara responsable de la decisión sobre los hechos por narrar, así como de su puesta en forma narrativa. Sin embargo, en cada momento se expresa la insuficiencia del estatuto organizador del relato, señalando, en la imposibilidad misma, el proceso crítico que cualquier narración tendría que activar. Analizando brevemente una escena clave del cuento, estas contradicciones productivas se mostrarán en la misma estructura sintáctica y en la compleja posición de la voz narrativa. Se trata de la "visita" de Stevens a las gemelas Venegas, las mejores poetas del taller, quienes después del golpe militar se habían refugiado en la casa de sus padres difuntos, fuera de Concepción.

Y un buen día, digamos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur, en plena primavera, tocan a la puerta y allí está Emilio Stevens y las Venegas se alegran de verlo [...] probablemente leen poemas, Stevens no, él no quiere leer nada, dice que está preparando algo nuevo, se sonríe, adopta una actitud misteriosa [...] y por la noche Emilio Stevens se levanta como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta, con la seguridad de los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía [...] y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón (190-1).

Es el único asesinato descrito en el relato y luego en *Estrella distante*, novela en la cual Bolaño hace estallar esta historia hacia muchas otras. La escritura conjetural colisiona aquí con sus riesgos, y de manera cada vez más radical. Parece querer huir rápida del acto imaginativo que construye la escena y la acelera, la fragmenta en un largo periodo paratáctico, en el cual el sonambulismo de Stevens es la desfiguración de una pesadilla que se resiste a una forma concluyente. El narrador se redobla en su propia caída sintáctica, *él también* orillando vertiginosamente la (in)seguridad del sonámbulo («pero lo cierto es que se levanta»), siendo la narración insostenible y perdiendo él sus poderes. Porque la suposición es

trauma, significa su repetición y reactivación, mientras se autocorrige y devela su dramático proceso imaginativo («y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón») hasta llegar a una indeterminación extrema: «no [...], más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón». El acto de narración exhibe la contaminación actuada por lo narrado, el abismo de una desubjetivación profusa y estructural a la enunciación testimonial. «Más limpio, más rápido»: no podemos establecer si se trata del "presente" de la narración que se dobla sobre sí misma, o si es la palabra-pensamiento de Stevens hipotizada por el narrador, suerte de indirecto libre que entra en la palabra de éste, la desplaza y la obliga a un sucesivo movimiento de distanciamiento: «y la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz» (*ibidem*). Un intento de recuperar la heterodiégesis, éste, que de hecho –por la reiteración de la estructura diádica– refracta el vértigo de la contaminación, la re-percusión del sonambulismo.

Bolaño se enfrenta con la aporía productiva de lo singular, de aquello que es irreductible a una ley antecedente que asegure la firmeza de una decisión. Lo indecible, siguiendo a Derrida, sería el espacio abierto de una responsabilidad más allá del cálculo, de la precomprensión, de la fuerza del sujeto –esto es, más allá del sujeto. Actuar, interpretar, narrar sería así posible sólo aceptando el desafío de una urgencia desubjetivadora: la apelación de una alteridad que suspende la linealidad –y la temporalidad– de cualquier regla previa, de cualquier esquema ético (cfr. por ejemplo Derrida, 1997). En Bolaño, nos parece, lo indecible afecta a la misma condición de posibilidad de lo narrativo, contamina cada una de sus decisiones, apuntando a una fractura entre historia y memoria, acontecimiento y narración, así como entre los relatos que se van construyendo y sus potenciales, diferentes versiones. En todo momento se afirma la deuda hacia un pasado que, en la discontinuidad intempestiva de su emergencia, exige ser re-narrado, oponiendo la singularidad y la

heterogeneidad de la historia de los vencidos a la reducción operada por narraciones hegemónicas (cfr. Herlinghaus, 2004).

Así, la que podía ser la enésima biografía de la serie, sujeta a una radicalización de la barbarie enlistada en el libro, se vuelve *relato de investigación biográfica*, inscribiendo la forma-proceso que será una constante en la obra de Bolaño. El narrador habla desde la marca reflexiva del *después* de la (re)narración: luego de la aparición del detective privado Abel Romero; luego de la ayuda que le proporciona –por dinero– para "encontrar" a Hoffman detrás de textos escritos con heterónimos; luego de que con esta investigación "filológica" de atribuciones autoriales (lo policial que se relaciona aquí estrechamente con la hermenéutica en su sentido clásico), Romero puede localizar a Jules Defoe/Ramírez, desaparecido desde hace años en una lejanía a veces peligrosamente absolutizada; luego de que el "Bolaño" personaje-narrador ficcional alcanza a reconocerlo por pura negación⁶ y a consignarlo así a Romero para su ejecución –ajuste de cuentas en el que el Estado marca su fin, una vez más. *Después* del trauma de los eventos históricos, después de la crisis implícita en la búsqueda y en el «espejo negro» que Hoffman le proporciona, después de la decisión de contribuir a su asesinato, misma que guarda el fantasma deconstructivo de su indecidibilidad, el narrador vuelve a narrar, narra a partir de la alteridad, del regreso de las voces de un pasado irreconciliable, aceptando la dis-posición que esto conlleva; narra el "mal" y la crisis de la narración que su imposible atravesamiento provoca. Al mismo tiempo, renarrando los márgenes de lo que pretende oponerse en tanto inenarrable, se narra a sí mismo, a través de un constante re-

⁶ «No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos» (Bolaño, 2010c: 212).

doblamiento reflexivo. Una de las únicas maneras, parece decir Bolaño, para contar la repetición de la violencia histórica, es oponerle su renarración pluralizadora, exhibiendo la crisis destructiva que la producción sistemática del horror provoca en el sujeto que narra y volviendo esta desubjetivación proceso reflexivo, crítico, liberador.

Todos sus personajes se encuentran en constante movimiento de investigación y de búsqueda: palabras clave en la narrativa de Bolaño, con toda su ambivalencia, con todos sus riesgos de absolutizar lo buscado o inmovilizar lo alcanzado. Para su narración, buscar significa, como para el Ciccio Ingravallo del escritor italiano Carlo Emilio Gadda –al que Enrique Vila-Matas se refirió en un ensayo sobre Bolaño del 1999 (ahora en Manzoni, 2002a)– investigar una multiplicidad de «inopinadas catástrofes», como vórtices, puntos «de depresión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes», que acaban por «estrujar en el remolino del delito la debilitada "razón del mundo"» (Gadda, cit. en Calvino, 1989: 107-8). Hoffman y el infame contexto dictatorial bajo el cual opera se configuran como uno de estos territorios "depresivos" por narrar, el abismo nietzschiano –*topos* y tropo proliferantes en Bolaño– que le devuelve la mirada a quien lo observa desde la orilla, paralizándolo y deconstruyéndolo. De tal manera que el movimiento constante y la explosión narrativa funcionan a menudo para narrativizar la parálisis a la que son llevados sujetos, lenguaje, narración frente a la experiencia de la violencia, de la pérdida de sentido, de la enfermedad, de la locura.

El mal se re-presenta de manera profusa en toda la obra de Bolaño, como latencia omnipresente y proliferante, como un desplazamiento y como referencia constante pero no indivisible de la narración; espacio dilatado o comprimido en el cual el sujeto puede, en un vértigo, atisbar también su propio rostro: en un movimiento de desfiguración, le es posible divisar la imagen extrema y horrorosa, aparentemente revertida de sí mismo: desconocerse.

Presente/ausente como un «fuera de pantalla» (Poblete Alday, 2011: 427) y «fuera de significado», que al mismo tiempo corroe el espacio literario (cfr. Asensi Pérez, 2010: 352-4), esta experiencia señala, muy a menudo en su extraña familiaridad y banalidad, el continuo riesgo y la constante presencia (la inminencia), en la historia, de la caída hacia el abismo, hacia el horror. «La violencia de toda situación narrativa promueve una experiencia del mal pero no la concreta, la mantiene en un estado de inminencia que, por más que llene todos los huecos de la lectura, funciona como resto o residuo» (Figuroa Jofré, 2010: 435). Tales residuos y vacíos condensan elementos semántica e ideológicamente heterogéneos y dispersos, que el sujeto no logra desenredar y frente a los cuales el peligro es cerrar el relato en una representación que los re-produzca. Es por esto que la crisis se convierte en la expresión reflexiva de una «enabling impossibility» (Žižek, 2008: 5), en tanto deconstrucción y desafío crítico de renarración: es una lucha por narrar aquello que destruye la narración, que la vuelve hasta sospechosa: «it is not poetry that is impossible after Auschwitz, but rather *prose*. Realistic prose fails» (4).

Frente a estos peligros —entre la parálisis aniquiladora de la narración y el retorno compulsivo a una supuesta sanación a través de la memoria narrativa— la respuesta de Bolaño es una expansión de las narraciones y de los personajes que apuntan hacia las ruinas de la historia y del sentido, sin poder ni querer abarcarlas de forma total en la lógica del relato. Señalamiento de las fisuras en la representación y pluralización narrativa como liberación de lo posible: son los dos procesos —ética y políticamente decisivos— que intentaremos investigar a lo largo de todo este trabajo.

1.2. Una enciclopedia abierta de (re)narraciones: relato y pluralizaciones críticas

En estos nudos críticos reside el sentido de la vía pluralizadora que emprende *Estrella distante* al rescribir "Ramírez Hoffman, el infame", a través de una operación definida muy bien por Celina Manzoni como «desplazamiento y recreación en un proceso tanto de autofagia como de reconocimiento» (Manzoni, 2005: 34). Además, alega la crítica en otro ensayo, «la duplicación, el estallido en la segunda novela de un episodio fundamental de la primera, arrastra otros desdoblamientos que luego se constituyen en serie» (Manzoni, 2002b: 40). El "Bolaño" que en el hipotexto se espejeaba en Hoffman, peligrosamente acercándose y distanciándose de él, con un movimiento crítico y de crisis irresuelta –que lo hará co-responsable de su ajusticiamiento, pero también de su propio relato reconstructivo y parcial– se redobra en *Estrella distante*, volviéndose el autor-transcriptor de la historia que le relata su «compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África» (Bolaño, 2000a: 11). «La narración es el doble de otra narración» (Manzoni, 2002b: 40): la proliferación de dobles y espejos en la novela, al lado de algunos «párrafos repetidos», opera precisamente en dirección a la renarración pluralizadora del enigma Hoffman (Carlos Wieder, en la novela), al ensanchamiento de relaciones que evitan la absolutización, aumentando las perspectivas y las voces sobre su parábola monstruosa y, principalmente, haciendo que ésta sea lo inexperimentable que hay que intentar decir continuamente, desplazándolo hacia otros relatos, otros personajes que en ella se espejean de manera conflictiva, negativa.

En la novela, Arturo B(elano) se construye en primera persona desde el principio, se vuelve testigo directo de las primeras apariciones de Wieder en los talleres de poesía conducidos por Juan Stein y Diego Soto, y al mismo tiempo su narración se desdobra ulteriormente, ya que en su mayoría se forma a través de la reelaboración de las cartas que,

mientras él se encuentra en exilio en España, su compañero Bibiano O'Ryan le manda desde Chile. Bibiano es el *otro* que se queda en el lugar del abismo, que hace el difícil trabajo de investigar el pasado (en archivos y en relaciones epistolares), que interpreta retrospectivamente los hechos («Según Bibiano O'Ryan, era un tipo de facciones demasiado frías para ser hermosas, pero, claro, Bibiano afirmó esto a posteriori y así no vale», Bolaño, 2000a: 15) doblando la operación interpretativa que es la misma del narrador Belano.

En el vértigo de los dobles, Bibiano escribirá un libro, «*El nuevo retorno de los Brujos*, [...] sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989» (117). Queda claro el guiño a la novela bolañiana desde donde proviene la historia de Wieder, cuyo nombre, además, «según Bibiano nos contó, quería decir "otra vez", "de nuevo", "nuevamente", "por segunda vez", "de vuelta", en algunos contextos "una y otra vez", "la próxima vez" en frases que apuntan al futuro» (50). Se alude a la repetición del mal, pero también al proceso de renarración que estamos leyendo, donde cada repetición es un desplazamiento y una interrupción de la violencia de la recursividad. Al intentar re-iterar y renovar su oposición narrativa y su proceso de memoria, a la vez la novela expande sus huecos, continuando y nunca cerrando el ejercicio de rediscusión e interpretación del pasado. Así el encuentro de voces absorbe y construye alteridades, en un movimiento proliferante de pliegues y despliegues que evita la cristalización de la historia por contar, misma que, por otro lado, huye hacia una lejanía que el mismo Bibiano parece manifestar en su libro, *en abyme*:

Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él son vacilantes, como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta Carlos Ruiz-Tagle) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (117-8).

Carlos Wieder –a quien Belano reconocerá como su «horrendo hermano siamés» (152), parpadeando y perdiéndolo, pero a la vez radicalizando, como tiene que ser, el proceso de redoblamiento y desconocimiento en el espejo revuelto del otro– provoca la parálisis de quienes lo observan y lleva a la crisis la narración que lo vuelva a buscar.⁷ La novela se vuelve el relato de una crisis en devenir, pluralizada y prolongada a lo largo de todo el libro. La crisis empuja a reconsiderar el lenguaje y sus órdenes discursivos, después de su destrucción, para volver a entablar una relación desplazada, trastocada, *otra* con un referente ya estallado. Cada personaje, así como la novela, tiene que repensarse en sus estructuras para recuperar una posición móvil desde donde volver a criticar su mundo. Así como Bibiano exhibe la opresión de la presencia-ausencia de Wieder y su prosa desborda, murmulla, cae en la coprolalia, en la hiper-adjetivación, por no poder cubrir el peligro del silencio; la novela de Bolaño, de manera diferente, pero sufriendo las mismas imposibilidades, responde con un ulterior estallido hacia nuevas digresiones, esto es, hacia nuevos relatos potenciales, que reaccionen metonímica y dialógicamente a la situación crítica, a su vez generando inevitablemente otras.

«Todos los destinos, como espejos deformantes, se remiten unos a otros. Escribir sobre un personaje, desde los mecanismos de caracterización de Bolaño, es escribir sobre todos» (Gamboa Cárdenas, 2008: 222). Así que no podemos creer a lo que nos dice el narrador en *La literatura nazi en América*, donde leemos: «Y después también a Martín

⁷ Bibiano que sale de la casa de Wieder «está [...] blanco como el papel», así como los que salen de su abominable exposición de fotos. Celina Manzoni se refirió a «la anagnórisis de los antiguos griegos, una posibilidad aterradora: verlo, reconocerlo, es arriesgarse a ser visto y reconocido» (Manzoni, 2002c: 49).

García lo mataron, pero esa historia no tiene nada que ver con esta historia» (Bolaño, 2010c: 192). Porque queda muy claro que es sólo su concentración narrativa lo que dirige el relato hacia una línea argumental "principal", y que no es cierto que esa historia, la de García quien en *Estrella distante* será Diego Soto, coordinador de uno de los talleres de poesía, no tiene nada que ver con la de Hoffman/Wieder. Al contrario, puesto que será justo en esta dirección que la reescritura expandirá la novela hacia una sistematicidad abierta de relatos interconexos. Juan Stein, Soto, Lorenzo: tres "digresiones" bifurcándose y espejeándose entre sí, oponiéndose y re-relacionándose en el no-lugar de sus fracturas, de sus imposibilidades. Digresiones como refracciones y distorsiones, como movilidad del sentido, ya que cada una, luego, no podrá sino producir ulteriores digresiones en sí misma, multiplicando los vínculos entre explosiones y espejos: toda historia, y con mayor razón la que se enfrenta a traumas históricos, implica la construcción de una constelación de relatos que éstos recíprocamente generan y necesitan y que la novela *decide* re-narrar. La historia de Juan Stein, por ejemplo, a partir de las dos fotos colgadas en la pared de su casa, lleva a la de su tío, el general judío bolchevique Cherniakovski, así como al diálogo con los integrantes del taller sobre la autenticidad de la foto de William Carlos Williams.

No sé por qué tengo la foto, nos dijo Stein, seguramente porque es el único general judío de cierta importancia de la Segunda Guerra Mundial y porque su destino fue trágico. Aunque es más probable que la conserve porque me la regaló mi madre cuando me marché de casa, como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, sólo me regaló el retrato, ¿qué quiso decir con ese gesto? ¿el regalo era una declaración o el inicio de un diálogo? Etcétera Etcétera (Bolaño, 2000a: 63).

Es así como funcionan todas las digresiones y las conexiones entre biografías, (re)narraciones y narradores, como una declaración de su necesidad de puesta en relación, como un diálogo en forma de enigma (de espejo deformante) o, más bien, como un enigma

que se pluraliza en tanto que asume forma dialógica (alejando el peligro de su absolutización). Asimismo, la historia de Stein a su vez se bifurca hacia dos versiones: algunas fuentes recolectadas por Bibiano lo hacen un héroe mitificado de la revolución latinoamericana, siguiendo así las huellas de Cherniakovski, aceptando en su praxis política la invitación al diálogo de su madre; otras huellas lo harían en cambio un izquierdista silencioso y no militante «como tantos chilenos desde 1973» (72), profesor y mecánico, «muy buen mozo», muerto de cáncer en su retiro en Llanquihue. «¿Qué hace un sobrino de Cherniakovski enseñando literatura en el sur de Chile?», se preguntaba Stein. ¿Será el revolucionario de tamaños épicos muerto en San Salvador –cuya mitificación es amargamente parodiada en la novela⁸–, o bien el silencioso y tímido «que va a camino a su trabajo, a pie, por una vereda apacible, sin correr», como William Carlos Williams en su foto? Quién es el doble-espejo de Stein, ¿Cherniakovski o Williams? Por supuesto, Bibiano no encuentra su tumba, el relato como ejercicio de duelo no puede cerrarse; el lector, como Stein sobre la foto de Williams, «no sabía qué decir, aunque admitía todas las posibilidades» (64). Si establecer la verdad no es posible, por cuantas pesquisas se emprendan, lo que queda es la potencialidad crítica y

⁸ El espíritu crítico bolañiano no puede dejar de ejercerse, aún con reservas, sobre la militarización de la revolución, sobre sus "arribistas de izquierdas" y sus mitologías. Y ello siempre desde una óptica *póstuma*, de renarración autorreflexiva que a su vez se opone a las mistificaciones de los relatos de la derrota revolucionaria. La retórica épico-militar estilizada en la novela sugiere una crítica al lenguaje revolucionario, el cual, al adoptar el mismo orden discursivo de los regímenes que quería derrumbar, de hecho renueva su propia derrota. Tal crítica se hace descubierta, directa y a la vez melancólica, cuando Belano-Bibiano, confundiendo sus voces, rememoran el espectro de Roque Dalton: «Aunque Stein probablemente hubiera matado con sus propias manos (en la distancia su ferocidad, su implacabilidad se agigantaba y distorsionaba como la de un personaje de una película de Hollywood) a los responsables de la muerte de Roque Dalton. ¿Cómo conciliar en el mismo sueño o en la misma pesadilla al sobrino de Cherniakovski, el judío bolchevique de los bosques del sur de Chile, con los hijos de puta que mataron a Roque Dalton mientras *dormía*, para cerrar la discusión y porque así convenía a su revolución? Imposible. Pero lo cierto es que allí está Stein» (Bolaño, 2000a: 67-8).

heurística de las historias, cada una reescrita en su singularidad, sus contradicciones y conflictos, frente a un horror dictatorial que narradores y personajes *deben* seguir investigando, como sobre-vivientes, reconstruyendo y cuestionando la pluralidad de "catábasis" y "depresiones ciclónicas". Así que todo "tiene que ver". Porque la historia de Wieder «era la historia de algo más» (130), porque la referencialidad quebrada de la novela se tiene que expandir, acoger más voces, pluralizar el abismo y contar el destino de los muchos que tuvieron que enfrentarlo y, dramáticamente, fracasar.

Las historias de Petra/Lorenzo, Stein y Soto se vuelven partículas y ruinas alegóricas de una sistematicidad compleja, que hace duelo por una totalidad diezmada: «A veces cuando pienso en Stein y en Soto no puedo evitar pensar también en Lorenzo. [...] Pero usualmente cuando pienso en ellos los veo juntos» (85). Y es que todas las historias, en Bolaño, van pensadas juntas, junto con la de Wieder, que va más allá de Wieder, apuntando a la memoria de la dictadura y a sus sombras,⁹ la de Hoffman pensarla junto con la de los otros personajes de *La literatura nazi en América* y, más allá, junto con los realvisceralistas de *Los detectives salvajes* y con la generación de poetas al final de *Amuleto*, junto con Amalfitano en *2666* y así, sucesivamente, relación por relación, sin totalización posible según un principio trascendente o simbólico, sino con la mirada constante hacia la laguna sin voz –y desestabilizadora– de las víctimas cada vez olvidadas por la historia.

⁹ «La palidez de Carlos Wieder (una palidez fotogénica) lo hacía semejante no sólo a la sombra que había sido Ruiz-Tagle sino a muchas otras sombras, a otros rostros, a otros pilotos fantasmas» (Bolaño, 2000a: 55).

1.3 Narrar el naufragio: experiencia y memoria

en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé qué fue lo que pasó aunque sí sé lo que no pasó y me pudo haber pasado.

Roberto Bolaño, *Amuleto*

En las fotos que expone en el apartamento de un oficial de la aviación, frente a pocos invitados del régimen, Carlos Wieder presenta las huellas objetuales de su "plan artístico" de feminicida, acumulando imágenes de cuerpos, o pedazos de cuerpos de mujeres, asesinadas y violadas por un triple o hasta cuádruple proceso mortuorio. El abismo de la reificación alcanza, en este vértigo exponencial, un punto extremo intransitable: el régimen fascista que vuelve a los hombres unos muertos en vida, a través de sus dispositivos biopolíticos y de sus prácticas totalitarias; Wieder que, representante del "nuevo arte" de Chile, mata a mujeres volviéndolas puros cuerpos despedazados, sin identidad ni rostro («las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados», 97); Wieder que fotografía, inmovilizándolo ulteriormente, el efecto de su acto, hasta crear una macabra *mise en abyme* de la cosificación de las víctimas: «la foto de la foto de una joven que parece desvanecerse en el aire» (98); finalmente, Wieder que pretende hacer de la huella del horror un objeto artístico organizado, en el que las fotos de los cuerpos pierden su "singularidad" y *sirven* a la totalidad de la instalación, como en un rompecabezas re-combinable, cuyas piezas se equivalen entre sí, ya que es su suma que hace la lógica de la obra.

Al contrario que sus performances de lírica aérea,¹⁰ la exposición «necesit[a] un marco limitado y preciso como la habitación del autor» (87): como en un cuarto de tortura, el encierro impuesto a las *mises en abyme* de la reificación, resultaría así «encantadoramente paradójico» (*ibídem*). Es la narración de Wieder: obligar en un espacio reducido y despojado, sin más escenografía, a las fotos desnudas que «decoraban las paredes»; crear un dispositivo en el que las partes, por su com-posición, conforman un relato y siguen «una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano)» (97). Es evidente que el Belano que encuentra en Wieder el espejo contrahecho de sí mismo, al reportar esta descripción, apunta también hacia el intento de desplazamiento crítico de su propia narración (y de la entera obra de Bolaño). Como vimos, los desdoblamientos de *Estrella distante*, diseminando la derrota en una pluralidad de relatos, intentan oponerse a esta epifanía negativa, la cual, por otro lado, encontrará en "La parte de los crímenes" de 2666 otra imagen especular, sin bien diferente, de un horror repetido y proliferante que desintegra el lenguaje

¹⁰ la definimos lírica deliberadamente, lírica como lo puede ser una poesía del yo en un régimen dictatorial: el sujeto que encuentra su sustancia en la identificación (necrótica) con la ideología absoluta del poder. Wieder escribe en el cielo: «*La muerte es amistad [...] La muerte es Chile [...] La muerte es responsabilidad [...] La muerte es amor y La muerte es crecimiento [...] La muerte es comunión [...] La muerte es limpieza [...] La muerte es mi corazón [...] Toma mi corazón*. Y después su nombre: *Carlos Wieder*» (Bolaño, 2000a: 89-91). En la definición de su núcleo de verdad anafórica, esencialista, Wieder engloba la pulsión de muerte del régimen militar y la convierte en lírica del yo, con un simple silogismo, suscrito luego por la firma final, por su nombre propio, enésima expresión de la sustancialización del sujeto.

narrativo.

La exposición de Wieder provoca una reacción tremendamente grotesca en sus pocos espectadores. Si es que es posible, éste llega hasta el fondo en la "coherencia" del sistema social en el que opera, hasta su corazón de tinieblas, suscitando en los asistentes, que de ese horror son cómplices y actores diarios, una suerte de shock de la evidencia. Su instalación de "narrative art" (con muchas comillas), por ser la expresión "perfecta" de la estructura ideológica del régimen –juntando la tecnificación del arte (su reproductibilidad) con la reiteración del asesinato– de pronto la destituye de su poder mistificador y devuelve a quien la mira la cruda efectualidad del mal que la constituye por completo. No es sólo hipocresía la que domina la reacción de los espectadores, sino que se trata de una visión inconscientemente destabilizadora: la evidencia de las fotos, su ordenación aniquiladora de los referentes directos, hace que la exposición de éstas reproduzca –con varios grados de despersonalización, como vimos– el evento de los asesinatos, como en un carnaval macabro.

Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de los pocos momentos de lucidez de su libro. Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas (98).

La caída del lenguaje, su aniquilamiento, reflejado en la obra, enmudece a quien la mira. Por un instante, el no-reconocimiento recíproco de los asistentes a la fiesta se convierte, en realidad, en un nuevo y efectivo desdoblamiento en el espejo del cuarto de tortura: esta imagen los paraliza, los desempodera, les hace perder cualquier herramienta con la cual miraban al mundo y pretendían reconocerlo como "real" y "sensato": todas las justificaciones ideológicas del horror se desmoronan. Como es obvio, las fotos son depuestas de inmediato

por agentes de la Inteligencia, el lenguaje vuelve a replegarse en su sistema cerrado y formulario, negando y removiendo la visión («allí, en el fondo, no había ocurrido nada, entre gente de mundo, ya se sabe», 100), recubriéndola defensivamente bajo un paradigma de orden consolidado («alguien recordó un juramento, otro se puso a hablar de discreción y del honor de los caballeros. El honor de la caballería, dijo uno que hasta ese momento parecía dormido», 99-100). Aunque la repetición y el sonambulismo lleva todavía consigo las estelas de la crisis, el orden reasume el shock, lo reprocesa y lo devuelve a la normalidad de la barbarie cotidiana y banal.

Es importante resignificar esta ambivalencia reactiva al horror, considerándola a partir del lugar de enunciación del narrador de la novela y del contexto post-dictatorial en el que se coloca la escritura de Bolaño, así como su *contradictoria* insistencia en el valor ético y político de la narratividad –contradicción productiva, puesto que asume y en cada momento expresa, de manera autorreflexiva, el deber de narrar reconociendo las imposibilidades constitutivas del mismo acto narrativo en el presente tardo-capitalista. La melancolía que afecta a los personajes bolañianos remite precisamente –como respuesta y resistencia a la siempre posible parálisis– a un continuo, obsesivo retorno a los relatos de una derrota que se vierte en derrota de la narración, involucrando también al sujeto en la misma pérdida de un presente-pasado que, sin embargo, no se quiere *dejar* de narrar. De lo que se trata, y la referencia es a un libro fundamental de Idelber Avelar (2000), es de oponerse a la resolución que caracteriza la política –y la *economía*– del duelo en la llamada transición democrática latinoamericana. El discurso sobre la memoria corre riesgos radicales a los que Bolaño se enfrenta de manera lúcida y siempre problemática. En el pasaje ya definitivo del Estado al Mercado como elemento determinante de la post-dictadura –que continúa y lleva a realización

plena el proceso socio-económico ya iniciado por los regímenes dictatoriales—, el discurso memorial es arrastrado y neutralizado por la misma «operación sustitutiva sin restos» (Avelar, 2000: 14) que define la destrucción de la experiencia en la época de su mercantilización. Si, por un lado, hay que oponerse con decisión a quienes explícitamente pretenden *dejar atrás* el pasado para *seguir adelante*, hacia mejores y "progresivos" tiempos, con una clara, ideológica y sospechosa remoción del trauma histórico, y hasta con su espantosa negación; por otro lado, hay que tener la lucidez de ejercer espíritu crítico también hacia esos discursos que creen posible, aún teóricamente, una "sanación" del horror del pasado, si bien en función de una reintegración de los sujetos en una hipotética comunidad reencontrada. El «giro subjetivo», que Beatriz Sarlo (2005) rediscute en un libro que dialoga implícitamente con el de Avelar, delinearía, según la estudiosa, una situación por la cual la innegable y remarcada importancia jurídica y política de los testimonios de las víctimas de dictaduras, se inserta en un contexto posnacional y globalizado de reivindicación de la «razón subjetiva» en los estudios históricos y culturales (tanto en la academia, como, significativa y correlativamente, en el mercado simbólico masivo). En ausencia de metanarraciones totales y autolegitimadoras, la contemporaneidad libera y permite la expresión de múltiples micro-narraciones por parte de sujetos que antes, por no tener cabida en los sistemas dominantes, carecían de voz. Este proceso positivo y emancipador provoca, por otro lado, una inflación de narraciones del "yo" que el mercado informacional produce y reproduce en formas finalmente estandarizadas, neutralizando, además, el potencial crítico de los relatos marginales. El problema se presenta, por tanto, en el momento en que los estudios culturales pretenden no sólo incluir la memoria testimonial, sino «fundar» sobre ella «una epistemología ingenua cuyas pretensiones serían rechazadas en cualquier otro caso» (Sarlo, 2005: 57). Los espacios enunciativos del discurso sobre la historia se confunden con los de las narraciones subjetivas, cuya proximidad a la

experiencia, más o menos traumática, las vuelve tan importantes como necesitadas de un ejercicio crítico más complejo y, sobre todo, *reflexivo*, siempre atento al estatuto retórico de los diferentes órdenes discursivos.

En esto, Sarlo y Avelar encuentran una cercanía productiva –que deriva de su común horizonte benjaminiano:

La acumulación de hechos provista por la literatura testimonial representó un paso crucial, no sólo para convencer a aquellos que insistían en negar lo obvio, sino también para las batallas jurídicas que han tenido lugar y seguirán durante los próximos años. Sin embargo, la recopilación de datos no es aún la memoria de la dictadura. La *memoria* de la dictadura, en el sentido fuerte de la palabra, requiere otro lenguaje (Avelar, 2000: 92).

Requiere un lenguaje *otro*. Ambos estudiosos consideran central, para la literatura como para el discurso crítico, un movimiento de abandono y distancia de la proximidad, de ruptura de la repetición y de la continua sustitución sin fisuras a las que lo contemporáneo relega la memoria, de hecho condenándola al olvido. Para que esto sea posible, se necesita la capacidad –que Sarlo remite al concepto de imaginación de Arendt y Avelar a lo intempestivo nietzschiano– de "desgarrarse" del presente y de su manejo hegemónico del pasado, rescatando precisamente esos residuos no integrables, los desechos, las ruinas que lo actual oculta, no interroga, silencia. Sin embargo, para volver realmente dialógica la escucha de los testigos, para reactivar el respeto que piden, antes de ser arrasados por aquel movimiento que todo lo engloba y todo lo normaliza y al que estamos dramáticamente acostumbrados, hay que evitar volver a caer en una ingenua presuposición de transparencia entre narración y experiencia y seguir afirmando la irresolución del duelo en tanto postura crítica que mantiene abierto el pasado y en crisis el presente, como única manera para imaginar la promesa de una diferencia. En contra de la «ideología de la "sanación" identitaria a través de la memoria

social o personal» (Sarlo, 2005: 50), hay que reafirmar la *necesidad* pero a la vez la *(im)potencia* de la narración, sin confiar en ninguna pretensión restitutoria de la experiencia traumática y con el objetivo crítico, reflexivo de no "curar", sino de mantener vivas, activas, irreductibles las heridas.

El duelo y la narración, incluso al nivel más obvio, serían coextensivos: llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado. Y a la inversa, sólo ignorando la necesidad del duelo, sólo reprimiéndola en un olvido neurótico, puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la transmisibilidad de experiencia (Avelar, 2000: 34).

La referencia es al famoso ensayo de Walter Benjamin sobre "El narrador". Hay que seguir leyéndolo, para rediscutir una condición determinante de la contemporaneidad. La crisis de la narrabilidad de la experiencia –en consecuencia de la tecnificación y mercantilización de las vidas y de su esfera simbólica– se hace evidente y radicaliza, según Benjamin, con la Primera Guerra Mundial, cuando los sobrevivientes retornan a sus hogares más pobres de experiencia comunicable, enmudecidos por una realidad de horror que sobrepasó y demolió el mundo tal y como estaban acostumbrados a conocerlo. Sus defensas de la multiplicidad de lo "real", sus formas de comprensión, así como los prejuicios, creencias o mistificaciones de su época fueron arrasados por «un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones» (Benjamin, 1998: 112) que los dejó a la intemperie e incapacitados para resignificar y *compartir* sus shocks. Sin embargo, habían suplantado su voz las noticias periodísticas, inaugurando ese proceso sustitutivo continuo en el relato del mundo, por el cual a una noticia sigue otra, a una mercancía otra, a una narración otra más, diferente e igual, todas dejando tras de sí el vacío –serialidad cuya portada destructiva bien, e irónicamente, se condensa en la catacrexis del "tiempo real", de la casi simultaneidad de las

noticias (*news*) que acompañan y borran la experiencia de los eventos y del propio tiempo. Así que, a pesar de que luego se produjeron múltiples testimonios sobre esa misma guerra, después del shock aterrador, la narración que intenta reconstruir lo que se ha roto irremediabilmente –el horizonte de experiencia común que ya no es posible narrar, porque ya ha sido desgarrado– genera problemas que no es posible ignorar.

Si el trauma es, por "definición", aquello de lo que no se puede, no se logra hablar, un defecto, un fracaso del lenguaje, una herida (según su etimología), una falla reconocible sólo a través de sus síntomas y no integrable por las formas de la conciencia (cfr. Giglioli, 2011); y si de la modernidad a la posmodernidad lo complejo y lo múltiple de estas experiencias negativas (sus destrucciones de la experiencia) se ha exasperado y radicalizado; la parálisis que de ello deriva para el individuo es sustituida, desplazada defensiva y fetichísticamente, a través de lo único que el mercado simbólico nos ofrece para defendernos: el distanciamiento del trauma, su remoción a través de un proceso de simplificación y trivialización del lenguaje. También el narrar se "economiza", al capitalizar su sentido en función de una solución pseudo-liberatoria.

Bolaño lo muestra tajantemente en la reacción de los espectadores a la exposición de Wieder. Y es este mismo el riesgo que Avelar y Sarlo intentan someter a crítica. Las narraciones de las víctimas están en constante peligro de caer en la banalización siniestra del mercado narrativo global. La «recopilación de datos» entra en un circuito que los acumula y reifica en una forma simplificadora, apta para el olvido. En este contexto, los "datos", si no son considerados críticamente, representan para la memoria el enésimo cementerio de la experiencia, ese mismo cementerio que Auxilio, la protagonista de otra novela de Bolaño, *Amuleto*, atisba detrás de una colonia del DF: «un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusaciones desapasionadas de un ojo

que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo» (Bolaño, 1999: 77).

Así que, si el «neoliberalismo instaurado después de las dictaduras se funda en el olvido pasivo de la barbarie de su origen» (Avelar, 2000: 173), Bolaño nos exige expandir la topología de esta función económica y política del olvido, haciéndonos desplazar y complicar sus contextos globales de actuación. De ello nos daremos cuenta frente al feminicidio no-narrado en *2666* (cuyo título es anticipado por la voz de Auxilio). No es por casualidad, pues, si comparamos la instalación de Wieder con la serialidad de la "Parte de los crímenes". En *2666* lo que tendría que resultar un continuo *shock* de lo inexperimentable, se vuelve paulatinamente el lugar común de una normalización sin extrañamiento. La reacción y remoción frente a la instalación de Wieder, espantosamente se reconducen a las nuestras. En "La parte de los crímenes", la acumulación de fragmentos, absurdamente inconexos, como notas periodísticas que reportan informes policiales y forenses relativos a los asesinatos de mujeres, *reproduce* sin trascendencia posible, nuestra manera de *no* tener experiencia del horror reiterado y amorfo. Su repetición *re-presenta* (paralizando el tiempo de la historia, aniquilando la narración) el sucederse discontinuo de shocks frente a los cuales parece que hoy en día nuestra manera (coacta) de defendernos es *normalizarlos*, convertirlos en *lugares comunes*. La proliferación de la imagen simplificada, despersonalizada y ajena a todo contexto de experiencia, así como la explosión narrativa a la cual asistimos, en forma repetida, estereotipada, distribuida y preconfeccionada en una pluralidad de medios y esferas sociales, testimonian la heterodirección (aparentemente diversificada) que un «mundo sin mundo» (Badiou, cit. en Žižek, 2008), cual es "nuestro" mundo en un contexto de capitalismo

globalizado, ejerce sobre nuestra manera de *formalizar* el estallido de la realidad, para neutralizarlo. Y esto adviene, de continuo, a través del lugar común despojado de experiencia común (es decir: vaciado de experiencia *tout court*).¹¹ La dictadura de la multiplicidad (y de la diferencia absoluta, y por esto indiferenciada, según la eficaz fórmula jamesoniana de la «persistence of the Same through absolute difference», Jameson, 1998: 60) se resuelve en una dictadura del congelado de imagen, remarcando con esto la imposibilidad misma de elaborar, en oposición, una *narración compleja*, que reinstale en un contexto de relaciones críticas el movimiento mismo de la heterogeneidad. Es esta reducción extrema la experiencia de la derrota¹² que la novela, y el discurso crítico, no pueden evitar de enfrentar reflexivamente si – en un contexto de "agotamiento" de la función literaria e intelectual en tiempos de tecnificación e informatización extensivas– quieren seguir luchando para reactivar las potencialidades éticas y políticas de la memoria en tanto deuda, esto es, en tanto herencia activa e irreductible.

¹¹ Para una interpretación del lugar común relacionado con la destrucción de la experiencia, cfr. Agamben, 2007: 54-8 y Moretti, 1994: 64-9. Volveremos a ello en los dos capítulos dedicados a *2666*.

¹² Escribe Pablo Oyarzún, a propósito del concepto de "derrota" en el libro de Avelar: «lo que nombra el término no se puede entender como mero *factum*. O bien, si es un *factum*, es uno que desborda su facticidad, en cuanto clama justicia [...] la derrota afecta al principio mismo de la experiencia, a lo que la constituye en tal, esto es, su misma irreductibilidad. En cierto sentido, la derrota no puede ser experimentada como tal, no es accidente que sufra un sujeto, individual o colectivo, no importa cuán grave pueda suponerse ese accidente [...] Pensada en toda su agudeza y algidez, la derrota es la derrota de la experiencia» (Oyarzún, 2010).

1.4 La (i)legibilidad del mundo: reflexividad de la derrota

«Todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta» (Bolaño, 1999: 128). La melancolía, la parálisis, la locura que desplazan a los personajes bolañianos y que éstos intentan relatar y compartir, absorbiendo voces, contradiciéndose, redoblándose en sus actos narrativos, remiten a su experiencia de la derrota, a su caída. Sin embargo, se trata de una «caída puesta en funcionamiento» (Espinosa, 2002: 126), de un fracaso que no se resigna a que lo que se ha perdido se aniquile en el olvido, y ello con la conciencia de que «tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer» (Benjamin, 2008). Por esto, cuando al final de *Estrella distante*, la victoria del enemigo renueva dolorosamente la derrota de sus muertos, la parálisis melancólica de Belano se plantea –reflexivamente, en sus actos de narrador– como resistencia al "progreso" del mundo. El ajusticiamiento de Wieder por parte de un detective privado, a sueldo de «un compatriota que se ha hecho rico en los últimos años» (Bolaño, 2000a: 145), testimonia, una vez más, la derrota de lo político, la mercantilización y privatización de la justicia. Y así, en su sueño, Belano se pierde en el *mismo* barco de Wieder, arrastrado por la misma tempestad:

En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en

el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo (131).

Lo que queda de la «tormenta de mierda» (Bolaño, 2000b: 150),¹³ lo que diferencia a Belano de su «horrendo hermano siamés», son los fragmentos narrativos que el libro ha intentado recomponer sin finalizar, narrando a partir de las ruinas del pasado, de los fantasmas cuyas voces siempre resuenan en las obras de Bolaño. Como los realivisceralistas en *Los detectives salvajes*, quienes según Ulises Lima caminan hacia atrás, «de espaldas, mirando un punto, pero alejándo[se] de él, en línea recta hacia lo desconocido» (*LDS*: 17), todos los personajes de Bolaño amplían, profundizan, reactivan las fallas de este ser vueltos hacia atrás, fijamente, con los ojos desmesuradamente abiertos, sin parpadear, mientras siguen acumulándose las devastaciones, de las que, por otro lado, pueden ser testigos sólo considerando esa pérdida como no dicha, esto es, todavía y siempre por decir.

«Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. / Chile lo olvida. / Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado» (Bolaño, 2000a: 120-1). En una situación de "democracia", de "modernización neoliberal", en la que el olvido arrastra tras de sí a su origen dictatorial, a los verdugos como a sus víctimas, el naufragio que comparten horrorosamente Wieder y Belano configura una imposibilidad irreductible para la literatura: su derrota es la impotencia para encontrar un lugar de enunciación que pretenda trascender o, lo que es peor, ignorar la

¹³ Las alegorizaciones del naufragio, de la tormenta, junto con las del abismo, de la *catábasis*, son una constante siempre resignificada en Bolaño.

que Villalobos-Ruminott (2009) define co-pertenencia entre literatura y horror:

Wieder is a symptom of the co-belonging between art, say literature, and the repressive configuration of power in that time, a co-belonging that expresses the exhaustion of literature's imaginative power, a power embodied in the great tradition of novels that allegorized the Latin American historical process, in the generation right before Bolaño's (Villalobos-Ruminott: 197).

Las estrategias discursivas de los autores del Boom, sus poéticas modernistas, que pretendían *suplir* al retraso social de Latinoamérica a través del vertiginoso avance de las letras, esto es, «sustituir la política por la literatura»,¹⁴ todavía creyendo en un proyecto didáctico, emancipador, conscientizador de la obra literaria y de la función intelectual; con las dictaduras se derrumba, dramáticamente. La tecnificación de la cultura, la mercantilización del arte en contextos de capitalismo tardío, la imposición de éste y de su ideal de "modernización" a través de métodos represivos y sangrientos, desintegran, una vez más, cualquier posibilidad de discurso aurático alrededor del arte. Criticando las condiciones de posibilidad de los dispositivos simbólicos y compensativos de los autores del Boom, Avelar individúa un cambio radical, a la vez epistemológico y poético –tropológico– en algunas grandes novelas de la dictadura hasta las narraciones post-dictatoriales al centro de su libro. Frente a la imposibilidad de divisar un suelo último y totalizador de la fragmentación social, tales obras aceptan e «incorporan reflexivamente» la derrota de la historia y de lo literario; configuran máquinas alegóricas que ven y leen ruinas allí donde había símbolos de totalidades infisuradas; así repercuten, en su inmanencia irredimible, la interminable interrogación acerca

¹⁴ Esta interpretación también se debe a Idelber Avelar, quien escribió páginas reveladoras al respecto (cfr. Avelar, 2000: 37-56).

de un mundo caído, despojado de cualquier horizonte trascendental. Lo narrativo se niega a plantear un principio de organización exterior que transfigure –domestique– su visión de la historia como catástrofe, no obstante, en esta interrogación constante de lo perdido, intenta rescatar la afección del pasado en lo que tiene de no realizado, incumplido.

Es en este marco donde, en parte, hemos creído posible leer a Bolaño.¹⁵ En sus obras, por otro lado, asombra la persistencia tenaz y proliferante de lo literario, tematizado y movilizado en cada una de sus dimensiones (poética, política, ética, social, económica). Su estrategia expansiva y saturadora convierte a la misma literatura en tropo de la catástrofe. «Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar» (Bolaño, 2000a: 138). El planeta de los monstruos es un abismo de calaveras. La impresión de totalidad –a la vez buscada y programáticamente imposible, decaída– que crea su obra considerada desde una perspectiva de conjunto, parece cada vez ampliar y profundizar el estado de agotamiento de la literatura. Su descomposición en un «mar de mierda», sin embargo, deja siempre relictos que demandan otra vuelta a la narración. La investigación detectivesca, el motivo del viaje, del aprendizaje, la experiencia de la bohemia, la narrativa testimonial, el rescate de las voces subalternas, el trabajo crítico, el periodístico, la erosión vanguardista, los espacios utópicos, la cotidianidad insufrible: todo vuelve, una y otra vez, en su última, enésima transmisión. La interminabilidad de la narración es la interminabilidad de la derrota: la literatura no se resigna a su fin, regresa:

¹⁵ En un ensayo reciente, también Rory O'Bryen lee *Amuleto* y *Nocturno de Chile* a partir de las significaciones políticas de la melancolía como resistencia rememorante frente a una hipotética "re-integración" en un contexto post-dictatorial (O'Bryen, 2011).

intempestiva, espectral.

1.5 La lectura como experiencia crítica

No se trata de creer –dijo Ansky–, se trata de comprender y después de cambiar.
Roberto Bolaño, 2666

Y yo insistí: por mí no lo hagan. Y el que estaba dormido se rió o hizo un ruido con la garganta que podía ser tomado por risa, gorjeó o ronroneó o tal vez tuvo un conato de ahogo, y dijo: no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, por que tenemos ganas de hacerlo. ¿Estaban de broma? ¿No estaban de broma? (*LDS*: 553).

– Un retrato del mundo industrial del Tercer Mundo –dijo Fate–, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder. [...]
– Aquí hay materia para un gran reportaje –dijo Fate.
– ¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de sección.
– ¿De qué mierdas hablas? –dijo Fate.
–¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? –dijo el jefe de sección.
[...]
–No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta –dijo Fate (*2666*: 373-4).

Si, por un lado, la narración de las derrotas renueva y se vierte reflexivamente en la derrota de la narración, en su imposibilidad para integrar la irresolución del duelo y a la vez en su determinación a dejarlo irresuelto, abierto, en estado de crisis; la reflexividad, por otro lado, hace que la destrucción de la experiencia, coextensiva a la decadencia de la narración, constituya la experiencia negativa que de la apertura del texto actúa sobre el lector. Es en esta posibilidad de la lectura crítica, en la complejidad multicausal del universo bolañiano, que nos gustaría detenernos brevemente para concluir este capítulo introductorio. Escribe Villalobos-

Ruminott:

The demolition strategy of his prose is not just a repetition of modern criticism aimed at speaking truth to power, but something else, something that requires a consideration of the literary theory that is implicit in Bolaño's works. In this sense, his novels are not just post-nationalist but worldly approaches to the recent history of violence that entail a return of world-literature in which there is no hope for a redemptive education of humankind, as in the romantic agenda (Villalobos-Ruminott: 194).

Nos parece importante considerar la objeción de que leer a Bolaño a partir de lo post-dictatorial no sería suficiente, pues reduciría, aún en un contexto post-nacional, lo que en Bolaño sería una "vuelta" a la "world literature" frente a una mundialización de la catástrofe y de la guerra. Sin embargo, no creo que las dos posturas entren en contradicción: lo post-dictatorial, leído por Bolaño en sus novelas "chilenas" desde el exilio europeo, comporta, ya lo vimos, un desplazamiento topológico y a la vez una interrupción, un destiempo que traiciona las lecturas ideológicas de la transición democrática (la que sigue favoreciendo una integración cada vez más olvidadiza de América Latina en la mundialización neoliberal). En Bolaño encontramos un proyecto lúcido de expandir y criticar el presente post-dictatorial chileno narrándolo a partir de sus relaciones asimétricas con un sistema-mundo que disgrega el discurso memorial, esto es, vuelve a silenciar, una y otra vez, la singularidad irreductible de lo que oculta, violenta, reprime; por otro lado, indirectamente, también se develan y deconstruyen los imperativos post-nacionales, mismos que, ya gramaticalizados por la retórica de la globalización, pierden su postura crítica, se utilizan instrumentalmente, como mistificaciones ideológicas que arrasan e igualan las diferencias (así como las posibilidades de resistir *desde* la memoria de un país, más allá de ella, el sistema de explotación postnacional). Insistiendo en la planetarización de la guerra y de la violencia, en su explosión ubicua y anómica, ya no dependiente de la soberanía de los estados nacionales, sin por otro

lado considerar cómo aquéllas brotan y se reproducen regionalmente, se corre el riesgo de un aplastamiento de la singularidad de las catástrofes. Riesgo que Villalobos-Ruminott parece correr cuando, refiriéndose a *2666*, escribe: «the novel focuses on the shared horizon of both European and Latin American history as if the old trick of the difference were exhausted. What makes Latin American political history part of the European saga (and vice versa) is war and violence, which are not accidental to the plot but its main topic» (202).

Al principio de este apartado, citamos fragmentos de las dos grandes novelas-mundo de Bolaño –*Los detectives salvajes* y *2666*, respectivamente– en las cuales, sin embargo, una ironía crítica abre a contradicciones que reflejan, a lo largo de los textos, la desaparición misma de una idea de mundo, el agotamiento de mapas cognitivos que lo signifiquen integralmente. Este horizonte expandido de un objetivo global y conscientemente perseguido es lo que en las novelas se declara como *no* realizado y *no* posible; sin embargo, su pérdida se abre y repercute a nivel de recepción activa, en el encuentro del mundo hecho añicos de los textos con el mundo hecho añicos del lector. Éste, desubjetivándose hacia la novela, sufriendo su modelización fragmentada y luego distanciándose del texto para regresar al mundo de la praxis, tendrá que intentar volver a poner en relación y reconsiderar lo que en la novela se presenta inconexo, vacío, agrietado. ¿Cómo es posible que no se entienda que la lucha de las minorías negras en Estados Unidos y la que intenta aclarar el feminicidio en la frontera mexicana, para oponerse a su perpetuación misógina, tienen que ser comprendidas como partes de la "misma", múltiple lucha en un contexto tardo-capitalista? Es la pregunta implícita planteada por la novela. El texto invita a la decisión indecible, acto ético (y político), de una puesta en relación cada vez más compleja. Y es el lector quien debe concretarla (sólo parcialmente), vuelto responsable por las carencias y los abismos bolañianos, así como por lo que lo no-relacionado, lo excluido, implica a nivel de violencia histórica. Complejidad

significa, pues, multiplicidad de mundos ideológicos, de estatutos retóricos y, principalmente, expansión de las historias singulares del mundo: esta historización en Bolaño es una invitación constante; guerras y violencias en escala mundial se particularizan en singularidades irreductibles. Un discurso geo-político sobre lo anómico de la extensión planetaria y proliferación de estados de excepción, no puede no considerar la diferencia de cada suspensión del derecho, sus contextos de actuación, su historia, sus territorios y desterritorializaciones. Nos parece que la «invitation to jump into the world» (Villalobos-Ruminott, 2009: 199) de Bolaño es una invitación para que aceptemos el desafío de esta continua diferenciación e historización, en el vértigo de una complejidad conectiva que se nos hace inabarcable y, precisamente por esto, nunca nos deja conformes.

«Si fuese obligada a responder de manera rápida sobre el origen del placer que genera la obra bolañeana, estaría muy tentada a decir que ese placer deviene de la multiplicación *ad infinitum* de una especie de súper conectividad; es decir, de una conectividad llevada a su límite, extremada hasta el absurdo» (Espinosa, 2006). Es cierto. Las obras de Bolaño crean acercamientos, (a)simetrías, analogías, distorsiones semánticas entre múltiples niveles de la narración y de lo narrado, radicalizando la dificultad para definir su método relacional: «the form of the relation is not easily readable» (Levinson, 2009: 178). La expansión "monstruosa" del universo hiper-relacionado de Bolaño provoca la expansión exponencial de sus carencias, de sus agujeros. Lo que les falta a los fragmentos, lo que es implícitamente señalada en tanto necesaria por este universo agrietado es la operación de puesta en relación crítica, que actualice en la lectura la intencionalidad *world-making* de su literatura. Es decir que es gracias a la apertura de las obras en el acto de leerlas e interpretarlas, indefinidamente, que éstas pueden desplegar y hacernos decidir respecto a la configuración de un mundo cada vez incompleto, cada vez necesitado de una nueva reconfiguración. A una re-narración constante

le es coextensiva una re-lectura inagotable. Frente a la proliferación multicausal¹⁶ y fragmentaria de lo indecible bolañiano, el lector no puede perderse, no debe. Es tenido a un esfuerzo interpretativo que se torna esfuerzo ético (y político). Este método relacional, pues, tiene en sí una ética que es al mismo tiempo una política de la interpretación activa. Lo ético es lo indecible mismo: «aquello frente a lo cual, ninguna moral, ninguna historia de la literatura nos otorga una respuesta, sino que hay que decidir *cada vez*. Frente a lo cual, hay que preguntar. Y asumir la responsabilidad por aquello que se pregunta» (Ruisánchez Serra, 2010: 389). El lector tiene que escoger, relacionar, trazar una singularidad de recorridos incluso y principalmente allí donde el sentido parece ya definitivamente aniquilado. Todo esto implica una toma de responsabilidad histórica que acompaña cada decisión interpretativa, para que no se iguallen las diferencias de las catástrofes narradas. Es lo que encontramos tematizado en las mismas obras de Bolaño: *la lectura como lucha y experiencia crítica*.

Y es que, aunque la mayoría de los personajes de Bolaño son escritores, lo que estructura los prefijos meta- en su obra es el acto de leer, y sólo *sucesivamente* el acto de escribir o narrar. Es a través de la alegorización de la lectura como proceso crítico y mediación con lo "real", con sus signos y ruinas dispersas y necesitadas de reactivación y relación, que Bolaño sugiere su misma idea de la escritura como acto ético. Todos sus personajes quizás son más importantes como lectores de la catástrofe, que como escritores. De ello es señal suficiente el hecho de que no tengamos ni fragmentos de su obra, aunque sí relatos de sus experiencias de lectura. Es gracias a la lectura del diario del ruso Boris Ansky,

¹⁶ Cfr. Ruisánchez Serra (2010) –uno de los críticos más lúcidos de la obra de Bolaño– quien en su ensayo opone, a la tentación reductora de la lógica del azar, el desafío mucho más complejo de lo multicausal.

que el soldado Hans Reiter decidirá, en la última parte de *2666*, volverse escritor y seguir desapareciendo. A través de la «la experiencia límite» de la lectura, sale «transformado en otro» (Elmore, 2008: 273), puede volver a significar (precaria, negativamente y de manera reflexiva) la falta de experiencia de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, reconfigurar su miedo y darle un rostro, redescubrir la relación con alteridades como capacidad crítica y el horror como su otra cara reificadora. Leyendo el diario de Ansky, al tener experiencia de una alteridad que lo desplaza, frente a otra derrota, vinculada y diferente, descubre «una felicidad distinta que lo desgarraba sin miramientos y que para Reiter no era la felicidad sino que era Reiter» (*2666*: 928). A la vez, en el proceso de lectura, logra asumir lo absurdo de la dialéctica amigo-enemigo que lo arrojó al frente, como un cuerpo más en contra de otros cuerpos: «la disciplina alemana, nosotros, la muerte» (921). La singularidad de esta experiencia se relaciona, en la novela, con una multiplicidad de otros lugares de catástrofe, cada uno necesitando su reconsideración multicausal. Es en la lectura donde se actualiza la experiencia de la derrota (y de su diferencia). En la lectura como proceso performativo, potencial, inconcluso, Bolaño transfiere su política del esfuerzo relacional, del esfuerzo como indigencia y como indecidibilidad, con la conciencia de que re-narración y re-lectura tienen que reactivar lo olvidado en su historicidad irreductible, para así redespertar una resistencia crítica, aunque sea en el estado actual de agotamiento de lo literario. Pues, a pesar de todo, como vimos, la literatura, en Bolaño, cada vez vuelve, como un espectro, como el tropo mismo del regresar: a destiempo: «¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo simonel» (*LDS*: 554).

2. *LOS DETECTIVES SALVAJES*: AL MARGEN DE LAS BÚSQUEDAS

2.1. Trama de la búsqueda, búsqueda de la Trama

Al lector se le plantean, de entrada, varios problemas: ¿el que persigue lo hace por amor o por odio?, ¿el que huye lo hace por amor o por miedo? [...] ¿el que persigue es un hombre y la que huye es una mujer o al revés?, ¿cuál es la historia y cuáles las excrecencias, los ornatos, las ramificaciones de la historia?

R. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*

Sin ceremonias de iniciación, Juan García Madero abre su diario y nuestra novela el 2 de noviembre de 1975. Después del epígrafe de Malcom Lowry, es un ulterior guiño a *Bajo el volcán*, que también inicia sus extravíos mexicanos, sus recorridos íferos, un 2 de noviembre. Si adelantáramos nuestra lectura y dijéramos que la obra acaba con una muerte, con la muerte de lo buscado, provocada por quien busca, y con la desfiguración (nunca definitiva) de sus relatos detrás de una ventana en vía de desaparición, la ironía del epígrafe desplegaría su apertura inicial y terminal: «—¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? —No». Se tratará, para *Los detectives salvajes*, no sólo de no creer en ningún tipo de salvación, sino de deconstruir la irreflexividad de su deseo. Porque cada pesquisa, en la novela, corre el riesgo de convertirse en persecución, de ser síntoma de un deseo regresivo de sanación. Lo disperso, lo fragmentario, tratarán siempre de encanalarse en una trama que sea otra vez pretensión del Sentido, con-centrando su complejidad en el enésimo torbellino reductivo, en una simplificación teleológica de la heterogeneidad del mundo. Este riesgo es mantenido constantemente por la narración, y constantemente disgregado, para que el lector reasuma reflexivamente la pérdida de una Trama y a la vez libere y re-relacione las plurales tramas críticas de la novela.

El diario de García Madero nos acompaña por dos meses, antes de ser cortado y

suspendido por un investigador implícito (aunque mejor sería decir *implicado*), que lo interrumpe insertando los resultados de su extensa pesquisa en pos de nuestros dos personajes fugitivos, Arturo Belano y Ulises Lima: veinte años de entrevistas (1976-1996) a cincuenta y dos personajes, que cuentan las apariciones de aquéllos en cuatro continentes. Esta segunda parte lleva el título de la novela, es la más extensa, la más dispersa y heterogénea, también su investigación es arbitrariamente interrumpida, así como, nos damos cuenta en seguida, arbitrario y nada sistemático (*salvaje*) es su método. Múltiples recorridos se cruzan y desvían, una pluralidad de voces e historias, geografías y territorios que no logran esconder la marginalidad de Belano y Lima para sus relatos. Es decir que no sólo la incesante digresividad de los narradores desplaza continuamente el "centro" de nuestra investigación, sino que, en la mayoría de los casos, los dos personajes que la novela insiste en "imponernos" como principales, constituyen más bien un pasaje fugitivo, contingente, a veces aparentemente irrelevante. Belano y Lima, objetos vacíos de la búsqueda narrativa, se colocan así al margen de los relatos, configurando un espacio límite que aparece y desaparece de continuo, y cuya ambivalencia hay que investigar.

Es suficiente, por otro lado, recorrer el índice para obtener un mapa ilusorio de la complicación de la novela. Una vez más, la presencia del investigador es implícita en la misma reorganización del texto, en los títulos que llevan a los "mexicanos perdidos en México" a perderse –en la última parte, que reanuda el diario de García Madero desde donde lo habíamos dejado– en la pluralidad laberíntica (y horrorosa) de "los desiertos de Sonora". Sobre todo, atrás del fichaje de cada entrevista de la segunda parte (nombre, lugar y fecha), advertimos una desesperada (humorística) necesidad de "anclar" los actos narrativos, de delinear los espacios de enunciación, sus deixis temporales, frente a una historia que se escapa y se desfigura. Cada toma de palabra es un gesto, una acción, un paso más en la

desintegración del mundo de la obra, pero a la vez una tentativa de resignificarla.

Así que, si toda la novela se construye como búsqueda de una historia cuya importancia el discurso narrativo, fragmentado, polivocal, confuso, se encarga de desmentir, deconstruir, ironizar, aún dejándola siempre como interrogativo presente, nosotros seguiremos el juego muy serio de Bolaño, anulando su "suspenso" (su corte arbitrario de la serie de actos narrativos) y persiguiendo, momentáneamente, la abstracción de una cronología, la de la fábula, de la investigación que contiene la explosión de la parte central y quizás la *origina*. Es más, empezaremos desde el final de la narración (desde la búsqueda del origen), desde el enigma mayor, en seguida individuado, pero cada vez más ofuscado.

Arturo Belano y Ulises Lima, los detectives salvajes, salen a buscar las huellas de Cesárea Tinajero, la misteriosa escritora desaparecida en México en los años inmediatamente posteriores a la Revolución, y esa búsqueda —el viaje y sus consecuencias— se prolonga durante veinte años, desde 1976 hasta 1996, el tiempo canónico de cualquier errancia, bifurcándose a través de múltiples personajes y continentes.

¿Empieza así nuestra novela? Podríamos dudarlo. Sin embargo, es el resumen que, con más o menos precisión, cualquier lector podría formular si se le pidiera contar la fábula del libro (nótese el *orden* cronológico seguido). Se trata de otro umbral paratextual: el que aparece en la contraportada de la edición de Anagrama. Nos preguntamos, cuando menos: ¿dónde se metió García Madero? Nuestro diarista adolescente, primero y último narrador, es acogido por los «múltiples personajes y continentes», es reducido a voz entre las voces, tragado por la Trama de la búsqueda, por la Búsqueda que mueve la trama, por nuestro deseo narrativo que ha escogido —guiado por las ambiguas y siempre irónicas "instrucciones" del texto— su objeto, sus personajes principales, su «trama maestra» (cfr. Brooks) y *exclusiva*. Es un proceso inscrito en la hipertrofia misma de la narración de la novela, el hecho de que

síntesis de este tipo no sólo constituyen una obvia simplificación, sino también e ineludiblemente *ya* una interpretación.

Aún así, es (casi) inevitable que, *al final*, incluso la lectura más atenta en tematizar el papel evidente y fundamental de la estructura divagativa de la novela, acabe concentrándose en Arturo Belano y Ulises Lima, y a través de ellos, en Cesárea Tinajero, *los detectives salvajes*, los personajes *principales*, los que dan principio (y fin). Todos los otros narradores así terminan por ser considerados como límites inevitables de la *quête*: testigos más o menos confiables, limitados por las crisis de la memoria, por su imposible reconstrucción de los eventos desde la precariedad de un "ahora" tan fechado como desajustado (*out of joint*, como veremos);¹⁷ límites focales, además, restricciones de perspectiva, distorsiones continuas para nuestra búsqueda (policial: reductora) de información. Retardos digresivos son, en cambio, sus tergiversaciones, funcionales, sin embargo, al juego del texto con el lector: «Retrasar la verdad es construirla» (Barthes, 2004: 218). La búsqueda (del texto y nuestra) de la trama corresponde al multiplicarse vertiginoso de los espejos frente a los cuales todos los personajes ven distorsionada su propia búsqueda personal. La trama, como paradigma de orden y estructura cognitiva, perseguirá tenazmente la unificación de las refracciones, articulándolas en una forma más o menos compleja e integrada que pueda devolverles un sentido global (aunque esto sea su negación, es decir, aunque derive de la lukácsiana derrota de la búsqueda del sentido). De tal manera, *Los detectives salvajes* nos fuerzan a seleccionar salvajemente entre las miles de historias y virtualidades semánticas de su enorme «espacio dilatorio» central (Barthes, 2004: 62), para que, luego, el borramiento repetido de nuestros objetos-

¹⁷ La referencia es a la lectura de Derrida de un verso de *Hamlet* en *Espectros de Marx*.

sujetos (Belano, Lima, Cesárea: fantasmas, espejos de la disolución) nos sirva de motor para una nueva re-lectura que sea, esta vez, lo más posible com-prensiva (nunca totalizante) de la singularidad de los acontecimientos de la novela. La dilación (que es divertimento, en su sentido etimológico, de la Trama) es su principio primero, sujeto, sin embargo, a otra palabra clave: el *despiste*. «De estos aplazamientos, el más importante es sin duda la finta, la falsa respuesta, la mentira, que llamaremos el *engaño*» (25). La narración nos desvía, nos hace extraviar y nos empuja a *responder*, a volver a recorrer las desviaciones, los engaños, a reconstruir los supuestos "errores" convirtiéndolos en errancias; a través de tal trabajo activo de des-figuración y re-figuración (vuelta a una figuralidad múltiple, nunca cerrada) es el texto mismo que, invitándonos a estas dialécticas inconclusas, produce la reflexividad de la lectura, la crisis de nuestras hermenéuticas. La crítica.

Así que habrá que revertir la individuación de los engaños. La mayor falsa respuesta de la novela es la búsqueda misma de Belano y Lima (su presunción de continuidad narrativa) y no (sólo) las historias "colaterales" (las interrupciones discontinuas). Escribe Masoliver Ródenas, en línea con el texto de la contraportada: «Los detectives son dos: Ulises Lima y [...] Arturo Belano» (2008: 305). Esta decisión determina todo *un* mundo del texto. El complot del *plot* actúa en esta dirección. Vuelve descubierta y autoconsciente la operación de la construcción del sentido:¹⁸ las búsquedas reducidas a la Búsqueda y, al mismo tiempo, su parodia. El lector se da cuenta de su complicidad con un cierto fantasma de la reducción de lo heterogéneo, esto es, con una cierta violencia, peculiar a lo narrativo: la que involucra al

¹⁸ «El sentido es una fuerza: nombrar es sujetar, y cuanto más genérica es la nominación más fuerte es la *sujeción*. Cuando el discurso mismo habla de *alucinación* (sin perjuicio de plasmarla inmediatamente), comete el mismo acto de violencia que el matemático o el lógico que dice: *llamemos P al objeto que..., sea P' la imagen que... etc.*» (Barthes, 2004: 108-9).

olvido (provocado y sufrido a la vez): lo espectral de lo olvidado que retorna. La búsqueda se convierte así en un tropo de la lectura. «Al llegar», sólo encontraremos «a un viejo detective escarbando en las ruinas humeantes del asalto» (Bolaño, 2000c: 92). Pues ese asalto fue *también* el nuestro. Novelas como las de Bolaño, que juegan con fragmentos de historias como ruinas, se convierten, para el lector, en máquinas de olvido: reproducen el asalto que repetidamente narran y así apelan a la urgencia (las ruinas, no se nos olvide, humean) de un continuo ejercicio rememorante, como promesa ética y política de reactivación de la potencialidad de lo excluido.

Por tanto, el topos bolañiano (y de la crítica sobre Bolaño) del lector como detective mantiene juntos esta sucesión de figuraciones y procesos: reducción sistemática de las pistas hasta una verdad (aun negada, parodiada), hasta un sentido, un fin, hasta el final de la narración (su necrosis o catacresis: la repetición del asesinato); multiplicación y reiteración de este proceso, como huellas, vestigios de su misma destrucción (los detectives como parásitos de los asesinos, los que vuelven a recorrer, "en presencia", las huellas de una ausencia);¹⁹ sin embargo, la posibilidad de suspender, en la lectura, en diferentes instantes de peligro, tales cálculos narrativos, hacer de las ruinas un indecible que nos obliga a una decisión, desgajándola, sin embargo, de sus pre-supuestos: desajustar, así, la fenomenología de la lectura, suspender las protensiones (previsiones de lectura) con base en retenciones (la huella de lo leído), para que el tiempo (de la lectura, de la narración, de la historia) se experimente como tiempo de crisis y lo narrativo como correlación y deslizamiento metonímico de tales múltiples acontecimientos anacrónicos, nunca idénticos a sí mismos, desplazados, fuera de

¹⁹ Cfr. Todorov y Brooks.

quicio, al límite de la locura:

Jacinto Requena. Y esa noche apareció y todo el grupo tomó un camión vacío a altas horas de la noche (¡un camión en donde sólo iban real visceralistas!) rumbo a un guateque o a una obra de teatro o a un recital de alguien, ya no lo recuerdo, y Belano se sentó junto a Xóchitl en el camión y se la pasaron hablando durante todo lo que duró el trayecto, y yo me di cuenta, yo que iba unos cuantos asientos más atrás, tembloroso, junto a Ulises Lima y al chavo Bustamante, me di cuenta que la cara de Xóchitl era distinta, ahora sí que se sentía bien, qué digo, estaba *encantada* de que Belano estuviera sentado junto a ella, dedicándole el cien por cien de su tiempo, mientras los demás, pero sobre todo los que ya antes habían intentado llevársela a la cama, miraban la escena de refilón, igual que yo, sin dejar de conversar, sin dejar de mirar las calles semivacías y la puerta del camión cerrada a cal y canto, como si fuera la puerta de un horno crematorio, sin dejar de hacer, digo, las cosas que estuvieran haciendo, pero con todos los sentidos puestos en lo que ocurría en los asientos de mi Xóchitl y de Arturo Belano. Y la atmósfera en un momento determinado se volvió tan frágil, tan sostenida por agujas, que yo pensé estos pendejos deben saber algo que yo no sé, aquí pasa algo raro, no es normal que el pinche camión circule como una sombra por las calles del DF, no es normal que no se suba nadie, no es normal que sin venir a cuento me ponga a alucinar. Pero me aguanté, como siempre hago, y finalmente no ocurrió nada. [...] A partir de esa noche, la noche en que Belano tuvo tantas atenciones para con mi compañera (sólo le faltó besarla en la boca) en aquel trayecto nocturno y solitario, nadie más intentó ligar con ella. Absolutamente nadie. Como si los cabrones se hubieran visto retratados en la figura de su pinche líder y lo que vieron no les gustara. [...] En realidad, Arturo nunca vio a Xóchitl. ¿Qué fue lo que pasó aquella noche, en el camión que nos transportaba únicamente a nosotros por las calles vacías, por las calles ululantes del DF? No lo sé. Probablemente una joven cuyo embarazo aún no se notaba se enamoró por unas horas de un sonámbulo. Y eso fue todo (LDS: 184-5).

Eso fue todo: enamorarse de un sonámbulo. Nos hemos adelantado, antes de volver a nuestra Trama primera, para verificar desde ya qué es lo que produce y reproduce la lectura detectivesca, cómo ésta se interrumpe y se pliega. Las preguntas seguirán siendo las mismas, cada vez diferentes por la singularidad de su enunciación: ¿qué *es* buscar? ¿qué comporta – qué confiere: arraigándose en el traer y llevar, aquí y allá, al otro investigado– a qué o a quién se refiere encontrar lo buscado? Y, luego: ¿encontrarlo como espectro o cadáver viviente, como espectro cadavérico, como zombi? Algunos procesos repercuten aquí. Belano y Lima rehuyen el liderazgo, la estructura familiar, la paternidad de su movimiento de vanguardia

(«capo di famiglia» le dirá Jacinto a Belano en otra parte de la novela). Quizás, por esto mismo: rehuyen la vanguardia (como Cesárea). De la misma manera como rehuyen nuestra búsqueda de lectores, se fugan de los procesos de subjetivación y sujeción (el sujeto vanguardista; el sujeto revolucionario: firme, igual a sí mismo). Sin embargo, «huérfanos por vocación», serán a su vez asediados por tales fantasmas –principalmente en su propia búsqueda de Cesárea, como veremos. Mas frente a los otros (y a nosotros) actuarán – inmóviles, sonámbulos– como espejos, espejos fantasmales que desquician cualquier proceso de identificación.

¿Qué le pasa a Jacinto Requena? ¿Y a los otros que miran de refilón, contaminados por una visión que los desplaza hacia un margen de no-reconocimiento? «*Mi Xóchitl y Belano*» en un horno crematorio: desmesura de una inminencia catastrófica que nunca termina de cumplirse y siempre se repite. También el lector detective se acerca así a la experiencia quebrada de los personajes: en un vértigo, lo buscado, lo sujetado (¿Xóchitl o Belano?) retorna como espectro y lo asedia revirtiendo el proceso –de allí la especularidad: el espanto de la investigación convierte en espectro también a quien busca (también al lector). Creemos que es esta una de las maneras en las que hay que reactivar a Belano y Lima, detectives sin voz: como desplazamiento y resistencia a la representación, traición de la integración única, concordante, conclusiva; pero sobre todo por la crisis, la transición incumplida, el desencuentro proliferante que provocan en todo personaje que intente *traducir* sus silencios. Por esta apertura decisiva, por su reinsertarse en aquellas fisuras –catastrófica, sin duda– los personajes relatan su devenir-detectives.

2.2. Belano, Lima, Cesárea: la búsqueda como disolución

La dialéctica que de continuo se repite será así la que opone enigma y disolución irónica, riesgo de representación-sujeción y despliegue de una (sucesiva) actitud crítica rememorante. Patricia Espinosa ha tematizado la presencia «crucial», en Bolaño, del problema ambivalente del «secreto»:

El secreto siempre ronda en su escritura. Bolaño necesita que sigamos las pistas que el texto nos entrega, infinitizadas, en busca de un origen; sin embargo, este origen, resulta ser siempre un falso origen. El escritor juega con la tradición metafísica del inasible, del secreto del texto, del aura inalcanzable. Juega, por sobre todo, con nuestra ansia desesperada de referente (Espinosa, 2006).

Los secretos se multiplican, se fragmentan, son "neutralizados" por el mismo texto, que los aterriza y los disuelve en una nada no falta de residuos y consecuencias. «Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo» (17). ¿Cuál de los dos realvisceralismos se perdió en el desierto? La cadena de enigmas es una sucesión de espejos y prefiguraciones. En las primeras tres páginas García Madero expone ya las cajas chinas (sinecdóticas) de los secretos que construyen y guiarán nuestra fábula. Del "nuevo" realvisceralismo llegamos, a través de sus líderes, al origen-modelo del movimiento: la fundadora, en los años veinte, de otro movimiento de vanguardia (formado probablemente por ella sola) homenajeado por Belano y Lima. La desaparición de éstos repite la de Cesárea. A lo largo de la novela recogemos informaciones dispersas sobre su ausencia, cada vez preguntándonos si es el origen de la de Belano y Lima, modelo de su disolución. La historia: al principio del siglo, Cesárea decide separarse de los estridentistas, dejar el DF y la poesía, irse a vivir al norte, al desierto de Sonora y hacer uno de los recorridos invertidos de la

Revolución mexicana, misma que está precozmente empezando su institucionalización, instalándose en la capital del país como en el Centro (en el Estado) de un movimiento que se hipostasia. Cesárea se vuelve una «ausencia» (354), una «mujer invisible», el «fantasma» (460) que Belano y Lima, casi-fantasmas a su vez, quieren revivir.

Así que el paradero, la identidad, las obras de Cesárea configuran el aparente «secreto mayor» (Espinosa) de la novela, cuya "resolución" el corte del diario de García Madero aplaza hasta el final, como sugiriendo, paródicamente, una forma explicativa, retrospectiva, convencional, un sentido del fin (Kermode, 2000) que sea también origen de la dispersión central de la novela. La novela cumple con el deseo de un fin, para disgregarlo.

En todo el libro la pregunta se insinúa –repetida, incontestada– bajo su mismo borramiento: ¿quién es Cesárea Tinajero? ¿Qué habrá sido del viaje hacia Sonora de Belano, Lima, García Madero y Lupe, la prostituta perseguida por su proxeneta, viaje con el cual se acaba y suspende la primera parte? «Cesárea Tinajero es el horror» (*LDS*: 85). Cada respuesta, un misterio más: una constelación enigmática que insinúa respuestas, las despista, dilata y aplaza, para que al final, como por un principio de inercia paradigmática, la trama despliegue su fin (o su frustración). El juego de *Los detectives salvajes* es así un juego con «la civilización del enigma, de la verdad y del desciframiento» (Barthes, 2004: 118), proceso lúdico que involucra al lector en su ansia de paradigmas representativos. Cesárea es el horror que, quizá, ayudaremos a reproducir.

La estrategia bolañiana dispone el des-aprendizaje de estos Modelos de referencia. Cuando la novela nos ilusiona con la posibilidad de una solución inminente, es para desilusionarnos al instante, a través de una ironía estructural, semántica, ética –política– que hace del elemento lúdico (raíz del movimiento de ilusión-desilusión) algo extremadamente serio. Si el nombre escogido por los realvisceralistas, al referirse a la vanguardia inexistente

de Cesárea, es «una broma y de alguna manera es algo completamente serio» (*LDS*: 17); de la misma manera, el único, «decepcionante» poema que existe de la poeta, desafío paródico a la institucionalización de las vanguardias, no tiene misterio, puesto que «es una broma que encubre algo muy serio» (*LDS*: 376): todo parece interesar sólo por su ser indefinidamente interrogable, más que por una hipotética plenitud. El modelo al que los dos realvisceralistas relacionan su movimiento de vanguardia es un modelo-vacío, irrepresentable: es el modelo de la sustracción.

Así que nos extraña que Belano y Lima, quienes en la entrevista con Amadeo Salvatierra, ex estridentista y amigo de Cesárea, divisan la criticidad de esta verdad negativa («no hay misterio, Amadeo», *LDS*: 377), en la tercera parte de la novela siguen neciamente queriendo encontrarla, con el único resultado de llevarle la muerte (por mano del proxeneta que los perseguía). Belano y Lima, de esta manera, perpetúan la tradición de la Búsqueda, prefigurada en las divagaciones melvillianas sobre el poema confusamente escuchadas y referidas por Amadeo: «capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcóatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd» (*LDS*: 401).

Los dos personajes que toda la novela nos ha presentado en su retraerse, en su marginarse y escapar de los relatos definitivos y definatorios, los dos «espantapájaros» (209) que alejan, desplazan y deconstruyen las pretensiones de quienes intentan sujetarlos; en la tercera parte, movidos por la intriga que reanuda la fábula, son los que buscan un precedente, un origen para su proyecto de vanguardia. De esta manera, es la paradoja, parecen querer prefigurar su proyecto de disolución de todo lo cristalizado, e identificarse con él: «hacer

hablar las intenciones ajenas con el lenguaje de las motivaciones de uno, re proyectándolas como intenciones del otro. Lo cual es exactamente el modo de producir el efecto literario de la identificación» (Celati, 2001: 208).

Perseguidos por Alberto, el proxeneta de Lupe, de quien quieren salvarla, Belano y Lima a la vez siguen su búsqueda monomaniaca en el desierto de Sonora: el uno, ciego, obstinado, cada vez más nervioso; el otro, cada vez más indiferente («a Lima le da igual», *LDS*: 592), ausente, silencioso. De manera significativa, para García Madero en cambio la búsqueda de Cesárea pierde interés, la figura de sus dos amigos le parece «patética» (586). «¿Quién es este pendejo?, pienso, pero no pienso en el policía sino en Belano y también en Lima» (567), escribe García Madero, guiñándole al lector, quien después de 600 páginas sigue todavía preguntándose lo mismo. Es atacado el modelo de formación, el que ahora pretende rellenarse con su búsqueda obstinada. Belano no quiere ver la inminencia de Alberto, «Lima sí lo vio, pero le da igual» (591). De Cesárea –ellos y la novela, que nos conduce a su fin para redoblar el riesgo de la simbólica del fin– parecen no aprender su sustraerse, su marginarse respecto a los estridentistas y a su «carrera literaria», su no querer encontrar para no sujetar lo alcanzado,²⁰ su suspensión de las teleologías que (re)producen los desastres de lo moderno. Parecen intuir pero aún no comprender hasta el fondo y así (aun) no reactivan, hasta sus extremas consecuencias, el silencio con el cual, estratégicamente, Cesárea *resiste*: al desear encontrarla, convierten la búsqueda en ataúd.

«Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía

²⁰ «Todo aquello que se territorializa, que se fija, muere. [...] Hallar es igual a muerte. Todo lo que se encuentra, muere o está muerto» (Espinosa, 2006).

una roca o un elefante» (602). La ironía de García Madero aleja cualquier posibilidad de identificación. La búsqueda de Belano y Lima (genitivo subjetivo, esta vez) refleja la nuestra, la de toda la novela. La trama exclusiva refleja su exclusión, su «enigma» de «hace siglos». La misma ironizada espalda-roca –la realidad que se endurece, se cristaliza, frente al sujeto que la encuadra, la sujeta– regresa en la figuración retrospectiva de su muerte, asociada al barco de la búsqueda metafísica, a su derrota: «vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años» (607). Así, la catástrofe tragicómica final representa la enésima muerte del Sentido, la destrucción del origen-fundamento y de su representación imaginaria, la que, más que cerrarla o cumplirla, abre aún más la novela hacia las singularidades de su parte central, esto es, a sus búsquedas dispersas, dialógicas, discontinuas. Desde este punto de la historia, Belano y Lima, al regresar de Sonora, radicalizarán su proyecto de desaparición y sustracción, abandonando a los realvisceralistas y reiterando el espejo deconstructivo de Cesárea. Este espejo, lejos de significar una transparencia de la representación, constituye en cambio su desgarramiento y su límite, el del retorno como re-narración; un afuera inmanente que no refleja sino un margen irrepresentado, excluido, distorsionado: un exceso de silencio, *luego*, sufrido y reactivado a la vez como experimento de resistencia. Habrá que volver, otra vez, por primera vez, a Cesárea.

2.3. *Y llegados a este punto, permítanme una digresión: irrupción anacrónica y acontecer espectral*

como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor:

que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente (*LDS*: 595).

Ya lo aprendimos: no hay misterio detrás de la novela, no hay revelación hermenéutica, sino quizás una continua y activa interpretación de herencias heterogéneas. Pues lo que se oculta es porque ha sido excluido. Desocultar significará así recordar: operar una genealogía del olvido y presenciar el sobrevenir de una supervivencia. Veinte años de entrevistas parecen no querer ocuparse en lo más mínimo de Cesárea Tinajero, olvidada (una vez más) por la pluridireccionalidad de los relatos retrospectivos, más impacientes de hacerse asediar por Belano y Lima que por el espejo originario de éstos. La novela se preocupa, sin embargo, de insistir en las reapariciones de Cesárea a lo largo del relato de Amadeo Salvatierra, el único que, fragmentado y cada vez diferido, sigue regresando, interrumpiendo la cronología de las entrevistas. La narración del viejo ex-estridentista –desde hace treinta años «escribano»– traza un vector que vincula la primera a la tercera parte atravesando la segunda (abriéndola y cerrándola): así el recuerdo de Cesárea, aún quedándose en aquel enero de 1976, mientras el tiempo avanza y la deja atrás, continúa obsesionando al lector, su imagen se sobrepone a las irrupciones por el mundo de Belano y Lima, provocando un retorno anacrónico que nos parece sintomático en relación con todos los demás. Cada relato como retorno y el síntoma como disrupción y aflorar de una discontinuidad temporal: «un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión» (Didi-Huberman, 2011: 48). Tal suspensión es una resistencia a la progresividad y, en el límite, a la teleología implícita de las tramas.

Habría que seguir a la letra la pluricitada afirmación de Bolaño: «Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego» (Bolaño, 2005a: 327). Lecturas múltiples que corremos el riesgo de olvidar (al olvidar sus voces) y múltiples infracciones de los paradigmas de legibilidad del texto. Se juega con ellos y se deja que agonicen: la sospecha, como «posibilidad de resistencia

y como forma de ajustar cuentas con la historia» (Espinosa, 2002: 130), es una forma de desajuste, un malestar respecto a ciertas maneras más o menos jerárquicas de relatar la historia –y la historia de la literatura y la posición y función social de la literatura como institución. La interrupción de tales narrativas desoculta sus procesos de exclusión y así exhibe las condiciones de posibilidad de sus ocultamientos. Lo que le acontece a Amadeo, mientras *intenta* narrar a Cesárea, tal vez nos ayude a esclarecer uno de los procesos de intempestividad que afectan a cada uno de los relatos de la novela.

Y entonces uno de ellos dijo señor Salvatierra, queríamos hablar de Cesárea Tinajero. Y el otro dijo: y de la revista Caborca. Pinches muchachos. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea como si la hubiera iniciado él. Y cuando nombraron a Cesárea yo levanté la vista y los miré como si los viera a través de una cortina de gasa, gasa hospitalaria para ser más precisos, y les dije no me llamen señor, muchachos, llámenme Amadeo como mis amigos (142).

«Llámenme Amadeo» equivale a una defensa inefectiva del tipo: *yo soy Amadeo*. Es como querer sujetarse al lenguaje para reposicionarse, para reencontrar un presente y un yo, un aquí, justo cuando empiezan a declinar. Se abre una crisis, pues, por el aflorar mismo del *discurso*: tomar la palabra (como suele decirse), re-activar la memoria (oír nombrar a Cesárea), comporta un peligro de de-subjetivación que se vuelve uno de los motores narrativos de la novela. En efecto, ¿cómo asegurar la posición de un "yo" frente a un "tú" que no sólo se desdobla en una pareja fantasmal, sino que se ve a través de una gasa hospitalaria? *Los detectives salvajes*, en su repetido movimiento de interpelación, parece jugar con la etimología de la palabra «instancia» (estar encima; de allí: pedir con insistencia): el nombre de Cesárea es evocado y de repente conjurado; empieza ya a apremiar, urge desde el abismo de la memoria, desde la inminencia de una venida, desde lo que Derrida ha descrito como el re-venir del *revenant* (Derrida, 1998). Amadeo se encuentra in-sistiendo sobre un fantasma

frente a otros fantasmas, se expone a sí mismo también como sobre-viviente; es así como se inaugura e interrumpe el relato, bisagra de temporalidades heterogéneas (incluso un poco borrachas, como es obvio):

Luego levanté la mano y antes de que me contestaran les serví más mezcal Los Suicidas y luego 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 (LDS: 163).

La instancia narrativa es así un límite, un riesgo y un umbral. No es por casualidad que el movimiento fundado por Bolaño y el poeta Mario Santiago Papasquiaro en los años setenta se llamara infrarrealismo. Entre-tenerse con espectros, aprendimos de Derrida, comporta una responsabilidad no reductible a un cálculo de estricta localización del pasado, puesto que lo que ha sido cada vez vuelve, por última, por primera vez. *Los detectives salvajes* hacen de esta experiencia una pluralidad de relaciones disyuntivas, de retornos que piden narración, a los que se les promete narración, que no se logran narrar. La entrevista al viejo poeta de vanguardia redobla este esfuerzo, repercute esta cesura. La que leemos es, en efecto, una meta-entrevista: interrogamos a Amadeo sobre la conversación que tuvo con Belano y Lima, presumiblemente poco antes de la huida con la que acaba la primera parte. El lector detective (o el entrevistador al que él se sobrepone) repite el lugar de escucha de los dos poetas: se desliza detrás de la gasa; así como Belano y Lima reiteran la condición espectral de Cesárea.

Aquí está, dije, mi vida y de paso lo único que queda de la vida de Cesárea Tinajero. Y entonces ellos, en vez de lanzarse avorazados sobre el archivador a revolver entre los papeles, aquí está lo curioso, señores, se mantuvieron impertérritos y me preguntaron si escribía cartas de amor. De todo, muchachos, les dije dejando el archivador en el suelo (LDS: 201).

Durante toda la novela estaremos esperando el único poema de Cesárea. Amadeo lo conserva; por fin lo encuentra. No obstante, "lo curioso" es que a Belano y Lima parece interesarles más el ahora y el aquí de quien relatará el tiempo al revés. El aplazamiento de la novela no es un simple dispositivo de suspenso irónico; es el motor digresivo que exhibe una manera de leer (o de des-leer). La desviación de la revelación del poema de Cesárea, de su desencanto jocoso respecto a la trayectoria del estridentismo («¿decepcionante, no?», *LDS*: 375), es una manera para montarlo, re-leerlo en el presente de escribano de Amadeo, así como en el de la subjetividad post-estatal de los realvisceralistas que lo entrevistan. El mismo acto narrativo se constituye como evento anacrónico: hacer irrumpir la vanguardia estridentista en los años setenta –frente a una generación que asiste a la caída de las revoluciones latinoamericanas de liberación nacional, sin casi haber tenido tiempo de participar en sus proyectos, aunque sí de experimentar, como Bolaño, su duelo improviso– significa re-leer y renarrar una fisura en el pasado que a su vez disgrega un presente *ya* desajustado. En el olvido al que los mismos (muy ex) estridentistas tienen a Cesárea y Amadeo se entrevé, además, una genealogía crítica de exclusión y sucesiva desaparición, un límite deconstructivo que asedia y agrieta lo que tanto obsesionaba a Bolaño (y a Belano y Lima), esto es, la colusión y complicidad excluyente de la ciudad letrada con el poder y con el proyecto de Estado-nación.

Nos parece productivo relacionar estos movimientos con el trabajo ya citado de Didi-Huberman sobre el anacronismo de las imágenes, puesto que permite pensar, a través de Walter Benjamin, temporalidades discontinuas a partir de un montaje figural. Según Didi-Huberman, en efecto, la imagen «como concepto operatorio y no como simple soporte de la iconografía» (Didi-Huberman: 71) impone a la historia la consideración, epistemológicamente disruptiva, de un tiempo múltiple, revertido, no lineal: heterogéneo. Sobredeterminación de

tiempos, cristalización compleja de una «polirritmia» que siempre queda por reactivar, la imagen pide un trabajo dialéctico desde la disposición de un presente que asiste a su retorno: «ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión» (32). La repetición obsesiva, pulsante de la anacronía *en* la imagen y desde *el ahora* que la dialectiza, es condición de una nueva constelación espuria entre un más-que-pasado excedente y un más-que-presente discordante: «un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo» (Didi-Huberman: 43). El anacronismo despliega aquí una arqueología de lo imaginario, que hace surgir en el mismo proceso histórico la experiencia clave de lo *Unheimlich* del que escribió Freud: extraña familiaridad del pasado, algo que rehuye la simbolización y, removido, vuelve como espectro, no amenazando con una diferencia distintiva y, por lo mismo, apaciguadora –la de un sujeto frente a un otro localizado, o la de un presente más o menos estable frente a un pasado separado y distanciado– sino poniéndose en tanto interrupción de la identidad a sí del sujeto y del tiempo, como el suplemento de cualquier identificación o sujeción identificadora, algo que sobra, que desborda, no se fija, rompe la representación y se abre a una condición de inminencia.

Horacio Legrás, entre otros, ha reflexionado sobre una fractura en la idea misma de la literatura latinoamericana como dispositivo de (supuesta) universalidad que pretende traducir unas singularidades intratables, mientras el “origen” de la realidad histórica irrumpe como una falla y desajusta las formas de simbolización que intentan recubrirla, de manera que las fisuras de lo intraducible se vuelven su principal sujeto. Legrás rediscute estos procesos a partir de un marco postcolonial, en el momento en que la literatura como institución moderna de poder social se encuentra en la inevitable condición de traducir una realidad ajena en una

forma (la novela, por ejemplo) que no le pertenece:

In a post-colonial context, the fissure that separates work from origin [lived reality] is never closed, and its existence is so notorious that it often ends up as the subject of the world. Here lies the explanation for the fact that all essential concepts of Latin American cultural criticism [...] underline, with different intonations, the fissured self of Latin American culture as its ineluctable condition of possibility (Legrás: 6).

La literatura se encontrará luego estructuralmente implicada, desde las independencias, en los proyectos para elaborar la esencia de lo nacional en los Estados latinoamericanos, mediante un concepto de cultura que traduzca y a la vez co-opte a las formas populares y subalternas. Desde entonces, la ideología de la traducibilidad de la experiencia, «the transparent translation of any location» (Legrás: 8), como forma privilegiada de imperialismo epistemológico, ha resistido, según Legrás, a todos los ataques desmistificadores del siglo pasado, mientras que a cada movimiento de sujeción a la representación, corresponde una resistencia de lo Real (en sentido lacaniano) que la fisura.

Son estas resistencias irrepresentables las que en Bolaño se agitan de continuo, en el marco de un sabotaje crítico de la imbricación entre literatura, marginalidad y dispositivos de traducción. Volvamos a –o avancemos hacia– la imagen del cuarto de Cesárea.

La pobreza y el abandono de la calle Rubén Darío se le derrumbaron encima como una amenaza de muerte. [...] El cuarto era la prueba feroz de la distancia casi insalvable que mediaba entre ella y su amiga. Cuando le preguntó a Cesárea para qué necesitaba un cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte y luego se rió, una risa, recuerda la maestra, que traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar a la calle, en donde murió. En ese momento a la maestra le pareció que caía sobre la calle Rubén Darío un silencio repentino, perfectamente tramado, el volumen de las radios bajó, el parloteo de los vivos se apagó de pronto y sólo quedó la voz de Cesárea (*LDS*: 595-6).

Lo que pasa frente a Cesárea, lo que se paraliza y desplaza es un síntoma que se repite

—aunque de manera singular— casi en cada relato frente a Belano y Lima. Como si los dos detectives siguieran infestados por ella. Algo empieza a no *funcionar*: el relato, las pre-comprensiones, lo real, la representación, el sujeto: la lectura. Algo se inclina, amenaza, algo interrumpe la traducción —sólo queda la risa, la voz, el murmullo. Amadeo no pudo ver a Cesárea en su cuarto de Santa Teresa; sin embargo, es esta risa la que aflorará descomponiendo sus presentes (el del recuerdo y el de la narración). Es por esto que, irónicamente, se define a sí mismo como una Casandra del pasado: «y así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado» (*LDS*: 242). ¿Qué significará este ver el pasado, sino abrirlo a una inminencia en el ahora disjunto, extraño y familiar, repetido y diferente, promesa de futuro?²¹

Lo que nos gustaría proponer es así una relectura de las tramas de Bolaño a través de un montaje figural, así como lo sugiere Didi-Huberman y re-actualizando también las importantes reflexiones de Auerbach sobre la exégesis de la figura medieval. Fundamental se vuelve, en este sentido, la emergencia sintomática de unas imágenes que interrumpen los dispositivos traductivos de los que habla Legrás: «Lo que la imagen-síntoma interrumpe», escribe Didi-Huberman, «no es otra cosa que el curso normal de la representación» (63). Y luego el montaje, como poética de la memoria: «es decir, [...] una organización impura, [...] —no científic[a]— del saber» (59). Lo que la novela nos invita a hacer es poner en relación, acercar, trazar estelas o de repente separar, oponer, operar un montaje de tales eventos críticos e intempestivos, construir una constelación figural para que cada evento no se concluya o

²¹ Derrida: «en primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad a sí del presente. Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el efecto de espectralidad no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro» (Derrida, 1998: 53).

cierre en el otro, sino que siga abierto, en estado de inminencia. Escribe Auerbach:

La profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo, y éste consume aquél. Ambos continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de la historia; pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto, se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo. [...] La provisionalidad del acontecer en la concepción figural es radicalmente distinta de las ideas moderna sobre el desarrollo de la historia [...] (Auerbach: 106-7).

Queda claro que no se tratará ya de una plenitud y definitividad teológica, sino del espacio para repensar críticamente las historias que se enredan en las novelas de Bolaño a partir de lo que les falta, por lo que ha caído y, en ruina, sigue llamando para su reactivación en un presente urgente. Las figuras que se (des)encuentran, lo hacen en el lugar mismo de la «inyunción» que le viene a cada una de una alteridad irreductible: la relación disyuntiva –una fisura relacional– imbrica entre sí dos o más momentos infestados, ladeados, entre los cuales la memoria se configura como montaje de la experiencia de un pasado por venir.

En un ensayo ya citado sobre "La parte de Fate" de 2666, José Ramón Ruisánchez Serra sugiere una lectura figural de su complejidad narrativa. Fate tiene que recomenzar de unos *ahora* en movimiento, en estado de crisis, para *decidir* retrospectivamente de la multicausalidad de su historia y sus acciones. Las causas no se encuentran, sino que son el afecto producido por el acto de leer –anacrónicamente– la reirrupción del pasado *en* el presente. Sugerencia preciosa: anacrónica será la multiplicidad, el montaje de tiempos que se deciden renarrar en una condición de indecidibilidad y, por esto, de responsabilidad (pensar

en la retrospectividad de las causas, queda claro, es toda otra cosa que un ingenuo causalismo).²² Estos procesos repercuten en la responsabilidad del lector quien tendrá que reconfigurar constelaciones abiertas entre los eventos disruptivos de la novela y sus re-articulaciones de significado. Lo importante es la inconclusión y la apertura, la no equivalencia, el resto que siempre se produce, entre desfiguración y refiguración.

Al principio de la segunda parte de la novela, Fabio Ernesto Logiacomo relata su encuentro con unos poetas realviscerales en ocasión de una entrevista que le piden para una prestigiosa revista: «El tema: la salud de la nueva poesía latinoamericana. Buen tema» (*LDS*: 150). Algo, empero, empieza otra vez a no funcionar, desde el principio, desde que el relato comienza a reelaborar lo que vendría después; desde que la grabadora de los poetas jóvenes (uno chileno, otros mexicanos) resulta «fulero», se descompone; desde que azarosamente Fabio Ernesto gana el premio Casa de las Américas tras no haber participado aquel año; desde que cuenta cómo el jurado del premio excluyó de su libro un poema sobre Cohn Bendit, en razón de las afirmaciones críticas de éste sobre la revolución cubana. En fin, hasta que el paseo empieza a abrir abismos y lo fantasmal vuelve en una frase que a su vez regresará en la novela, pronunciada por otra voz: «Y me pasó una cosa curiosa con estos pibes, o con el café con leche que me invitaron, yo les notaba algo raro, como si estuvieran allí y al mismo tiempo

²² Después de citar el mismo fragmento de Auerbach que reportamos, escribe el crítico mexicano: «me interesa el hecho de activar la alegoría –la alegoría que atraviesa de parte a parte la narrativa de Bolaño, como ese deseo en sentido lacaniano, de pura circulación entorno a un objeto que no se logra– como un hecho que necesariamente modifica la naturaleza del pasado y del futuro» (Ruisánchez Serra, 2010: 395). Le debemos mucho a sus reflexiones, pues; no obstante, queremos darle créditos a Achille Castaldo, quien por primero nos introdujo en una lectura figural a propósito de Bolaño, en diálogos personales y en su breve reseña italiana de *2666* (cfr. Castaldo, 2009). Ruisánchez Serra escribió un libro importante (2012) sobre renarración que descubrí demasiado tarde y cuyas reflexiones no alcancé a integrar aquí.

no estuvieran» (151). Algo falta, algo sobra y exhibe su no-funcionamiento, su imposible compleción: «Yo era un experto en poetas jóvenes y allí ocurría algo raro, faltaba algo, la simpatía, la viril comunión en unos ideales, la franqueza que preside todo acercamiento entre poetas latinoamericanos» (*ibidem*). A cada parodia de narrativas irreflexivas como ésta, a cada guiño crítico hacia ideas infisuradas,²³ la novela abre a la vez un espacio de peligro, un riesgo de descenso infernal, abismal, una alucinación suspensiva pero anamnésica, una inminencia que, de nuevo, no se sabe si viene del pasado o del futuro:

La literatura no es inocente, eso lo sé yo desde que tenía quince años. [...] Y entonces el paseo [...] se convirtió en una especie de paseo por los extramuros del Infierno. Los tres íbamos callados, como si nos hubiéramos quedado mudos, pero nuestros cuerpos se movían como al compás de algo, como si algo nos moviera por ese territorio ignoto y nos hiciera bailar, un paseo sincopado y silencioso, si se me permite la expresión, y entonces tuve una alucinación, no la primera de ese día, ciertamente, no la última: el parque por el que íbamos se abrió a una especie de lago y el lago se abrió a una especie de cascada y la cascada formó un río que fluía por una especie de cementerio [...]. Y entonces yo pensé una de dos: o me estoy volviendo loco, cosa difícil porque siempre he tenido la cabeza bien puesta, o estos fulanos me han drogado (*LDS*: 151-2).

Es ésta –y múltiples otras, proliferando y rediscutiéndose en su singularidad– la imagen de la grieta que se abre entre los relatos y casi en todos ellos. Cesárea reaparece aquí como otra figura de lo fracturado, pues es en estas fisuras por donde irrumpe la memoria, por donde emerge intempestiva la historia, la memoria de la historia como catástrofe, y pide narración, es la condición de (im)posibilidad de lo narrativo: allí donde se bloquea la

²³ Experto en poesía joven podría equivaler a experto en mercadotecnia institucionales; la *viril* comunión en unos ideales se concretará más tarde cuando Fabio Ernesto, ya perfectamente integrado en el campo literario mexicano, formará parte de la delegación oficial de poetas –no sólo jóvenes, todos hombres– en viaje hacia la Nicaragua sandinista.

representación, la imagen amenaza, no traduce, no graba ya el *clinamen*, el descenso hacia ese cementerio olvidado desde donde se desprenden murmullos, desplazando a cada relato.

En 2666, algo parecido a lo que presiente la maestra en el cuarto de Cesárea –algo ominoso que no llega a concretarse, como con Ernesto– le sigue pasando a los cuatro críticos literarios que han llegado a Santa Teresa. En el medio de una suspensión generalizada del sentido de real, un profesor chileno de filosofía, Óscar Amalfitano, les explica algo respecto a la relación de los intelectuales mexicanos con el poder. Lo hace en forma de alegoría, jugando con el mito de la caverna de Platón reactualizado a la época de la sociedad del espectáculo. La mayoría son, dice, empleados del Estado. Una vez más se tratará de una lógica de traducción y representación, y de sus fallas:

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. [...] Lo cierto es que tu sombra se pierde y tú, momentáneamente, la olvidas. Y así llegas, sin sombra, a una especie de escenario y te pones a traducir o a reinterpretar o a cantar la realidad. El escenario propiamente dicho es un proscenio y al fondo del proscenio hay un tubo enorme, algo así como una mina o la entrada a una mina de proporciones gigantescas. Digamos que es una caverna. Pero también podemos decir que es una mina. De la boca de la mina salen ruidos ininteligibles. Onomatopeyas, fonemas furibundos o seductores o seductoramente furibundos o bien puede que sólo murmullos y susurros y gemidos. Lo cierto es que nadie ve, lo que se dice ver, la entrada de la mina. Por su parte, los intelectuales sin sombra están siempre *de espaldas* y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. Ellos sólo escuchan los ruidos que salen del fondo de la mina. Y los traducen o reinterpretan o recrean. Su trabajo, cae por su peso decirlo, es pobrísimo. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil. Dicen pío pío, guau guau, miau miau, porque son incapaces de imaginar un animal de proporciones colosales o la ausencia de ese animal (2666: 161-3).

Lo que en toda su obra Bolaño señala y deconstruye –a partir de la misma forma compleja de sus novelas– es precisamente la reproducción institucionalizada de relaciones de sujeción, exclusión y violencia en el mismo campo literario, así como la fenomenología de su

control y cooptación por parte del Estado (post)nacional en una situación de mercado globalizado. De hecho, según Amalfitano, al Estado le es indiferente que los discursos ideológicos de sus "empleados" sean orgánicos o críticos hacia su propio discurso hegemónico: «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» (*ibídem*). Tal vez sea porque ahora los escritores, creyendo criticar, alabar o ignorar al Estado, responden al mercado que lo excede. La confianza de los aparatos de poder es así en la (dis)capacidad de lo literario para exorcizar demonios, traducir (más bien pobremente) y así silenciar, neutralizar o transfigurar los rugidos de la bestia que, presente-ausente, sigue alimentándose. «No entiendo nada de lo que has dicho», le responde la crítica inglesa Liz Norton a Amalfitano. De alguna manera, llegará a comprenderlo. Exorcizar demonios, por parte del Estado, equivale a propiciar su continuo retorno, significa mantenerlos, reproducirlos. Tendremos, luego, que pensar esta bestia en la "economía" de 2666, en su remapeo de la geo-política mundial y del agujero-mina donde las historias (y la Historia) confluyen: la frontera norte-sur donde el capitalismo neo-liberal y, supuestamente, post-industrial maquila y aniquila lo subalterno –la masa de las excluidas que lo sustentan. La crítica que se mueve es clara y en extremo compleja: la intelectualidad es neutralizada, se vuelve impotente, cuando no ideológicamente cómplice con el horror continuamente repetido del feminicidio de Santa Teresa/Ciudad Juárez, allí donde el Estado se diluye en un estado de excepción que nutre a aquella bestia, la cual a la vez trasciende sus fronteras. El trabajo de traducción falla, pero es al mismo tiempo instrumental, re-presentativo de las exclusiones que reproduce.

Nos adelantamos mucho. Y ello porque nos gustaría pensar en Cesárea como *ya* prefigurando el "desarrollo" –en sentido narrativo e, irónicamente, socio-económico– del

cronotopo de la frontera sonoreña. De nuevo se tratará de traducciones fisuradas, de su sabotaje y de la resistencia a la representación de los márgenes excluidos (en doble genitivo).

Escribe Buj Corral, a propósito de Cesárea y de la alegoría de Amalfitano:

La marginalidad intelectual mexicana es la marginalidad del silencio. Algo que, desde la unidireccionalidad del sistema que fagocita e incorpora cualquier tendencia que lo ponga en entredicho, no existe. Algo indiferente, no enemigo, no amigo, radicalmente marginal. (Buj Corrales, 2011: 138)

En *Los sinsabores del verdadero policía*, novela encontrada entre los archivos de Bolaño y publicada recientemente, *otro* Amalfitano, veterano derrotado de las revoluciones latinoamericanas, apunta a una parte de esa heterogeneidad histórica y social del margen –a su exclusión, a su aniquilamiento– que se vuelve el "centro" cada vez desplazado de la complejidad entramada en *Los detectives salvajes* y *2666*: «Cuando adolescente hubiera querido ser judío, bolchevique, negro, homosexual, drogadicto y medio loco, y manco para más remate, pero sólo fui profesor de literatura» (Bolaño, 2011: 127): profesor de literatura en Santa Teresa. El recorrido de Cesárea –y de la novela, en la autorreflexión de su trama "primera"– es un volver a las raíces populares del movimiento revolucionario y al mismo tiempo una prefiguración de uno de los espacios donde la institucionalización autoritaria de la revolución irá a acabar. Es el esfuerzo interpretativo, esperamos que no completamente infundado, que quisiéramos proponer. Si la «translation remains a concern for the peripheral writer, the kernel of his/her intellectual function» (Legrás: 9), el silencio, la risa, la distorsión de lo "real" de Cesárea, así como su abandono de la literatura, configuran una resistencia a los dispositivos de traducción (represión, interpelación, co-optación) de tal heterogeneidad social excluida. La historia de Cesárea no sólo vuelve a desunir el presente deíctico y policrónico de Amadeo: su imagen de los años veinte desplaza la narrativa en formación de lo nacional,

disgrega la tendencia ruinoso de la pos-revolución mexicana, introduce un contratiempo, un destiempo que a su vez es re-narrado por Amadeo y re-interpretado, re-actualizado anacrónicamente por Belano y Lima (y por la novela) como historia rememorante anti-hegemónica. «The project of translating difference», en Bolaño, nos parece entonces apuntar a la que Legrás define como «a final possibility of cross-cultural translation: a resistance to translation strong enough to make the translative machine break down» (Legrás: 9).

2.4. La modernidad silenciada: estrategias de marginalidad

que sólo escucho los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré.
R. Bolaño, *Amuleto*

veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero? (*LDS*: 242).

Nos interesa cerrar este capítulo investigando los tres tiempos en los que la marginalidad de Cesárea opera como irrupción anacrónica. La novela actúa de manera performativa y múltiple respecto a las tradiciones –más o menos silenciadas– y al campo literario en el que interviene. Si el aspecto más evidente de la operación de Bolaño es el rescate, casi la reexhumación (fantasmal) del estridentismo (en el doble tiempo de la publicación de la novela y de los años setenta de Belano y Lima) aquí nos interesa ver cómo Cesárea y Amadeo provocan un desplazamiento *también* respecto al estridentismo. Oswaldo Zavala ha notado, de manera

productiva, como poco antes de la publicación de *Los detectives salvajes*, novelas de dos autores de lo que más tarde se autodenominará *Crack*, Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou, ficcionalizan a «dos personajes clave del grupo Contemporáneos Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, respectivamente. [...] El caso de Bolaño, por su parte, opera de forma análoga pero con resultados opuestos: lo que en Volpi y Palou pretende establecer una correspondencia deliberada con la tradición cosmopolita, en Bolaño se convierte en metáfora de la marginalidad y la autoexclusión» (Zavala, 2010: 210). En esta observación podemos leer el doble desplazamiento bolañiano: por un lado, reactivar y ficcionalizar el estridentismo, ponerse del lado de la derrota, del margen silenciado y *no*, esto es, en contra, no tanto de los Contemporáneos, como de su consagración (así como de la de quienes recogen su tradición dominante); por otro lado –sin volver a caer en el binarismo que opuso cosmopolitismo y nacionalismo, sino con una actitud genealógica–, operar una crítica a los estridentistas a partir también, según creemos, de algo que se desprende de aquel debate (la «profecía autoexcluyente de la que, por lo visto, [los estridentistas] no logra[n] reponerse», Escalante: 39). Así, si la querrela del 25 constituye «el primer reclamo del derecho de la literatura a representar la identidad nacional dentro de los confines de la Revolución», Bolaño despliega, con las armas de la parodia y el desplazamiento, una genealogía del «proceso de institucionalización de la cultura», «proceso mayor» del que el debate del 25 representa «uno de los momentos sintomáticos» (Sánchez Prado: 40). Si hablamos de genealogía es por la intervención bolañiana en la historia que se desprende de sus novelas, esto es, por su atención para reinterpretarla insertándose en los intersticios, haciendo emerger las discontinuidades y los abismos que narrativas continuas y progresivas siguen ocultando. Así, de la misma manera como nos la reactualizó Foucault, a través de Nietzsche, la operación genealógica de Bolaño sería de este tipo: allí donde parecía haber verdad, estabilidad, identidad de un juicio histórico

supuestamente objetivo, definitivo, naturalizado –la expulsión de los estridentistas canonizada por la tradición dominante–, se desocultan la «exterioridad del accidente» (Foucault, 1979: 13) y las luchas en el campo literario de las que resultó aquella *damnatio memoriae*. Esto significa, como es obvio, que la novela no busca tanto reposicionar a los estridentistas en el canon, sino volver a aquella intemperie “originaria”, reinsertarse en las interrupciones de esa historia, para hacer emerger la voluntad de poder y las relaciones de fuerza en los dispositivos literarios, así como sus repercusiones sociales y políticas. Luego: para Bolaño es central que la reflexión sobre las luchas en el campo literario sirvan para una relectura de la "derrota" e institucionalización autoritaria de la revolución mexicana y que ésta, a su vez, repercuta en el presente de Belano y Lima y en el de la generación de latinoamericanos que narran, coral y discordantemente, la novela. La parodia del realvisceralismo de los años 70 –movimiento que ficcionaliza el infrarrealismo en el que participó el mismo Bolaño– corresponde a la reivindicación y a la crítica a la vez del estridentismo. Frente a ambas derrotas, hay que intentar leer en la novela una posición lúcida y desencantada hacia las revoluciones latinoamericanas. Es un proceso complejo, que llegaremos a desplegar sólo en el próximo capítulo.

«El problema para un crítico que intente valorar el estridentismo», escribe Evodio Escalante, «es que éste se encontrará, de algún modo, en la intemperie, en una suerte de submundo discursivo, arrinconado en un solipsismo involuntario, ya que tendrá que arreglárselas por sí mismo sin contar con el respaldo de la fuerza autovalidatoria que genera una tradición» (Escalante, 2002: 24). A Bolaño siempre le encantó enfrentarse con tales submundos. Como escritor, pero sobre todo como lector, buscaba encontrarse «a la intemperie/ de todas las estéticas» (Maples Arce, en Schneider, 2007: 191), y así demistificar

la auto-legitimación de la tradición, oponerse a las inercias reiterativas del canon, crearse borgianamente sus precursores (Zavala). En este caso: interrumpir esa «inusitada continuidad discursiva» (Escalante: 13) que prolonga hacia el presente –y en los mismos términos– los juicios terminantes de los Contemporáneos sobre el estridentismo.

En los años setenta, antes de partir para Europa, Bolaño entrevistó a tres estridentistas para la revista *Plural*:

Recuerdo que el billete de avión para venirme a Europa lo gané con dos artículos en una revista mexicana. Además eran sobre los estridentistas. En el año 76 todo el mundo daba por muerto a los estridentistas, nadie sabía de su existencia. Todo el mundo sabía que habían sido un grupo de vanguardia que estuvo muy cercano al futurismo, al surrealismo, al ultraísmo. [...] Un movimiento de vanguardia, pero muy identificado con los primeros años de la Revolución Mexicana, desde el origen turbulento del PRI. Y escribí de ello (Milaly Des, 2005).

Es la misma investigación político-literaria que están conduciendo Belano y Lima en la novela. "Resucitar" de su muerte al estridentismo, aunque señalar sus contradicciones (la referencia al origen del PRI no es casual): aprender no sólo y no tanto de Manuel Maples Arce, su líder, sino sobre todo de Cesárea y de Amadeo, dos marginales en el mismo movimiento olvidado. Es significativo, pues, que no sean Maples Arce o List Arzubide quienes en la ficción de la novela nos hablan de Cesárea –de hecho, se nos dice, ellos casi no la recuerdan– sino un estridentista escribano. Hay que tener mucho cuidado en analizar la estrategia bolañiana: si Maples está presente con su nombre de pila, y hasta como una de las voces interpeladas en la parte central, Amadeo y Cesárea, a partir de sus nombres, son personajes (semi)ficcionales que introducen posiciones críticas, desplazamientos de la mirada.

Mucho antes de mostrarnos la revista de Cesárea, sacada del mismo archivador, Amadeo nos obliga a la desviación por la hoja *Actual n.1*, la que, firmada por el solo Maples y colgada en las calles de la ciudad de México en 1921, dio inicio al movimiento estridentista.

La selección de Bolaño en su novela es clara. Se rescata, al citarlo, el acto vanguardista que en el manifiesto se expresa en gesto transitorio, más que en ansia de perdurar o de establecerse.²⁴ Y Amadeo nos lee también un fragmento, el que importa subrayar, el presupuesto central de la estrategia vanguardista e iconoclasta, su declaración anti-institucional: «Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendarlo de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente» (*LDS*: 227). Sin embargo, es ya desde aquí que empieza la crítica indirecta, irónica del "éxito" estridentista (conservando también otro de los significados etimológicos de la palabra, el de fin, de final). Entre tantas palabras del "pico de Oro"-Manuel (*LDS*: 226), Amadeo se centra en una sola, es una palabra en particular la que ya no puede entender.

Por ejemplo: éxito, debe querer decir convoco, llamo, exhorto, hasta conmino, a ver, busquemos en el diccionario. No. Sólo aparece éxito. En fin, puede que exista, puede que no. Incluso, uno nunca sabe, puede que fuera una errata y que donde dice éxito deba decir exijo, lo cual sería muy propio de Manuel, digo, del Manuel que yo entonces conocí. [...] Pero me estoy yendo por las ramas (226-7).

En efecto, *exitar* no existe en ningún vocabulario de esa Academia de la Lengua que los estridentistas pretendían sabotear. La ingenuidad de Amadeo encubre una ironía que se

²⁴ Escribe Sánchez Prado: «el uso de los carteles es un corto circuito en la idea misma del campo literario, dado que apela a una comunicación directa con la esfera pública sin la intermediación de las instituciones literarias» (Sánchez Prado: 55). Además, el manifiesto como *hoja*, efímero como un anuncio publicitario, se consume en el extrañamiento que provoca, no se instituye, sino que es *actual*, performativo, en línea con la poética estridentista: «Ya Walter Bonrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirán seis horas» (Maples Arce en Schneider, 2007: 10).

desplegará a lo largo de todo el relato sobre los estridentistas. La falta de acento en la capitular del manifiesto, lo engaña: la palabra cuyo sentido Amadeo ya no conoce es precisamente “éxito”. Una vez más, el irse por las ramas de los personajes provoca el divertimento polémico y central de la novela. Entre el *exijo* del líder vanguardista, y la tachadura del *éxito* por parte del escribano, se abre un abismo.

Este abismo hay que localizarlo, y a partir del presente desde el cual se re-narran los orígenes revolucionarios del Estado mexicano y uno de sus proyectos literarios de nación. El "éxito" de Amadeo habla claro. Paródicamente, la ciudad letrada se reprofesionaliza hacia un margen de escritura que desborda en lo popular: Estridentópolis resurge en la Plaza Santo Domingo, heterotopía anacrónica respecto a las ficciones de la “modernización” mexicana. Y no se trata del mencionado «páramo cultural» de Sonora, de la provincia marginal, sino del corazón mismo de la capital. La señal de una sociedad en parte analfabeta y en su mayoría excluida se junta con el negocio de la falsificación. El Estado-Nación y su narrativa desarrollista es, una vez más, fisurado: en la Plaza Santo Domingo, todavía hoy es posible, en un día o poco más, obtener licencias comerciales o volverse doctores, ingenieros, abogados. «Yo me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera» (*LDS*: 200). Hay que relacionar, pues, al licenciado Maples Arce con el escribano Amadeo y con la maestra y obrera Cesárea, así como lo hace Bolaño, con su peculiar y corrosiva ironía. En su tropología del viaje, siempre alegórica, Bolaño opone tres desplazamientos, inscribiendo el pasado en el presente: la Plaza Santo Domingo y el viaje de la memoria de Amadeo, el del «barco de guerra perdido en la boca del río de la historia» (299); Sonora y el por venir de Cesárea; el viaje a Francia del diplomático y olvidadizo Maples, la parodia de la justicia: «Pensé en Manuel y pensé en París, que no conozco pero que alguna vez he visitado en sueños, y pensé

que ese viaje nos justificaba y a su manera un tanto misteriosa, no es albur, nos hacía justicia» (356-7).

Y así, después del homenaje al manifiesto y al «directorio de vanguardia» que lo cierra, el momento principal que relata Bolaño, a través de Amadeo, es el del (breve) reconocimiento del estridentismo, el del amparo gubernamental. El de Xalapa que irónicamente se vuelve Estridentópolis, bajo el mecenazgo del general y gobernador Heriberto Jara (1924-27), quien en la novela se vuelve Diego Carvajal, «el protector de las artes de mi tiempo», «aunque no sabía una mierda de literatura, ésa es la verdad» (298; 272). La operación bolañiana interviene en dos puntos clave. Por un lado, narrativiza de manera clara el juicio de Sánchez Prado: «El estridentismo fue una muestra de la manera en la cual un campo literario en formación logra dar cabida a expresiones literarias que lo socavan, pero cuya integración en la institucionalidad resulta ser la bomba de tiempo que, en última instancia, destruye y desautoriza la potencial radicalidad de sus propuestas» (Sánchez Prado: 59). Por el otro, lleva la bomba de tiempo hasta los años setenta y a su por-venir catastrófico. Hay que señalar así la estilización del *virilismo* estridentista y revolucionario en la novela, para que la decisión de Cesárea de dejar el DF y la vanguardia (la poesía) adquiriera su potencialidad disruptiva (alegórica y siniestra).

Las contradicciones estridentistas se hacen evidentes cuando, en la famosa polémica del 25, desde el «cosmopoliticemos» del primer manifiesto, se deslizarán hacia el frente de los nacionalistas, esto es, de los "virilistas", al lado de instancias claramente conservadoras. Y la estrategia tiende, además, a la neta formación y tentativa de exclusión violenta del enemigo, los Contemporáneos. Es interesante considerar una entrevista que Maples Arce, muy olvidadizo o quizás cínicamente irónico, dio a Cristina Pacheco en el 1980:

–Recuerdo su definición del estridentismo []: "No es una escuela ni una tendencia, ni una mafia intelectual, como las que aquí se estilan. El estridentismo es una razón de estrategia. Una irrupción". ¿A qué mafias se refería? ¿Por qué hablaba de estrategia?
–Me refería a las mafias en general, que utilizaban los recursos nacionales para su propaganda personalísima y hasta para perseguir a poetas de altos méritos. No fueron pocos los casos en que bloquearon a alguna persona la posibilidad de trabajar en la Secretaría de Educación, que representaba entonces casi la única posibilidad interesante para que un escritor subsistiera. Desde luego, ya más concretamente me refería a la mafia que formaban los Contemporáneos (Pacheco, 2005: 326).

Ahora bien, atacar a una mafia utilizando, una vez obtenido, el mismo poder político que se estigmatiza, y además con una explícita declaración y acción homofóbica, es lo que vuelve la definición reportada por Pacheco muy contradictoria, y la respuesta actualizada de Maples Arce, cuando menos, nada autocrítica. Y ello por lo que es sabido: en los treinta, el "anti-gobiernista" Maples Arce, ya diputado federal, fue protagonista y promotor del comité de Salud Pública que tenía entre sus objetivos el de expulsar y vedar los cargos públicos a artistas y literatos homosexuales. «Desde luego, ya más concretamente» el comité apuntaba a un enemigo preciso y bien delineado: «la mafia que formaban los Contemporáneos».

No es necesario plantear la hipótesis que Bolaño conociera a fondo estas polémicas. Es fácil, sin embargo, entrever en el «retrato de cuerpo entero» del general y de los estridentistas no sólo una parodia de la institucionalización de la vanguardia, sino también una genealogía del falocentrismo revolucionario. La «prosa incendiaria y atrabancada» de Maples que según Amadeo estaba llena de palabras que «ponían cachondos» «a generales de la Revolución, a hombres bragados que habían visto morir y que habían matado» (*LDS*: 217), no puede no recordarnos otra afirmación del primer manifiesto estridentista: «Sólo los eunucos no estarán con nosotros»; así como los versos publicados tres años después en el gran poema *Urbe* (1924): «Los asalta-braguetas literarios/ nada comprenderán/ de esta nueva belleza/ sudorosa del siglo». El virilismo estridentista releído por Bolaño de manera anacrónica está destinado a re-traducir, más bien pobremente, los rugidos que vienen de

aquella mina, sus murmullos y gemidos.²⁵

Víctor Díaz Arciniega (1989) ha notado cómo la noción de literatura "virilista", en la querrela por la «cultura de la Revolución», se constituye más bien como un significante vacío, pura arma ideológica y violenta para excluir a los adversarios en función de «la posibilidad de obtener un trabajo remunerado, la posibilidad de participar en la "reconstrucción nacional", y la posibilidad de alcanzar reconocimiento y poder» (100). Si volvemos a pensar en las geografías políticas en las que acaban la novela y Cesárea (y la revolución) como prefiguración de la Santa Teresa de 2666; si reflexionamos cómo tampoco será una casualidad que Cesárea muera por mano de un proxeneta; podríamos afirmar, pues, que la crítica de Bolaño apunta, en buena parte, hacia la imbricación ideológica de machismo y mexicanidad en los discursos sobre la identidad nacional y la esencia de lo mexicano (Irwin: 116 ss.). La complicidad del campo literario en estas elaboraciones ideológicas es así explícitamente estigmatizada y más si, en su proliferación, aquéllas se vuelven funcionales a una lucha por conquistar posiciones de poder. Por otro lado, de Cesárea, Maples Arce dice (en la novela) que nunca formó parte del estridentismo; Belano y Lima van en busca de ella porque «nos extrañó, dijeron, parecía la única mujer, las referencias eran abundantes, decían que era una buena poeta. ¿Una buena poetisa?, dije yo, ¿dónde han leído algo de ella? No hemos leído

²⁵ Nos cuenta Amadeo: «Yo pensé: cómo pudo Manuel hacerse amigo de este hombre, porque el general, a primera vista, pues no se diferenciaba de tantos otros militares que el oleaje de la revolución había depositado en el DF, daba la impresión de ser un tipo reconcentrado, serio, desconfiado, violento, en fin, nada que se pudiera asociar con la poesía, aunque yo bien sé que han habido poetas reconcentrados y serios y bastante desconfiados y muy violentos, miren a Díaz Mirón, por ejemplo, y no me tiren de la lengua, a veces me da por pensar que los poetas y los políticos, sobre todo en México, son una y la misma cosa, al menos yo diría que abrevan en la misma fuente» (355). El abrevarse de la literatura en la fuente del Estado, la complicidad de ésta con la institución como ejercicio de poder: otra vez la mina de Amalfitano.

nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo» (162). Es la única mujer en un movimiento explícitamente machista (virilista), poeta (o poetisa...) sin obras, que atrae por la mención de su ausencia.²⁶ Y si en el debate del 25 «"virile" ends up little more than a vague normative term implying "good" (with "efeminate", implying bad)» (Irwin: 119) hay que pensar en la subversión paródica de estos códigos de valor en la divertida lista que formula Ernesto San Epifanio años después: «Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas» (*LDS*: 83).

De tal manera que el principio de inestabilidad de Cesárea, su desapego silencioso, su insumisión al poder y a la autoridad («había que conocer a Cesárea para darse cuenta de que nunca en su vida iba a poder tener un jefe ni un trabajo de esos llamados estables», *LDS*: 354), condensan en su gesto (dejar a los estridentistas, dejar la capital) un compromiso *otro*.²⁷

²⁶ Resulta bastante divertido (claro, en el sentido al límite con lo horroroso que el divertimento, a veces, tiene en Bolaño): en la novela asistimos a una discusión entre García Madero y otros realvisceralistas sobre cómo «decirles poetisa queda un poco gacho» (25). García Madero no aprenderá bien la lección y seguirá diciéndoles así a lo largo de todo el diario. En el caso de Amadeo, no puede sino ser un guiño de Bolaño al "Prólogo" que el padre Gabriel Méndez Pancarte escribió en el 1945 a las *Obras*, que él mismo reunió, de Concha Urquiza (modelo de inspiración del personaje de Cesárea Tinajero). El prólogo se intitula precisamente "¿Poetisa o poeta?" y contiene las siguientes, asombrosas afirmaciones: «Me repugna llamarla "poetisa", y si la Academia me lo permitiera, preferiría mil veces llamarla, a secas, "poeta", como se ha llamado, con razón, a la "montañosa y abrupta" Gabriela Mistral. Por dos razones: porque en Concha Urquiza –como en la autora de *Desolación* y de *Tala*– esplende, sin mengua de su exquisita feminidad, una poesía viril, o mejor, una poesía sin sexo, una poesía humana» (Méndez Pancarte, "Prólogo" a Urquiza, 2010: 17). Se nos permita la relación: recuerda una famosa escena de una película (espléndida, cómica, carnavalesca) de Giuseppe Bertolucci, *Berlinguer ti voglio bene* (1977), en la que un joven y todavía grande Roberto Benigni, al percatarse de la militancia feminista de dos mujeres con quienes intenta coquetear, les dice: «para mí las mujeres... son hombres ellas también».

²⁷ Aunque, como siempre, no hay que confundir el juego ficcional de Bolaño con sus plurales referencias, quizás no sea una casualidad que el modelo del personaje de Cesárea sea Concha Urquiza,

Precisamente porque nos parece cierto que Bolaño aúna y relaciona el fracaso de las vanguardias (la estridentista y la neo-realvisceralista de Belano y Lima), expandiendo sus referencias y abarcando «el gesto fallido de todos los proyectos de la modernidad» (Zavala, 2010: 215), consideramos apresurada la ecuación que delinea Zavala entre la (supuesta) poética del primer realvisceralismo (el de Cesárea) y el estridentismo. Tal identificación, que se llevaría a cabo, según el crítico mexicano, «en su totalidad», nos parece despotenciar la posición marginal y resistente de Cesárea, y sobre todo su decisión irruptiva (deconstructiva). Es cierto, como nota Zavala, que Bolaño parece reconstruir en su novela el horizonte de expectativas del estridentismo; no obstante, disolviendo la diferencia de Cesárea dentro del movimiento, se perdería el anacronismo que ella deja irrumpir en aquel horizonte, desestabilizándolo. Cesárea se aleja del estridentismo *en su momento de auge*, no en el de su derrota, esto es muy importante considerarlo. Cesárea no es concordante con su tiempo, su decisión es intempestiva, abre otro tiempo, desune el actualismo estridentista, rompe cualquier proyección eucrónica. Cesárea se burla ya, prevé, se aleja, suspende el gesto (fallido) de las narrativas modernistas (o modernizadoras). Suspende también el curso de la Revolución. Así, la escena clave de la despedida entre Amadeo y Cesárea, lejos de plantear una cercanía o una identificación entre realvisceralismo y estridentismo, señala en cambio su incorregible distancia:

amiga de los estridentistas, pero en relación también con los Contemporáneos: personaje inquieto, en continua crisis, que pasó de la militancia en el partido comunista a la tentativa, vana, de resolver sus conflictos en un convento. Hasta su viaje al norte, su muerte misteriosa en Baja California de la que hay huellas en un sueño de García Madero. Poeta de una sensualidad mística atormentada, y sin apego a la obra, a su publicación y reunión, pero sobre todo mujer insumisa a sus tiempos y a la sociedad machista y opresiva del México de esos años.

¿Pero por qué, Cesárea, le dije? ¿No te das cuenta que si te marchas ahora vas a tirar por la borda tu carrera literaria? ¿Tienes idea de la clase de páramo cultural que es Sonora? [...] Preguntas que uno hace, muchachos, cuando no sabe realmente qué decir. Y Cesárea me miró mientras caminábamos y dijo que aquí ya no tenía nada. ¿Te has vuelto loca?, le dije. ¿Te has trastornado, Cesárea? Aquí tienes tu trabajo, tienes tus amigos [...]. Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad. [...] después nos pusimos a hablar de política, que era un tema que a Cesárea le gustaba aunque cada vez menos, como si la política y ella hubieran enloquecido juntas, tenía ideas raras al respecto, decía, por ejemplo, que la Revolución Mexicana iba a llegar en el Siglo XXII, un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie, ¿verdad? (LDS: 460-1).

¿Podemos equivocar el desapego, las risas, la negación que Cesárea opone a la modernidad agitada por el poeta-escribano —quizá porque no sabe realmente qué decir? Y, por otro lado: ¿cómo definir al realvisceralismo? ¿Quiénes son sus miembros? De los poetas incluidos en la revista *Caborca*, su «órgano oficial, como quien dice», por supuesto ninguno de los publicados es parte del movimiento, sólo Cesárea (quizás Amadeo, el escribano, o Encarnación Guzmán, su amiga expulsada por los estridentistas por atreverse a opinar de poesía). Un movimiento de vanguardia formado sólo por su fundadora: ¿no es ésta la suprema ironía de un movimiento inexistente? El realvisceralismo de los veinte, modelo para Belano y Lima, es una escisión jocosa del estridentismo, una crítica incontestada, que reúne a estridentistas y Contemporáneos en la misma revista, para cerrarla con el dibujo estilizado de su naufragio.

La modernidad, la carrera literaria, Estridentópolis: un chiste muy bueno pero ya conocido. Es una pasión de justicia la que mueve la urgencia de Cesárea hacia el desplazamiento y torsión de las posiciones estridentistas, es la afección de una alteridad que desgarrar cualquier mismidad, cualquier cálculo. Una pasión desubjetivadora y resistente a la

vez. Derrida:

El instante de la decisión es una locura, dice Kierkegaard. Es cierto, en particular con respecto al momento de la decisión *justa* que debe desgarrar el tiempo y desafiar las dialécticas. Es una locura. Una locura, ya que tal decisión es a la vez sobreactiva y padecida, encierra algo de pasivo, por no decir de inconsciente, como si el que decide fuera libre sólo si se dejara afectar por su propia decisión y como si ésta le viniera de otro» (Derrida, 2008: 61).

Revertir el curso enloquecido de la revolución, desplazar sus teleologías –sin consolaciones–, volver a su límite: al discurso de la modernidad –a sus diferentes máscaras– Cesárea opone los espacios subalternos de una frontera todavía abandonada a sí misma.

Nos gustaría relacionar todo esto con la entrevista que Bolaño le hizo a List Arzubide en los setenta:

lo que pasó con nosotros es lo que ha pasado con la revolución mexicana en todos sus aspectos. Después nos dispersamos, Maples ya no se ocupa del movimiento, absolutamente [...]. Él sí los dio por liquidados. Maples había escrito una vez: “Nuestra locura no está en el presupuesto”, pero lo cierto es que cuando entró en el presupuesto se le acabó la locura también. (Bolaño, 1976: 59).

Lo que pasa con los estridentistas es lo que pasa con la revolución. El viaje de Cesárea lo prefigura. No se trata de forzar lecturas, sino de atreverse a trazar constelaciones, así como lo hizo Bolaño y de manera anacrónica: la Revolución mexicana, nos parece decir en sus dos obras, si las leemos juntas, termina en Santa Teresa/Ciudad Juárez. Después de las luchas sangrientas entre caudillos populistas, se institucionaliza y sigue defendiendo, desde el principio, la modernización desigual del sistema capitalista mexicano, aunque con una estrategia de concertación de clase maniobrada por el Estado, mismo que se refuerza y da "vida", de hecho, a otra dictadura. La traición del movimiento popular y de una posible revolución social es evidente: estructuras de dominación, racismo clasista, represión,

violencias y exclusión de género; todo el sistema opresivo se centraliza otra vez y queda intacto.

Lo moderno revelará, así, alegórica y brutalmente, una de sus "verdaderas" caras reificadoras en aquel desierto, ese adonde Cesárea se dirige y cuya inminencia prefigurante actúa en el texto y entre textos, apuntando a la última novela *monstre* de Bolaño. Al alejarse del estridentismo y de la revolución, Cesárea escoge la marginalidad radical del *silencio*. Es el mismo silencio que deja tras de su muerte, el que aprenderán Belano y Lima, al emprender otros, muchos viajes (muy diferentes al de Maples Arce, parecidos al de Cesárea). Sabemos que, al salir de la capital, Cesárea trabaja de maestra (probablemente durante el programa de escuelas comunitarias de Cárdenas), piensa en planes de alfabetización, lo deja, trabaja en la primera fábrica de conservas de Santa Teresa. Aquí los espacios empiezan a abrir las figuraciones de 2666: Cesárea vive en «la calle Rubén Darío», «colonia del extrarradio y que para una mujer sola resultaba peligroso o poco recomendable», suburbio que «por entonces era como la cloaca adonde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa. Había un par de pulquerías en las cuales, al menos una vez a la semana, se producía un altercado con sangre; los cuartos de las vecindades estaban ocupados por obreros sin empleo o por campesinos recién emigrados a la ciudad; la mayoría de los niños estaban sin escolarizar» (*LDS*: 595). El habitar estos espacios significa vivir *otra* revolución: del abandono de la frontera, hasta su englobamiento en dinámicas capitalistas posnacionales (el Programa Industrial Fronterizo; luego: el Plan Maquiladora). Cesárea sigue este movimiento catastrófico a contrapelo: retorna al pasado, así como los realvisceralistas después de ella y con el fantasma de ella; retorna a un margen enterrado, a una alteridad radical. Amadeo: «si no llega a ser por Manuel que le consiguió el trabajo con mi general, la pobre Cesárea se hubiera visto obligada a peregrinar por los subterráneos más siniestros del DF» (354). En un México autoritario que

monumentaliza su pasado revolucionario fallido, Cesárea retorna a lo subalterno, reconociendo su deuda hacia esos subterráneos. En Santa Teresa empezará a dibujar planos de la fábrica en la que trabaja, con confusas anotaciones al lado, como en un ejercicio de reconocimiento. Se inscriben en esos mapas las minas, las maquiladoras, la continua reificación del trabajo, la aparente pacificación que se convierte en ritual social reproduciendo sus políticas de exclusión. Cesárea sigue distorsionando tales sucesiones rectilíneas e imagina los tiempos que «iban a venir», «allá por el año 2.600» (596): en sus planos parece leer profecías, desde el pasado y el futuro, en los signos de la historia, en las huellas de las relaciones de dominación, misma que, detrás del ritual, «establece marcas, graba recuerdos en las cosas e incluso en los cuerpos; se hace contabilizadora de deudas» (Foucault, 1979: 17). El "por-venir pasado" de Cesárea, su fracaso, adviene así como ruina, como inscripción futura, como ahora desajustado y como urgencia. Lo escribió muy bien Sebastián Figueroa a propósito de la protagonista de *Amuleto* y de su "profecía" (la misma y otra, cada vez volviendo, obsesionando):

En la potencia de la presentificación del pasado, Auxilio dota a su discurso de una capacidad profética que neutraliza el progreso como temporalidad vulgar de la narración y la determina como melancolía del futuro. Por esta razón, su profecía central es el cementerio de 2666, cifra terrible que, situada en el futuro, cierra la historia del progreso en torno a su ruina y convierte todo en ahora (Figueroa, 2011: 76).

Es en este ahora, lector de criptografías de catástrofe, donde se abre, en los intersticios, en la irredimibilidad del tiempo, el espacio de un por-venir otro, (quizá) de justicia: «La justicia está *por venir*, *tiene que venir*, *es por-venir*, despliega la dimensión misma de acontecimientos que están irreductiblemente por venir» (Derrida, 2008: 63). La novela volverá a narrar: en la dimensión deíctica que trae otra vez a Cesárea, después de su

asesinato en el desierto, que la hace regresar, continuamente, y como ella y con ella, la singularidad de las otras que otra vez volverán, pues «el porvenir sólo puede ser de los fantasmas. Y el pasado» (Derrida, 1995: 50).

3. GEOGRAFÍAS DE LA MEMORIA: FIGURAS, CESURAS, RETORNOS

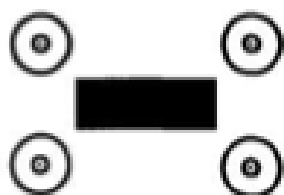
3.1. *Etiam periere ruinae*: figuraciones genealógicas

Se trata de hacer de la historia una contra-memoria, y de desplegar en ella por consiguiente una forma totalmente distinta del tiempo.

M. Foucault, "Nietzsche, la genealogía, la Historia"

¿qué hacías tú en Israel, Heimito? Se lo dije. Buscaba, buscaba. La palabra «buscaba» junto a la casa y al elefante que había dibujado. ¿Y qué hacías tú, mi buen Ulises? Nada, dijo.

- ¿Y éste?



(LDS: 577)

Intentemos desplegar esta afirmación de Bolaño: «Yo creo que el escritor debe tender hacia la irresponsabilidad, nunca hacia la respetabilidad» (Rubio). En sus novelas, muchos personajes parecen en efecto tener como único plan precisamente el de inhabilitar la respetabilidad del campo literario: sus dispositivos de distinción y re-conocimiento, su producción de subjetividades y alteridades por englobar o excluir (o, lo que es lo mismo, englobar excluyéndolas, otrizándolas), sus mecanismos de continua, mutable, tentacular reproducción social: «Un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones» (LDS: 486).

El «honor de los poetas» que, casi al final de la segunda parte de *Los detectives*

salvajes, diversos escritores españoles nos describen en la Feria de Madrid exhibe esa respetabilidad en detalle y *demasiado* bien (esto es, sin esconder la sátira que manipula sus voces); el honor de la Literatura es aquí el respeto dendriforme, arborescente –naturalizado: «Nuestra arborescencia x palidez del balcón = el pasillo de nuestro triunfo» (LDS: 486). La «cárcel en el cielo de la literatura» es también un banco, con sus acreedores y deudores, sus cajeros, sus agrimensores y sus atrevidos especuladores; a la vez, es el lugar de los sacrificios: donde la A y la E («¡Rimbaud, vuelve a casa!», "imploraba" el primer manifiesto infrarrealista) confunden sus colores, ambas desangrándose colgadas por la palidez, igualmente cadavérica, de un balcón. El ejercicio criptográfico en el que acaba la comedia de la literatura es una alegoría de números y cuentas que no cuadran: « $7 \times 1 = 8$ » (486). Se inscribe, en los pasillos triunfalmente mortuorios de la Feria de Madrid, el emblema de capitales culturales acumulados en operaciones de cirugía social, división del trabajo, optimización del tiempo y productividad/reproductibilidad simulacral: «Disciplina: escribir cada mañana no menos de seis horas. Escribir cada mañana y corregir por las tardes y leer como un poseso por las noches. Encanto, o encanto dúctil: visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quiere oír. Aquello que quiere oír desesperadamente» (490). Y mientras los Maestros oyen y reparten la voz de su respetabilidad (*lat. respicere*: reiteración de miradas, espacio-tiempo del re-conocimiento como valor de cambio e intercambio de poder), «el bisturí corta los cuerpos. A y E x Feria del Libro = otros cuerpos» (486). Nada es gratuito, nadie lo ignora, «la literatura no es inocente», nos decía ya en los años '70 Fabio Ernesto. Y citaba a la letra a Bataille, quien seguía así: «siendo culpable, tenía que acabar por confesarlo» (Bataille: 10): «Mientras su sangre goteaba por el bajorrelieve de nuestras ambiciones pensé en mis libros y en el olvido, y eso, por fin, tenía sentido» (LDS: 486). Etc.

Es el 1994. Fuera de la novela, Bolaño todavía no es Bolaño, ese *mismo* que en 2013 ya nos afanamos en celebrar internacionalmente, con motivo del 60/10 (nacimiento-muerte: 1953-2003). Mientras escribe o tal vez reescribe y revisa la novela que leemos, ya «se daba a conocer de forma más masiva», como nos informa la contratapa de la versión Anagrama que aquí consultamos (1998²). Sería demasiado fácil, y por esto mismo insuficiente, juzgar los fragmentos citados con una distancia moralista, a la cual oponer sin más, quizá, una irresponsabilidad (neo-neo) realvisceralista. En efecto, la razón cínica con la cual estos personajes nos hacen deambular con ellos en medio de la reificación mercantil de lo literario y de su *habitus* como repetición y reproducción de prácticas sociales exclusivas, parece auto-destruirse solita, descalificarse según la mejor tradición de la corrosión satírica. Ninguna parodia blanca o vacía, pues: una estilización en primera persona del mercadeo complaciente y sin escrúpulos, la abolición aparente de lo político, el sentido común de las estadísticas de venta, identidades narrativas como partes (mismidades) de la gran mercancía de lo biográfico, la cultura-ideología del consumo como mejor de los mundos posibles (de las posibles escaladas sociales, tal vez) o, quizá, una vez más, como ejercicio de reconocimiento: Cesárea dibujando planos de la Feria de Madrid.

Esta última imagen –si la imaginamos, si la *figuramos* (y Bolaño nos ha acostumbrado a peores escalofríos)– es la que desplaza la demasiado ingenua colocación de una supuesta diferencia que pretenda trascender, esto es, criticar desde un afuera, el mundo aquí estilizado. No es tan fácil, ni siquiera para la irreverencia bolañiana, distanciarse de él: Bolaño, y Belano también, son demasiado conscientes del alcance de los tentáculos mercantiles. Si aisláramos arbitrariamente una pequeña porción textual de la novela y la dividiéramos en cuatro partes, podríamos dibujar un quiasmo (otra figura de repetición) que abre un espacio de peligro, señalando el riesgo muy efectivo de que los núcleos centrales acaben tragándose, en el abismo

de una superficie extensa y tragicómica, a los dos márgenes. Son accidentes de las secuencias discontinuas de la novela, configuraciones significativas que el mapa-índice nos induce a trazar.

1. En primer lugar: Cesárea se despide de Amadeo, de los estridentistas, del DF. Es el final del capítulo 21, la misma entrevista que leímos de cerca en el apartado precedente. Nos bastaría para entender de manera más clara lo que quería decir Bolaño: la irresponsabilidad es una no-respuesta (o una ir-respuesta), una línea de fuga de la interpelación. Si retomáramos, de ese ensayo-preparatorio ya clásico escrito por Althusser en 1970, la noción de «ideología en general», en tanto proceso productor de subjetividades que sustenta las ideologías específicas, históricamente consideradas; entonces la decisión irresponsable, esto es, indecidible, de Cesárea otra vez vendría a desajustar y suspender la responsabilidad estridentista: moderna.²⁸ Es la interpelación de los aparatos ideológicos que venían constituyéndose alrededor del Estado en formación la que Cesárea decide no aceptar, ni simple y reactivamente rechazar: la desplaza, en cambio, hacia una responsabilidad otra, infinitamente más compleja, impropia. Ya lo vimos: la ley del progreso revolucionario pide sujetos que se comprometan a adoptar una u otra «máscara» para seguir su curso («enloquecido», añade Amadeo). Cesárea se queda atrás. Retorna al norte de los caudillos revolucionarios,²⁹ al norte abandonado por ellos. Se des-apropia (de lo que nunca poseyó: «aquí no tengo nada»). Así su decisión intempestiva no es algo que se pueda heredar, en el sentido de una apropiación. Puesto que se trata de un proceso desubjetivador (como las

²⁸ Althusser se refiere a la constitución de los sujetos en la intriga relacional de la interpelación-reconocimiento por parte de los Aparatos Ideológicos de Estado (escuela, iglesia, familia etc.).

²⁹ cfr. Aguilar Camín.

herencias realmente activas): Cesárea *deja* de contestar, como muchos personajes de Bolaño (así Belano y, radicalmente, Lima) quienes, para no responderle al círculo hermenéutico de la respetabilidad de los escritores, a veces dejan de escribir. Se vuelven fantasmas. Y es un proceso de compromiso hacia los márgenes subalternos que la literatura pretende re-presentar y cooptar, transcribiéndolos con sus máquinas traductoras, esto es, traicionándolos una vez más. Mientras que Cesárea, irresponsable, traiciona la traducción, la interrumpe.

2. Justo después de este fragmento, huella del fracaso de las vanguardias modernistas, la narración salta a los años 90. Todo el capítulo 22 se encarga de relatar una farsa tremendamente seria en la que su maquinador, Arturo Belano, ya escritor de novelas, lo predispone todo para que, en pleno espíritu situacionista (cfr. Córdoba), testigos y padrinos asistan al espectáculo y nos lo puedan relatar. Belano reta a duelo, un duelo preventivo, al crítico Echavarne, culpable por una reseña virtualmente negativa a su segunda novela, misma que éste ni siquiera ha leído. Se escenifica, a la letra, una «situación construida» que reproduce e invierte el evento-simulacro de la Feria de Madrid que le sigue. Escribe Giorgio Agamben: «Al capitalismo, que organiza "concreta y deliberadamente" ambientes y acontecimientos para despotenciar la vida, los situacionistas responden con un proyecto no menos concreto, pero de signo opuesto. Su utopía es, una vez más, perfectamente tópica porque se sitúa en el tener lugar de aquello que pretende derribar» (Agamben, 2001: 67). Parece leerse, en esta descripción de Agamben, una definición de las «heterotopías» de las que escribió Michel Foucault, en tanto formas mixtas, utopías tópicas:

espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización» (Foucault, 1997).

En este sentido, las «situaciones construidas» de los situacionistas podrían ser consideradas «heterotopías construidas», en un sentido estratégicamente subversivo respecto a las heterotopías delineadas por el capitalismo y las sociedades democrático-espectaculares. En el caso de Belano, el duelo sería una heterotopía que reconstruye e invierte la Feria y todo los lugares transaccionales del mundo editorial global. No por nada, entre las heterotopías, Foucault menciona también algunos «no-lugares» (Augé) como, por ejemplo, las aldeas turísticas: superposición de tiempos (heterocronías) en lugares "otros" para turistas occidentales; espectáculos fetichizados de la abolición de la historia. Seguirle las pistas – exponiéndola, señalándola, revirtiéndola localmente– a la mercantilización del globo, a la explotación y expropiación de espacios, lenguaje e historia es uno de los compromisos bolañianos. Y así después del duelo –la evidencia nos dice que a nadie de los dos les costó la vida– Belano dejará Europa para perderse en África, con una inmersión de signo opuesto al turismo exotocista: alegóricamente, dispersará sus huellas (y las de la novela) en otro Sur del mundo global (antes de *retornar*, otra vez, a Santa Teresa). Se siguen trazando mapas de subalternidades: del DF a Sonora; de América Latina a los exilios de Europa; de Europa a África; en *2666*: de Europa-Estados Unidos a Santa Teresa.

Asimismo, por enésima vez, y como sucede en diferentes libros, Belano –como Cesárea– abandonará la literatura.³⁰ Bolaño parece volver obsesivamente al agotamiento de lo literario y lanzar guiños sobre su fin, aunque, claro, seguirá escribiendo y publicando hasta

³⁰ Recuérdese, por ejemplo, el Belano de *Estrella distante* y su «última transmisión desde el planeta de los monstruos», cfr. *supra*, 1.4.

antes de morir (sin hablar de las operaciones de edición póstuma). La literatura sigue re-despertando de sus ruinas y son las que le interesa a Bolaño señalar, reescribir, como huellas de todas las otras que se acumulan a nivel global. No obstante, sin posibilidad de trascender el sistema que produce la irreparable y definitiva reducción mercantil de la literatura, es significativo que Belano, antes de irse a África, se arroje y revierta el abismo de farsa de la Feria, quizá con el mismo intento de la novela que leemos: insertarse en los intersticios, señalar las fracturas, los suplementos; el sabotaje y la indicación de una imposibilidad como únicos recursos.

En el que sigue siendo uno de los mejores artículos sobre la novela, Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto (2008) explican muy bien el quiasmo que estamos sugiriendo, así como sus movimientos anacrónicos y «el modo en que la novela historiza el recorrido por diferentes concepciones poéticas» (163). Escriben:

si la estética realvisceralista de los 70 sugiere una literatura que sostiene su capacidad de subversión sobre una ética de invisibilidad al margen de las instituciones, la de los 90 —como ponen en evidencia los testimonios de la Feria del Libro— pierde por completo su potencialidad crítica al volverse mercancía. En este contexto, Arturo Belano asume una ética alternativa que se erige en el interior de la industria editorial y participa de los circuitos de consagración del mercado, pero que subvierte sus códigos, que ofrece resistencia, que se bate a duelo (186).

3. En la Feria de Madrid que le sigue al duelo, el entrevistador parece desinteresarse por primera vez de Belano y Lima o de las estelas del realvisceralismo y se pone a deambular *junto* con la palidez de muerte de los testimonios, como indicando la hipótesis tan real como terrorífica que los márgenes derrotados cuyas voces la novela ha acumulado, sean destinados a duplicar su derrota en los escaparates de la Feria. Más allá de la sátira, pues, la autorreflexión de la novela hace precipitar, por ejemplo, a Cesárea (a una de sus figuras) en este abismo. Mientras preparábamos la escritura del presente capítulo, buscamos si había

huella, en la bibliografía sobre Bolaño, de la figura de Hipatía, cuya doble mención en la novela nos parece otro ejemplo de la multiplicación alegórica con la cual el autor chileno relee la historia, desfigurándola y re-figurándola. Cesárea, se nos dice, en Santa Teresa escribe textos sobre Hipatía: su amiga maestra piensa que quizá se identifique con ella. Última defensora de la biblioteca de Alejandría –cuya destrucción antecede su horrible asesinato–, Hipatía fue filósofa, astrónoma y matemática; en una sociedad patriarcal, rechazó el matrimonio y la estructura familiar para dedicarse completamente a los estudios (de hecho educando a jóvenes que conformarían la elite de la provincia romana). Y bien, Hipatía reaparece en la Feria de Madrid. No nos puede sorprender este guiño de Bolaño. La Feria es otra figura de la mina de Amalfitano. Su sistema, en la novela, apunta a la simultaneidad³¹ de las diferencias in-diferentes, a la fragmentación y reducción de cualquier posición literaria, ética o política a las leyes cuantitativas del mercado. «Mi sombra de Oso Yogui del Tercer Milenio y su sombra de discípula de Hipatía. Y es justamente entonces cuando me gusta estar aquí, más que nada porque a mi enfermera le gusta ver tantos libros juntos y caminar junto al loco más célebre de la llamada poesía española o de la llamada literatura española» (495). La locura se vuelve artículo de venta y la destrucción de la biblioteca se recompone en los escaparates: «*Etiam periere ruinae*» (LDS: 447).

Hay, por lo menos, dos procesos interrelacionados que es importante subrayar aquí. Por un lado, la subalternización del discurso literario en el contexto de la expansión global de la economía de mercado, su «guetización irreversible», en un momento en que, si ya se ha

³¹ No será casualidad que, por primera y única vez en la novela, se suceden más de dos entrevistas en el mismo lugar y con la misma fecha.

vuelto impensable un afuera que no haya sido alcanzado por el sistema de mercado, la literatura, como escribe Avelar, «se ha visto forzada a abandonar su papel modernamente privilegiado –la imaginación de una otredad no reificada, la redención de lo poético dentro del prosaísmo de la vida cotidiana alienada, el vislumbre de una epifanía redentora» (Avelar, 2000: 192). En "Los mitos de Chtulhu", ensayo que redobla los fragmentos ambientados en la Feria de Madrid, Bolaño asume así lo irreparable: «la novela [...] es un arte, digamos, que discurre al margen de los movimientos que transforman la historia y la historia particular, coto exclusivo de la ciencia y la televisión» (Bolaño, 2003: 162). Todo estaría, quizá, en rediscutir las potencialidades que le quedan a ese margen así (des)dibujado: si la literatura se ha reducido a lo que se vende y adquiere en –y a través de– ella, respetabilidad, (micro)prestigio social, instantaneidad del olvido, «¿qué pueden hacer Sergio Pitlor, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha del glamour? Poca cosa. Literatura» (171). Por todo lo que venimos diciendo, tendría que resultar obvio que en esa palabra residual, «literatura», no hay ningún refugio esencialista o conservador, ninguna defensa de lo estético o de una supuesta literariedad separada de su contexto de (re)producción social e histórica, sino quizá nada más que eso: residuo, despojo, deshecho como *otros* rostros de sobre-vivencia.

La literatura puede sobrevivir de diferentes maneras (y de paso podríamos preguntarnos: ¿es importante que sobreviva? Sí, para Bolaño lo es). Por un lado, si el escritor «DEBE sobrevivir» (LDS: 487) –y éste es el segundo proceso que mencionábamos, directa consecuencia del primero– para hacerlo «debe parecer un articulista de periódico»: reduciendo su productividad a ciencia calculística y su lenguaje a pura instrumentalidad comunicacional. Tiene que adoptar y alimentar los códigos de legibilidad de su tiempo presente, actual, agotar la lectura en la simultaneidad de su comprensión, esto es, en su consumo, en su espectáculo: «venden y gozan del favor del público porque sus historias se

entienden. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o cuentos» (Bolaño, 2003: 162). Entender *perfectamente*. Tal vez así:

El mismo día en que encontraron a la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, los empleados municipales que intentaban remover de sitio el basurero El Chile hallaron un cuerpo de mujer en estado de putrefacción. No se pudo determinar la causa de la muerte. Tenía el pelo negro y largo. Vestía una blusa de color claro con figuras oscuras que la descomposición hacía indiscernibles. Llevaba un pantalón de mezclilla de la marca Jokko. Nadie se personó en la policía con información tendente a aclarar su identidad (2666: 584).

Abrimos "La parte de los crímenes" casualmente y copiamos aquí el primer fragmento que encontramos. En esta parte de 2666, Bolaño se vuelve escritor serial de artículos de periódico. La ideología de lo legible se señala exasperándose, se impone en una inmanencia casi totalizadora y, paulatinamente, naturalizada. Cada artículo-fragmento se consume en la perfecta comprensibilidad de su mensaje. Dicho así, parece monstruoso; lo es, y tendremos que investigar a fondo el por qué.

Quizás, mientras tanto, podamos ahora recordar a Hipatía, con ella imaginar las inscripciones de Cesárea al final de la novela, ambos nombres vueltos criptogramas anónimos en el medio de los planes de la fábrica de conservas, como emblemas de una historia que sigue maquilando olvido. Tal olvido nos hace pensar que la Feria de Madrid tiene una extraña relación con el basurero El Chile, así como con los basureros chilenos y de Latinoamérica ("La parte de los críticos" estará allí para testimoniarlo). En la Feria «nadie gime: no hay desgarros» (LDS: 487): tal vez el residuo de la literatura sólo pueda apuntar hacia *otros* residuos, por ella irrepresentables, intestimoniabiles, así como la *total* ausencia de testimonios en 2666 nos lo señala, perfecta, monstruosamente, como el gemido de un desgarró que *debe* seguir testimoniándose. La tentación de copiar el siguiente párrafo de la novela es demasiado

apremiante. Lo haremos:

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Vestía pantalón de mezclilla de la marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron (2666: 584).

Aquí hay un sutil desplazamiento respecto a la perfecta consunción del fragmento anterior. El «*como si*» se añade a los otros «como» que alinean nombres como cifras, como otros tantos mensajes, como los que le preceden a éste. «Los hechos que producen noticias y las noticias que son culpables de los hechos» (Kraus cit. en Agamben, 2001: 66). Huellas reiteradas de un lenguaje expropiado, de una proliferación de expropiaciones: los periodistas *registran* una invisibilidad, una inexistencia vuelta visible *gracias* a los asesinos (léase, esta ironía tan peculiar de la novela, en toda su aberración); no obstante, la registran para que luego, *inmediatamente*, el punto final del párrafo la vuelva a arrojar al olvido, a otro basurero.

No es posible ignorar que Cesárea irrumpe en los años 90 y así se sobrepone, como sobre-vida, a las otras sin nombre (o que poseen sólo un nombre y un cuerpo violado, mas no historia). Cesárea abandonada como un cuerpo más en el desierto, dejada allí por... Belano y Lima. Enésima, discontinua migración y diseminación figural: es desde este presente desajustado que también *Los detectives salvajes* emprende sus recorridos múltiples. Un artículo de Raúl Rodríguez Freire, publicado recientemente (2012), anticipa y así respalda nuestra reflexión sobre figuralidad. En él, entre otros planteamientos muy interesantes y cercanos al que estamos proponiendo, se apunta a la muerte de Hipatía, cuya imagen se

sobrepone a la de Cesárea, como ya prefigurante respecto a 2666. Rodríguez Freire cita, a este propósito, el fragmento de Sócrates Escolástico que se refiere al asesinato de la filósofa griega:

Como ella [Hipatía] solía hablar a menudo con Orestes [el representante del emperador de Roma en Alejandría], se le acusó de forma calumniosa entre los cristianos de que ella era el obstáculo que impedía que Orestes se reconciliase con el obispo. Algunos de ellos, encabezados por un maestro llamado Pedro, corrieron con prisa empujados por un fanatismo salvaje, la asaltaron cuando volvía a su casa, la arrancaron de su carro y la llevaron al templo de Cesáreo, donde la desnudaron por completo y la mataron con trozos de cerámica de los escombros [cortando su piel y su cuerpo con caracolas afiladas]. Después de descuartizar su cuerpo, se llevaron los pedazos al Cinaron y los quemaron (Rodríguez Freire, 2012: 161).

Y comenta el crítico: «De manera que la poeta mexicana escribía sobre una filósofa asesinada brutalmente en un templo que lleva su mismo nombre, Cesáreo, un templo y una muerte que parecen anunciar los crímenes que encontraremos en 2666, crímenes de los cuales Bolaño ya comenzaba a escribir años antes de su obra póstuma» (161). Desde su gueto, nos parece decir Bolaño, la literatura no puede hacer otra cosa que señalar su misma imposibilidad, esto es, señalar incansablemente, desde su archivo de ruinas, unas inexistencias sin volver a asesinarlas. Esto significa apuntar al hecho de que el sistema que todo lo arroja a la Feria de Madrid está –de manera sumamente compleja– interconectado a la sistematicidad global que maquila a aquellas (deixis *ad phantasma*, diría Karl Bühler) inexistencias, propiciando el asesinato de mujeres invisibles. Todos los viajes de 2666 intentan figurar esta complejidad. En los fragmentos periodísticos de "La parte de los crímenes" (o en los informes médicos y forenses, lo cual, como veremos, es lo *mismo*) se reitera la mutilación de cuerpos, mientras que su conversión en mercancía (los *snuff movies*; la trata de mujeres; las maquiladoras: causa-efecto de un cuerpo social mutilado) se relaciona con otro caso especular en el campo del arte contemporáneo: en la mano cortada del artista Edwin Johns.

We talk a good deal –loosely– about the commodification of politics, or ideas, or even emotions and private life; what we must now add is that that commodification today is also an aestheticization –that the commodity, too, is now “aesthetically” consumed. Such is the movement from economics to culture; but there is also a no less significant movement from culture to economics. This is the entertainment business itself» (Jameson, 2009: 460).

Lo literario es parte de la estetización y mercantilización de lo político y de lo económico (así como de la muerte, en un país como México, por ejemplo, donde la proliferación de imágenes y narraciones de violencia es parte del consumo informacional globalizado): la Feria de Madrid, de manera análoga a la mina de Amalfitano, es sólo uno de los múltiples lugares bolañianos desde donde se señala la cara cadavérica del show business letrado. Si hablamos de Amadeo como de un sobre-viviente –desde su puesto de escribano en la Plaza Santo Domingo– es entonces por el desplazamiento que la novela opera respecto a la supervivencia como intercambio, espectacularización y afán de respetabilidad propio de los escritores que se exponen en la Feria (procesos en los cuales fue arrojado el mismo Bolaño por la elaboración de su fetiche póstumo).

Una de las maneras para desnaturalizar estos mapas desdibujados del horror (mapas del capitalismo globalizado) es señalar la contingencia de su totalidad negativa, esto es, insistiendo en sus genealogías, en sus fisuras, en todo lo que tuvo y tiene que aplastar. Se trata, para Bolaño, de un compromiso ético-político con la historia de los derrotados y con su marginalidad decaída, demasiadas veces remaquilada, además, por la infinita reproductibilidad de mercado y consumo. Tal compromiso conforma la actitud casi arqueológica de Bolaño: en sus obras, se inscriben palimpsestos, figuras relacionales, montajes de tiempos, eventos y caídas heterogéneos; así, su objetivo parece ser el apuntar al retorno de una *posibilidad*, o al retorno como posibilidad –considerada, ésta, en sentido puro,

esto es, desligada de su dependencia de lo actual-representativo e incluyendo la misma posibilidad de su imposibilidad. No se pretende idealizar ninguna alteridad liberada –pues de inmediato se caería en su reificación y reincorporación en la sistemática que se presume resistir–, pero sí insinuar, en las mismas imposibilidades de lo narrativo, una lucha por reactivar la *contingencia* del pasado, por restituirle el relampagueo de su potencialidad, haciendo que cada obra, cada personaje sea asediado por lo no-vivido, por la virtualidad que las derrotas dejan en suspenso para que un presente inminente, quizá, pueda acoger (o no) su herencia.

3.2. *Sabía que nada se había acabado, sabía que tendría que volver: fuga y petrificación de los detectives salvajes*

la ripetizione non è il ritorno dell'identico, lo stesso in quanto tale che ritorna. La forza e la grazia della ripetizione, la novità che essa arreca, è il ritorno in possibilità di ciò che è stato. La ripetizione restituisce la possibilità di ciò che è stato, lo rende nuovamente possibile. Ripetere una cosa è renderla di nuovo possibile.

G. Agamben, "Il cinema di Guy Debord"

Hay imágenes casi paradigmáticas que asedian la escritura de Bolaño. Una de éstas, luego re-narrada en *Nocturno de Chile*, es la casa de la mujer de un agente de la DINA, María Canales, en la que, durante la dictadura de Pinochet, se organizaban veladas literarias mientras en el sótano estaban siendo torturados prisioneros políticos. «Una historia verídica. Lo repito: esto no es un cuento, es real», se preocupa de especificar Bolaño en un ensayo que retoma el suceso: «Y así se va construyendo la literatura de cada país» (Bolaño, 2005a: 77-78).

Ser irresponsables frente a lo respetable, no participar en la construcción de literaturas nacionales (o de sus retraduccionen mundiales), señalar la incapacidad del campo literario de ver –o más bien de ocultar– «los infiernos que se esconden debajo de las podridas o impolutas páginas» (LDS: 496):³² todos juntos constituyen algunos de los objetivos de la novela y de sus personajes. Belano y Lima, como Cesárea, parten y actualizan la raíz de escisión del verbo partir: dividen, disocian, multiplican los movimientos y los mapas de la novela, así como los del grupo de realvisceralistas que supuestamente "guiaban" (mientras que los desvían hacia sus (im)propias partidas). Y luego vuelven: interpelados, retornan como espectros; cuando parecemos sujetarlos, se petrifican. Así interrumpen las interrogaciones (las entrevistas) y a la vez las extreman; fracturan los símbolos de la búsqueda, radicalizando su fin. Una pequeña lista de ocurrencias-recurrencias:

Belano y Lima parecen dos fantasmas (LDS: 113).

yo les notaba algo raro, como si estuvieran allí y al mismo tiempo no estuvieran (150).

ambas miradas [...] eran ausentes, o distantes, como si hace mucho hubiera abandonado el café Quito y sólo un fantasma permaneciera allí (188).

el joven poeta se me iba a quedar dormido. [...] Por Dios, parecía un zombi [...] no era una persona, no era un ser humano de carne y hueso, con sangre en las venas como usted o como yo, sino un espantapájaros, un envoltorio de ropas desastradas sobre un cuerpo de paja y plástico, o algo así (207-9).

Un tipo con los ojos como licuados y como borrados al mismo tiempo (232).

Debió ser un fantasma, oí que decía el Pirata (262).

³² Esto es lo que nos dice, en la Feria de Madrid, el loco Pelayo Barrendoáin (doble de Leopoldo María Panero). Como siempre en Bolaño, paródicamente, la locura posibilita *ver* lo que es manifiesto (casi lapalissiano): esa locura, quizá, isomórfica respecto a la anarquía del sistema simulacral en el que Barrendoáin está hablando.

de una manera, ¿cómo explicarlo?, ausente, tal vez, de una manera fría, como si estuvieran pero no estuvieran. Parecían, en el fondo, dos extraterrestres (329).

como si fuera un pinche robot (333).

en mi imaginación lo vi levantarse de su asiento, atravesar el pasillo, cruzarse con una azafata que le sonríe, entrar en el lavabo, echar el pestillo y desaparecer (343).

El origen sigue siendo la espalda-roca de Cesárea (cuerpo elefantiásico y, literalmente, necrotizado: parálisis de la ballena melvilliana). De tal manera, Belano y Lima, como los espectros, «aparece[n] desapareciendo o haciendo desaparecer lo que representa[n]» (Derrida, 1997) para la simbolización de la búsqueda. El símbolo como (espera de) totalidad, se fragmenta en objetos petrificados, en fantasmas, zombis, espantapájaros, ruinas de cualquier proceso subjetivador-objetivador: tal vez pararrayos que provocan cortocircuitos, estremecimientos improvisos. Algo parecido a lo que le comenta a Bolaño el escritor Pedro Lemebel respecto al sótano de María Canales: «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» (Bolaño, 2005a: 78). Nuestra hipótesis es que, alegóricamente, la irrupción de Belano y Lima en los relatos funciona como refracción (retorno) de los aullidos de la mina figurada por Amalfitano, convirtiendo a la mayoría de las narraciones en tentativas de traducción –a veces más bien pobres– de ese no-lenguaje, de la ausencia de lengua, de los gemidos y desgarros de una historia sufriente. Lo recordamos: «emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada».

Giles Harvey pudo afirmar, a propósito, que «la mayoría de los personajes de Bolaño son juglares improductivos, anónimos, que se aferran con celo a lo que a ellos les gusta pensar es su integridad» (Harvey, 2011: 34). En la re-aparición de Belano y Lima, hay una

fuerza cómica que arrastra irresistiblemente hacia abajo y destruye, inclina, fisura esa lábil, a veces puramente retórica, integridad. Y si lo cómico, como escribe Deleuze, siempre es «literal» (Deleuze, 1993), en la novela el mundo y sus narraciones se vuelven, literalmente, mustios. Así:

María Font: Y ahora allí estaban, hablando con el tipo vestido de blanco, de regreso en el DF, y no me veían o no me querían ver, de tal manera que yo tuve tiempo de sobras para observarlos y para pensar en lo que tenía que decirles, que mi padre estaba en manicomio y que devolvieran el coche, aunque a medida que el tiempo pasaba, no sé cuánto rato estuve allí, [...] todo se fue enredando dentro de mi cabeza, como si las palabras que yo tenía que decirles fueran plantas y éstas de pronto comenzaran a secarse, perder color y fuerza, a morirse. Y [...] de pronto yo también empecé a quedarme mustia, a desintegrarme, a pensar (más bien a repetirme, como un tam-tam) que nada tenía sentido, que podía quedarme sentada en esa mesa del café Quito hasta el fin del mundo [...] Ulises tenía la cabeza agachada, el pelo le cubría mitad de la cara, parecía a punto de caerse dormido. Arturo miraba al desconocido y a veces me miraba a mí y ambas miradas [...] eran ausentes, o distantes, como si hace mucho hubiera abandonado el café Quito y sólo un fantasma permaneciera allí [...] No les pregunté del coche de mi padre (*LDS*: 188).

Nos parece bastante evidente que Belano y Lima son unos cuerpos extraños, ajenos, impropios. Casi no podemos atribuirles acciones (sólo sustracciones); poquísimas palabras de vuelta a otras; la mayoría de las veces remiten risas o sonrisas de «idiota», «de subnormal, una sonrisa de lobotomizado [...] la sonrisa inerte por excelencia, la que nos arrastra a todos hasta el infierno» (210); y así ninguna experiencia, ninguna subjetivación: sólo fuga y petrificación como deconstrucción de todos estos procesos. De tal manera que, en una novela que se construye alrededor de decenas de voces y relatos, nuestros personajes "principales" se vuelven espejos de crisis, cesuras de lo narrable o representable; provocando la narración, al mismo tiempo no testimonian sino de su imposibilidad. «Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos» (500). Mas tal experiencia es central para las marginalidades que toman la palabra en la novela. Las continuas interrupciones de los

bailes narrativos hacen que los personajes interpelados no caigan en una persecución (incluso *su propia* persecución) que los aplaste (o aplaste a otros) en su mismo relato. Puesto que toda búsqueda puede volverse reificación, interpelar (entrevistar) es también sujetar (producir sujetos y objetos).

En un artículo del 2011, Antonio Córdoba leyó la novela en su conjunto como una parodia (un sabotaje, quizá) de los procesos archivadores de la historia oral: el entrevistador recogería testimonios, historias de vida y biografías pretendiendo ordenarlas, consignarlas y significarlas a partir de su propio sistema de clasificación y de su «gesto compulsivamente repetido de apropiación». Proceso claramente exhibido como fracaso en una novela que parece «desafiar el deseo historiográfico de registro del pasado», ése que «se acerca a los acontecimientos únicamente para incorporarlos a la esfera de la institución literaria» (Córdoba). Parte de este auto-sabotaje es precisamente la irrupción fantasmática de Belano y Lima, misma que pone en seria crisis las que Paul Ricoeur, a través de Hanna Arendt, ha definido «identidades narrativas» de los personajes (Ricoeur 2008). En efecto, la historia oral se interesa en la identidad como construcción performativa operada en (y por) la narración de los testigos. En *Los detectives salvajes* tales procesos de investigación-interpelación se redoblan: los testigos-narradores se vuelven medios narrativos de investigación de las huellas de Belano y Lima; pedirles que narren el recuerdo los convierte a su vez en investigados. Sin embargo, el desplazamiento, la resistencia de Arturo y Ulises a la novela-inquisición se refracta como en un caleidoscopio hacia quienes los están interpelando y son interpelados a su vez, volviendo la máquina traductora –de la que hablaba Legrás– (en parte) inoperante. El reconocimiento a través de la narración actúa –como Cesárea frente a los planos de la fábrica– a través de la petrificación del sujeto-objeto: los personajes que encuentran a Belano y Lima paralizados y mortificados, "reconocen" –y se desconocen en– su mismo proceso reificador

(recuérdese a Jacinto Requena en el pesero) y son obligados a desactivar sus construcciones identitarias, sus mismidades narrativas *también* reificadas. «Los hablantes prefieren dar información sobre sí mismos en vez de sobre los dos poetas, y en el acto de intentar entregárselos al Entrevistador terminan entregándose a sí mismos» (Córdoba). Y sin embargo lo que le entregan son palabras que se vuelven mustias frente a Belano y Lima, mismos que aparecen como autómatas refractores, provocadores de tiritones de voltaje.

Muy a menudo, en efecto, la crítica ha considerado las digresiones de los personajes como tergiversaciones egóticas, pues en lugar de contarnos de aquéllos que nos importan, se relatan a sí mismos. Asensi Pérez, por su parte, ha hablado de «composición onírica [...] Asistimos a un desplazamiento mediante el que se esconde un componente esencial de la narración» (Asensi Pérez, 2011: 286-7). Se refería, de paso, al desplazamiento entre la primera y la segunda parte de la novela, mediante el cual Belano y Lima, de personajes secundarios, se vuelven principales. No obstante, nos parece más bien que el mismo tipo de desplazamiento actúa en cada uno de los relatos de la segunda parte. Si nuestra hipótesis tiene un mínimo de sustento, tal vez hay que interpretar las digresiones narrativas a la letra, esto es, como un alejamiento, una fuga, una escapatoria³³ de lo que fisuraría irremediablemente los relatos y que, en todo caso, no puede sino contaminar las retiradas de los personajes-testigos, hasta el momento en que –algunos, casi todos– caerán al abismo. Al encontrarse con unos zombis, los entrevistados salen, literalmente, afuera de sí. Y es ese afuera el que habla, un afuera mustio.

³³ Escribe Mijaíl Bajtín: «La escapatoria hace que el héroe se vuelva ambiguo e imperceptible también para sí mismo. Para llegar a sí, debe andar un camino enorme» (Bajtín, 1988: 329).

Lisandro Morales: Así pues, dije yo, no habrá problemas de derechos de autor, usted tiene los permisos. Él se rió. Es decir, permítanme que lo explique, torció la boca o curvó los labios o mostró unos dientes amarillentos y emitió un sonido. Juro que su risa me erizó los pelos. ¿Cómo explicarla? ¿Como una risa que sale de ultratumba? ¿Como esas risas que a veces uno escucha cuando camina por el pasillo desierto de un hospital? Algo así. Y después, después de la risa, parecía que íbamos a volver a sumirnos en el silencio, esos silencios embarazosos entre personas que se acaban de conocer, o entre un editor y un zombi, para el caso es lo mismo, pero yo lo último que deseaba era verme atrapado otra vez en ese silencio, así que seguí hablando, hablé [...] yo supe, en ese segundo de lucidez, que publicar un libro de ese tipo me iba a traer mala suerte, que tener a ese tipo sentado frente a mí en mi oficina, mirándome con esos ojos vacíos, a punto de quedarse dormido, me iba a traer mala suerte, que probablemente la mala suerte ya estaba planeando sobre el tejado de mi editorial como un cuervo apestado o como un avión de Aerolíneas Mexicanas destinado a estrellarse contra el edificio en donde estaban mis oficinas. [...] Y yo hubiera querido decirle: me vale verga que le dé el libro a la competencia [...] pero en lugar de decirle eso sólo tuve fuerzas para preguntarle con un hilo de voz: ¿este chavo está drogado o qué? [...] Si no hay firma, no hay contrato, pensé. Pero [...] Belano firmó. Yo firmé. (LDS: 207-10).

En su mustiar y florecer a la vez, el relato no puede sino señalar una dimensión no simbolizable, un «fuera-de-significado» que suspende o arruina la narración. En este sentido, Belano y Lima, siguiendo la reelaboración del *das-Ding* lacanianano operada por Asensi, señalarían un síntoma, el de la irrupción de «lo real que va invadiendo y corroyendo el espacio literario [...] aquello que invade y desborda la literatura, [...] la existencia de una dimensión imposible de ser articulada en términos lingüísticos o gramatológicos» (Asensi Pérez 2011: 283-5). El crítico se refiere al feminicidio de Santa Teresa en 2666 y tendremos que retomar sus reflexiones en el próximo capítulo; sin embargo, nos parece que también las apariciones de Belano y Lima provocan estos tipos de perturbaciones en el espacio literario: como espantapájaros o pararrayos que atraen, en un ahora disyunto, los ataques de una dimensión perdida e irrepresentada a la vez (un cuervo o un avión de Aeroméxico: señales como éstos, de los que ya no nos reímos).

Cada personaje, así, se enfrenta con la experiencia de un mundo que de repente se

inmoviliza y suspende sus pre-supuestos. Frente a María Font –en el fragmento que citamos antes– hay *algo* adormecido, sonámbulo, a su vez fuera de sí; no obstante, cualquier referencia estable en base a la cual puede adquirir significación la expresión "fuera de sí" empieza a perder sentido («nada tenía sentido»): «ellos han cambiado», el devenir de Belano y Lima hacia un no-ser «ausente», «distante», pero «allí», fantasmal, disecciona el antes y el después, reverberando hacia María que los observa y hacia la María que narra (y evidentemente su narrar también sigue quedándose mustio). María puede encontrarse con ellos sólo en una exterioridad liminar que la reaparición, el retorno (de Sonora, de Chile, de Europa, de Managua) abre como una falla sísmica («hasta el fin del mundo»). Se desajusta la tradición de la interioridad reflexiva por la pulsación (el tam-tam) de algo que rehuye, no se fija ni se identifica: la narración retrospectiva, más que recoger o recolectar lo vivido, reacoge, resufre, revive esa interrupción, exhibe la exterioridad de una fractura. En efecto, como escribe Ricoeur a propósito de la «nada de la identidad» en *El hombre sin atributos* de Musil, no se trata de una disgregación, de una nada de la que no hay nada que decir. Sin embargo, en nuestra novela, las palabras que siguen floreciendo lo hacen a partir de su mustiar. Hablan esas palabras disecadas, pues, y proliferando, de tal manera que incluso la pregunta ¿quién?, que según el filósofo francés se desnudaría en puro gesto atravesado por lo otro de sí, empieza a volverse mustia: el yo se ve como otro reificado, otro exánime *mientras* habla (o actúa), sin posibilidad de una hipotética voz subjetiva más verdadera, más propia, casi sin poder reconocer esa pregunta como propia. Lo único que puede alcanzar es concebir la fractura, calarse en ella. Quizá vincularse con otros en razón de ella. En lo que *resta*.

Y así también Lisandro Morales está, como suele decirse, fuera de sí. Firma su condena, firma un contrato disociándose de su firma, como si fuera otro el que firma, el que habla, el que recuerda. Algún Lisandro, pues, prevé, prefigura su desgracia, aparentemente sin

control: una falla provoca la destrucción de sus cálculos editoriales, induce el quiebre (de su empresa) y el abandono por parte de la sociedad literaria, y así su soledad póstuma, su conclusión-moraleja: «La literatura no vale nada»; « $7 \times 3 = 22$ » (*LDS*: 485).

Normalmente es Belano quien provoca estas visiones infernales, estos movimientos catabásicos: como el vigilante nocturno que, luego del descenso a los abismos chilenos, luego de la prefiguración de Santa Teresa y el entierro de Cesárea, atrae la memoria de la historia, sus diferenciales de tiempo, a través de descargas improvisas, de desgracias, de retornos. «Sé que el gigante o la sombra del gigante se encogerá mientras los aullidos salen a presión del Domus Aurea y se esparcen por toda Roma, nube negra y violenta, y sé que el gigante dirá o susurrará: salven al niño, y sé que nadie escuchará su ruego» (*LDS*: 447).

Ulises Lima, en cambio, parece agregarse a una constelación de personajes literarios que deambulan en la órbita de Bartleby, el escribiente de Herman Melville. Quienes lo encuentran parecen temblar, desviarse, defenderse, equivocarse las respuestas interpretativas, de manera análoga al abogado frente a Bartleby. Todos se vuelven, de una manera u otra, «estatuas de sal» (imagen bíblica del cuento de Melville, recurrente en la novela de Bolaño): la inmovilidad de Lima se refracta y provoca impotencia también en los personajes que los miran e intentan relacionarse con él. Sin embargo, la crisis guarda su elemento crítico en el momento en que la impotencia es cristalización, en una imagen inmóvil, de una "potencia negativa" (y por esto tan deconstructora respecto a quienes piensan insertarse en un mundo de actos, decisiones, voluntades, necesidades). Ulises no actúa; se sitúa en un umbral, en la pura potencia de su (no) florecer.

Belano y Lima se vuelven así un espejo y una apertura: un espejo fisurado como, quizá, la ventana que cierra la novela. Lo que refractan, esto es, su proceso de contaminación es la radicalización de un límite, sí; pero a la vez también una puerta minúscula como una

herida, un umbral semi-abierto, semi-cerrado. Tal vez hay que pensar en los cuartos de Ulises: cuartos-azoteas, cuartos-ataúdes, cuartos-pasillos, cuartos-maletas; toda la cronotopía del umbral de la que hablara Bajtín, se materializa en la marginalidad de Ulises. Es la que abre «un tiempo de crisis», de peligro, la misma que Bolaño en un importante relato, "Detectives", hace definir a un personaje como «eternidad pequeña»: «los puntos de crisis, rupturas y catástrofes; cuando un instante, por su importancia interna, se equipara a un “billón de años”, se pierden los límites temporales» (Bajtín 1988: 211).

Estos umbrales son heterotopías que reúnen viajes y retornos, entradas-salidas, florecer pudriéndose de múltiples tiempos sonámbulos. Pues como los ritos de pasajes, estos umbrales son «una zona» y conservan, en palabras de Walter Benjamin, «las ideas de variación, de pasaje de un estado a otro, de flujo, están contenidos en el término *schwollen* (inflar, hinchar, dilatarse) y la etimología [en alemán el umbral es *Schwelle*] no debe olvidarlas» (Benjamin cit en Didi-Huberman: 167). Vamos a ver un ejemplo paradigmático, para que esto no parezca mera especulación: todo lo que venimos diciendo se concreta en Bolaño con una materialidad sorprendente y a la vez fugitiva; las figuras nunca se dejan fijar, y en eso consiste el afuera que avía y a la vez desencaja las narraciones.

Hablamos de heterotopía a partir del ensayo ya mencionado de Foucault. Y hablamos de espejo, de radicalización, de (des)identificación en la imagen de un otro, en el autómata Belano (o en la estatua-Ulises que vamos a figurar ahora). Para simplificar la experiencia mixta de lo heterotópico, Foucault usa precisamente la analogía del espejo: éste, en efecto, es una u-topía, me proyecta hacia un espacio irreal, un lugar sin lugar, allí donde no estoy; a la vez, es una heterotopía, puesto que el espejo existe realmente y me restituye la mirada, la obliga a colocarse en relación con el entorno en el que nos ubicamos, el espejo y yo. Si quisiéramos interpretar lo heterotópico de las desterritorializaciones de Belano y Lima en

relación con la historia de su generación, podríamos agregar que, por un lado, refractan la caída de la utopía de la búsqueda, de la traslación teleológica hacia una otredad social como fin último: la derrota de las revoluciones, tal vez, la «utopía desarmada» (Castañeda) que ya en el manifiesto infrarrealista adquiere gestos paradigmáticos: «soñábamos con utopía y nos despertamos gritando» (Bolaño, 1976). Por otro lado, el retorno al que obliga la materialidad del espejo sería, sin embargo, la cristalización de ese grito en un territorio ulterior: hacia la acumulación de tiempos caídos y la persistente esperanza en la potencialidad (y no necesidad) del pasado en el medio de un ahora fracturado (lo semi-abierto, lo semi-cerrado: quizá lo mesiánico); asimismo, mientras se opera la interrupción de la teleología revolucionaria historicista, se detiene también el curso de lo que ha resultado vencedor bajo otro nombre del Progreso: la ideología del fin de las utopías en el tiempo del "festín" neo-liberal, inaugurado en América Latina por la violencia de Estado y las dictaduras del Cono Sur. No obstante, un ulterior desplazamiento: allí donde del redespertar nos esperaríamos un grito, el espejo mantiene su potencialidad y nos devuelve un autómeta que sonríe, que mira ausente, que se mueve a duras penas, que es *todavía* un sonámbulo. Es un umbral que sigue en duermevela. Que no cierra las cuentas con la historia, mientras contamina todo el espacio alrededor dejando una parálisis glacial: la alegoría del frío es central en toda la obra de Bolaño, detrás de la ventana hay un abismo helado, como los detectives de un poema suyo, como los infiernos a los que abren Belano y Lima.³⁴

³⁴ Otra vez Amadeo: «luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé, sólo sé que sus caras habían empaldecido como si estuvieran en el Polo Norte, y así se lo dije, y el que estaba dormido respiró ruidosamente y dijo: más bien es como si el Polo Norte hubiera descendido sobre el DF, Amadeo» (LDS: 553-4).

Así, por ejemplo, nos habla Polito, exiliado peruano en París:

Bueno compadre, dije yo, ya me voy, ¿te espero mañana con una comida rica? No, dijo él, no me esperes. ¿Pero irás algún día? Acuérdate que si no comes te puedes morir de hambre, dije yo. No voy a ir nunca más, Polito, me dijo. No sé qué me pasó. Por dentro estaba cagado de miedo, [...] pero por fuera me puse a hablar, la chucha, de pronto me encontré hablando, *escuchándome cómo hablaba*, como si mi voz ya no fuera mía y la muy cabrona se hubiera largado a desviar sola. Le dije no hay derecho, Ulises, con lo que me he gastado en víveres, si vieras las cosas buenas que he comprado, [...] contéstame, pues, Ulises, no te hagas el sordo. Cosas de este talante. Y por más que en mi interior yo me decía cállate, pues, Polito, te estás pasando de conchudo, esto puede acabar mal, aprende a distinguir tus límites, huevón, por fuera, en esa zona como adormecida, anestesiada que era mi cara, mis labios, mi lengua escarnecida, las palabras (¡las palabras que yo por primera vez no quería pronunciar!) seguían saliendo y así oía como le decía: qué tal amigo eres, Ulises, [...] me sales con esos desprecios [...] yo hablaba y hablaba, y Ulises, de pie enfrente de mí, en aquel cuarto tan pequeño que más que cuarto parecía un ataúd, no me quitaba la vista de encima, tranquilo, sin hacer ese movimiento que yo esperaba y temía, como dándome cuerda, como diciéndose para sus adentros le quedan dos minutos a Polito, le queda un minuto y medio, [...] le quedan diez segundos, y yo era como si viera, lo juro, todos los pelos de mi cuerpo. [...] Y entonces ya no pude aguantar más y me dejé caer sobre la cama como una puta y le dije: Ulises, me siento mal, pata, mi vida es un desastre, no sé qué me pasa, yo intento hacer las cosas bien pero todo me sale mal, tendría que volver a Perú, esta ciudad de mierda me está matando, ya no soy el que era, y así me puse a hablar, a soltar todo lo que quemaba por dentro, con la cara semihundida entre las frazadas [...] pero que olían mal, [...] un olor como a muerte, un olor ominoso que de repente se instaló en mi cerebro [...] ¿de dónde has sacado estas mantas, causita, de la morgue? Y Ulises seguía allí, de pie, sin moverse del mismo sitio, escuchándome, y entonces yo pensé ésta es la oportunidad para irme y me levanté y estiré una mano y le toqué el hombro. Fue como tocar una estatua (*LDS: 230-1*).

Tan larga cita nos servirá de ejemplo de un proceso que retorna singularmente en la mayoría de los relatos de la novela. La función-espejo de Lima aquí se vuelve evidente y apremiante. Primero, las imágenes de vida-muerte, de limbo: el cuarto-ataúd; antes de este pasaje, el pasillo había sido el escenario de suspensión para la producción de lo *Unheimlich*: Ulises inmóvil, como muerto redespertando de repente; el miedo incontrolado de Polito y las alucinaciones psicóticas (o "poéticas", como él intenta justificarlas: in-fantiles, inarticuladas); sombras desdoblándose; al final, la frazada podrida y su olor a morgue; la estatua. Luego, lo

que hay que figurar aquí, en las múltiples refracciones, son procesos de expropiación radical: la parálisis de Ulises es imagen de impotencia (no-acción; ir-respuesta: un cuerpo exánime, la vida congelada, lo im-pasible). El efecto de retorno se produce en la expropiación del lenguaje en Polito: el descontrol de palabras disecadas que no pueden no brotar, desde una región «adormecida» e impropia; una desubjetivación que figura la prosopopeya: es otro inanimado, un objeto, un muerto hablando. Quien relata lo hace desde el quiebre que retorna y si se subjetiva es para testimoniar una desubjetivación. Cualquier identidad se vuelve inoperativa, inefectiva.

La impotencia de Ulises, y vamos a releer un ensayo hermoso de Agamben sobre Bartleby, nos abre a «una experiencia sin verdad»:³⁵ Ulises, como Bartleby, no consiente pero tampoco niega, le es ajeno «el pathos heroico de la negación» (Agamben, 2000: 113-14); lo que abre «no es el abismo incoloro de la nada sino el atisbo luminoso de lo posible» (116). «La potencia» se define por la «posibilidad de su no ejercicio», esto es, es inseparable de la impotencia, de la posibilidad de no-: es la «disponibilidad de una privación» (Agamben, 2007: 356). Lo importante es que esta privación, que en Lima muchas veces se acerca a la radicalidad de Bartleby –potencia pura, indiscernibilidad de poder-ser y poder-no ser, poder-hacer y poder-no hacer, potencia e impotencia en su desvinculación del acto– lo que hace es

³⁵ «A propósito de Robert Walser, Walter Lüssi forjó el concepto de "experimento sin verdad", es decir, una experiencia caracterizada por el desplazamiento de toda relación con la verdad. [...] Podríamos elevar este concepto a paradigma de la experiencia literaria. Porque los experimentos no se utilizan únicamente en la ciencia, sino también en la poesía y en el pensamiento. Pero estos últimos, a diferencia de los experimentos científicos, no conciernen a la verdad o la falsedad de una hipótesis, al verificarse o no verificarse de algo, sino que cuestionan el ser mismo, antes o más allá de su ser verdadero o falso. Son experimentos sin verdad, porque en ellos no se trata que de la verdad» (Agamben, 2000: 119, traducción modificada). Algo parecido formuló Paul Ricoeur a propósito de la «heurística» de la metáfora, retomando la heuresis de la teoría de los sistemas (cfr. Ricoeur, 2001).

re-activar el tiempo de una manera peculiar. Es una suspensión, una *epojé* que abre una brecha en el tiempo vivido y narrado de quienes relatan. Ulises, en efecto, es una «bomba de tiempo», nos dicen dos diferentes personajes en la novela. Sin embargo, no entendemos qué es lo que puede explotar en quien es llamado, por el grupo de exiliados en París, «el Cristo de la rue des Eaux». También Polito parece percibir una inminencia, escenifica una cuenta regresiva, parece prever una catástrofe, mientras que Ulises se queda «tranquilo, sin hacer ese movimiento que yo esperaba y temía». ¿Cuál es este movimiento? La coherencia del pensamiento causal respondería: si Ulises deja de ser estafado por Polito e interrumpe la repetición de su relación, luego «ahora me va a desgranputar aquí mismo» (*LDS*: 229). Esta lógica estalla. Ulises es una estatua.

De manera distinta, Belano y Lima desactivan la efectualidad coactiva del tiempo de la historia (y de las historias) y así, éste es el punto, suspenden la irrevocabilidad del pasado, pro-vocan a los personajes, a la novela, al lector para que *lo sido* se renarre en tanto *no necesario* sino *contingente*. Toda la obra de Bolaño reactiva la potencia del pasado (del haber sido) en la contingencia del poder-no haber sido; intenta abrir el espacio, la inminencia (siempre incumplida) del redespertar de esa contingencia en el ahora. Abierta la brecha luminosa de lo posible, los personajes se dejan contaminar por ella y, al no poder re-narrar el murmullo de los que ya no pueden (y, sobre todo, no pudieron) hablar («los osarios» de Latinoamérica), se hacen testigos de tal intestimoniable, de su no-palabra, de la imposibilidad de palabra de los vencidos, como en «un sueño con colores, con una batalla al fondo, una batalla que se aleja y que al alejarse arrastra tras de sí todas las interpretaciones» (*LDS*: 453).

Hay otra sugerencia, otro guiño de la novela. Ulises parece reactivar una herencia que nos interesa particularmente, puesto que hay una clara relación entre su ex-propiación –su ser ajeno a cualquier tipo de posesión, así como a cualquier modelo de productividad– y, por otro

lado, su extraña acumulación de los objetos más diversos (principalmente libros: mojados, acartonados, desleídos). Volvamos al manifiesto estridentista. Amadeo está leyendo el larguísimo "directorio de vanguardia" que lo cierra. De repente, una interrupción: «Kurk. Schwitters. Kurt Schwitters, dijo uno de los muchachos, el mexicano, como si acabara de encontrar a su hermano gemelo perdido en el infierno de las linotipias» (*LDS*: 220). Pocas páginas después, ya en París, Sofía Pellegrini nos describe el cuarto de Ulises: «sé que se contaban cosas horribles, que era una covacha, que allí se acumulaban los objetos más inútiles de París: basura, revistas, periódicos, los libros que robaba en las librerías y que pronto adquirirían su olor y luego se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes» (235). Kurt Schwitters y su *Merzbau*: reciclaje de objetos encontrados, basura, ruinas y hasta comida o sustancias orgánicas (de allí el olor, descrito muy a menudo como horripilante, de sus "esculturas": el olor a putrefacción de Ulises y sus objetos). Si Schwitter desmonta la cultura alemana reensamblándola en un florecimiento que cristaliza en formas irregulares, disruptivas; si, quizá, no podemos no recordar la imagen del trapero de la historia, que Walter Benjamin figura a partir de un poema de Baudelaire; entonces, más que reificarse en la fácil, enésima concreción del artista-maldito-rebelde sobrepuesta a su origen no-ficcional,³⁶

³⁶ Pensamos en el redescubrimiento, gracias a la novela, del infrarrealismo: una proliferación de estudios, publicaciones, "rescates" que se alimentan casi exclusivamente de la novela de Bolaño. *Arte & basura* se titula una recopilación póstuma de textos de Mario Santiago Papasquiaro (Ulises Lima, en la novela), publicada recientemente (2012). Se trata de un libro muy bien hecho, bien diseñado y fascinador pues reproduce imágenes de los manuscritos: hojas sueltas, servilletas, márgenes de libros o periódicos (*Plural* dirigido por Paz), nunca cuadernos. Manuscritos que, como es muy obvio, se vuelven fetiche de artista maldito, neutralizando la operación opositora y marginal infrarrealista: la operación es clara y el prólogo de su curador lo explicita, interpelando los textos de Santiago a partir de una simbolización paternalista de su gesto fallido. «Y justo en su incorrección radica su valor. En ellos el trigo no está separado de la paja. En sus mejores momentos, el hallazgo deslumbrante aparece rodeado de versos fallidos generando tensiones difíciles, inestables, desafiantes: arte & basura. Y hay

Ulises quizá alegoriza otra dimensión acumulativa de los objetos (y de la historia), de esos objetos que han caído y (ya) no son apropiables, que desactivan lo propio: suspenden las economías, son in-útiles. De allí que su casi muda aparición –como si cada vez llevara consigo esos objetos en don, cristalizando el proceso de su caída y su acumulación, florecimiento, devenir– el retorno de Ulises, decíamos, provoca un desposeimiento en casi todos los que intentan narrarlos (a Ulises y a sus inutilidades como dones), *como si* el encuentro se volviera –en el quiebre intempestivo de la representación, en los tiritones del voltaje– huella de otras catástrofes, abriendo el espacio para la inestabilidad de su memoria y, tal vez, para otra historia.

que comérselo todo junto» (Fabre 2012). El campo literario que interviene en el mercado: les doy, queridos lectores-consumidores, un objeto que ustedes requieren, debido al mito-Bolaño, pero para que sepan que no es verdadera poesía, es gesto pueril sociológicamente tipificado e interesante sólo como tal: «El papel del outsider, del marginal, que Mario supo cumplir a cabalidad» (*ibidem*). El *cumplimiento* perfectamente comprensible, metaforizable del outsider: se crea un archivo, un catálogo que museifica a lo otro: lo que Derrida definió la «topo-nomología del Archivo» (del archivo Literatura, cfr. Derrida, 1997): el letrado-curador se siente en casa (en el mercado del campo literario), conserva, consigna –interpela y da su lugar– para excluir desde la Ley. Heriberto Yépez, en una reseña afilada y militante, como es su estilo, desmonta la operación y subraya esa continuidad discursiva que mencionaba Escalante respecto al estridentismo y que parece repetirse con el infrarrealismo: «Lo interesante del libro es que puso a un discípulo de los Contemporáneos a editar póstumos de un fanático de los Estridentistas. Al evaluar la marginación de Papasquiario, Fabre condesciende como si fuese mero personaje» y concluye, irónico: «*Arte & Basura* se divide en 2. La poesía mexicana y el infrarrealismo» (Yépez, 2013). Queda claro que el paratexto (parte 1) desautoriza la parte 2 al mismo tiempo que la arroja a la Feria de Madrid. De nuevo, *etiam periere ruinae*: despojos + reconocimiento = mercancía.

3.3. Una suerte de paseo por los extramuros del Infierno: el atisbo de lo posible

África viene después, dijo él... es el futuro.

¿y si encontráramos a Alberto en Santa Teresa?

...à bien d'autres encore!
C. Baudelaire

En gran medida, todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotsky o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (Bolaño 2008: 37-8).

Transitar la cesura, abrir el intervalo-umbral para otra historia significa también experimentar otros procesos de subjetivación, la tentativa relacional, por parte de los personajes y de la misma novela, de narrar experiencias desde la heterogeneidad, desde un margen que desfigura y resiste las modelizaciones literarias y políticas de la actualidad (la de los tiempos *presentes* que se propone fisurar). Todos los personajes de la novela son puntualmente inactuales: desde la irresponsabilidad de Cesárea, hasta la de los realvisceralistas; desde el proceso de fuga y petrificación de Belano y Lima, hasta quienes se espejean en ellos e intentan renarrarse desde la discontinuidad de las crisis; todos y cada uno son tardíos, esto es, desfasados, cada vez

reubican y disponen posibles contra-movimientos, contratiempos desde márgenes móviles de subjetivación y desubjetivación, construcción de identidades narrativas corales, pero fracturadas y desidentificaciones críticas, de crisis.

Así, publicada en 1998 –desde *este* presente que la relaciona con los tiempos abismales de la Santa Teresa de 2666–, con un afán enciclopédico programáticamente frustrado, *Los detectives salvajes* recorre los caminos de procesos políticos y sociales que influyeron en la construcción de subjetividades, poéticas y posicionamientos políticos desde la literatura, a partir, como vimos, de la formación fallida de los Estados-Nación latinoamericanos hasta la integración de éstos en el sistema de mercado neoliberal, pasando por las etapas sangrientas de las revoluciones armadas y de las dictaduras. En su misma estructura compleja, hay que buscar el doble proceso que sus personajes tienen que sufrir e intentar resistir: desde la oposición a los aparatos represivos estatales hasta la conformación del duopolio Estado/mercado (cfr. Levinson, 2004) que dispersa radicalmente sus capacidades de acción. Es así como, creemos, hay que interpretar los movimientos y contratiempos –a la vez éticos y políticos– de Belano y Lima: la fuga, el viaje, la desterritorialización ir-responden a los aparatos ideológicos (y biopolíticos) del Estado (y de la Institución Literatura que le corresponde). Por otro lado, al constatar la dispersión y delocalización (económica, social, política e ideológica) del nuevo orden mundial en la fase neoliberal y globalizada del capitalismo tardío, la petrificación de Belano y Lima interrumpe la fuga, contrarresta ciertas interpretaciones eufóricas de la diseminación posmodernista y cristaliza en alegoría del *continuum* de una historia de catástrofe, fisurándola y dejando entrever «la facies hipocrática»

(la estatua de sal; el rostro de Medusa; la «sonrisa de lobotomizado») de los fracasos que la conforman y deforman.³⁷ Sigue pareciéndonos central el trabajo de Idelber Avelar sobre la literatura post-dictatorial. Aquí su conclusión:

La cadena de alegorización autorreflexiva, potencialmente infinita, no debe, como le gustaría a algunas versiones de un postmodernismo satisfecho consigo mismo, ser celebrada. Al contrario, la cadena deberá siempre ser detenida, interrumpida, y retrotraída a la desolación, a la miseria que la hace posible. Si ello no puede ser exactamente un programa afirmativo para nuestros tiempos, debe al menos servir como índice de la infinitud de una tarea política y ética» (Avelar 2000: 193).

Tarea eminentemente bolañiana: la desolación como presupuesto de cualquier praxis ético-política, de cualquier consideración de la historia, de cada proceso de narración. Pero esto significa lucidez y desencanto; crítica feroz también de los proyectos revolucionarios a partir de las víctimas que éstos mismos hicieron entre sus propias filas. Un desencanto activo, pues, del que Belano, Lima y los realvisceralistas se hacen testigos: desde el fracaso, desde la orfandad. Y entonces la clásica cita del "Discurso de Caracas" que reportamos al principio encuentra comentarios diseminados a lo largo de toda la obra de Bolaño. Vamos a citar un ejemplo de "Un paseo por la literatura", recopilado en *Tres*, el cual nos parece particularmente importante:

A medio hacer quedamos, padre, ni cocidos ni crudos, perdidos en la grandeza de este basural interminable, errando y equivocándonos, matando y pidiendo perdón,

³⁷ «En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma en un rostro; o mejor, en una calavera [...]. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo». (Benjamin, 2006: 383).

maniacos depresivos en tu sueño, padre, tu sueño que no tenía límites y que hemos desentrañado mil veces y luego mil veces más, como detectives latinoamericanos perdidos en un laberinto de cristal y barro, viajando bajo la lluvia, viendo películas donde aparecían viejos que gritaban *¡tornado! ¡tornado!*, mirando las cosas por última vez, pero sin verlas, como espectros, como ranas en el fondo de un pozo, padre, perdidos en la miseria de tu sueño utópico, perdidos en la variedad de tus voces y de tus abismos, maniacos depresivos en la inabarcable sala del Infierno donde se cocina tu Humor (Bolaño, 2000c: 77).

No creemos equivocarnos diciendo que es una de las pocas veces que aparece en Bolaño la referencia a la "función" paterna (su obliteración en *Los detectives salvajes* es notoria),³⁸ aquí relacionada con el sueño utópico que una vez más se revierte en basural, y más allá en ruina: «En estas desolaciones, padre, donde de tu risa sólo quedaban restos arqueológicos» (78). Y son estos restos que se sobreponen, como un *arqué* programáticamente perdido, en las risas de Belano y Lima, en las de Cesárea. «A medio hacer», desfasados, sobrevivientes son todos los personajes de *Los detectives salvajes*. Y así para Rodríguez Freire «el Ulises de Bolaño es dantesco, pero viaja para deconstruir al homérico» (Rodríguez Freire, 2012: 127), esto es, para romper la «economía del retorno» estrechamente relacionada con una «política de la filiación»: retorno a –y de– la patria (el *pater*), la tierra, la nación, la identidad; y así ruptura también respecto a los «personajes-demiurgos» de la narrativa del Boom (cfr. Avelar). En este sentido, aunque sí se pueda afirmar que Belano y Lima funcionan como «mediadores» (mediadores de crisis), la

³⁸ Las pocas "figuras" paternas de la novela, significativamente, son Quim Font, el «loco» segregado por la comunidad de arquitectos y luego internado en la «casa de la risa»; el que al teléfono con García Madero se finge una de sus hijas; el que interroga la misma dimensión de silencio que rodea a todas las historias: «ahora que estoy rodeado de locos pobres, ya casi nadie viene a verme [...]. Entonces opto por callarme. A veces lo mejor es el silencio. Descender otra vez a las catacumbas del DF y rezar en silencio. Los patios de esta cárcel son los más idóneos para el silencio» (LDS: 358-9). Y luego Álvaro Damián quien, en duelo por la muerte de su hija, acabará suicidándose.

dialéctica entre desvinculación y re-vinculación que posibilitan, aún virtualmente, sólo con muchas dificultades puede ser considerada (re)«fundadora»: Claude Fell habló de «nomadismo fundacional» y de *Los detectives salvajes* como «novela fundacional» construida entre un extremo opositor y uno positivo-vitalista y hasta religioso, en su sentido *paraetimológico*. El problema es que, para sustentar el re-ligar,³⁹ Fell cita también el fragmento de Fabio Ernesto que ya vimos, comentando la catábasis alucinatoria así: «una suerte de ballet armonioso y fraternal» (155). Lo cual, a nuestro parecer, es precisamente lo que Belano y Lima deconstruyen: la «viril comunión en unos ideales», los de la «Familia latinoamericana» (cfr. Gilman) declina hacia su ballet paródico-infernal, cuya armonía –y sería irónico seguir definiéndola como tal– es la de la destrucción, la de los cementerios de un continente fisurado. Esta fisura es también la de la derrota y traición de los proyectos de la izquierda revolucionaria. Es lo que Bolaño no puede olvidar, lo que continuamente intenta re-despertar: la virtualidad aplastada de su generación, el valor y la generosidad de quienes no se adaptaron, no poseyeron nada, no trajeron provecho para sí mismos, y terminaron yendo al abismo, a la muerte.

³⁹ Agamben: «El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el "releer") ante las formas –las fórmulas– que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros. A la religión no se oponen, por lo tanto, la incredulidad y la indiferencia respecto de lo divino sino la "negligencia", es decir una actitud libre y "distraída" –esto es, desligada de la *religio* de las normas– frente a las cosas y a su uso, a las formas de la separación y a su sentido» (Agamben, 2005: 99). Tal vez es esta negligencia frente a la separación de personas, lenguaje, cosas (a su libre uso) la que Belano y Lima señalan como posibilidad de vuelta a una relación "distraída", digresiva, deterritorializada. Posibilidad profanatoria, pues, en tanto ruptura de lo que es separado y, en el culto capitalista, mercantilizado: «Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, más bien, hace de ella un uso particular» (*ibidem*, trad. modificada).

4. Así, quizá sea importante cerrar el quiasmo que abrimos al principio de este capítulo. Al final de las entrevistas de la Feria de Madrid, en el mismo apartado, Felipe Müller nos relata unas «historias de aeropuerto» que le contó Belano antes de partir para África. Una de éstas reconstruye la biografía de Reinaldo Arenas, perseguido por el régimen castrista por su homosexualidad, muerto suicida en Miami ya gravemente enfermo de SIDA, después de años de represión, encarcelamientos y escritura clandestina: «la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte» (*LDS*: 497), cuando entonces «escoger era escoger la juventud y escoger a los derrotados y escoger a los que ya nada tenían» (Bolaño, 2005a: 38). El compromiso bolañiano sigue inalterado. En los 70, los realvisceralistas no sólo se oponen a la hegemonía paziana, sino también, desde la izquierda, a la de los «poetas campesinos» (los «neo-estalinistas»). «Huérfanos por vocación», escogen un límite social radical, vagando por márgenes abandonados por las políticas estatales, bolsas de ilegalidad donde lo subalterno es, demasiadas veces, también subalternizador.⁴⁰ es un espacio de peligro que comparten, pues, con Alberto, el proxeneta que persigue a Lupe, «el chulo de la muerte» que asesinará a Cesárea. Comprometerse con el abandono extremo, desde la inexistencia, significa plantear procesos de subjetivación radicalmente otros respecto a las interpelaciones estatales y también respecto a la izquierda revolucionaria ortodoxa.

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas.

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano)

⁴⁰ cfr. Asensi Pérez (2011: 83): «adoptar la posición del subalterno significa colocarse siempre y de forma constante en una posición crítica, en la negatividad. Así las cosas, el subalterno no es solo el que no puede hablar (Spivak), entre otras razones porque entre los que "no pueden hablar" o realizar "actos de habla" sancionables hay también subalternizadores».

pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana.

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas (*LDS: 77*).

Escribe Sebastián Figueroa: «Toda vez que la violencia política del sujeto y la contemplación sufriente de la historia conllevan un pensar sin el o más allá del o contra el Estado, esta experiencia puede edificarse en la propia marginación del sujeto cultural, es decir, como alternativa al hecho mismo del Estado y las subjetivaciones estatales» (Figueroa 2008: 153). Figueroa se refiere a la experiencia exílica que en Bolaño se re-plantea como marginalidad post-estatal, desactivando los procesos de subjetivación de los Estados-nación, y construyendo un espacio heterotópico "solidal", esto es, correspectivo a condiciones subalternas determinadas por las políticas nacionales de inclusión-exclusión económica y social de sus mismos ciudadanos. Es, en efecto, la experiencia de los realvisceralistas, de sus subterráneos defeños (los mismos de Cesárea) pero es también la experiencia de desarraigo que Ulises refracta y extrema en París.

Hay que remitir, pues, el espejo de su "cuarto-ataúd" al conjunto de relaciones y dislocaciones en el que se coloca; éste adquiere toda su potencialidad heterotópica si lo vemos como reversión y radicalización de la buhardilla de la rue de Passy —«la Comuna de Passy o Pueblo Joven Passy», como la llaman, «con no poco orgullo», los jóvenes exiliados latinoamericanos que la habitan. «Todos poetas, todos peleados entre ellos», éstos tratan de recomponerse en la restitución de lo utópico: la condición (ya) póstuma de los proyectos revolucionarios, desde el desplazamiento exílico se vuelve objeto compensativo de identificación, re-afirmación del sujeto alrededor de su dimensión de pérdida, construcción de

una «comunidad imaginada» (cfr. Anderson). Como en el caso de la «viril comunión en unos ideales» de Fabio Ernesto Logiacomo, la identidad-*idem* (la mismidad) de lo revolucionario se quiere infisurada, excluyendo posibilidades de re-traducción topológica. Frente a Ulises, sin embargo, se abren esos posibles, aunque sea como puras virtualidades: los personajes son llevados a un límite y dejados. Ese límite es el que anuncia una potencialidad, una promesa. Y esta debe venir de una inyunción del pasado.

Después de la crisis de Polito y de la descripción del cuarto de Ulises, Sofía Pellegrini nos relata un episodio más. «El Cristo de la rue des Eaux» («todos se reían de él», 235) entra a la buhardilla de la rue de Passy, camina por el pasillo, no llama a ninguna puerta, como si ya supiera que no hay nadie más que Sofía: «yo estaba sola, sentada en la cama, mirando la pared, y él entró (estaba limpio, olía bien) y se quedó junto a mí, sin decir nada, sólo dijo hola, Sofía, y se quedó allí, de pie hasta que yo dejé de llorar» (*LDS*: 236). Como una estatua de sal, una vez más: capaz de mirar atrás (hacia la destrucción) y luego de devolver *esa* mirada a quien lo toca, de descomponer su mundo, el presente, de anunciar algún resto de otros tiempos, su re-venir.

Roberto Rosas, peruano:

Recuerdo que a Ulises le agradaba la poesía joven francesa. Puedo dar fe. A nosotros, al Pueblo Joven Passy, la poesía joven francesa nos parecía un asco. Hijos de papá o drogadictos. Entiéndelo de una vez, Ulises, solía decirle, nosotros somos revolucionarios, nosotros hemos conocido las cárceles de Latinoamérica, ¿cómo podemos querer una poesía como la francesa, pues? Y el cabrón no decía nada, sólo se reía» (233).

Esa risa agita algo en Roberto, le hace suspender su mismidad e intentar un experimento: romper la anáfora del nosotros, inclinar el silogismo y sus consecuencias necesarias («¿cómo podemos...?»), abrir a una posibilidad para que ésta, luego, abra otra

grieta, la radicalice. Es en esta grieta donde se pueden reencontrar los personajes de la novela, y aunque no lo hagan, el proyecto de Bolaño nos induce a trazar relaciones entre sus fallas. Pues también el proyecto revolucionario como imán identificador se suspende, esto es, suspende sus posiciones a-críticas, se reconsidera históricamente, es obligado a interrumpirse, a dejarse atravesar por otros posibles: por el recuerdo de sus víctimas.

[L]a subjetividad narrada por Bolaño se abre a cuestiones de lucha con la misma ferocidad que la revolucionaria, pero descreyendo de ella, y situándose ahora más bien en la crítica cultural del poder y su pedagogía. [...] Así, el desplazamiento marginal ya no se refiere a una cuestión de revolución, sino de apertura hacia la diferencia constante de lo reprimido y violentado; y con ello quiero decir que las luchas revolucionarias no son, para Bolaño, otra cosa que formas de dominación y violencia simbólica o física, de la que nos dan cuenta algunas de sus víctimas: homosexuales (como en el caso cubano), mujeres, niños y poetas (como el caso de Roque Dalton en San Salvador). No hay un sujeto narrativo trabado, sino ante todo lúcido y crítico frente a la dominación y el ejercicio del poder (Figueroa, 2008: 151-2).

«Hijos de papá o drogadictos», burgueses o lumpenes: habla aquí la ortodoxia militante que los realvisceralistas intentaron deconstruir, irresponsables frente al compromiso absoluto de la militancia, en duelo por las traiciones de un proyecto de liberación más integral, capaz de incluir a las "herejías" que los grupos revolucionarios señalaron y demasiadas veces aplastaron en su mismo seno. Y así Roberto Rosas intentará traducir a Michel Bulteau, el poeta "eléctrico" al que leían los realvisceralistas en el DF. «Tal vez la culpa era de Ulises, cuya influencia me estaba afectando en mis costumbres más arraigadas» (*LDS*: 233). Como es de imaginar, sin embargo, la traducción falla.

Y fue entonces cuando me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo, y entonces supe que ya no iba a poder seguir traduciendo «Sangre de satén» o «Sangre de Raso», supe que si lo hacía iba a terminar asesinando a Bulteau en su estudio de la rue de Teherán y luego huyendo de París como un desesperado (*LDS*: 233-4).

Traducir(se) significa trasladarse hacia otro espejo; la mirada que éste le devuelve es insufrible. Hay otro relato breve y asimétrico de traducciones fallidas o ni siquiera intentadas que tenemos que relacionar con la de Roberto: cuando Ulises le llama a Michel Bulteau, éste intenta reunir todas las referencias de México que pueda. Puede, sin embargo, muy poco: una foto de Octavio Paz, una banda dudosamente mexicana, pero de nombre sugerente (Question Mark) y un hombre-calavera: no más que una sombra en Estados Unidos, «una sombra sin metáforas, vacía de imágenes, una sombra que sólo era una sombra y que con eso tenía más que suficiente» (*LDS*: 238). El francés «lamentable» de Ulises tras sus silencios; la propuesta, aceptada, de hablar en lengua franca (inglés); caminar a pasos rápidos por París

mientras el mexicano iba desgranando en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender, una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. Una historia en los extramuros de la civilización, le dije. Y él dijo sí, sí, aparentemente sí, sí, sí. Y yo le dije entonces: ¿así que nunca has oído a los Question Mark? Y él dijo no, no los he oído nunca. Y entonces yo le dije que tenía que escucharlos algún día, que eran muy buenos, pero en realidad dije eso porque ya no sabía qué decir (*LDS*: 240).

Entre la crisis de Roberto Rosas, entre su situación de meteco perdido por el mundo y la traducción de Michel Bulteau, quien reduce la historia de la novela –la de Cesárea, la de los realvisceralistas– a la polaridad civilización-barbarie, aún en sus límites, se abre una falla: es allí donde se insertan *otros*, desde el olvido. En estas fracturas del reconocimiento en las historias, entre lenguajes y lugares de enunciación, allí donde el sujeto se refracta en sus quiebres, no se pronuncia, no se narra al otro, pero lo otro *puede* entrar. Toda la novela nos dice que esas historias sí importan, *aquí, ahora*, en Francia como en México: su irrupción-

interrupción es lo que *realmente* importa. Ese otro, pues, se señala con la historia de Cesárea; con la de Arenas; con la de Piel Divina; con la de Ulises que se pierde en Nicaragua –como en Sonora– durante la Revolución Sandinista; con la de Ernesto San Epifanio, quien muere, casi lobotomizado por un neurisma cerebral, en un barrio-zombi, olvidado, completamente solo (con sus padres que piensan que, por lo menos, se ha curado de su homosexualidad). «De sus antiguos amigos, yo fui la única que fue a su entierro en uno de los abigarrados cementerios de la zona norte. No vi a ningún poeta, a ningún ex amante, a ningún director de revistas literarias» (*LDS*: 283), nos dice Angélica Font. Y poco antes:

el barrio de Ernesto se había degradado en los últimos tiempos. Como si las secuelas de su operación se traslucieran en las calles, en la gente sin trabajo, en los ladrones de poca monta que solían tomar el sol a las siete de la tarde como zombis (o como mensajeros sin mensaje o con un mensaje intraducible) dispuestos automáticamente a apurar otro atardecer más en el DF (282-3).

Sumirse en esa intraducibilidad es el compromiso realvisceralista (de ambos realvisceralismos), derrotado, claro, olvidado y recordado por la novela por lo que tuvo de generoso, de valiente, al rechazar una división entre desheredados en función de sus (supuestas) potencialidades como sujetos revolucionarios. La geo-política trazada en la novela no sólo excede consideraciones ligadas a territorialidades nacionales, sino que intenta revincular exclusiones económicas, sociales, políticas y de género a partir de esas zonas perdidas, abandonadas hasta por la izquierda y así tanto más vulnerables respecto a la penetración de la criminalidad organizada: lo lumpen, tan central en la obra de Bolaño. Y así se reescribe el DF, poblándolo de comunidades literarias que son la señal de realidades sociales complejas: en la metrópolis "tercermundista" (micro-sistema mundo llevado a su límite) el caos del callejeo se materializa en azoteas y subterráneos, siempre asediando y a veces conjurando con sus "penthouse". Es la decisión (cuando no una obligación vuelta

productiva) por una renuncia que se inscribe en una cronotopía y en una geopolítica:

Después nos perdíamos por la ciudad, en cafeterías y cantinas de la zona norte, por los alrededores de La Villa, en donde yo no conocía a nadie y en donde Piel Divina no tenía empacho alguno en presentarme amigos y amigas que aparecían en los lugares más inesperados y cuyas cataduras hablaban más de un México penitenciario que de la otredad, aunque la otredad, como se lo intenté explicar, era dable de ser vista en cualquier parte. (Como el Espíritu Santo, dijo Piel Divina, en fin, noble bruto.) Llegada la noche, como dos peregrinos, nos alojábamos en pensiones u hoteles de ínfima categoría, pero con un cierto esplendor (no quiero ponerme romántico, pero incluso diría: con una cierta *esperanza*), sitios en la Bondonjito o en los alrededores de Talismán. Nuestra relación era espectral (*LDS*: 278).

Cuando no vienen de azoteas, los personajes de la novela acaban en ellas, en sus abismos subterráneos, en una radicalización de los márgenes espacio-temporales –alto y bajo, pasado y futuro («con una cierta *esperanza*», afirmada y pronto desplazada)– que repercute alegóricamente en sus historias (Norman Bolzman, Ernesto San Epifanio, etc.). Y sí, tiene razón Piel Divina al hacer migrar y desmaterializar aún más su apodo: es el Espíritu Santo de un México penitenciario, una carnavalización de la otredad paziana,⁴¹ que en sus ataques paródicos se mantiene, sin embargo, lejos de una romantización del margen o de lo lumpen: lejos, por advertir sus riesgos, sus complicidades, sus contradicciones.

En la relación entre Piel y Luis Sebastián Rosado, quien nos la relata, es posible identificar un espacio-límite en el interior mismo del realvisceralismo. Es interesante que García Madero no alega ninguna afiliación política de Piel Divina, sino sólo su condición de

⁴¹ Luis Sebastián es poeta homosexual "paziano" y así bien integrado en la sociedad literaria. Por esta razón, esconde su relación con Piel Divina. En su retrato de los realvisceralistas se acumulan estereotipos sobre el lumpenismo poético: «insulto discriminado», "caifanismo" y hasta paranoias de terrorismo, como cuando imagina el "arrinconamiento" de Monsiváis por parte de algunos realvisceralistas, o el posible "secuestro" de Paz.

orfandad y pobreza extrema: «El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre» (78). Primer miembro realvisceralista expulsado en una de las purgas efectuadas (en broma, dicen) por Arturo y Ulises; el único al que también se le proscribió la entrada a la casa Font, Piel Divina es un espectro dentro de un movimiento espectral, elemento relacional de lo intraducible; si los realvisceralistas actúan desde la inexistencia, desde el puro sabotaje de las hegemonías literarias y a través de su inmersión en el lumpenproletariado, Piel Divina es quien, desde un México Penitenciario excluido, olvidado o estigmatizado por todos los otros grupos del campo literario, testimonia la posibilidad del realvisceralismo para conferir sentido político a tales espacios sociales: esto es, la posibilidad, para Piel, de una afiliación de grupo como retraducción de una condición de abandono social extremo.

Sin embargo, «no somos ni matones ni padrotes», le dice Belano a Piel Divina, después de una riña en un bar de Tepito: en un principio, aquél juzga y reprime el "lumpenismo" de Piel Divina, como frente a un espejo radicalizado de su movimiento vanguardista. Y en esto parece estar de acuerdo con los juicios que, desde la izquierda y la derecha, le dirigen a todo el movimiento:

El otro argentino dijo: hay que ser un poco más responsable (le hablaba a Logiacomo, a mí ni me miraba), te juro que si llego a estar yo al frente le rompo las pelotas, se las rompo. ¿Pero qué pasó?, murmuré con la mejor de mis sonrisas, es decir: con la peor. ¿Dónde está Ulises? El otro argentino dijo algo sobre el lumpenproletariado literario. ¿Qué estás diciendo?, dije yo. Entonces habló Logiacomo, supongo que para apaciguarnos. Ulises se esfumó, dijo (*LDS*: 343).

escuché que Rafael hablaba de los real visceralistas, escuché que el puto cubano [el gran lírico de la Revolución] preguntaba y preguntaba, escuché que Rafael decía que sí, que tal vez, que la enfermedad infantil del comunismo, escuché que el cubano sugería manifiestos, proclamas, refundaciones, mayor claridad ideológica (323).

esos tres llevaban escrito en la frente que su destino era Lecumberri o Alcatraz. (326)

Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga. [...] creo que ni siquiera estaban sexuados. [...] Vergas muertas (328-30).

Cuando les preguntabas adónde iban, contestaban que a buscar provisiones. Eso era todo, acerca de *eso* nunca hablaban de más. Por supuesto, algunos, los más cercanos, sabíamos si no adónde iban sí qué era lo que hacían durante esos días. A algunos les daba igual. A otros les parecía mal, decían que era un comportamiento lumpen. El lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual. Y a otros les parecía bien, mayormente porque Lima y Belano eran generosos con el dinero mal ganado. Entre éstos últimos estaba yo (181).

Belano, quien rechaza, reprime a Piel Divina –huérfano que vive de hurtos y conejeos– redobla, en realidad, el silencio sobre *eso*. Tal vez inconscientemente, repite las mismas acusaciones de infantilismo lumpen (o de ultra-izquierdismo) que los «poetas campesinos»⁴² y los pazianos le hacían a los realvisceralistas, más bien ignorándolos, recluyéndolos en la inexistencia (sociológicamente etiquetada). Espectros de Marx y espectros de Alberto, el abismo de Cesárea y luego de una generación que «leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolviéron las tripas» (*LDS*: 528). Bolaño escribe de aquella «masa informe, difusa y errante»⁴³ de la que hablara Marx, como de la bohemia del lumpenproletariado, ese limbo improductivo y, en el análisis marxiano, peligrosamente regresivo (fácil instrumento para el ascenso de los fascismos, según Trotski); sin embargo, el proyecto realvisceralista intenta revertir el "estigma" de una sociología de la desviación y así

⁴² La referencia repetida es al folleto de Lenin de 1920, *La enfermedad infantil del «izquierdismo» en el comunismo*.

⁴³ La descripción marxiana del lumpenproletariado en *El 18 de brumario de Luis Bonaparte* (1852) parece resumir una buena parte de las tipologías de personajes del universo ficcional bolañiano, los que viven con «equivocos medios de vida» y «de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, lazzaroni, carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzueros, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos».

crear puentes, líneas de subjetivación y de compromiso con realidades completamente desahuciadas, ésas en las cuales el Estado se retira y deja su territorio para la formación de otras relaciones de soberanía, la de las organizaciones criminales. Piel Divina vive y se mueve por suburbios análogos a los de Cesárea en Santa Teresa. Y si toda narración, en la novela, es relato de una fisura y a la vez de una posible revinculación de los personajes a través de ella, operación-límite, desesperada, para reactivar fracturas y com-partirlas; Piel Divina, después de una breve entrevista al principio de la segunda parte, ya no nos hablará más: ningún personaje había estado tan "cerca" de Belano y Lima (y de Cesárea, de quien, tal vez, prefigura la muerte). En la relación con sombras también el narrador se vuelve sombra y así es Luis Sebastián quien nos relata la manera en que Piel vuelve a Lima, vuelve continua, obsesivamente al realvisceralismo, en una tentativa de «reordenar las piezas de su narración», buscando escucha, involucrando al otro en la pérdida, en una polifonía de relaciones espectrales: «hablaba de aquellas sombras, sus escuderos ocasionales, los fantasmas que ornaban su inmensa libertad, su inmenso desamparo» (LDS: 351).

Lima se pierde en Managua y Piel Divina empieza a hacer el amor como «alguien que está y no está, alguien que se está yendo muy despacio y cuyos gestos de despedida somos incapaces de descifrar» (353). Se vuelve fantasma *para* Luis Sebastián, objeto de su ejercicio criptográfico que lo involucrará en la pérdida. Si no fuera por el ejercicio de duelo de su amante, Piel Divina caería en el río del olvido y el aniquilamiento más absolutos. Como con Ernesto San Epifanio, gran parte de los relatos de la novela asumen esta estructura dialógicamente póstuma: diálogos en ausencia. Y así cada uno es una pieza, es una huella de todo lo que queda atrás, afuera: en el olvido, en la exclusión.

De la misma manera como Piel Divina se acerca a la posición espectral de Lima (esto es, a ese lugar que provoca y aleja, que fisura la narración), en su viaje a Nicaragua Ulises

sigue acercándose a Piel Divina: continúa el compromiso realvisceralista, recorre lo "inexistente". Ulises firma –como dormido, como sumido en una pesadilla– la Declaración de los Escritores Mexicanos («una pendejada dizque de solidaridad con los escritores nicaragüenses y con el pueblo de Nicaragua»),⁴⁴ pero en Managua se pierde, en "los extramuros de la civilización", se pierde la «historia viva, como suele decirse, la fiesta ininterrumpida» (LDS: 333), no participa en ningún recital o mesa redonda, se hunde, huye y viaja por dos años fuera de la institucionalización de lo letrado, en los espacios que realmente importan para una concepción de la Revolución como liberación. Se pierde, pues, por el río que luego le describe a Jacinto:

Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe. Me dijo, sin embargo, que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes. Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría (LDS: 367).

Es Piel Divina quien relaciona este río con nuestra *historia princeps*, con la búsqueda de Cesárea, haciendo correr esas aguas hasta el desierto de Sonora.⁴⁵ Y así, como señala

⁴⁴ El relato del poeta campesino Hugo Montero no puede no recordarnos los de la Feria de Madrid. Las parodias son ácidamente correspectivas: por lo ridículo de la delegación mexicana, sus divisiones en «cabezas pensantes» (ensayistas y teóricos marxistas), «cabezas creativas» (meros poetas o narradores), «cabezitas locas» (primerizos) y «cabezas pensantes-creativas», la *crème de la crème*; por el diálogo con el policía nicaragüense y la discusión sobre cuáles cigarros inciden más en la realidad, si los Delicados mexicanos o el tabaco negro cubano; por algo que sugiere la re-producción –la enésima– de discursos de exclusión: el inspector sandinista quiere saber si Ulises tiene alguna «rareza», alguna «debilidad»: si –completa un ideólogo «campesino»– es un «degenerado».

⁴⁵ Es la única vez que en la segunda parte de la novela se resume su «Trama originaria»: «Se lo mirara

Rodríguez Freire, si la fábrica de conservas de Santa Teresa «prefiguró las maquilas», las mujeres que «morirían asesinadas brutalmente decenios más tarde [...] deben haber sido madres o hijas o nietas de aquellas que Ulises Lima encontró en aquel río [...] y que hoy llamamos migración, un río por el que subieron algunas de aquellas mujeres que aparecieron asesinadas en lugares como el basurero llamado “El Chile”» (Rodríguez Freire, 2012: 160). Es quizá también el recorrido de Piel Divina de Oaxaca a la Ciudad de México: si un ciclo de violencia cierra el fin de Piel Divina,⁴⁶ un fin que sus amigos no pudieron evitar, la novela inscribe, junto con él, los emblemas de todas las que quedan en el abandono a lo largo de ese río y así señala la necesidad de reactivar su virtualidad perdida, como tarea política y ética. Es por esto que nos urge, aquí, al final del capítulo, señalar una ironía que es a la vez una trampa y una puesta en abismo del olvido que la novela señala mientras lo induce. Una trampa en la que caímos –parece que todos– los críticos y que el libro prevé. Se cierra así el

como se lo mirara el relato era inverosímil. Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976 [...] ¿Tú no viajaste con él, verdad? Piel Divina asintió. ¿Entonces cómo sabes toda esta historia? ¿Quién te la contó? ¿Lima? Piel Divina dijo que no, que a él se lo había contado María Font (me explicó quién era María Font) y que a ésta se lo había contado su padre. Después me dijo que el padre de María Font estaba en un manicomio. En una situación normal me hubiera puesto a reír ahí mismo, pero cuando Piel Divina me dijo que quien había echado a correr el rumor era un loco sentí un escalofrío. Y también sentí pena y pensé que estaba enamorado» (LDS: 349-50).

⁴⁶ Hay un fragmento de la "biografía" de Piel que merece ser citado por extenso aquí: «Una noche me contó que la primera vez que hizo el amor tenía diez años. No quise que me contara más. Recuerdo que miré hacia otro lado, hacia un grabado de Pérez Camarga que colgaba de una pared y que rogué a Dios que aquella primera vez hubiera sido con una adolescente o con un niño o una niña y que no lo hubieran violado. Otra noche o tal vez la misma noche me contó que había llegado al DF cuando tenía dieciocho años, sin dinero, sin ropa, sin amigos a quienes acudir y que lo había pasado muy mal [...] Luego vivió con una mujer y tuvo un hijo e infinidad de trabajos, ninguno permanente. Hizo hasta de merolico por el rumbo de Azcapotzalco, pero al final terminó peleándose a cuchillazos con el tipo que le pasaba la mercadería y lo dejó. Una noche, mientras me penetraba, le pregunté si alguna vez había matado a alguien. No quería hacerle esa pregunta, no quería oír su respuesta, tanto si era verdad como mentira, y me mordí los labios. Él dijo que sí y redobló sus embites, y yo lloré al correrme» (LDS: 350-1).

desplazamiento que produce la búsqueda de Belano y Lima y la de éstos en pos de Cesárea, el olvido que la investigación produce para que, luego, nos demos cuenta que lo que realmente importa es lo que le falta, las cesuras que la cuartejan: «Creo que no nos hemos dado cuenta, ciegos como estamos, del cambio que Lupe empieza a experimentar» (LDS: 583); «parecía más delgada que antes, como si se estuviera volviendo invisible, como si la mañana la estuviera deshaciendo sin dolor, pero al mismo tiempo parecía más hermosa que antes» (580). Es interesante que, al buscar a Cesárea, Ulises y Arturo, como nosotros tal vez, se desinteresan de Lupe. Rodríguez Freire, al subrayar la ruptura de *Los detectives salvajes* respecto a la novela paternalista y a las políticas de la filiación, en realidad pone todo el acento sobre Ulises: en la riña que cierra la novela, Cesárea salvaría a Ulises para dejarle su testimonio. «Cesárea [...] derramó su sangre para darle vida a Ulises Lima, para que éste pudiera de alguna manera testificar lo que ella anunciaba y que lastimosamente se cumpliría. Cómo leer entonces la obra de Bolaño si no es en clave alegórica y figural» (Rodríguez Freire, 2012: 161). Lo que se omite aquí es que Cesárea no salva (sólo) a Ulises, sino a Lupe: Lupe es quien más importa. García Madero lo sabe; Lupe, quien se quedará en Sonora, tal vez:

Antes de irnos Lupe dijo que podíamos regresar a Villaviciosa cuando quisiéramos. ¿Por qué?, le dije. Porque la gente nos acepta. Son asesinos, igual que nosotros. Nosotros no somos asesinos, le digo. Los de Villaviciosa tampoco, es una manera de hablar, dice Lupe. Algún día la policía atrapará a Belano y a Lima, pero a nosotros nunca nos encontrará. Ay, Lupe, cómo te quiero, pero qué equivocada estás (LDS: 608).

La novela los abandona allí donde acabarán todas las otras historias. En Lupe brilla el atisbo de lo posible, y lo posible es siempre indecible: «¿Si una sigue a un torero a la larga ese mundo acaba por gustarle?, dijo Lupe. Así parece, dijo Belano. [...] ¿Y si una sale con un

padrote, el mundo del padrote acabará por gustarle? Belano no contestó» (*LDS*: 583). Demasiados Albertos encontraremos en Sonora; no podemos saber si el destino de Lupe será el de las (literalmente) incontables mujeres que morirán asesinadas por nuestro sistema-mundo, ése que en Santa Teresa muestra su cara más verdadera. Imaginar otra historia, sin embargo, señalarla en las cesuras de lo narrado, es quizá lo que le queda a la literatura. La alegoría de la literatura, en Bolaño, no es sino esta señal: un archivo de ruinas continuamente redespertadas, re-narradas, dialogadas de manera tan asombrosamente explosiva, desbordante de personajes, voces, historias, los cuales, precisamente gracias a su indefinida expansividad, no hacen sino apuntar a un silencio y a la necesidad de continuar a interrogarlo, para concebir una promesa, aún mínima, intersticial, débil de justicia. No obstante, lo que parecen obsesivamente repetirnos los libros de Bolaño es que tal justicia será para siempre imposible, si no se restituye al pasado el relampagueo de su posibilidad.

Y así, asesinado por la policía junto a narcotraficantes, nadie conoce el nombre real de Piel Divina, su cadáver no puede ser "identificado" y su apodo se revierte en una dramática ironía: «sólo carne muerta sin memoria» (353). «Esto es nuestro treno» escribirá casi al final del libro –es decir casi al principio de sus historias– García Madero. Estos son nuestros duelos, narrados en «forma coral dialogada», como le explica a sus compañeros de viaje-fuga: «Cómo definirías tú, García Madero, un treno? / –Pues igual que el epicedio, sólo que no se recitaba delante de un cadáver» (*LDS*: 565). La ausencia del cadáver de Cesárea, la reducción a puro cadáver sin nombre de Piel Divina; el de Mario Santiago, atropellado el mismo año en que se publica la novela: mirar a la posibilidad negada, a la epifanía negativa de Latinoamérica, la enésima, con la que quizá podamos cerrar provisoriamente este capítulo:

Mario siguió viviendo en México y escribiendo en México poemas que nadie quería publicar y que posiblemente están entre los mejores de la poesía mexicana de finales

del siglo XX, y tuvo accidentes, y viajó, y se enamoró, y tuvo hijos, y vivió una vida buena o mala, una vida en todo caso en los extramuros del poder mexicano, y en 1998 un automóvil lo atropelló en circunstancias oscuras, un coche que se dio a la fuga mientras Mario se daba a la muerte, tirado y solo en una calle nocturna de uno de los barrios periféricos de México Distrito Federal, una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso y que hoy se asemeja al infierno, pero no un infierno cualquiera sino el infierno especial de los hermanos Marx, el infierno de Guy Debord, el infierno de Sam Peckinpah, es decir un infierno singular en grado extremo, y allí murió Mario, como mueren los poetas, sumido en la inconsciencia y sin papeles, motivo por el cual cuando llegó una ambulancia a buscar su cuerpo roto nadie supo quién era y el cadáver se pasó varios días en la morgue, sin deudos que lo reclamaran, en una suerte de revelación final, en una suerte de epifanía negativa, quiero decir, como el negativo fotográfico de una epifanía, que es también la crónica cotidiana de nuestros países (Bolaño, 2005a: 42).

Detrás de la ventana irrumpe cada vez este negativo. Es a Lupe a quien se plantea la pregunta final, es de ella el silencio que la novela señala al cerrarse, ese silencio que se diseminará a lo largo de 2666.

4. 2666: PARTICIÓN DE LOS CRÍMENES

4.1. Otra vuelta al abismo: hacia Santa Teresa

Tal vez no sea tan atrevido decir que cada discurso sobre Bolaño podría (o tendría que) comenzar, esto es, recomenzar desde su parte en todos los sentidos póstuma. Leída "La parte de los crímenes", ésta parece no cesar de retornar cada vez que leemos una página de Bolaño, figurando una experiencia-límite para la globalidad de su universo narrativo. Así, a lo largo de nuestras reflexiones la hemos visto irrumpir repetidamente; de la misma manera, asistimos al revertirse y replegarse de los sentidos de marcha: como en *Los detectives salvajes*, toda la narración de 2666 apunta hacia *–y proviene del–* lugar donde esta misma se apaga, es destruida, expropiada, imposibilitada. ¿Qué puede significar este retorno de "La parte de los crímenes" si, en ella y desde ella, nada y, sobre todo, nadie parece *poder* retornar? ¿Qué pasa si la narración (el lenguaje) es "bandida", sujeta por las formas vacías (y poderosas) de su indefinida banalización y *a la vez* sumergida en el estado de emergencia de su aniquilamiento? ¿Y será posible afirmar, quizá de manera aporética, que es desde allí que la novela se narra (en la difuminación de los deícticos, de los espacios de enunciación), *abandonando* la narración?

Todas estas preguntas, que en cada momento y de maneras diversas *ya* nos hemos planteado, abren a otras, más generales: otros interrogantes que a la vez marcarán decisiones interpretativas siempre reversibles. Nos interesarán, primero, las zonas relacionales de la novela; y, luego, sus posibilidades de ruptura. El empleo del condicional pretendería, así, insertarse en el mismo territorio de enunciación abierto por Bolaño: la investigación de la fractura entre posibilidad e imposibilidad; la búsqueda de lo literario como pensamiento de la

potencia, tal vez, y éste como una renovada experiencia en la época de la infinita reproductibilidad de experiencias reificadas y expropiadas. En nuestro caso: poder y a la vez poder-no interrogar; el espacio de la ética de la interpretación (y de la narración).

Las preguntas: ¿en qué consiste el núcleo conectivo de las cinco partes de 2666 (en el supuesto de que lo haya)? ¿Es posible, y qué consecuencias tiene, afirmar que cada una representa un micro-mundo narrativo abierto pero autosuficiente, es decir, legible *también* «de manera autónoma, fragmentaria» (Espinosa)? Cuatro críticos literarios europeos entablan una relación de –supuesta– amistad alrededor de su obsesión por un escritor alemán desaparecido, Benno Von Archimboldi, cuyos rastros van buscando en sus obras y en la inexistente información sobre su vida y su paradero. Se "perderán" persiguiéndolo vanamente hasta Santa Teresa, lugar ficcional a través del cual Bolaño refigura Ciudad Juárez, escenario fronterizo de un feminicidio que sigue acumulando sus víctimas de manera impune. Aquí conducirá también el recorrido y la pérdida personal y psíquica de un profesor chileno de filosofía, Óscar Amalfitano, llegado a México con su hija, por eventos tal vez azarosos y de los cuales no logra encontrar explicaciones. En la tercera parte de la novela, a pocos días de la muerte de su madre, también Óscar Fate acabará perdiéndose en Santa Teresa, partido para escribir de un evento de boxeo del que no sabe nada y luego absorbido por el hoyo negro de un mundo ajeno y siniestro, del que huirá, quizás inútilmente. Para Santa Teresa partirá, en la cuarta parte, la “de los crímenes”, también Sergio González, periodista de la capital mexicana, enviado para investigar primero sobre un profanador de iglesias y luego sobre los asesinatos de mujeres. De su investigación no sabremos nunca nada. La novela acaba, en su quinta parte, informándonos de la salida para la ciudad fronteriza mexicana de Hans Reiter, verdadero nombre del escritor Benno Von Archimboldi, cuya vida la narración recorre desde su nacimiento (1920) hasta este punto final, cruzando a través de su historia individual gran parte

de la historia europea del siglo pasado.

Esbozando así las tramas de la novela –en un resumen aun hueco, además de tendencioso y arbitrario como cualquier otro– quisimos subrayar la lábil, evidente interconexión que aquéllas entablan mediante un espacio, Santa Teresa: ciudad-frontera, desierto-maquiladora, “cronotopo” principal, aunque difícilmente representable, de la novela. Se introduce, quizá, un cierto ruido hablando a la vez de cronotopía e irrepresentabilidad: esta fricción es la que nos interesa investigar como uno de los umbrales introductorios a *2666*. En su famoso ensayo sobre el cronotopo, Bajtín lo definía como el elemento fundamental de relación de la obra literaria con el espacio-tiempo "real" y como condición formal y generativa de la representación artística: «En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia». No sólo: «el cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica» (Bajtín, 1989: 237-8). Ahora bien, el cronotopo "Santa Teresa" expresa todas las contradicciones y las problemáticas radicales de la novela, como si fuera su verdadero protagonista: espacio inexperimentable y no totalizable, a pesar de su violencia totalizadora; espacio, como veremos, falto de tiempo: deshumanizado. No se trata sólo de su obvia centralidad a nivel argumental; hay que insistir en Santa Teresa en tanto aporético principio "organizador" de la novela: Santa Teresa, y el sistema maquilador en su centro, son precisamente lo que genera la narración mientras la vacía; es el núcleo no-narrado, el de la extirpación de la narración y del tiempo, hacia el cual refluyen todos los tiempos y relatos de la novela; es el espacio desfigurado que parece figurar el vértigo de la historia de un

siglo: el *aquí* y *ahora* que empujan a releerla y renarrarla.

Por tanto, habrá que investigar la constelación cronotópica de la novela, sus múltiples desplazamientos y su remapeo de la historia, a partir de tal reflujo alegórico (extremadamente real); de Europa, Chile, Estados Unidos a Santa Teresa: cada movimiento atrapado en la frontera mexicana como en una deriva desestabilizadora. Aun antes de revelarse como uno de los múltiples lugares estratégicos de la economía mundial –enclave de la explotación del trabajo, de la desertificación del derecho y del feminicidio imparables– Santa Teresa constituye, para los personajes, para la narración y para la (des)estructuración de la novela en su conjunto, el lugar y la figura de un doble movimiento, de un proceso a la vez de absorción y expulsión: todos los personajes, el narrador que los sigue, así como la memoria histórica del que se hacen portadores (o no), se interrumpen, se suspenden y son desplazados hacia sus múltiples márgenes. Santa Teresa se vuelve así el abismo perturbador y estallador de las palabras sociales de los personajes, a la vez que de los dispositivos novelescos: de la omnisciencia del narrador. Es como si una fuerza (narrativa) incontrolable los atrajera hacia un límite que a la vez los desaloja: ése donde la narración (el narrador), la literatura también son de-potenciadas, desterradas.

A partir de Santa Teresa como paradójico eje irradiador, *2666* se construye, así, a través de una correlación nunca agotada de estados y procesos de crisis; configura un mundo diviso y atomizado de personajes viviendo en esferas apartadas, según una división de lo social (y también de sus luchas) que la novela de Bolaño remarca a través de sus hiatos: el academicismo europeo y el mexicano; el periodismo militante y las luchas de las minorías negras de Estados Unidos; las investigaciones policiales en un México corrupto y sin Estado; las pesquisas privadas de detectives y políticos; el narcotráfico y la realidad de trabajo sin derechos en las maquiladoras de la frontera. La novela “sorprende” a sus personajes en el

momento en que la “seguridad” de sus palabras sociales (y su aparente mismidad) se desmorona (o sigue desmoronándose), cuando su idea de mundo, sus *habitus*, sus prácticas e ideologías llegan a sentirse en tanto ajenas y exteriores y entran en crisis (se rediscuten vaciándose). Este momento acontece, alegórica y anacrónicamente (lo alegórico, ya lo sabemos, es siempre anacrónico), en Santa Teresa, por su penetración en el espacio literario. De tal manera que la crisis representa, bajo ciertos aspectos, una vuelta al mundo, a lo "real" (y un retorno *de* lo real) en forma de dispersión e inmersión en el abismo. Todos pierden su identidad, su tipificación social y política, pierden la voz que hablaba por ellos; así son obligados a testimoniar, directa o indirectamente, una dimensión radical de silencio.

Una vez llegados a “La parte de los crímenes”, este silencio nos presenta su monstruosa extensión reiterativa y toda la temporalidad de la novela se desgaja de las progresiones discontinuas que la preceden: la retrospección injerta en ellas la temporalidad acumulativa del horror. Aquí Santa Teresa se plantea como la revelación negativa de los sistemas de violencia sistémica que siguen moviendo al mundo, dividiéndolo, interconectándolo, maquilandolo, produciendo desamparo y vulnerabilidad social. Nos parece que es a partir de “La parte de los crímenes” que habría que reconfigurar la parálisis y la pérdida de sí mismos que afecta a todos los personajes; aquí el lector es obligado a hacer el mismo viaje, en ausencia de ellos. Lo que intentaremos conducir, por tanto, es un estudio de la novela que en cada momento recibirá y, esperamos, discutirá la afección repetida y singular de “La parte de los crímenes”, considerándola como el lugar textual donde se rompen las primeras tres partes, mientras nos arroja al abismo, al punto cero, desde el cual la narración *debe* recomenzar, en la quinta y última parte dedicada a Archiboldi. Recomenzar, una vez más, desde una inmersión y re-emersión continuas, anfibia: desde la mirada de los abismos de la historia, de sus relictos. La hipótesis de una lectura autónoma de cada una de

las partes de la novela es practicable y *posible*, hasta ausplicable; sin embargo, al mismo tiempo, nos parece que cada una adquiere una potencia peculiar al ser relacionada con la experiencia límite de la obra de Bolaño: la de la destrucción de lo narrativo y de lo novelesco en "La parte de los crímenes".

4.2. Palabras del espacio exterior

Pero *el ruido* que alguien ha oído no es parte del sueño sino de la realidad. El ruido pertenece a otro orden de cosas. ¿Me entiende? Alguien y luego todos han oído un ruido en un sueño, pero el ruido no se produjo en el sueño sino en la realidad, el ruido es real.

De los cuatro Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora, aparecida en *Il Manifesto* y firmada por una periodista italiana que había ido a México a escribir artículos sobre la guerrilla zapatista. La noticia le pareció horrible. [...] Después pensó en la periodista de *Il Manifesto* y le pareció curioso que hubiera ido a Chiapas, que queda en el extremo sur del país, y que hubiera terminado escribiendo sobre los sucesos de Sonora [...] Durante un instante Morini sintió el deseo irrefrenable de compartir el viaje con la periodista. Me enamoraría de ella hasta la muerte, pensó. Una hora después ya había olvidado por completo el asunto (2666: 64)

Santa Teresa se preanuncia y se olvida, penetra en el mundo de los personajes *durante* su acontecer, se inserta en –y reabre– fisuras; retorna cada vez en forma de "noticia", interceptada y de inmediato recubierta, como en un pliegue narrativo. Cómplice el narrador: desde un tiempo-espacio indecible, exterior al de los personajes, éste se entromete advirtiendo la llegada de «los asesinatos de Sonora», cuando el artículo determinado es, para el relato, el lector y los demás personajes, todavía una incógnita (una primera vez). Toda la

construcción implícita en el que se marca su intrusión (de los cuatro, Morini fue el primero: luego los otros se *enterarán*), parece reservar y secretar para sí, esto es, aplazar el momento de la llegada: tal vez, el de la verdad. De tal manera que, en los múltiples principios de la novela, Santa Teresa acaece *mientras*, un mientras que de repente, registrando y rápidamente abandonando los «sucesos», a la vez contamina el espacio narrativo con una prefiguración cuyo cumplimiento es continuamente diferido. La intrusión es, en cambio, una interrupción, una interferencia desde un *espacio exterior*: un ruido que, muchas veces, se introduce en los sueños de los personajes, o abre un a-parte, una dimensión paralela.

Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa [...]. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba de la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa [...] Medina hablaba en el desierto. [...] El viento despeinaba el pelo negro y liso del reportero [...] Mientras por la tele pasaban este reportaje Fate soñó con un tipo sobre el que había escrito una crónica (2666: 328-9).

¿Quién será, pues, este narrador capaz de manejar los mientras (sus simultaneidades, sus anacronías) y desde dónde habla? ¿Es posible que tenga tanta aparente libertad de movimiento, tal que puede desplazarse de una dimensión espacio-temporal a otra, de un (des)orden psíquico a otro? ¿Está jugando con el lector (y con los personajes), mostrando para ocultar, postergando el cierre de una realidad última de sentido?

No deja de ser interesante que Bolaño haya escogido una tercera persona tan incómoda para guiar el universo de su última novela. Un narrador que, en realidad, más que guiar, parece *acompañar* lo narrado: hasta Santa Teresa y *desde* Santa Teresa. Ya lo adelantamos: si, de manera puramente heurística, nuestra hipótesis es que la narración proviene del lugar donde ésta cae en lo otro de sí, englobando y dejándose penetrar por lógicas ajenas (informes médicos, informes forenses, noticias periodísticas); la omnisciencia

del narrador será una omnisciencia caída, limitada, una omnisciencia-límite, despotenciada, cuya única función es acompañar cada progresión narrativa señalando un silencio que la corroe. Esto es, el narrador comparte, si no cuantitativa sí cualitativamente, la limitación de los personajes: comparte la intromisión de aquel ruido que suspende la forma narrativa y disgrega su mismo poder-narrar.

Después de –mejor dicho: *mientras* no deja de acontecer– la primera aparición de las voces que dan expresión a su historia disociada, apostrofándolo para que ponga en discusión cualquier tipo de ética, cualquier tipo de significación, Óscar Amalfitano pasa una noche inquieta y nuestro narrador, con otra operación no insólita en la novela, nos relata su sueño. «A esa misma hora», se nos informa,

la policía de Santa Teresa encontró el cadáver de otra adolescente, semienterrada en un lote baldío de un arrabal de la ciudad, y un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, [...] moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero, como si el viento, ese viento joven y enérgico y de tan corta vida, se probara las camisas y pantalones de Amalfitano [...] y leyera algunas páginas del *Testamento geométrico* a ver si por allí había algo que le fuera a ser de utilidad, algo que le explicara el paisaje tan curioso de calles y casas a través de las cuales estaba galopando o que lo explicara a él mismo como viento (2666: 260).

Parece ser un viento mítico –ironizado, ominoso, parabásico– el que intenta enlazar y apelar con su toque a una unidad narrativa puramente enunciada, pero informulable, entre tiempos, espacios y personajes lejanos. Comenta Cathy Fourez: «Las fuertes e irresistibles bocanadas de aire se adueñan de la indumentaria, cuerpos metaforizados de la familia de Amalfitano, y así se lleva a cabo una especie de violación de la ropa más íntima de su hija Rosa, una alegoría de los abusos sexuales perpetrados contra las mujeres» (Fourez: 30). El estilo totalmente denotativo del descubrimiento de los cuerpos retorna, anacrónicamente, desde "La parte de los crímenes", repercutiendo, introduciéndose en las otras partes: el

narrador puede sólo sugerir las corrientes subterráneas que las trenzan, las resquebrajaduras que comparten y trastocan sus narrativas.

De tal manera que, nos parece, somos acompañados hasta "La parte de los crímenes" como lo son los personajes a Santa Teresa: allí es donde el narrador señala su impotencia. Si su palabra –esto es, su perspectiva ideológica, por otro lado, puramente negativa, inindividuables– se refracta en la de los personajes, a la vez se convierte en pura apelación al lector, en construcción de lugares de indeterminación que expresan su propia falta radical. El lector, así, es obligado a compartir la simultaneidad del horror, la cual se injerta en las hendiduras. Estos *mientras*, estas fracturas en los tiempos de las acciones y de los eventos, estos “espacios vacíos”, diría Iser, nos empujan a investigar sus relaciones: es probable que los saltos y derrumbes en la negatividad de las fisuras se vuelvan umbrales, indicaciones de contra-movimientos, necesidad de esfuerzo conectivo entre los procesos de crisis que deconstruyen el mundo de la novela.

Sin embargo, cuando en nuestro acercamiento gradual pensábamos que en “La parte de los crímenes” llegaríamos por fin al núcleo de sentido, a la isla donde «se esconde el secreto del mundo», en cambio somos arrojados, literalmente, a esa misma exterioridad que destierra al narrador. Se señala así la aparente paradoja de la novela: si las conexiones entre sus cinco partes se nos hacen ilegibles, es porque el que parece otorgarle unidad es un lugar que aniquila la narración y reconfigura cada relación como separación. Se tratará de una conectividad, por tanto, inexperimentable (como la misma Santa Teresa). Es aquí que se sumerge la voz del narrador, como si en toda la novela hablara desde “La parte de los crímenes” y Santa Teresa se insertara en cada grieta de la narración, siempre lindando con una imposibilidad, con un intestimoniable. La experiencia de tal imposibilidad materializa en la dialéctica entre silencio y ruido que en esos *mientras* se prefiguraba: entre el aniquilamiento

de la voz de las mujeres asesinadas y la constante, parasitaria interferencia del registro de sus cuerpos muertos.

4.3. *Homines academici*: la tumba de la experiencia

Cade, risorge, e più e più s'affretta,
Senza posa o ristoro,
Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
Colà dove la via
E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso,
Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
G. Leopardi, "Canto notturno di un
pastore errante dell'Asia"⁴⁷

Para intentar poner a prueba tales interferencias anacrónicas, las irrupciones de Santa Teresa en el espacio literario, así como la discontinuidad de la presión de lo inenarrado (siempre por narrar) de "La parte de los crímenes", procederemos a una lectura de "La parte de los críticos" intentando constatar lo siguiente: la manera como, en una narración temporalmente tan lineal, cronológica, fechada, en la cual los planos y los hilos narrativos se enredan poco a poco,

⁴⁷ Por lo que pudimos revisar, ningún crítico notó que en "La parte de los crímenes" Bolaño parafrasea, verso por verso, y casi por entero, el poema de Leopardi, juntándolo con una mención explícita del epígrafe de la novela. Genio del escritor chileno: relacionar *El viaje* de Baudelaire y este poema de Leopardi, hacerlos resonar en "La parte de los crímenes", allí donde el *abisso orrido* y el *oasis de horror* se expanden y diseminan hacia el desierto del aburrimiento y del olvido. No sólo: las reflexiones del pastorcito leopardiano se relacionan, en la novela, con la infancia de Benito Juárez. En lugar de una traducción de los versos, ponemos aquí la paráfrasis de Bolaño-Florita Almada: «cae, se levanta y se apresura siempre, sin reposo ni paz, herido, ensangrentado, hasta que al fin se llega allá donde el camino y donde tanto afán al fin se acaba: horrible, inmenso abismo donde al precipitarse todo olvida» (2666: 541).

trenzando una cotidianidad del aburrimiento; a la vez se van acumulando las señales de algo que, a destiempo, corroe la placidez de la representación, abismándola en un *crescendo* (una progresión aparente) de violencia. Nos será útil puesto que "La parte de los críticos" funciona como una primera alegoría de la lectura (habrá muchas), una *mise en abîme* de la lectura como fracaso, la cual, una vez más, no deja sino residuos. Esos residuos son los que nos remiten a Santa Teresa y a "La parte de los crímenes".

Queremos resaltar dos series narrativas que re-traducen dialógicamente el poema de Baudelaire del que proviene el epígrafe de la novela: *El viaje*.⁴⁸ La tropología del viaje, tan central en Bolaño, es puesta bajo los lentes de una de sus críticas más feroces. Por primera vez, el autor latinoamericano voltea el mapa (los sentidos de marcha, decíamos) y se instala en una Europa en avanzado proceso de cooperación económica y política, al final de la guerra fría y durante el reflujo neoliberal de los ochenta-noventa, con todo lo que esto significa: progresivo desmantelamiento del estado de bienestar, privatización de servicios básicos, represión de los conflictos sociales, ideología de la caída de las ideologías, idolatría de la libertad individual (y empresarial), atomización de la sociedad civil. No está de más contextualizar estos datos obvios: los críticos (y la novela acompañándolos) los recubren en su (pseudo) idilio letrado. No está de más porque la historia de su ídolo, Benno Von Archimboldi, traza líneas radicalmente heterogéneas a la aparente despoltización de sus "mejores" lectores (cfr. Herlinghaus, 2013): de allí, tal vez, gran parte de su lectura fallida, gran parte de su aburrimiento.

El punto central de la reactualización del poema de Baudelaire es la multiplicación del

⁴⁸ «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento».

siempre-igual de experiencias reificadas; el bloqueo de cualquier relación de alteridad y la mismidad que los críticos reconocen en todo lo que hacen, leen, experimentan. De allí, una vez más, el aburrimiento: de allí el horror como su otra, intermitente cara fronteriza. Dos series narrativas: el viaje efectivo será sólo la última (póstuma) etapa. El claro aspecto paródico de toda esta parte (otra vez cómplice el narrador) sobresaeta la liminaridad recíprocamente desdoblada entre tedio y horror: convierte el tedio de los europeos "ilustrados" en una forma de violencia simbólica y la violencia simbólica en ulterior nutrimento del tedio. Y si de lo simbólico –cada vez perforado por un residuo que lo ronda e, inarticulado, amenaza con disgregar sus justificaciones– se dará salida a la violencia subjetiva, ésta no será sino el primer paso de otra progresión: la de la llegada a (y de) Santa Teresa, allí donde la violencia asomará sus multiformes caras sistémicas. Nos referimos aquí a la distinción productiva que Slavoj Žižek (2008) elaboró entre violencia subjetiva (la más visible, la que tiene actores más o menos individuables), violencia simbólica (inherente al mismo lenguaje, a su «imposition of a certain universe of meaning»: 2) y violencia sistémica (relativa al funcionamiento económico, político y social del capitalismo globalizado). Trenzar de manera extremadamente compleja estos tres planos, así como sus respectivas genealogías en el mapa mundial, es el gran desafío de la novela: en Santa Teresa, sistema maquilador, feminicidio y falocentrismo dibujan y desdibujan una alianza siniestra. Para los críticos: un afuera de no-reconocimiento que sólo alcanzarán a bordear. Su ulterior fracaso será aquí, pues, el más radical: se perderán a sí mismos, sí, perderán su mismidad; mas, sobre todo, ni siquiera vislumbrarán la alteridad que desactiva sus narrativas: repetidos actos de traducción fallida no les permiten ver, en la pantalla tediosa y mistificadora de su papel social, el horror que reproduce y, así, tampoco los rostros cancelados detrás de su búsqueda de Archiboldi. En *El libro de los pasajes*, Walter Benjamin, comentando un fragmento de Engels, escribía

algo que no está de más copiar aquí: «El trabajo industrial como base económica del tedio ideológico de las clases superiores» (Benjamin, 2005: 132). El viaje de los críticos tensará, hasta hacerlo estallar, el binomio aburrimiento-horror que el viajero de Baudelaire reconoce como imagen de sí mismo (y del mundo como doble de sí: y viceversa): ese *bulletin* que se pretende eterno.

Si hablamos de *progresión* narrativa es porque, más allá de los casos puntuales donde se manifiesta la ironía narratorial, hay un espejo paródico en la misma construcción de esta parte de la novela. El orden cronológico, muy pocas veces interrumpido por digresiones analépticas, es casi un *unicum* en la obra de Bolaño (al menos en su producción novelística) y tendrá otro doble terrible en "La parte de los crímenes". De tal manera que veremos, conforme avancemos, cómo la parte central de la novela se repliega en la primera, no tanto y no sólo temáticamente, sino por su construcción sólo en apariencia heterogénea.

Así, no podemos evitar de pensar en la ordenación cronológica de "La parte de los críticos" como una estrategia narrativa que responde, para inevitablemente hacerla naufragar, a la misma visión de los personajes (de Espinosa, Pelletier y, en parte, de Morini: habrá que distinguir), esto es, a la concepción "progresiva" de sus destinos individuales, por la cual, desde el comienzo, una «voluntad hecha carne, huesos y músculos, nada de grasa» transforma rápidamente sus lecturas inaugurales y pasionales, cerrando la precariedad del pasado y abriendo al futuro: «una brillante carrera se abría delante de él» (2666: 17). En el primer fragmento dedicado a Norton, se nos explica de manera negativa –marcando una diferencia que será una línea de fuga (y de conflicto)– qué significa voluntad para los críticos: «[Norton e]ra incapaz de trazar con claridad una meta determinada y de mantener una continuidad en la acción que la llevara a coronar esa meta. Ninguna meta, por lo demás, era lo suficientemente apetecible o deseada como para que ella se comprometiera totalmente con ésta. La expresión

"lograr un fin", aplicada a algo personal, le parecía una trampa llena de mezquindad» (23). Bastará, pues, reunir la constelación semántica de este párrafo para configurar la identidad-*idem* de los críticos: determinación, continuidad, compromiso, totalidad, logro-coronamiento personal: mezquindad. Hay más: «Si la voluntad se relaciona con una exigencia social, como creía William James, y por lo tanto es más fácil ir a la guerra que dejar de fumar, de Liz Norton se podía decir que era una mujer a la que le resultaba más fácil dejar de fumar que ir a la guerra» (23). En efecto, el aprendizaje lector de los archiboldistas, en un momento en que el escritor alemán es todavía un total desconocido, corona su meta social con una sospechosa rapidez narrativa: profesionalización, puestos de poder en la Academia, ingresos considerables: respetabilidad.

Años más tarde, cuando el idilio inicial ya empieza a tambalear, Pelletier y Espinosa se definen (cómplice el narrador): «En la práctica, por el contrario, ninguno de los dos creía en la amistad ni en la fidelidad. Creían en la pasión, creían en un híbrido de felicidad social o pública –ambos votaban socialista, aunque de tanto en tanto se abstenían–, creían en la posibilidad de la autorrealización» (90). Se confirman, no cambian: son *ellos mismos*. Lo que hace la novela, pues, es parodiar la fidelidad y la confianza en la autorrealización y hacer emerger sus condiciones de posibilidad; de paso, sin determinismo, queda claro, señalar algunas de las guerras a las cuales fácilmente los críticos podrían apuntarse (y se apuntan).

La que Ricoeur definía como identidad-*idem* nos es de utilidad, puesto que no sólo describe muy bien el autorretrato de los críticos, sino que desentraña también algunos procesos que en la novela se vuelven dispositivos retóricos. Para el filósofo francés, lo *idem* resulta de la concreción y pretendida permanencia en el tiempo de un *carácter*, de un *habitus* social que comporta el autorreconocimiento en disposiciones e identificaciones adquiridas, sedimentadas y luego contraídas en la imagen de sí. Donde la palabra contracción hay que

considerarla en su doble sentido de «abreviación y afección» (Ricoeur, 2008: 117). La afección social y política de los discursos identitarios en el sujeto es asumida y resuelta en una *simplificación* que manifiesta una adherencia estática de la pregunta reflexiva a su contenido formal reificado y naturalizado. En suma, así definido, el sujeto no se preguntará tanto ¿quién soy?, sino: ¿qué soy?. De allí que, si «el otro entra en la composición del mismo», las narrativas-*idem* –en un proceso que postula la autonomía apropiativa del sujeto– tienden a tacharlo y a considerarlo de manera exclusivamente analógica. Mi posibilidad de autorrealización corresponde a la tuya: pensamiento liberal concentrado: *contraído* y, muy pronto, desplegado.

Ahora bien, lo que antes hicimos aislando palabras-clave de la definición de Norton, recalca uno de los muchos procedimientos irónico-paródicos del narrador, quien opera por proliferación de concreciones, refractando así la mismidad de los personajes. Por ejemplo, en lugar de relatarnos una llamada telefónica entre Pelletier y Espinosa, le bastará con enumerar *cuántas veces* se pronunciaron las palabra París (siete), Madrid (ocho), amor (dos), horror (seis), resolución (doce), categoría (nueve), estructuralismo (una), ojos y manos y cabellera (catorce): «Después la conversación se hizo más fluida. Pelletier le contó un chiste» (61-2). La disposición cronológica, así, corresponde a la continua, corrosiva formalización del cómputo, a la acumulación ordenada en series, a la persistente conjunción copulativa: «la conversación se desarrolló en cuatro fases [...] compararon por undécima vez [...] en el cómputo final» (27 y 32). Linealidad, enumeración, aglomeración de "palabras-clave" apuntalan una discursividad hueca y su producción y reproducción social.

Será el caso de citar, pues, un pequeño breviarío (afección y abreviación, decía Ricoeur) de los viajes de la praxis académica para, quizá, abismarnos mientras escribimos (y leemos) esta tesis:

La primera vez que Pelletier, Morini, Espinoza y Norton se vieron fue en un *congreso* de literatura alemana contemporánea celebrado en Bremen, en 1994. Antes, Pelletier y Morini se habían conocido durante las *jornadas* de literatura alemana celebradas en Leipzig en 1989, cuando la DDR estaba agonizando, y luego volvieron a verse en el *simposio* de literatura alemana celebrado en Mannheim [...] En el *encuentro* de literatura alemana moderna [...] en el *balance* de literatura europea del siglo XX celebrado en Maastricht en 1991 [...] En 1992, en la *reunión* de literatura alemana de Augsburg [...] esta *magna reunión* que congregaría, además de a los *germanistas de siempre*, a un nutrido grupo de escritores y poetas alemanes [...] En el siguiente *congreso* de literatura alemana [...] la *asamblea* de literatura de lengua alemana [...] *coloquio* de literatura europea de posguerra [...] En 1995 se encontraron en el *diálogo* sobre literatura alemana contemporánea celebrado en Amsterdam, *en el marco de un diálogo mayor* [...] Pero antes de entrar en *el punto culminante de la cuestión, o del diálogo*, hay que precisar [...] un ser un tanto borroso de quien nadie sabía nada, ni siquiera Morini, que sabía bastante de *literatura alemana contemporánea, dialogante o no dialogante*. Y cuando este borroso escritor, que era suave, durante *su charla (o diálogo)* se puso a recordar... (2666: 23-30, cursivas nuestras).

Al parecer, Bolaño consultó un diccionario de sinónimos del monologismo académico (nada dialógico: le faltó Bajtín). Como es obvio, el orden serial se vacía en indiferencia: la repetición sostenida y acentuada de variaciones en torno a lo idéntico estiliza las prácticas reificadas de los críticos, a través de la exasperación (y, por ende, deformación) de sus órdenes discursivos. Al juntar de manera paroxística estos estilemas, "La parte de los críticos" se vuelve paulatinamente una pieza narrativa, nos damos cuenta, en extremo terrible; la parodia es cercana a la crueldad del yo del poema de Baudelaire, el que sigue apostrofando a los viajeros aislando, en la estrofa central, su pregunta insufrible: «¿Y qué más, qué más?», bien sabiendo que los deícticos repetirán el vértigo del siempre-igual: «Muy a menudo nos hemos aburrido, como aquí». Tal vez así:

A partir de ese día y de esa noche no pasaba una semana sin que se llamaran regularmente, los cuatro, [...] un ciclo que al día siguiente o al cabo de dos días tornaba a recomenzar con una llamada de Morini a Espinoza, sin pretexto alguno, una llamada para saludarlo, simplemente, una llamada para hablar un rato, y que se consumía, indefectiblemente, en cosas sin importancia, observaciones sobre el clima

(como si Morini y el mismo Espinoza estuvieran haciendo suyas algunas de las costumbres dialogales británicas), recomendaciones de películas, comentarios desapasionados sobre libros recientes, en fin, una conversación telefónica más bien soporífera o cuando menos desganada pero que Espinoza escuchaba con un raro entusiasmo o con fingido entusiasmo o con cariño, en cualquier caso con civilizado interés, y que Morini desgranaba como si en ello le fuera la vida, y a la que seguía, al cabo de dos días o de unas horas, una llamada más o menos en los mismos términos que Espinoza le hacía a Norton, y que ésta le hacía a Pelletier, y que éste devolvía a Morini, para volver a recomenzar, días después, transmutada en un código hiperespecializado, significado y significante en Archimboldi, texto, subtexto y paratexto, reconquista de la territorialidad verbal y corporal en las páginas finales de *Bitzius*, que para el caso era lo mismo que hablar de cine o de los problemas del departamento de alemán o de las nubes que pasaban incesantes, de la mañana a la noche, por sus respectivas ciudades (28-9).

Es así como siguen y seguirán los críticos, caminando «con la misma despreocupada felicidad [...] por las variopintas calles que el futuro les tenía reservadas» (30); así es como el narrador sigue computando el tiempo, acompañándolo. La «figura de cuatro ángulos» aquí dibujada es la imagen fractal de la atomización de lo social: si la academia crea un micro-sistema ulteriormente subdividido en su especialización disciplinar, los críticos pretenden trazar un minúsculo enclave de Civilización alrededor de un mito y a su «destino mayor». De tal manera, piensan salvarse de la dispersión –y de la deslegitimación social de las Letras (con mayúscula) en la época de la mercantilización omnipervasiva– a través de una relación cultural con las obras de Archimboldi. Relación siempre analógica y unidireccional: de la mismidad al otro: desdoblamiento proyectivo. Esto es, la restitución del aura al escritor es funcional a su voluntad –una «voluntad de hierro»– de entronización como Críticos (así, con mayúscula).

Y sin embargo la parodia corroe el aura y la plantea inevitablemente como fetiche, como tentativa de legitimación y mistificación de sus papeles sociales. En el párrafo que citamos, la Gran Costumbre Académica, con toda su terminología especializada –que Bolaño ya hacía unos años veía aplicada a sus textos–, se desliza hacia la costumbre dialogal británica, aplastando la una sobre la otra. Tal yuxtaposición indiferenciada aproxima el eterno

retorno del aburrimiento a una radicalización y fragmentación de aquella *bêtise* que Flaubert describió como el no-pensamiento del lugar común. «El lugar común como respuesta a la entropía cultural» y al mercadeo de discursos heterogéneos en el gran (y libre) sistema-mundo: «una especie de eco infinita, en el que el individuo remite a la sociedad sus frases predilectas, y ésta le restituye cada día otras nuevas. En tal circuito blando e implacable, que podría seguir en eterno, muy pronto se vuelve difícil entender "quién" está hablando: todo se desliza hacia un estilo impersonal, donde el lenguaje parece hablar literalmente "por sí mismo"» (Moretti: 67). Impersonalidad, palabras de nadie, formas vacías: la proliferación de la diferencia es el maquillaje de la mismidad. La «tumba de la experiencia» (*ibídem*).

En una carta a Louis Builhet, Flaubert escribía que al abrir un periódico, le parecía que no estábamos danzando «sur un volcan, mais sur la planche d'une latrine qui m'a l'air passablement pourrie. La société prochainement ira se noyer dans la merde de dix-neuf siècles, et l'on gueulera raide» (Flaubert: 94). Será pura casualidad, claro, sin embargo una de las figuras, pronto manchada, que asediará a Pelletier en Santa Teresa, uno de los banales abismos en contra del cual conflagrarán sus palabras de orden vacías, será precisamente una tableta de retrete quebrada: intraducible como los periódicos que lee. Y así, la «sucesión de consignas tan pronto formuladas como desaparecidas» (2666: 32) no puede no hacernos trazar la estrecha, inquietante relación isomórfica con el lenguaje del cómputo y de la disección repetida de tiempo, cuerpos, indiferencias en los informes de "La parte de los crímenes". De tal manera que no es suficiente mencionar el ataque irónico-paródico, pues éste, una vez más, parece venir de Santa Teresa, reproduciendo, usando y disgregando la linealidad del tiempo vacío y siempre-igual. Hay que recordar que el yo del poema de Baudelaire sólo en parte se distancia del relato de los viajeros, cuanto basta para que éstos se desconozcan frente a su propia imagen y para que, luego, un "nosotros" desfigurado los incluya, a narrador y viajeros,

desterrándolos en el "infierno-ahora". De la misma, diferente manera, también el narrador de nuestra novela se muestra imposibilitado para trascender la expropiación del lenguaje en "La parte de los crímenes", abismándose así, reflexivamente, *junto* a los personajes.

Lo que la novela parodia en los críticos, pues, es precisamente la negación de este movimiento abisal: la banalidad de la repetición irreflexiva, su adherencia a narrativas que reproducen, desde un espacio de enunciación privilegiado, las ideologías de su tiempo. Banalidad en el sentido que le dio Hanna Arendt: de nuevo, afección y abreviación. Si Pelletier y Espinoza creen en la posibilidad de la autorrealización, se demuestran sin embargo muy incapaces de autorreflexión, esto es, de operar una crítica de sus medios, de sus lenguajes y de sus prácticas: de sus condiciones de posibilidad. Incapacidad, pues, de partir de una alteridad, de una singularidad que disgregue su mismidad. Puesto que tal disgregación permitiría el estallido de las contracciones, la fisura de los lugares de enunciación: es precisamente lo que los críticos rehuyen, buscando cada vez otro imán, diferente e igual, que los vuelva a agregar alrededor de su ceguera. Alegoría de la lectura, decíamos: el ataque paródico es un enésimo posible despiste; allí donde más se concentra, nos desplaza hacia los bordes. Hacia Santa Teresa.

Ya en la ciudad mexicana, al conocer a Óscar Amalfitano, éste les explica que

en 1974 él estaba en Argentina por el golpe de Estado en Chile, el cual lo obligó a emprender el camino del exilio. Y luego pidió disculpas por esa forma un tanto grandilocuente de expresarse. Todo se pega, dijo, pero ninguno de los críticos le dio mayor importancia a esta última frase.

–El exilio debe de ser algo terrible –dijo Norton, comprensiva.

–En realidad –dijo Amalfitano– ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino.

–Pero el exilio –dijo Pelletier– está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer.

–Ahí precisamente radica –dijo Amalfitano– la abolición del destino. Y perdonen otra vez (2666: 156-7).

Formas grandilocuentes y reflexividad a las cuales los críticos no parecen dar importancia. La distancia que Amalfitano manifiesta de las concreciones (camino del exilio, abolición del destino) es espejo de su condición de morador de Santa Teresa: de su desplazamiento, aun de la idea del exilio y su posible campo de articulación de lugares comunes. Sin embargo, para los críticos, lo importante es el fracaso de este personaje perdido en un lugar perdido al borde de la civilización: «fracasado sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa» antes de acabar en Santa Teresa; una persona, pues, «perfectamente acorde a la mediocridad del lugar [...] un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie» (153). La agresión de la mirada, su violencia epistemológica es atroz (y mezquina): los críticos, una vez más, no cambian. Su posición ideológica es de un historicismo imperialista cuyas traducciones no hacen sino, de nuevo, maquilar inexistencias. Esas inexistencias que, precisamente, vuelven posible su mentada autorrealización. Es esta posición que el narrador no puede sino cortocircuitar, porque la sufre, porque intenta testimoniar la invisibilidad, su repetida reducción al silencio.

4.4. Dobles, particiones y repliegues

Escribir una novela.
Luego desentenderse. Escribir una novela
en las últimas décadas de este siglo [...]
Escribir una novela.
Que todo un siglo desapareciera,
matemáticamente plegado.
O. Lamborghini, *Tadeys*

Como siempre en Bolaño, hay una proliferación de dobles y desdoblamientos a través de los cuales se concretan y multiplican tales prácticas. La violencia traductiva que, a la letra, transparenta la posición de los críticos es huella de su relación con la obra y la figura de Archimboldi: otro exiliado, otro soldado raso de una batalla *otra*, perdida de antemano, sí, pero que ellos no saben, no pueden, no quieren leer. Historicismo sin experiencia de la historia, pues: repartición del globo y de lo social entre civilización y barbarie. Se retraduce, su violencia simbólica, también en su relación con Liz Norton, aunque su deseo de posesión, frustrado, se desplazará hacia otros dobles: los terceros, los rivales de su propia batalla en contra de la barbarie.

La primera progresión narrativa a la que nos referíamos inicia, pues, cuando el idilio archimboldista empieza a fisurarse. La obra de Archimboldi los había mantenido seguros mientras podían exorcizar los riesgos de la lectura al profesionalizarlos; esto es, neutralizando los «inconvenientes», los «saltos», las «rupturas», las *contingencias*, bajo el círculo repetido de los diálogos (o *charlas*) en los que creen batallar: y primar. Sin embargo, obra y autor empiezan a desarrollar otro tipo de lejanía. El aura se revierte en su contra: Archimboldi se escapa, empieza a no responder, a no *funcionar*. En un «barrio de putas» de Hamburgo los críticos se dan cuenta de su sublimación. Archimboldi no basta. Ya no se encuentran en las búsquedas de su ídolo desaparecido; el peligro es abismarse en la desaparición: volverse otros, expropiarse. Mientras que lo que ellos buscan, su meta, la «cosa importante» es lo propio, el todo-lleño de la apropiación: «Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas» (47). Empiezan a vislumbrar que la obra de

Archiboldi los devora y a la vez los distancia; los excluye absorbiéndolos: esta experiencia es la que tendrán que sufrir también en la frontera mexicana, es otra figura de su devoración desterradora; prefigura Santa Teresa y, como veremos, su ruptura: el redoblamiento y la pérdida radical de todos los personajes en la proliferación de los pliegues.

Pelletier y Espinosa, sin embargo, quieren estar a salvo: «Dicho en una palabra», insiste el narrador, rematando irónicamente, «comprendieron en Sankt Pauli [...] que querían hacer el amor y no la guerra» (47). El eslogan habla claro, transparente. Empiezan, el uno sin que lo sepa el otro, una relación con Norton. Su ansia de apropiación como lectores, como académicos, como investigadores de los rastros de Archiboldi, la constante reproducción de su mismidad, se vierten en tentativa de apropiación de Norton –una tentativa destinada al fracaso, pero pronto realojada. «Liz permanece siempre ajena a cualquier reapropiación por parte de los hombres» y así «[l]a situación dibujada por Bolaño es la de una multiplicidad que sabotea cualquier atisbo de falocentrismo, sin que por eso ceda a ninguna posición naïf de aparente felicidad» (Asensi, 2011: 279). Tal sabotaje se produce a través de la constante amenaza del estallido de la violencia, y subrayando cómo ésta siempre es individuada por los críticos como proveniente del exterior, de un otro, de la barbarie; nunca, claro, de sí mismos. El ex marido de Norton, por ejemplo:

en más de una ocasión, y a veces bordeando el mal gusto, se refería a su ex marido como una amenaza latente dotándolo de vicios y defectos que parecían los propios de un monstruo, un monstruo violentísimo pero que nunca hacía acto de presencia, pura verbalización y nada de acción, aunque con su discurso Norton contribuía a corporeizar a ese ser que ni Espinoza ni Pelletier habían visto jamás, como si el ex de Norton sólo existiera en sus sueños, hasta que el francés, más agudo que el español, comprendió que esa perorata inconsciente, ese pliego de agravios interminable obedecía más que nada al deseo de castigo que se infligía Norton, avergonzada tal vez de haberse enamorado y casado con semejante imbécil. Por supuesto, Pelletier se equivocaba (2666: 60-1).

Hay que remarcar el desplazamiento de la angustia y su múltiple espejeo. Cuando Espinoza se entera de que Norton tiene una relación también con Pelletier, empieza a descentrarse, desestabilizado además por las palabras, para él excesivamente íntimas, que ella le dice después de tener sexo, «como si no tuviera un amiga con quien hacerlo», «casi en un estado hipnótico» (53). Si el asunto de Pelletier «le ponía los pelos de punta», Espinoza logra centrar la angustia que lo descentra construyendo la imagen borrosa de un tercero: el ex marido, igual de inasible que el peligro generado por la rivalidad con Pelletier, pero *externo* y *ajeno*, ignorante: expulsable. «Un suicida en potencia o un homicida en potencia, [...] cuyo horizonte cultural se cifraba en canciones populares [...], un gilipollas que creía en la televisión y cuyo espíritu enano y atrofiado era semejante al de cualquier fundamentalista religioso, en cualquier caso y hablando claro el peor marido que se podía echar encima una mujer» (53).⁴⁹ De tal manera que ambos, al encontrar *otro* enemigo, pueden descargar sus pulsiones destructivas y su violencia simbólica sobre él y volver a celebrar su amistad civilizada, recobrar su mismidad narcisista, celebrarla:

eran seres civilizados, [...] eran seres capaces de experimentar sentimientos nobles, [...] no eran dos brutos sumidos por la rutina y el trabajo regular y sedentario en la abyección, todo lo contrario, Pelletier y Espinoza se descubrieron generosos aquella noche, y tan generosos se descubrieron que si llegan a estar juntos hubieran salido a celebrarlo, deslumbrados por el resplandor de su propia virtud, un resplandor que ciertamente no dura mucho (62).

⁴⁹ El lector se acordará de dónde originó la pasión archimboldiana de Espinoza: «descubrió que era un joven rencoroso y que estaba lleno de resentimiento, que supuraba resentimiento, y 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, pero este descubrimiento prefirió dejarlo en la oscuridad y centrarse en su aceptación de que jamás sería un escritor y sacarle todo el partido del mundo a su recién exhumado valor» (20).

El aburrimiento se vierte en civilización y la civilización, claro, en aburrimiento: construyendo la amenaza del horror como una exterioridad, el círculo se plantea como virtuoso gracias a la sola, simple, contraída relación opositiva con ese otro imaginado. Esto es, el bloqueo de la re-flexión sobre sí mismos, de la alteridad en sí mismos, se despliega constantemente hacia la individuación y degradación mistificadas de un otro.

Cada vez se trata, pues, de lecturas *peligrosamente* fallidas. «Por supuesto, Pelletier se equivocaba»; no sólo no toma en serio el miedo de Norton, también la culpabilidad que le atribuye es un absurdo desdoblamiento proyectivo: es él quien la culpa por haber tenido, primero, relaciones con la "barbarie" y, ahora, con dos (o más) hombres a la vez, aunque sean civilizados. Bolaño delinea de manera extremadamente eficaz la banalidad del mal y la violencia de género. La tentativa compulsiva de reducción al Uno (y del otro a objeto de este Uno) se estalla hacia la multiplicidad irreductible de Norton («dijo que ella tenía muchos amigos [...] y que ella lo veía así», 52). Y si la hipócrita imagen de sí mismos les dicta a los críticos, por lo menos, reprimir cualquier pasaje al acto, éste no dejará de consumirse hacia otro, un ulterior otro socialmente vulnerable: el taxista paquistaní que Espinoza, y luego Pelletier, reducen al borde de la muerte mientras le traducen al inglés (el narrador se preocupa de subrayarlo) insensatas consignas, con las cuales motivan académica, «pertinente[mente]» su impotente descarga de la frustración.

Es la culminación-límite –anti-clímax narrativa y subjetivamente liberador– desde el cual empieza la segunda progresión, la que llevará a los críticos a Santa Teresa. Si quizá el taxista pronunció por ellos la palabra que Pelletier y Espinoza nunca pudieron pronunciar: «puta»; si el reconocimiento de que algo faltaba en sus vidas había acontecido en un barrio de prostitutas; otro círculo reinicia con ellos regodeándose en el mercado del sexo. Y si «en la singladura de las putas, por otra parte, tampoco salieron indemnes» (111), tendrán que volver

a su papel principal, retornar a sí mismos una vez más, pues «el tiempo, que todo lo mitiga, terminó con borrar de sus conciencias el sentido de culpabilidad [...]. Un día volvieron a sus trabajos frescos como lechugas» (117). Volver a Archiboldi, pues. A investigar sus huellas. Reactivar el tiempo progresivo: su voluntad.

Hay que subrayar un elemento importante: antes del viaje a México, la perspectiva de Norton resulta visiblemente minoritaria; las focalizaciones saltan de Pelletier a Espinosa (y a Morini) cercando su objeto de deseo y cada vez alejándolo: construyendo su frustración. Sin necesidad de metanarración explícita, el narrador refleja así un paradigma formal inherente a los mismos procesos de subjetivación de los críticos. Una vez más, se construye y deconstruye una figura de lo narrativo coextensiva a la mirada de aquéllos: integración excluyente, reducción de lo heterogéneo a lo Uno (o al desdoblamiento del Uno: Espinoza-Pelletier), concordancia que silencia lo discordante. Miradas desde Santa Teresa, y esta vez con los ojos de Norton que aquí se abisma, tales figuras no sólo se derrumbarán, sino que abrirán las grietas desde las cuales refigurarlas en toda sus extensión macabra. En suma, si la narración "progresiva" es para figurar el estallido de la progresión, apuntando y señalando un irrepresentable: un vacío terrible que revela y carcome a la vez las bases epistemológicas de la representación-subjetivación de los personajes. Seguimos poniendo a la prueba la hipótesis de Santa Teresa como cronotopo principal: como ese afuera que organiza y deshace, genera y desarma tramas y formas de la novela. La disgregación del paradigma de orden de la forma narrativa, además, corresponde a la desactivación de lo literario como forma ideológica – evidente en el caso de los críticos– de sujeción y silenciamiento de la heterogeneidad social y política. Es por esto que, desde Santa Teresa, luego tendremos que volver otra vez a Europa.

Los críticos viajan a México para perseguir vagas huellas del posible paradero de Archiboldi. Escribe Asensi Pérez: «da la impresión de que el encuentro del autor viene a ser

para ellos como una posibilidad de una mejor comprensión de la obra, y precisamente por no conseguir encontrarlo se ven abocados a no entenderla» (278). Está implícito también el contrario: la de los personajes, una vez más, es crítica inquisitiva; querer buscar al autor, imaginamos, es consecuencia de su lectura fallida. Y al hablar de lectura fallida nos referimos no tanto o no sólo a una lectura textual en sentido estricto, pues Bolaño nunca nos describe las obras de Archimboldi y tampoco las interpretaciones de los críticos. Una vez más se tratará de una incapacidad reflexiva de leer obra y desaparición del autor a partir de las alteridades que imbrican; imposibilidad de traducir el redoblamiento de la desolación catastrófica de un siglo en la institución de la literatura, en las condiciones sociales de la crítica europea, en la concepción de la individualidad (de su libertad y autonomía) que los críticos profesan. En este sentido, la mirada de Norton arroja luz, esta sí reflexiva, hacia toda esta parte de la novela como un doble europeo y asfixiante de algunos riesgos que ya vimos, en otro contexto muy diferente, en relación con *Los detectives salvajes*: la espalda-roca de Cesárea.

Al principio Norton fue la más renuente a salir en su busca. La imagen de ellos regresando a Europa con Archimboldi de la mano le parecía la imagen de un grupo de secuestradores. Por supuesto, nadie pensaba secuestrar a Archimboldi. Ni siquiera someterlo a una batería de preguntas. Espinoza se conformaba con verlo. Pelletier se conformaba con preguntarle quién era la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero de su novela homónima. Morini se conformaba con ver las fotos que ellos le tomarían en Sonora (143).

Las "aspiraciones" de los críticos no son sino una variación en torno al tropo del secuestro. Por un lado, la reproducción del aura de la imagen del autor: verlo y custodiar la visión de la distancia. Por otro, la revelación de un enigma como desplazamiento de lo anterior hacia un texto. La respuesta de Morini, en cambio, es más sutil, y tendremos que volver a ello: no sólo, tal vez inconscientemente, adelanta su negativa a acompañar a sus amigos; también, nos ofrece una motivación: interpone las fotos a la visión del "original".

Fáciles reminiscencias benjaminianas que habrá que desarrollar: la reproductibilidad técnica como destrucción de la relación cultural, aurática con la obra de arte y su autor, con su origen y pretensión de originalidad.

Sin embargo, llegados a México, de inmediato la progresión empieza a ser agredida por murmullos, zumbidos, interferencias. La imagen del secuestro se junta con la de una evacuación, con la precariedad de un mundo ajeno y a la vez irruptivo que desplaza al margen cuerpos, psiques, palabras. Desde la mirada de Norton:

Por las ventanas abiertas de su cuarto llegaba un zumbido lejano, como si a muchos kilómetros de allí, en un zona del extrarradio de la ciudad, estuvieran evacuando a la gente. Pensó que era el televisor y lo apagó, pero el ruido persistía. Se apoyó en la ventana y contempló la ciudad. Un mar de luces vacilantes se extendía hacia el sur. El zumbido, con la mitad del cuerpo fuera de la ventana, no se oía. El aire era frío y le resultó confortable. [...] Al poco rato un coche se detuvo delante del hotel y vio bajar de él a Espinoza y a Pelletier, seguidos por el mexicano. Desde allí arriba no estaba muy segura de que fueran sus amigos. En cualquier caso, si lo eran parecían distintos, caminaban de otra manera, mucho más viriles, si esto era posible, aunque la palabra virilidad, sobre todo aplicada a la forma de caminar, a Norton le sonaba monstruosa, un sinsentido sin pies ni cabeza. [...] Por el cielo, presumiblemente lleno de nubes negras cargadas de contaminación, aparecieron las luces de un avión. Norton levantó la vista, sorprendida, pues entonces todo el aire empezó a zumbar, como si millones de abejas rodearan el hotel. Por un instante se le pasó por la cabeza la idea de un terrorista suicida o de un accidente aéreo. En la entrada del hotel los dos porteros le pegaban al taxista, que estaba en el suelo. [...] Su primer impulso fue bajar al bar, en donde encontraría a Pelletier y Espinoza charlando con el mexicano, pero al final decidió cerrar la ventana y meterse en la cama. El zumbido seguía y Norton pensó que lo debía de producir el aire acondicionado (146-7).

La focalización se revierte y Pelletier y Espinosa entran en el marco desdibujado: con ellos un no-reconocimiento, el emerger y el injerto de la palabra «viril», el zumbido que se desliza hacia lo monstruoso, otro taxista golpeado mientras ellos miran. La ventana se vuelve un umbral que rompe los terraplenes entre exterior e interior; el conjunto cristaliza en la imagen de las «millones de abejas» que rodean el hotel: al cerrar la ventana, el zumbido sigue junto a Norton; penetrará también en sus sueños. Es una proliferación de imágenes de cerco y

amenaza, de deyección y absorción. Ya en Santa Teresa, en la habitación de Pelletier: «al levantar la tapa del water el pedazo que faltaba se hacía presente de forma repentina, casi como un ladrido» (149). En un sueño se manchará de «mierda» y «sangre» (153) –nos acordamos de la carta de Flaubert. Y Norton: «Parecía como si lo hubieran arrancado con un martillo. O como si alguien hubiera levantado a otra persona que ya estaba en el suelo y hubiera estampado su cabeza contra la taza del baño» (149). En el sueño de Liz, una doble refractada entre dos espejos: «es igual a mí, se dijo, pero ella está muerta» (155); en el de Espinoza el zumbido de esas abejas se vuelve voz inarticulada: las palabras como «raíces víricas en medio de carne muerta», «un latigazo en un aula vacía» (154).

En un ensayo publicado en *Entre paréntesis*, Bolaño retoma la teoría que William Burroughs pluralizó a lo largo de sus universos narrativos distópicos: *language is a virus from outer space*. Parece como si el mundo de la novela y de los personajes se abriera, infectado por aquel virus que les llega inarticulado –y que en "La parte de los crímenes" lo invadirá por completo–, y se replegara interiorizando «un diálogo del otro lado de la realidad, allí donde el diálogo es imposible» (Bolaño, 2005a: 80). Sin duda a todo este conjunto se refiere Asensi Pérez cuando habla, como vimos, de la fricción en las obras de Bolaño entre significado y fuera-de-significado y de un vínculo entre real (lacaniano) y violencia política. «El foco de Bolaño en esta narración abandona el espacio literario y se centra en esos alrededores que no son asimilables por lo literario sino a partir de un guiño o un señalamiento» (286). La partición de los crímenes retorna en ese zumbido, como lo inenarrado que, dentro la narración, la abisma en lo inenarrable, en la imposibilidad de lo narrativo. Esta serie de desplazamientos y proliferación de imágenes ya no produce indicios (de un enigma como anticipación de la compleción), sino desgarros, torsiones, ruidos de la repetición de lo diferente: «la ruptura que efectúa, que lleva a cabo un plegamiento, una reflexión» (Deleuze,

1987: 132). Una multiplicidad de dobles, así como los concibe Deleuze, en su libro sobre Foucault:

Pero el doble nunca es una proyección del interior, al contrario, es una interiorización del afuera. No es un desdoblamiento de lo Uno, es un redoblamiento de lo Otro. No es una reproducción de lo Mismo, es una repetición de lo Diferente. No es la emanación de un YO, es la puesta en inmanencia de un siempre otro o de un No-yo. En el redoblamiento lo otro nunca es un doble, soy yo el que me vivo como el doble de lo otro: yo no estoy en el exterior, encuentro lo otro en mí ("se trata de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano, también es lo más Prójimo y lo Mismo") (Deleuze, 1987: 129).

Ya no se trata, pues, de los desdoblamientos de la mismidad de Pelletier y Espinoza. La puesta en inmanencia de un afuera en la novela, en los personajes, en la narración provoca una afección y un desmoronamiento de la integridad. Ese fuera de significado se repliega en ladridos, latigazos, zumbidos y así provoca la pérdida de sí, de la mismidad contraída, abreviada; provoca, sin embargo, también un nuevo proceso de subjetivación. Una subjetivación fisurada, abisal: «Es igual a mí, se dijo, pero está muerta». Se descompone el movimiento analógico de sus dos "amigos"; Norton no habla desde sí misma hacia un doble de sí. Habla replegando en sí misma la muerte, el silenciamiento, la ausencia de voz de la otra. Se subjetiva al enunciar una desubjetivación. Es un proceso reactivado de manera diferente en cada parte de la novela. De allí su portada testimonial que intentaremos desentrañar en el próximo capítulo: más de cien cuerpos son re-maquilados por los informes que registran su descubrimiento; se (re)produce la iterabilidad de un ruido que no hace sino reinscribir la ausencia de voz de las mujeres asesinadas. En toda la novela resuena ese murmullo.

Así, cuando el feminicidio es todavía un fuera de campo para novela y personajes (y en esta parte nunca entrará completamente: lo importante es el margen que se agrieta), una experiencia como la de Norton, inasible y desestabilizadora, no puede sino repercutir en cada

punto en el cual presumía reconocerse.

Norton, por el contrario, pensó que algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos, e incluso algo raro, que escapaba a su comprensión, estaba pasando en Europa, en el aeropuerto de París en donde se habían reunido los tres, y tal vez antes, con Morini y su negativa a acompañarlos, con ese joven un tanto repulsivo que conocieron en Toulouse, con Dieter Hellfeld y sus repentinas noticias sobre Archimboldi. E incluso algo raro pasaba con Archimboldi y con todo lo que contaba Archimboldi y con ella misma, irreconocible, si bien sólo a ráfagas, que leía y anotaba e interpretaba los libros de Archimboldi (151-2).

Perspectivas del narrador y del personaje empiezan a colindar: la narración no controla tales interrupciones y dobleces; no los despliega en una forma reconducible a un horizonte global de significado: no puede. La omnisciencia que se ejercía en las interferencias paródicas también es desplazada (sin asidero lógico): mundo narrado y espacio de enunciación son ambos afectados por ese inenarrable vuelto ruido que, sin embargo, al plegarse en la narración, sigue siendo testimoniado por ella. De "La parte de los crímenes" hasta aquí. El *mientras* que en todo momento puede irrumpir. Durante toda la duración fisurada de la narración, así como de la historia narrada o inenarrable, durante toda la lectura de la novela (es decir, incluso, en un vértigo posible, "afuera" de ella), algo está pasando. Y es una *rara* simultaneidad que desune el tiempo y lo vuelve doble de otro tiempo: la inversión cronológica –que repite la linealidad ya parodiada–, es investida por ráfagas que desplazan todo lo acontecido sin posibilidad de hacerlo refluir en una identidad narrativa. No hay traducción de lo que está pasando desde una mismidad: Santa Teresa se interioriza en la irreconocibilidad de sí y del tiempo pasado. De tal manera, la familiaridad de lo extraño afecta también lo que leímos hasta aquí: la simultaneidad redobla, anacrónicamente, tiempos y asimetrías del mapa que hemos recorrido junto a los críticos. El «secreto del mundo» o «el

secreto del mal» (título de un libro de relatos de Bolaño) no son la búsqueda de un develamiento, sino la misma forma de la interferencia, el ruido que se introduce en el despliegue de los relatos como los rugidos de la mina de Amalfitano; el zumbido que los obliga a retrotraer sus narrativas «a la desolación, a la miseria que l[as] hace posible[s]» (Avelar: 193).

A veces alguno cree ver a un escritor alemán legendario. En realidad sólo ha visto una sombra, en ocasiones sólo ha visto a su *propia* sombra que regresa a casa cada noche para evitar que el intelectual reviente o se cuelgue del portal. Pero él jura que ha visto a un escritor alemán y en esa convicción cifra su propia felicidad, su orden, su vértigo, su sentido de la parranda. A la mañana siguiente hace un buen día (164).

Al principio, Norton no entiende lo que les dice Amalfitano, mientras que el narrador omite la reacción de Pelletier y Espinoza. Y sin embargo esta imagen supera lo nacional y la relación Estado-intelectuales mexicanos; «tiende puentes de hormigón armado entre Europa y aquel rincón trashumante» (150), incluyendo sin dudas a los críticos allí, en Santa Teresa, viendo y volviendo a ver sus propias sombras sobrepuestas a las huellas de Archimboldi, a la vez borrando detrás de él otras trazas: las que importan, las de innumerables minas cuyos sonidos indistintos no pueden re-traducir. Sólo al imaginarlos, aquellos puentes habían provocado escalofríos en los críticos: la novela los extiende en todo momento. Y así Pelletier y Espinosa seguirán atrapados en Santa Teresa, sumergidos en un «mundo submarino» en el que, aunque ya no puedan ser sí mismos, no abandonan su voluntad de serlo.

Cuando Norton decide irse y al final volverse amante de Morini, manda una carta a sus amigos. Escribe:

Santa Teresa, esa horrible ciudad, decía Norton, la había hecho pensar. Pensar en un sentido estricto, por primera vez desde hacía años. Es decir: se había puesto a pensar en cosas reales, tangibles, y también se había puesto a recordar. Pensaba en su familia,

en los amigos y en el trabajo [...] Este país es increíble [...] uno de los mandamases de la cultura [...] es apodado, con toda naturalidad, además, el Cerdo, decía, y relacionaba esto, el apodo o la crueldad del apodo o la resignación del apodo, con los hechos delictivos que estaban ocurriendo desde hacía tiempo en Santa Teresa (2666: 187).

Atisba, así, una parte de la alegoría de la mina de Amalfitano. Por otro lado, su mirada ya había neutralizado la violencia simbólica de Pelletier y Espinoza: a diferencia de éstos, Liz parece ver, quizá, en el profesor chileno una imagen desplazada de Morini: «un tipo muy triste que se apaga a pasos de gigante»; o tal vez, mejor, ve en la imagen de Morini –quien *mientras tanto* también «se iba diluyendo de forma gradual e incontenible» (145)– un doble de Amalfitano. Es demasiado importante para la novela mapear esta proliferación de repeticiones (y para el lector intentar trazarlas): interrumpir el tiempo con retornos y diferencias, desplegarlas y replegarlas en el espacio mundial. Hay que volver a Europa, pues. A Morini. *Desde Santa Teresa.*

El crítico italiano no viaja a México, nos dice el narrador, porque ya había empezado un «viaje alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuento» (2666: 144-5). El tedio de los críticos se vuelve en Morini melancolía reflexiva. Cada vez entrando y saliendo de un «estado de invisibilidad total», el «melancólico italiano», quien al principio parecía estar trabajando en el «gran libro archimboldiano», repara desde un margen en todos los peligros de Pelletier y Espinoza, esto es, los encuentra en sí mismo y los desplaza, negándose a seguir las huellas de Archimboldi. Una experiencia se vuelve determinante: la obra de Edwin Johns.

En efecto, el complejo y tentacular circuito de la mercantilización del arte, que en la parábola del artista inglés alcanza una radicalización insufrible, parece constituir la Santa

Teresa de Morini: un autorretrato-*ready-made* macabro se separa, como toda obra de arte, de su autor para volverse mercancía, objeto de exposición, especulación financiera, leyenda. «El escenario de la pintura» –nos acordaremos en las palabras de Amalfitano–, a diferencia del de la literatura «es enorme, y [sus] espectadores son pocos pero todos, por decirlo de algún modo, son elegantes» (163). La amputación y momificación de su propia mano (la mano con la que pinta: acto extremo de castración) no sólo llevan a la fama y, luego, a la "locura" de Johns, también atraen inversiones al barrio obrero en el que vivía, a través de un proceso de reconversión post-industrial típica de muchas ciudades occidentales contemporáneas. Mientras se de-localiza la producción hacia países "en desarrollo", la alternativa es entre ruina y abandono o reconversión en centros de servicios, oficinas, comercios, museos. El lugar donde Johns se había instalado para convertir en su obra una ecuación («la conciencia de que esta ecuación era posible: dolor que finalmente deviene vacío», 76), se reconvierte en «uno de los barrios más engañosamente baratos y a la moda de Londres»: «Una boutique pequeña equivalía en metros cuadrados, calculó Morini, a cuatro casas de obreros. El restaurante a doce, o dieciséis» (75).

El cómputo y los escenarios. Cortarse una mano para que acabe en la colección de un árabe que trabaja en la Bolsa. Mutilar un cuerpo para dispersarlo y disolverlo en los «flujos del capital». Mientras tanto, en Morini, «el deseo de llorar o, en su defecto, de desmayarse proseguía, pero se aguantó» (77). Bolaño deja pulsar estos movimientos en el cuerpo mismo y en la psique de sus personajes. El deseo de desaparición de Morini deja refluir en la historia de Johns la relación todavía inexpresada con Norton. Si es fácil ver un conjunto de desplazamientos que de la amputación del artista inglés –quien despoja de aura su gesto al museificarlo y volverlo mercancía («creía en las inversiones, en el flujo del capital, quien no invierte no gana», 132)– nos lleva hasta los flujos de capital de la frontera mexicana (a las

maquiladoras y al feminicidio); también habrá que reflexionar sobre el horror de la mutilación como tropo de la memoria. Memoria artística: su dependencia de la cotización del mercado; fetichización de lo biográfico como valor agregado de la obra (Bolaño parece anticipar lo que pasó con su propia vida-obra). Memoria histórica, estrechamente relacionada, como es obvio, con todo lo anterior: los críticos, por ejemplo, parecen interesarse en las significaciones políticas de la vida de Archimboldi sólo cuando tienen que formular un eslogan para postularlo al Nobel: «Un veterano, un desertor de la Segunda Guerra Mundial que sigue huyendo, un recordatorio para Europa en tiempos convulsos. Un escritor de izquierdas al que respetaban hasta los situacionistas. Un tipo que no pretendía conciliar lo irreconciliable, que es lo que está de moda. Imagínate, dijo Pelletier, Archimboldi gana el Nobel y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano» (142). El secuestro adquiere sus dimensiones mercadotécnicas, pues. La imbricación entre lo biográfico, lo artístico y lo histórico, diluidos en la industria de entretenimiento o de la comunicación, se juntan en una compraventa aplastadora que señala un secuestro mutilador de experiencias, tiempo, cuerpos, lenguaje.

En "La parte de los crímenes", estos procesos se vuelven las mismas fuerzas productivas de la narración vaciada. Bolaño no alcanzó a asistir a la proliferación horrorosamente banalizadora de la mutilación en el México actual: su sobreexposición, bombardeo y devaluación en imágenes y noticias. No obstante, es a la perenne actualidad (en su sentido literal y efímero) de estos relatos que Bolaño se opone, reproduciéndolos. Relatos que vuelven a expropiar a sus víctimas hasta de su potencialidad en tanto recuerdo. Repetición de lo mismo, aniquilamiento de la diferencia en el consumo. Esta imagen de Espinoza con las prostitutas, por ejemplo: «al contrario que su amigo, no recordaba el nombre de ninguna. Por un lado estaban los cuerpos y las caras, por el otro lado, en una suerte de tubo

de ventilación, circulaban las Lorenas, las Lolas, las Martas, las Paulas, las Susanas, nombres carentes de cuerpos, rostros carentes de nombres. Nunca repetía» (115). Es una buena, siniestra, descripción de "La parte de los crímenes". Mutilación de los cuerpos; nombres flotantes.

Es lo que los críticos no alcanzan a ver; a diferencia de Morini, quien se diluye en la historia de Johns y ya no necesita ir en busca de Archiboldi. Pelletier y Espinoza se enteran del feminicidio que, literalmente, los rodea sólo durante una borrachera y después de haber leído la carta de Norton. Sus dos últimos actos de traducción serán un ulterior desdoblamiento: Espinoza seduce a Rebeca, una adolescente indígena, y mantiene una relación con ella constantemente asediado por siniestros olores de productos químicos. «Durante una fracción de segundo las sombras se retiraron y tuvo una fugaz visión de la realidad» (201), y así la reviste de su mirada cosificadora en una última imagen de su "realidad": «Esa noche se llevó a Rebeca al hotel y después de ducharse juntos la vistió con un tanga y ligeros y medias negras y un body negro y zapatos de tacón de aguja de color negro y la folló hasta que ella no fue más que un temblor entre sus brazos» (*ibidem*).

Pelletier, por su parte, intenta descifrar –con diccionario a la mano– los periódicos de Santa Teresa. Luego lo deja y lee compulsivamente novelas de Archiboldi. Su conclusión: «Archiboldi está aquí –dijo Pelletier– y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él» (207). Se trata de un aquí inmanente, una re-flexión de la misma novela en el interior de sí. Aquí, en los periódicos; en el zumbido de las noticias; aquí en "La parte de los crímenes" donde la narración se pliega interiorizando y resistiendo otro afuera informable. Y si tuviéramos que creerles a las charlas académicas de los críticos y a su congreso sobre Archiboldi como «espejo del siglo XX» (99), en ese «aquí» –deíctico del retorno, como nos recuerdan los viajeros de Baudelaire– la novela se abisma en el tiempo de

la memoria: «No esa corta memoria que viene después, y que se opone al olvido, sino la "absoluta memoria" que dobla el presente, que redobla el afuera, y que se identifica con el olvido, puesto que ella misma es sin cesar olvidada para ser rehecha» (Deleuze 1987: 141).

5: NARRACIÓN "BANDIDA" Y EXPERIENCIA DEL LENGUAJE

5.1. “La parte de los crímenes”: calendarización de lo inenarrado y paralógica de estado de excepción

La inclusión de materiales heterogéneos como documentos, informes policiales, artículos de periódico, debates y sentencias jurídicas, sueños, diálogos filosóficos, digresiones ensayísticas etc., es parte de la historia de la novela como género pluridiscursivo, esto es, de lo que Mijaíl Bajtín llamó «heteroglosia»: la capacidad de la prosa para configurar sistemáticas complejas en las que resuenan, se refractan y entran en conflicto múltiples textualidades y palabras sociales, conservando –en mayor o menor medida– su alteridad y sus asimetrías. En "La parte de los crímenes", Bolaño parece plantear, sin embargo, una estrategia prosística programáticamente *monológica*.⁵⁰ La carga, el peso del adverbio marcaría una disposición subversiva que retoma, reproduce y, como intentaremos ver, vuelve otra vez disponible para su *uso* una forma simple. Un lugar común. La forma-informe que describe e inscribe cadáveres de mujeres se repite de manera extenuante, poniendo a seria prueba la "tolerancia" –y la atención– del lector. Si para Bolaño la literatura es un «oficio peligroso», uno de los mayores riesgos que aquí se corren es la paradójica reactivación de un aburrimiento, de una aparente inercia, de un sonambulismo a la vez del texto y de su afección. Es por esto que nos

⁵⁰ Así lo vio Asensi Pérez: «el empleo de un registro periodístico, literal, denotado, instauro la pauta del estilo para todo el capítulo, de forma que todo es narrado y descrito del mismo modo, es decir, de forma monológica» (2010: 360). Para una lectura que imbrica interdiscursividad, poética de la desintegración e hiperrealismo en un sentido muy cercano al que propondremos, cfr. Tornero (2012). En su tesis de doctorado, Daniella Blejer (2013) lee la novela (no sólo "La parte de los crímenes") a partir de la heterogeneidad de sus géneros discursivos en sentido bajtiniano. Magda Sepúlveda (2011), por su parte, habló de *2666* como sátira menipea.

sigue pareciendo tan importante que la novela comience con el tedio monológico de unos lectores profesionales.

Habría que volver a una pregunta inicial de Horacio Legrás: «what if literature is marked not in its content, ideology, or morality, but its very form, by the presence of elements belonging to a regional –mostly European, mostly bourgeois– design? What if this form – especially since it is always historically incarnated– reveals itself to be the content?» (Legrás: 8). En su cruce transoceánico, "La parte de los críticos" había retomado y fagocitado múltiples formas genéricas: un boceto de cuádruple *Bildungsroman*, al principio; una novela sentimental con sus triángulos amorosos, luego; una novela de viaje y una (vagamente) policial al final: todo rondando las ruinas de la institución académica, principal dispositivo de subjetivación de los personajes (y de la narración). De la academia parecen emanar las formas genéricas que se estilizan y se llevan a un punto de ruptura. Así, lo más importante: los procesos históricos no se tematizan, no entran, no se manifiestan en "La parte de los críticos" (en los discursos de los personajes), sino en su forma: en su parodia. Y la parodia señala la de-localización de su producción. La concreta historicidad de este desplazamiento.

Observadas desde "La parte de los crímenes", las formas de subjetivación de "La parte de los críticos" se hacen trizas. Se disgrega –se provincializa (Chakrabarty)– su narrativa "modernizadora"; la linealidad temporal (cronología de las series; cómputo; racionalidad y pasión de la voluntad) escarba su vacío al perder cualquier supuesta teleología: se vuelve pura, terrible producción de cadáveres. La propiedad, la mismidad, la evolución del sujeto autorrealizado muestra reproducir y fundarse en una pluralidad de estados de excepción, esto es, en la constante puesta en abandono (económico, jurídico, político) de la parte de mundo donde la novela deja que su forma-como-contenido termine: allí donde sus modos de significación y sus retóricas se suspenden; donde siguen vigentes pero vacíos: en el

silenciamiento de quienes así se exceptúan.

En lugar de pretender, de una manera u otra, "dar voz" a esta exclusión; en vez de construir tramas novelescas que indiquen cualquier tipo de solución o explicación ficcional del feminicidio; Bolaño reitera, expone y desfigura desde el interior las formas destructoras del contexto social, económico, político y cultural que lo produce. Narración y novela se dejan penetrar por el conjunto de dispositivos discursivos que reproducen la captura biopolítica de las mujeres de Santa Teresa, éstos que provocan su cosificación, explotación y mutilación: su violenta reducción a puro residuo biológico (cfr. Agamben, 1998). Politización de una vida radicalmente separada de su forma, esto es, de su *potencia*: cuerpo de trabajo explotable; cuerpo desechable; cuerpo violable; cuerpo matable: el campo de (im)posibilidad de la impunidad; los órdenes discursivos de su reiteración.

–¿De qué demonios estaban hablando? –le preguntó Fate a Chucho Flores mientras desayunaban en un bar cercano al pabellón Arena del Norte.
–De los asesinatos de mujeres –dijo Chucho Flores con desánimo–. Florecen –dijo–. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo.
–¿Vuelven al trabajo? –preguntó Fate.
–Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje (2666: 362).

Fate y Amalfitano, viven como sonámbulos en la permanencia de esta huelga. Lo que se confirma aquí, sin embargo, es la neutralización del acontecimiento, de su diferencia, el pliegue del "mientras" y, una vez más, su olvido. La espera parentética que inscribe, para Chucho Flores, una regularidad (*cada cierto tiempo*), una normalización. ¿Qué puede significar el *florecimiento* de los asesinatos, sino otra figuración del retorno, la *naturalización* de su emerger y consumirse? El trabajo de fragmentos discursivos que cada vez comienzan para no concluir: para disiparse en su desechabilidad exponencial.

El monologismo se revela así como lógica parasitaria (una paralógica naturalizada). La novela es afectada por el archivo de los documentos; al redoblarlos y multiplicarlos en sí, sin embargo, expone su modo de producción: su terrible iterabilidad, que parece contaminar toda narración que se le acerque. Chucho Flores adelanta lo que tenemos que experimentar leyendo "La parte de los crímenes". Lo que en las otras partes era la excepción de un acontecimiento, un sobresalto, la inminencia de un desgarró en el sistema simbólico; aquí se impone abarcándolo todo: se vuelve la regla.

«La muerta apareció en un pequeño descampado de la colonia las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior» (2666: 433). El *incipit* conserva todavía la ilusión efímera de una ambivalencia, la posibilidad de una revelación negativa. Sin embargo, en el espacio de pocas líneas empieza ya a insinuarse la lógica macabra que dominará todo lo que sigue: «No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma» (*ibidem*): imaginar un chiste tal es índice de un contexto de distorsión que estallará tan sólo una página después. Por el momento, por ser *la primera*, por no saber que es una *lista* la que comienza, la tensión se mantiene sobre el hecho nunca totalmente consumido de la muerte, de *la muerta*: su singularización y la visión de dos ancianas velando el cadáver: «No señor, dijo una de las mujeres» a los policías, «nunca la habíamos visto. Esta criatura no es de aquí» (*ibidem*). Es la única vez que el cuerpo se inserta en una dimensión criatural. A través de la voz de las mujeres, dobladas frente a lo sagrado de la muerte, el narrador vehicula a un tiempo no sólo el dato biográfico compartido por muchas de las asesinadas, emigradas a Santa Teresa para trabajar en maquiladoras o cruzar la frontera, sino también toda una serie de negaciones que se volverán extremas conforme avancemos en la lectura.

Los cuerpos exhiben una extranjería radical al lugar donde son encontrados. Diana Washington, en sus artículos sobre el feminicidio de Ciudad Juárez, publicados en *El Paso Times* y luego reunidos con el significativo título de *Cosecha de mujeres* (2005), se refiere muy a menudo a cuerpos "levantados", violentados, asesinados y luego *sembrados*: abandonados en el desierto, en basureros, en lotes baldíos. Tales desplazamientos inscriben mapas que relacionan la aniquilación de la mujer con una topología de control soberano, pero difuso, del territorio fronterizo (cfr. Segato). Una vez más los deícticos caen al vacío: nadie es de Santa Teresa, y todas le pertenecen.

Quizá resalte así la ironía involuntaria de Chucho Flores. En la novela, las mujeres no existen sino en el acto consumido (y regular) de su siembra-cosecha como muertas; sus cuerpos mutilados son las únicas huellas de crímenes que la bruma de una impunidad sistemática sigue borrando; en este sentido, no son los asesinatos los que florecen, sino los *cadáveres*, cuya muerte, además, es indefinidamente repetida por la fabricación de noticias «tan pronto formuladas como desaparecidas» (2666: 32): olvidadas. En el corazón de su novela, Bolaño nos expone a un historial de cadáveres sin historia: y sin narración.

Por tanto, iniciaremos concentrándonos en lo que resulta más *visible* en "La parte de los crímenes": su maquilación de inexistencias. El narrador nunca entra en las fábricas de ensamblaje, nunca describe a las máquinas ni a sus procesos de serialización de tiempo, trabajo, mercancías, subjetividades. Demasiadas veces las maquilas son las últimas en ver a las mujeres con vida: la novela las encuentra ya muertas. Sin embargo, su trabajo es llevado a la página como uno de los motores ocultos de un círculo macabro de índole parasitario: de los asesinatos a los informes, de éstos a los periódicos, de la «bola» periodística a nuevos asesinatos, diferentes e idénticos: como las mercancías que brotan *ensambladas* en las maquiladoras. Tal sistemática ni se representa ni se narra, sino que se vuelve el principio

productivo, no-narrativo, de la acumulación de fragmentos en "La parte de los crímenes". Habrá que detenerse en la imbricación entre trabajo maquilador, economía de la información y feminicidio: su íntimo isomorfismo es lo que la novela de Bolaño exhibe y extenua de manera terrible.

Toda "La parte de los crímenes" es una sucesión de segmentos de escritura sin voz ni relato. La estructura de cada pieza se repite con muy pocas variaciones: encuentro del cadáver; transcripción de informes médicos o forenses con pocas notas sobre la víctima, a la manera de un formulario; su nombre, si es identificada; finalmente, la crónica escueta de investigaciones puramente ficticias, si son emprendidas. Los demás son pequeños retratos a la deriva en los que se mueven personajes de un teatrito del horror que todo lo abarca. Casi no hay personajes; cuando éstos aparecen, su focalización, breve e ilusoriamente, parece dar respiro al lector; un aire de residuos, sin embargo, rarefacción de desechos narrativos que no hacen sino extremar la conciencia o la falta de conciencia de una condición necrótica totalizadora y asfixiante; un universo sin rostros y del que se experimentan sólo fragmentos inconexos. Los personajes, cuando no participan del horror –y «todos», nos dice Amalfitano, de una manera u otra «están metidos» (433)–, una vez más sólo pueden moverse al lado y *mientras* acontecen los asesinatos. Todo –lenguaje, acción, eventos– es separación, parálisis, suspensión: quien las sufre ya no es un quien, es cuerpo muerto, psicología disociada o sujeto helado como, además, en toda la novela desde Amalfitano a Fate, hasta Archiboldi y Lotte: «Ya no tengo fuerzas. No entiendo nada y lo poco que entiendo me da miedo. Nada tiene sentido» (1115).

Un infierno glacial en el desierto de una frontera transnacional; su *tiempo*: «enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres» (444); «Cinco

días después, antes de que acabara el mes de enero, fue estrangulada Luisa Celina Vázquez» (445); «A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta» (446); «En marzo [...] El asesinato de Isabel Urrea» (446-7); «Un mes después [...] Isabel Cansino» (447-8); «Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero» (449). Y así hasta «el último caso del año 1997», donde el narrador decide detenerse, tal vez por comodidad, y «que fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este» (790).

Es sin duda lo más *visible*: las marcas de un despojo, de una expropiación de la misma posibilidad de tener experiencias del tiempo, del espacio: de la muerte. Impera el poderío del instante cualquiera en la sucesión del calendario; y éste, lejos de inscribir la experiencia en las huellas, aún fragmentadas, de lo común, constituye en cambio una matriz que espacializa el tiempo, cartografiando a sus fenómenos dentro de series objetivadas. El empleo continuo de los numerales ordinarios es una señal evidente de ello. El pronombre/adjetivo que enlista cada vez *otra* (muerta), metaforiza la ordenación de identidades deshumanizadas, la neutralización de lo singular, de *lo otro*. Los meses se rellenan de cadáveres, en caso contrario están vacíos: «En julio no hubo ninguna muerta. En agosto tampoco» (2666: 470). El calendario es tiempo del cómputo, tiempo necrótico, correspondiente al cómputo de las muertas. Es el tiempo de las maquiladoras.

El deseo narrativo del lector se pro-tiende hacia una posible transformación que pueda llevar una diferencia respecto a la mismidad que se repite en la novela, un acontecimiento, una movilización del tiempo, una configuración –unas tramas. No los tendrá: una puntuación discontinua cierra a cada cuerpo en su fragmento textual: el relato se reduce a su estructura esquelética. De tal manera que los hechos, los *datos* –aislados de cualquier tipo de relación,

aunque pretendidamente *explicados*, clínicamente presentados— se vuelven una instantánea también muerta. Forma y contenido se espejean perfecta y vertiginosamente. Al cerrarse cada párrafo, se cierran los casos. Sin ningún esfuerzo conectivo, ni en la forma novelesca ni en las investigaciones, por otro lado inexistentes: si el judicial Juan de Dios Martínez pide ensanchar, según una lógica elemental, las conexiones entre evidencias y sujetos involucrados, «su petitorio [le es] devuelto con la recomendación de que no se apart[e] del caso concreto a investigar» (490). El pensamiento parece no poder ir más allá de la formulación de una causalidad pseudo-científica que excluye cualquier tipo de indagación de autores, motivos, contextos; la aniquilación de la historia de las víctimas es así reiterada: iterable.

El cuerpo fue trasladado de inmediato a las dependencias del forense, en donde éste dictaminó que había sido violada anal y vaginalmente, presentando numerosas desgarraduras en ambos orificios, y luego estrangulada. Tras una segunda autopsia, sin embargo, se dictaminó que Penélope Méndez Becerra había muerto debido a un fallo cardíaco mientras era sometida a los abusos antes expuestos (506).

La única temporalidad posible en "La Parte de los crímenes" responde (y a veces ni siquiera lo logra) a esta pregunta: ¿qué viene antes en la serie, el estrangulamiento o la violación, el paro cardíaco o la mutilación? Individuación de un punto sobre una línea (sobre el cuerpo-informe). Y así el «antes expuestos» que cierra el párrafo equivale a un etcétera (un antes-después) que es la pesadilla serial de toda la novela. Pues hasta el final, igual que al principio, la relación entre los 112 asesinatos «aún estaba por probarse» (493). (Y sabemos que no es ficción).

Por otro lado, el continuo subrayar, por parte del narrador, el cierre de los casos es huella de una manipulación de sus fuentes: en realidad los casos permanecen abiertos e irresueltos; los informes son almacenados y luego (o inmediatamente) perdidos. No se cierran

los casos, sino los archivos. Lo que se señala es, como es obvio, la lógica (no) investigativa de las autoridades. Caso pendiente equivale a caso ya muerto: lógica de la impunidad y del olvido.⁵¹ Así los informes –con todas sus imprecisiones e inutilidades– se vuelven funcionales a un estado de derecho perennemente suspendido, esto es, maniobrado por una multiplicidad de poderes (policías, judiciales, políticos, empresarios, narcos) que *cada vez* deciden sobre su suspensión. Los informes se consumen en el *mismo* momento en el que son producidos. Literalmente, se escriben desechos. Así como se matan mujeres desechables. Con un pasaje más, puesto que "La parte de los crímenes" esconde una doble ironía citacional, una doble *transcripción*. El narrador reporta la lógica discursiva de los informes de la misma manera como lo hacen los medios de comunicación, a veces transcribiendo informaciones distribuidas por agencias de prensa en sus notas anti-investigativas y anti-narrativas. La misma noticia, con las mismas fuentes (los informes), multiplicada en una pluralidad de medios. Es el asedio de una multiplicación de formas-simples que se espejean y se parasitan la una sobre la otra. Nos parece que de esta manera Bolaño crea, una vez más, una proliferación de pliegues que incluye personajes y lectores en el paroxismo de un simultáneo y siempre reversible proceso de producción-consumo-desecho. Reversibilidad: los desechos se consumen y al consumirse reproducen el contexto social de su producción: más despojos. La lectura de la novela no está exenta, pues, de este círculo de repeticiones: el lector se sumerge en él como en una de las experiencias más poderosas y terribles de "La parte de los crímenes".

⁵¹ «Que el olvido redima los expedientes» (Monsiváis: 329).

5.2. La experiencia mutilada: máquinas de repetición

«A todos los efectos, el caso estaba cerrado» (489): nos interesa seguir la estela de tal efectividad. En la novela hay numerosos lectores de periódicos, así como espectadores de noticiarios: vimos a Morini y a Fate; Pelletier, por otro lado, prefigura su labor de traducción cuando en un mercado de artesanía compra una estatuita de un hombre leyendo periódicos: de la cabeza, le salen unos cuernos de diablo. Florita Almada es vidente y luego tele-vidente: su «antena» agujereada, azotada por el viento, percibe imágenes que no son sino el resultado del ruido que brota de los caracteres de la prensa. Sergio González, periodista, es al principio un mal lector: en una página importante, le relata a una prostituta de la ciudad de México los sucesos de Santa Teresa; la mujer se muestra distraída, nada interesada. «En Santa Teresa estaban matando putas», le dice, «que por lo menos demostrara un poco de solidaridad gremial» (583). Sin embargo, el sopor de la prostituta es suficiente para disgregar la agresión del cliché, ése que estigmatiza y culpabiliza a las víctimas por su misma muerte y es reproducido por autoridades, policías y periodistas a la par:⁵² «que no», le contesta ella, «que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto» (*ibidem*). Sergio lee mal hasta su propio relato.

⁵² Automatismo silogístico del lugar común: «trabajaba en la maquiladora NewMarkets. Tenía dos hijos de corta edad y vivía con su madre, a quien había mandado traer desde Oaxaca, de donde era originaria. No tenía marido, aunque una vez cada dos meses salía a las discotecas del centro, en compañía de amigas del trabajo, en donde solía beber e irse con algún hombre. Medio puta, dijeron los policías» (2666: 576).

Según Walter Benjamin, Baudelaire escribió *Las flores del mal* apelando a lectores cuya posibilidad de asimilación de la poesía lírica se había reducido de manera coextensiva a un cambio radical en la estructura de la experiencia. La rapidez de las mutaciones sociales y productivas, la automatización del trabajo fabril, el crecimiento de las ciudades y de sus multitudes, así como la difusión de los periódicos y de la fotografía, entre otros, serían todos síntomas y causas a la vez de una imposibilidad de hacer y retener experiencias (*Erfahrungen*), consideradas en tanto prácticas de lo común, sedimentación compleja que trenza historia y memoria. En la modernidad, la experiencia se reduciría a la "experiencia vivida" (*Erlebnis*), individual y privada; dependería de la exposición constante a una multiplicidad de estímulos y de la necesidad de defenderse de ellos, esto es, de evitar el peligro de shocks incesantes: rupturas, espantos, traumas. Ya lo vimos en el primer capítulo. Lo que nos interesa recordar y retener aquí es, primero, que a través de Freud, Benjamin ve en estas experiencias-defensas un trabajo de la conciencia en oposición a –o, en todo caso, en un orden distinto al de– la memoria. Por ello, cita a Freud quien, en *Más allá del principio de placer*, escribe: «la conciencia se forma en lugar de la huella mnémica [...] el proceso de la excitación no deja en [ella], como en todos los demás sistemas psíquicos, una transformación duradera de sus elementos, sino que se gasta, desde luego, en el fenómeno del devenir consciente» (Freud: 15). El éxito de la conciencia comportaría el continuo reprocesamiento de los estímulos y su inserción en un orden temporal objetivado, que prescinde del contenido y calidad de sus datos. Segundo: para ello la evolución de la técnica y de la comunicación como técnica volvió disponibles dispositivos de adaptación y reproducción de experiencias que, al abolir determinados gestos y esferas de la experiencia práctico-afectiva, «somete[n] el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja» (Benjamin, 1999: 147). «El confort aísla. Por otro lado acerca a su beneficiario a lo mecánico» (146). Los periódicos, por

ejemplo: la explosión de noticias remarcaría y repetiría el automatismo defensivo de la experiencia, a través de la reducción de la palabra a valor de cambio: comunicación como neutralización del acontecimiento y como reducción al «puro-en-sí de lo sucedido». «Los principios fundamentales de la información periodística (novedad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí)» son los mismos que hemos visto guiar la maquinaria textual de "La parte de los crímenes". De allí el automatismo de la producción-recepción de los fragmentos, su consumo, su sumar-acumular lo que al instante queda atrás, sustituido cada vez por un dato más.

Benjamin relacionó la constelación de su ensayo con el análisis marxiano del trabajo automatizado, a su división entre trabajadores especializados y no especializados, y a su cada vez más rápido y reducido *amaestramiento* a la máquina. De la misma manera, "La parte de los crímenes" parece adiestrarnos para su propio *tiempo infernal*, ése «en el que discurre la existencia de quienes no terminan nada de lo que acometieron» (Benjamin, 1999: 152): «la explosión en el movimiento de la maquinaria. Cada manipulación del obrero en la máquina no tiene conexión con la anterior, porque es su repetición estricta» (150).

La repetición periódica, el ritmo de este retorno de lo idéntico, no estimula la memoria, sino que amaestra la conciencia, la administra (rápidamente) frente a la excepción vuelta regla del feminicidio de Santa Teresa, frente a las prácticas discursivas que a la vez lo enmascaran, lo niegan y lo vuelven posible. El lector de la novela (como los lectores *en* la novela) hace así un tirocinio: al principio, está desorientado. La inserción del documento interrumpe la forma novelesca y extraña nuestra costumbre con ambas textualidades. No obstante, paulatinamente, y esto es lo más terrible que una lectura reflexiva pueda reconocer, en la repetición, en la acumulación, el lector se "familiariza" *otra vez* –de una manera impotente, sonambúlica, tal vez: como Amalfitano, como Fate– con el horror de-escrito. Es un

proceso implícito en la formación del texto. Éste tiende a la saturación y al aburrimiento: *reactiva* nuestro aburrimiento como experiencia cotidiana. El ulterior extrañamiento, cuando el lector logre despertarse, adviene precisamente en la reflexión-conciencia de su *falta*, en la neutralización del shock y de su acontecimiento potencialmente desgarrador. Allí es como la destrucción de la experiencia se produce en tanto estrategia textual y negatividad: conciencia sin memoria, indignación sin experiencia.

Sin embargo, cuando el lector se da cuenta que ha sido –que está siendo, *mientras lee*– amaestrado por la novela a contener los desgarros del horror, a la vez se origina un hundimiento en la letra de lo repetido, una visión que disgrega el lenguaje y su instrumentalidad, su representación o referencia: si se repite, en la descripción de los cadáveres, el asesinato de las mujeres, reiteradamente inexistentes, sobrantes; en el desensamblaje de los fragmentos *desde su interior*, "La parte de los crímenes" abre un nuevo umbral de lo posible.

Volveremos a ello en el próximo apartado. Por el momento nos interesa proceder hacia lo (aparentemente) *menos* visible en la novela. Melissa Wright (2006) condujo un estudio muy interesante desde el interior de las maquiladoras de Ciudad Juárez.⁵³ En el marco de la de-localización y desregulación de la economía neo-liberal, Wright desentraña la explotación, producción y reproducción, por parte de las empresas transnacionales, de un mito

⁵³ Le debemos a un libro muy reciente de Herman Herlinghaus (2013: 217-9) la referencia y el descubrimiento del estudio de Wright. Por otro lado, la lectura de Herlinghaus abre muchos umbrales hermenéuticos a los cuales, en parte, nos referiremos en los próximos apartados. Señalamos, por el momento, un aspecto importante sobre "La parte de los crímenes" que, de manera diferente, también aquí estamos intentando argumentar: «paratactical narration can also turn the unbreakable cycle of violence *onto itself* [...] is a "methodical" procedure that presents an aesthetic, anti-cathartic source of energy set against the background of the general failure of the state and the mass media to take due responsibility during those years» (215, cursiva nuestra).

vuelto lugar común entre gobiernos, empresarios y medias globales: el de la *disposable third world woman*. Su objetivo es mostrar cómo «the economic and cultural processes work through each other continually, such that cultural entities [...] are not epiphenomenal to capitalism but, rather, constitute the discursive stuff of its materialistic core» (Wright: 17). La feminización del trabajo en el Sur global ofrece a las empresas no sólo mano de obra a bajísimo costo, exenta de impuestos y con ritmos intensivos de trabajo, sino también la "disponibilidad" (que es necesidad) para un frecuente y regulado, y asimismo naturalizado *turn-over* (eufemismo técnico que describe la sustitución de una desechabilidad por otra). El mito insiste en lo femenino como marca de lo no-especializable y no-entrenable: las mujeres se convierten en perennes trabajadoras temporarias, cuyo valor para la empresa, en vez de subir, disminuye con el tiempo, a causa de la serialidad del trabajo y el desgaste psico-físico que provoca. De tal manera que, con una frecuencia de uno a dos años, las trabajadoras experimentan una "natural" «muerte corporativa», pasando de medio de extracción de valor a despojo industrial.

Lo que más nos interesa aquí son las modalidades en las que el mito se materializa en el proceso productivo; puesto que no se trata sólo de ubicar en un contexto socio-económico y cultural el espacio ficcionalizado por Bolaño, sino de entrever en "La parte de los crímenes" motores formales que reproducen y, creemos, desarman de manera peculiar –abriendo, señalando e insertándose en las cesuras– el mito delineado por Wright. Una vez más el tropo de la mutilación: la división del trabajo en las maquiladoras determina la creación de un «laboring body, built of assorted body parts, that does not resemble the common image of a human form but that, nevertheless, is expected to function as the worker's body on the assembly line» (Wright: 17). Desensamblando y volviendo a ensamblar los cuerpos de los trabajadores, la maquila reinscribe y retraduce en la lógica productiva dicotomías raciales y de

género: masculino/femenino; primer/tercer mundo; norteamericano/mexicano; segmentando así lo social hasta llegar al núcleo de lo más desahuciado.

La producción mixta (serializada y flexible) opera un montaje entre piezas (mano-ojo) de mujeres sin cerebro (no-entrenables) y hombres-cerebros sin cuerpo (especializados):

it does so by locating the source of any skilled labor occurring on the assembly line within a disembodied, male supervisory brain that, through various techniques, transmits skill and training through an unskilled, laboring female body without actually training or skilling-up that same body. In this way, the female laborer continues to represent the perpetually unskilled and untrainable worker whose value diminishes through time (Wright: 47).

Resulta irónico que para justificar la creencia en la inherente, esencial *untrainability* de las mujeres, los empresarios aducen la misma cultura mexicana patriarcal que contribuyen a perpetuar.⁵⁴ El resultado, sin embargo, es un cuerpo-trabajador compuesto y asimétrico que determina la imperfección y lo incompleto de ambos componentes (masculino/femenino): sólo los ejecutivos extranjeros, desde luego, gozan de la compleción de su cuerpo-cerebro.

Queda claro como el proceso dialéctico –la imagen, dice Wright retomando a Benjamin– de la extracción de valor desde un desecho, produce cada vez vidas más vulnerables, despojándolas de los derechos más básicos y arrojándolas a una sociedad que las vuelve a recibir y a producir como residuo. Se configura la complejidad de una zona fronteriza y transnacional en el que la noción de ciudadanía se esfuma (cfr. Schmidt

⁵⁴ « "This is a macho culture. The girls don't want to move up, get into higher positions. We can't train them for those positions. They do assembly. That's the work they want to do. Not the other. ... Yes, not the flexible work."»; «"The girls here are the same kind of worker that has always worked in the maquilas. They are good with their hands. ... We train others [the men] to make the system more flexible."» (Whright: 55).

Camacho) y las mujeres quedan expuestas a un vacío jurídico y político que contribuye a la perpetuación de su exterminio. Es "suficiente" releer la página de "La parte de los crímenes" en el que un policía cuenta chistes a sus colegas, para ver cómo Bolaño conjunta fragmentos que hasta visualmente desensamblan el cuerpo sin voz de la mujer. La responsabilidad y la participación de la policía en la suspensión del derecho es lo que contribuye a la atmósfera de espectralidad de la novela.

Allí bebían café y comían huevos a la ranchera o huevos a la mexicana o huevos con tocino o huevos estrellados. Y se contaban chistes. A veces eran monográficos. Los chistes. Y abundaban aquellos que iban sobre mujeres. Por ejemplo, un policía decía: ¿cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta te la robe. [...] Y el contador de chistes decía: a ver, valedores, definanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina. Y entonces alguien se reía, un judicial, muy bueno ése, González, un conjunto de células, sí, señor. Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. Y ya caliente: [...] Y más caliente: [...]. Y aún más caliente: [...] Y una variante: ¿qué hace una neurona en el cerebro de una mujer? Pues turismo. Y entonces el mismo judicial que ya se había reído volvía a reírse y a decir muy bueno, González, muy inspirado, neurona, sí, señor, turismo, muy inspirado. Y González, incansable, seguía: ¿cómo elegirías a las tres mujeres más tontas del mundo? Pues al azar. ¿Lo captan, valedores? ¡Al azar! ¡Da lo mismo! [...] Y: ¿cuánto tarda una mujer en morir de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro. [...] Y: ¿qué hace un hombre tirando a una mujer por la ventana? Pues contaminar el medio ambiente. Y: ¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas, más rápido vuelve. Y: ¿por qué las cocinas tienen una ventana? Pues para que las mujeres vean el mundo. [...] Entonces el judicial, exhausto de una noche de trabajo, rumiaba cuánta verdad de Dios se hallaba escondida tras los chistes populares. Verdad de Dios, decía el judicial. ¿Quién chingados inventará los chistes?, decía el judicial. ¿Y los refranes? ¿De dónde chingados salen? ¿Quién es el primero en *pensarlos*? ¿Quién el primero en *decirlos*? Y tras unos segundos de silencio, con los ojos cerrados, como si se hubiera dormido, el judicial entreabría el ojo izquierdo y decía: háganle caso al tuerto, bueyes. Las mujeres de la cocina a la cama, y por el camino a madrazos. O bien decía: las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas. Y las carcajadas eran generales. Una gran manta de risas se elevaba en el local oblongo,

como si los policías mantearan a la muerte (2666: 689-92).

En efecto, tiene razón el judicial: podría hacerse un análisis de cada chiste para acumular las "verdades" que en la novela sólo se arrojan como fragmentos de un cuerpo social mutilado. Lo que Bolaño muestra y deja que actúe –al obligarnos a pasar horas frente a la frialdad de un registro de datos– es la materialidad de las producciones discursivas, su incisión en prácticas sociales, económicas y políticas: la verdad de –y en– las carcajadas, la bruma de su origen que se disemina en el desierto fronterizo. El ataúd desde donde hablan los policías vuelve este fragmento –y toda "La parte de los crímenes"– un diálogo monológico entre muertos: donde la única voz que no puede resonar es la de las mujeres. No es por casualidad que el narrador no logra no intervenir y es en estas intrusiones en los intersticios –a veces mínimos– del texto donde se crean las condiciones para su sabotaje. De la misma manera como hemos visto disgregarse, en la parodia y en el abismo de Santa Teresa, la progresión como forma de "La parte de los críticos"; la "de los crímenes" –abandonando lo novelístico y absorbiendo lo documental en un repliegue que disgrega la narración– a la vez implota en su mismo círculo de repetición. El ensamblaje del producto terminado (el fragmento, el chiste, el informe, la nota periodística: la tropología de la continua sustitución de una forma-simple por otra) se vuelve el proceso por desensamblar, por desmembrar.

5.3. Materialidad de lo in-forme

Donde acaba el lenguaje empieza no lo
indecible, sino la materia de la palabra
G. Agamben, "Idea de la prosa"

Una de las intuiciones más certeras –e inquietantes– de Leonardo Sciascia fue cuando afirmó que en los periódicos se encuentra toda la realidad, aunque ésta aparezca tras un velo que siempre deja entrever lo que sucede. Por lo tanto, se debe leer entre líneas y tener memoria. Quienes tienen el poder quieren tener también el monopolio de la verdad. / Asociar lo disperso ayuda bastante a contradecir la «verdad» oficial, así como auxilia a revelar lo que algunas autoridades ocultan en sus acciones. Cada acto, cada palabra, cada mutis de ellas expresan una arquitectura inversa, al principio opaca, pero luego evidente hasta hacerse casi corpórea. Leer entre líneas refiere al hallazgo de lo que trasciende lo contingente; y a la capacidad de jerarquizar, distinguir o evaluar más allá de lo inmediato. / Rememorar cosas pretéritas otorga los beneficios del pensamiento analógico, es decir, de la aptitud de trazar analogías, asociaciones, puentes en los hechos que la vida cotidiana presenta a gran velocidad, inconexos, en medio del caos noticioso y bajo el riesgo de la amnesia generalizada. Así, vale agregar al espacio de la interlínea y la práctica de la memoria por vía analógica un atributo disponible en la lectura múltiple de los sucesos: la agudeza ante las anomalías, aquello que permite conjeturar y sirve de plataforma al análisis y las vislumbres prospectivas (González Rodríguez: 282).

Es el epílogo de *Huesos en el desierto*. En una lúcida declaración de método, Sergio González Rodríguez resume los cuatro puntos que desplegó en su importante libro sobre el feminicidio de Ciudad Juárez:⁵⁵ desmistificación de las verdades oficiales y de sus medios; pensamiento relacional y analógico; re-articulación de lo disperso (distinción, evaluación y jerarquización: memoria crítica); productividad conjetural y prospectiva de las anomalías, como complemento de lo analógico. El objetivo, político y ético, es comprometerse con una lectura crítica, re-narrativa de un presente constantemente asediado por la amnesia y su manipulación (el olvido del horror y el olvido como horror).

Como vimos, a pesar de los compromisos compartidos, nada de todo esto se encuentra en "La parte de los crímenes". Pero tampoco se encuentra su "simple" reverso (como podría

⁵⁵ Como es sabido, durante la escritura de la novela, Bolaño mantuvo con Sergio González Rodríguez una correspondencia que fue fundamental para su documentación sobre el feminicidio de Ciudad Juárez y la creación de Santa Teresa.

parecer del análisis del apartado anterior), esto es: la pura dispersión, la mimesis de lo continuo/discontinuo del «caos noticioso», la amnesia que recubre anomalías y analogías. No se trata de mimesis, pues, ni en el sentido de una reproducción "fiel", ni en el, más complejo, de una re-configuración o transfiguración creadora (Ricoeur) de esa dispersión. En "La parte de los crímenes", la forma-informe adquiere más bien el estatuto performativo de un injerto; una suerte de ready-made complejo: un corte y una re-contextualización; y, en el extenuarse de su repetición, un cortocircuito imprevisible: un acontecimiento.

Queremos subrayar dos aporías que del centro de la novela resuenan en todas las otras. Primero, que una *experiencia* del lenguaje (un *experimentum linguae* como lo sigue pensando desde sus primeros libros Giorgio Agamben, esto es, una experiencia del lenguaje como tal, como potencia, más allá de su significación en acto) se desprende precisamente en el lugar y en el tiempo de su absoluta expropiación, esto es, en la esfera de la separación del decir, del nombrar, del narrar, del tiempo.

Segundo, que esta experiencia produce su propia historicidad, es un evento que se inscribe en el texto: allí donde parece haber sólo un eterno presente, una sustitución de un olvido por otro; allí donde la historia es aniquilada, junto con la memoria, en el tiempo lineal de su repetición; precisamente allí, el proceso de la *cita*, el de la re-traducción de los documentos en la novela producen un acontecimiento *en* el lenguaje y *del* lenguaje. Señal de su historicidad es también la manera como este acontecimiento migra y vuelve a acontecer a lo largo de las otras partes de la novela, cada vez re-irrumpiendo como detención de la narración.

Intentaremos seguir las reflexiones del capítulo anterior sobre ese ruido, ese balbuceo, ese mientras intempestivo: sobre su *testimonio*. Puesto que, íntimamente relacionado con los dos aspectos que mencionamos, es este otro: es como si Bolaño respondiera de manera *literal*

al entre-líneas sugerido por González Rodríguez; en la novela, las anomalías se producen en el desastre, en la ruina del lenguaje, no más allá de él: el entre-líneas es una catábasis, un hundirse en la «materialidad de la letra», en su misma articulación sintáctica y gramatical, descompuesta en los elementos de su sucesión, al borde de su no-significar. Escribe Paul de Man: «Lo que se nombra aquí es la disyunción entre gramática y significado, *Wort* y *Satz*, es la materialidad de la letra, la independencia o el modo en que la letra puede alterar el significado ostensiblemente estable de una frase e introducir en ella un desliz por medio del cual ese significado desaparece, se desvanece y por medio del cual se pierde todo control sobre ese significado» (de Man 1990: 138). Creemos que en "La parte de los crímenes" Bolaño se inserta en esta disyunción, en el abismo que se abre entre lenguaje y significación y que es interrogando tal cesura que, en lugar de «entering into the familiar catalogue of testimonial narratives, displays testimonial insistence in its own kind» (Herlinghaus 2013: 214).

Nos será tal vez útil mencionar dos lecturas, en apariencia opuestas, que muy a menudo se repiten en la literatura sobre Bolaño. Por un lado, la que podríamos definir una ansia de restitución, de restauración de la integridad de las víctimas o, cuando menos, de su recuerdo. En "La parte de los crímenes", escribe por ejemplo Chiara Bolognese, «la precisión con la que se detallan incluso nombres y apellidos de las víctimas vuelve a darles una identidad a esas mujeres que, por lo general, acaban entrando en el olvido» (Bolognese: 141). Se trata de un deseo proyectivo que proviene de una consideración de lo que parece más intolerable del feminicidio de Ciudad Juárez: la reproducción de los asesinatos en el silencio, el ocultamiento, hasta el menosprecio y la estigmatización de los familiares de las asesinadas, y así de todas las potenciales, *ulteriores* víctimas. El hecho de que Bolaño reproduzca y nombre a las muertas en informes médicos y retazos de periódicos, y las acumule con tanta

insistencia, parece ser suficiente para afirmar que su novela *devuelve* a las víctimas una identidad, o una dignidad (Fourez y Sepúlveda), o un honor (Domínguez). Creemos que la importancia de la operación bolañiana está, en cambio, en extremar –a través de *Santa Teresa* (esto es, refigurando, replegando y desplazando su referencia a Ciudad Juárez)– un principio proliferante de destrucción: lejos de restituir cualquier tipo de identidad o palabra a las mujeres asesinadas, como vimos, Bolaño redobla su aniquilamiento; marca, señala, re-maquila su inexistencia. Es sólo partiendo de aquí que podrán pensarse, quizá, sus posibilidades de resistencia, y de memoria.

Otros críticos, al constatar precisamente esta operación de Bolaño, lamentan en cambio la ausencia de una vía política o ética que se desprenda de su obra (no sólo de *2666*). Escribe, por ejemplo Jean Franco: «In the post-political world of Bolaño's novels, politics as such are almost completely absent» (Franco: 210). Al mencionar películas y textos (testimoniales en su mayoría), así como ensayos sobre Ciudad Juárez, Franco lee en *2666* un esencial pesimismo en cuanto a la posibilidad de resistencia, por ejemplo, de las luchas que las madres, las organizaciones de las víctimas y las activistas siguen emprendiendo en la ciudad chihuahuense (y no sólo). Estos documentos «support the view that action to right wrongs can be meaningful. In contrast, Bolaño often sounds like a romantic anarchist» (216). Y como tal, «does not raise women from the dead» (214). En un mundo post-utópico, de *petits récits* casual y metonímicamente relacionados entre sí,⁵⁶ todo, la realidad, la historia, la vida humana se reduce a pura apariencia, a anécdotas, charla, episodios nimios y

⁵⁶ Otro *topos* de la crítica (entre anarquismo y nihilismo, pues): «the idea that chance is the universal motor of life. It is certainly the motor of Bolaño's fiction» (210).

reminiscencias, cuyos detalles «will rapidly be forgotten» (216).

Ambas lecturas han sido evidentemente capturadas por una falta. Así, por un lado, pretenden llenarla; por el otro, la lamentan, de manera casi melancólica. Nos parece, sin embargo, que hay que analizar la operación de Bolaño en toda su radicalidad. Y así seguir considerando que, en el proceso ficcional que repliega Ciudad Juárez en Santa Teresa, lo que retoma Bolaño *no* es el evento de los asesinatos ni la biografía de sus víctimas, como tampoco las luchas de las/los activistas y de las madres por la justicia y la memoria de sus hijas; todo esto es tachado y su borramiento, queda claro, se manifiesta de manera casi intolerable (de allí las dos lecturas). Lo que se reescribe, en cambio, es la cruda, vaciada y reificada textualización de los cadáveres. Así que no se trata tampoco de la materialidad de los cuerpos, sino de la reinscripción del cadáver a partir de la cita (del injerto) de textos que describen su desmembramiento, las huellas de su violación, de su despojo. La operación de la novela con tales textualidades es, nos parece, «intra-lingüística»: «se relaciona con lo que en el original pertenece al lenguaje y no al significado como correlato extralingüístico susceptible de paráfrasis o imitación» (de Man 1990: 130).

Nos interesa adentrarnos por este camino, puesto que, una vez más, no hay que buscar (sólo) una ética y una política como tema, argumento o posible contenido de las obras, sino en la posición escritural de Bolaño, esto es, en la forma y *formalización* de sus narraciones, en la forma como contenido y en lo que provocan, en el compromiso con el lenguaje como potencia y, tal vez, con la escritura como testimonio (más allá de la literatura testimonial).

«¿Cómo es posible», se pregunta Agamben, «hacer experiencia no con un objeto, sino con el mismo lenguaje? ¿Y, en cuanto al lenguaje, no con esta o con aquella proposición significante, sino con el puro hecho de que se habla, de que exista lenguaje?» (Agamben 2007: 216). Interrogaremos "La parte de los crímenes" siguiendo de cerca esta pregunta. Y

contextualizándola, historizándola. Al referirse a nuestra fase del capitalismo y a la que Debord llamó sociedad del espectáculo, Agamben ahonda en la urgencia de la apertura de una experiencia del lenguaje, precisamente en el momento de peligro de su destrucción y expropiación, esto es: frente a la captura, por parte –y en el– espectáculo de la misma comunicabilidad de los hombres y de su potencia como medio puro, desligado de un fin instrumental.

Esto significa que el análisis marxiano debe ser completado en el sentido de que el capitalismo (o cualquier nombre se quiera dar al proceso que domina hoy la historia mundial) no se dirigía sólo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y sobre todo a la alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza lingüística y comunicativa del hombre, de ese *logos* que un fragmento de Heráclito identifica con lo Común. La forma extrema de esta expropiación de lo Común es el espectáculo, es decir la política en que vivimos. [...] Por esto (porque lo que es expropiado es la posibilidad misma de un bien común) es tan destructiva la violencia del espectáculo; pero, por la misma razón contiene todavía algo como una posibilidad positiva, que se trata de utilizar contra de él. [...] La época que estamos viviendo es también aquella en la que por primera vez se hace posible para los hombres hacer la experiencia de su propia esencia lingüística; no de este o aquel contenido del lenguaje, sino del lenguaje *mismo*, no de esta o aquella proposición verdadera sino del hecho mismo que se hable. La política contemporánea es este devastador *experimentum linguae* que en todo el planeta desarticula y vacía tradiciones y creencias, ideologías y religiones, identidad y comunidad (Agamben 2001: 70-3).

Este fragmento describe perfectamente lo que intentamos describir en el apartado anterior. No sólo la expropiación del trabajo, sino también la expropiación del lenguaje en la esfera separada de los medios que vehiculan, distorsionan y vuelven a reproducir los asesinatos. La necesidad de una re-narración, a través del entrecruce de «documentos y testimonios múltiples»; la urgencia de una acción de disgregación y desmistificación de los dispositivos que, desde la política, la policía y la justicia hasta la información, provocan «la inadvertencia o amnesia global ante un fenómeno extremo de signo anárquico»; la tarea de desactivación del «impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas»

(González Rodríguez: 12); todo esto, si está presente en la novela de Bolaño, lo es en tanto inter-texto borrado, como recorte y falla. No hay re-narración ni reconfiguración: Bolaño deja proliferar la normalidad de la barbarie; lleva a la implosión sus no-eventos lingüísticos y así deja acontecer su estallido. Informes infames y sumarios, reportajes vacíos: el narrador de "La parte de los crímenes" se inserta en ellos y los traduce, haciéndolos arruinar. Se produce, así, la experiencia de las ruinas del lenguaje y de la narración.

Esto se vuelve visible a nivel sintáctico, en el interior de los fragmentos y entre ellos. Elipsis casi absolutas se empalman a repeticiones-redundancias: se trata de las dos operaciones que mueven el ensamblaje-desensamblaje de las citas. Por un lado, se reiteran y especifican datos que no es importante volver a recordar; por el otro, la sustitución de una pieza por otra provoca el repliegue en el vacío de todo lo que importaría para una narración como, por ejemplo, la de Sergio González Rodríguez. Proliferan las anomalías, pues, sin conjeturas ni temporalidad prospectiva, generando un riesgo inminente de implosión. Seguiremos nuestro análisis de "La parte de los crímenes" para entrever y oír en esas fisuras, en esos riesgos, un balbuceo de la lengua que se desplaza y vuelve a emerger en toda la novela.

En mayo se encuentra a «una mujer muerta» (449). En el fragmento sucesivo, ésta se renombra como «la primera muerta de mayo» (450). Pocos renglones después el narrador se siente en deber de especificar, como si hubiéramos olvidado algo del funcionamiento de nuestra lengua: «Pero la primera muerta no fue la única muerta» (*ibidem*). Hay una segunda, pues. Y una «última muerta de mayo» (451) (una tercera). El abuso de los numerales se pierde en un abismo ecolálico, vacía su significación, arrastra consigo también al mes de mayo y al calendario, marcando la traba de algún mecanismo, unas fallas, un sonambulismo, una idiotez

casi maquínica. Y si la primera de mayo no es *una*, la segunda se ensambla así:

Tres días después murió Guadalupe Rojas (a quien se identificó desde el primer momento), de veintiséis años, residente en la calle Jazmín, una de las paralelas de la avenida Carranza, en la colonia Carranza, y que trabajaba de obrera en la maquiladora File-Sis, instalada no hacía mucho en la carretera a Nogales, a unos diez kilómetros de Santa Teresa (450-1).

A la estructura paratáctica y serial, se añade una coextensiva tendencia al ensamblaje aposicional, parentético, parasitario; un continuo añadir piezas sintácticas, montándolas una encima de la otra, sucesivamente. Es el estilo absurdo de los informes, sin duda; y sin embargo el injerto de éste se arrastra en el periodo sucesivo, como si el informe se hundiera en sí mismo, entre-líneas, y se auto-comentara:

Guadalupe Rojas, por otra parte, no murió mientras se dirigía a su trabajo, algo que se hubiera podido entender, pues aquella zona era solitaria y peligrosa, apta para ser transitada en coche y no en autobús y luego a pie, al menos un kilómetro y medio desde la última parada del autobús, sino en las puertas de su casa en la calle Jazmín (451).

Sentimos una carga irónica, aquí, una acentuación ajena en la larga, asfixiante serie de subordinadas, mismas que se engloban y *parecen* distanciarse, aún de manera precaria. Sin embargo no hay ningún punto o posición estable desde donde criticar esa visión; la repercusión del injerto documental es un descontrol sintáctico que actúa en la lengua: un desliz, un resbalar de cada elemento sobre el otro, un tempo inercial y peligroso, que se deja proliferar y *resonar*.

Otra señal: cuando empiezan y acaban las pocas digresiones semi-narrativas, intercaladas al historial de cadáveres, se produce de repente un compulsivo retorno a la forma-informe; como si las piezas narrativas fueran una distracción y el narrador tuviera que

re-inscribir el orden, fijándolo en la cartografía del calendario. Y sin embargo, cuando lo maquínico vuelve a tomar su curso, la sintaxis presenta de repente una desarticulación, un desembrague, aún mínimo; como si lo aparentemente inactivo (por dos, tres, cinco páginas), al reactivarse necesitara de un envite y re-empezara *demasiado rápido* o *demasiado lento*, fagocitando partículas del ensamblaje anterior y moviendo a fuerza hacia el siguiente. Después de un fragmento en el que el judicial Juan De Dios Martínez se interroga sobre dos cuerpos dejados, según él ilógicamente, en dos lugares distantes del poblado El Obelisco; el siguiente fragmento parece haber cancelado lo que le precede, y empieza así:

Una semana después del hallazgo – del cadáver – de la niña – de trece años – en los alrededores de El Obelisco, fue hallado el cuerpo – sin vida – de una muchacha – de aproximadamente dieciséis años – a un lado de la carretera – a Cananea (629).

Muy seguido, pues, al empezar cada fragmento, se necesita retomar y repetir, re-individuar el objeto de discurso, como si el vacío implicara el espaciamiento entre una noticia y otra, entre un informe y otro en un archivo-basurero, como si –un como si muy efectivo– indicara la inscripción misma de un olvido, un olvido reiterable: una no-significación. Y la cadena de sintagmas preposicionales es, una vez más, y literalmente, aterradora: construcciones farragosas que literalizan la mutilación y recomposición de un cadáver lingüístico, un objeto defectuoso, un trabajo disgregado. Y una resistencia: al señalarlo, al dejar que actúe, que se reproduzca.

Escribe Cathy Fourez: «la ficción [...] se metamorfosea poco a poco en un cementerio verbal donde sólo la anatomía es capaz de gritar las heridas y las humillaciones» (Fourez: 43). Figuración de una descomposición verbal: lenguaje-cementerio, lenguaje-basurero. El chirrido del mecanismo deja resonar un grito, un murmullo, un desmembramiento; la re-articulación enrarecida no hace sino reproducir e intentar silenciar el grito: «un vertedero

infecto de tres kilómetros de largo por uno y medio de ancho situado en una hondonada al sur de la barranca El Ojito» (2666: 529). Ninguna coma entre los complementos nominales. De la misma manera como los nombre propios flotan, en una glosolalia macabra, en la pretendida indistinción de sus referentes; los nombres comunes son agregación preposicional: «Dos semanas después el cuerpo de la desconocida pasó a engrosar la reserva – de cadáveres – de los estudiantes – de Medicina – de la Universidad – de Santa Teresa» (530). El nombre de la "reserva" es la entera cadena. El deslizamiento corroe todo lo que se agrega, que se engrosa, que vacía el archivo de los enunciados.

Lo que la retraducción provoca, pues –en un «artefacto lingüístico» que cita, incrusta y vuelve a montar «un atlas de criminología malsano» (Speranza: 119)– es una caída respunteada de ruidos: «desde entonces no había hecho otra cosa sino caer, una de esas caídas interminables y mexicanas, es decir una caída respunteada de tanto en tanto por una risa en sordina, por un disparo en sordina, por un quejido en sordina. ¿Una caída mexicana? En realidad, una caída latinoamericana» (2666: 582). La caída de los injertos; y los quejidos, los rumores, los murmullos que recubren y desencadenan. Hay otra figura de este funcionamiento, una prefiguración no tanto y no sólo de las violaciones y los asesinatos, sino de la misma gramática de "La parte de los crímenes". En la película (atribuida al director Robert Rodríguez) que le muestran a Fate durante una noche sonámbula, un montaje extraño y siniestro desemboca en estas secuencias:

Entonces los tipos, que hasta ese momento la estaban poseyendo alternativamente, se acoplaban a la vez, el primero la penetraba por la vagina, el segundo por el ano y el tercero metía su verga en la boca de la mujer. El cuadro que formaban era el de una máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento, pero la forma del estallido, y cuándo ocurriría, era imprevisible (405).

Son estos movimientos continuos que estamos intentando ver inscritos en "La parte de los crímenes". La forma-lugar común, que en nuestras reflexiones volvió una y otra vez, actúa en toda dimensión del texto: como si no pudiera-no re-presentarse, reproducirse. El lugar común es el espacio textual de la expropiación de lo común: es aquella repercusión de la máquina, que a la vez produce más y más formas, se *formaliza*: hasta produce acciones, digresiones, retazos narrativos. Tiene poder performativo. En las secuencias de la película no podemos entonces no divisar los *frames* de los informes, su carga adverbial recurrente: «Había sido violada *vaginal y analmente, probablemente* más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado *profusamente*» (444, cursivas nuestras). No será casualidad si el agregado adverbial produce rumores y más y más movimientos.

Según el forense, Mónica 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». Hubo un policía, sin embargo, que dijo que una violación completa era la que se hacía por los cinco conductos. Preguntado sobre cuáles eran los otros dos, contestó que las orejas. Otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo de Sinaloa que violaba por los siete conductos. Es decir, por los cinco conocidos, más los ojos. Y otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga, aunque, claro, para hacer eso había que estar muy taras bulba. Lo cierto es que la violación «por los tres conductos» se extendió, se popularizó en la policía de Santa Teresa, adquirió un prestigio semioficial que en ocasiones se vio reflejado en los informes redactados por los policías, en los interrogatorios, en las charlas off the record con la prensa (576-7).

Si los ensamblajes textuales literalizan la violación, la caída, la expropiación del lenguaje; las violaciones figuran y reproducen la máquina verbal. Y sin embargo lo que pretendería metaforizarse en una mimesis analógica, en realidad no deja sino residuos y gritos. Lalo Cura, el chico indígena escogido como "guarura" de un narcotraficante por el

mismo jefe de la policía, pasa luego a formar parte de ésta. Es tal vez ingenuo, lee, divisa las palabras, toma a la letra los chistes,⁵⁷ como tonto cómico en un mundo al revés, oye murmullos, oye voces que le relatan historias: «la locura es contagiosa», le dice su esposa a Amalfitano. La locura prolifera. En un relato que lo "prefigura" ("Prefiguración de Lalo Cura") ve en el rostro del aburrimiento –como Florita Almada, como Benito Juárez y el pastorcillo de Leopardi– «cosas horribles que prefería no decir» (2666: 542): «La felicidad ya desapareció en algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro. Un asombro constante, hecho de cadáveres y de personas comunes y corrientes» (Bolaño, 2005b: 112). Su aprendizaje en la policía, por ejemplo:

Desde las escaleras olió el alcohol. En uno de los calabozos habían apiñado a unos veinte detenidos. Los miró sin pestañear. Algunos de los detenidos dormían de pie. Uno que estaba pegado a los barrotes tenía la bragueta desabrochada. Los del fondo eran una masa informe de oscuridad y pelos. Olía a vómito. El habitáculo no debía de medir más de cinco metros por cinco. En el pasillo vio a Epifanio que miraba lo que ocurría en las otras celdas con un cigarrillo en los labios. Se le acercó para decirle que esos hombres iban a morir asfixiados o aplastados, pero al dar el primer paso ya no pudo decir nada. En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Riviera (501-2).

Por un lado, los prisioneros, apiñados en un calabozo, duermen de pie. Por el otro, el movimiento continuo de los conductos adverbiales. Es la imagen dialéctica, suspendida, recortada que vuelve y se despliega en constelaciones heterogéneas a lo largo de toda la novela.

⁵⁷ «¿Cómo es posible, dijo uno de ellos, que Llanos la violara si era su marido? Los demás se rieron, pero Lalo Cura se tomó la pregunta en serio. La violó porque la forzó, porque la obligó a hacer algo que ella no quería, dijo. De lo contrario, no sería violación. Uno de los policías jóvenes le preguntó si pensaba estudiar Derecho. ¿Quieres convertirte en licenciado, buey? No, dijo Lalo Cura. Los otros lo miraron como si se estuviera haciendo el pendejo» (2666: 548-9).

Así que fue importante citar la parte de los chistes, de la misma manera como lo fue mencionar los coloquios, los diálogos, las charlas de los críticos. Es algo notable y evidente el uso y abuso de listas y enumeraciones en Bolaño. Sin embargo aquí se alcanza un límite que pierde cualquier control de la significación. Bloques textuales, cuya (des)composición/sucesión sintáctica lleva la repetición a una extrema formalización,⁵⁸ a una *mise en abyme* del movimiento traductivo, implícito en el injerto: «el tipo de estructura por medio de la cual queda claro que el texto se vuelve él mismo ejemplo de lo que ejemplifica» (de Man: 131): un desmembramiento fractal, fragmentos *rotos* de una totalidad inexistente y disgregada. Lo que las listas provocan –insertadas en el medio y sobreponiéndose a las descripciones seriales de los cadáveres– es una radicalización *visible*, una visión-sonido que sigue migrando y cayendo hacia un oasis, un abismo horrible, inmenso que en realidad ya se confunde con –y abarca todo– el desierto que *parecía* contenerlo: «quienes escuchaban, no, quienes divisaban sus palabras, las palabras que el judicial pensaba decir, como si fueran espaldas mojadas perdidos en el desierto y divisaran un oasis o un poblado o una manada de caballos salvajes» (691). El murmullo intestimoniable, la no-lengua que se desprende de esta formalización a-humana es lo que la novela intenta testimoniar. Es lo que Lalo Cura oye y mira, sin pestañear.

⁵⁸ escribe Hillis Miller «Formalism of "formalization" names for de Man not the beautiful aesthetic formalization of the artwork, but a principal of mechanical senselessness in language that he associates with the arbitrariness of grammar, of declension, *Fälle*» (Hillis Miller: 195).

5.4. Posibilidad del testimonio, contingencia de la narración

Bolaño parece producir la que Agamben, refiriéndose a las prácticas glosolálicas, define como una «experiencia integralmente de-subjetivada del acto de palabra» (Agamben 2005: 120, trad. modificada). Es notable y *visible* la obliteración de la subjetividad en "La parte de los crímenes". Escribe Asensi Pérez: «la subjetividad ha desaparecido porque dado que las verdaderas protagonistas son las mujeres asesinadas, la subjetividad, la femenina y subalterna, ha sido borrada del mapa, reducida al silencio y destruida»; por esto, la novela sólo puede «subrayar un vacío, el existente entre las muertas de la historia y la enunciación» (Asensi: 289). De allí el retirarse del narrador frente a los documentos-cadáveres: con su solo injerto proliferante, Bolaño obtiene un efecto performativo parecido a ciertas prácticas vanguardistas y experimentales; sin embargo, mantiene la apariencia de lo legible (el *movimiento aparente* del que habla Amalfitano con un amigo de su hija), mientras que disgrega su vacío desde el interior y hace que diga una laguna: que cada vez se interrumpa, asista a su desmoronamiento, a su no-poder decir. Entendemos cómo la omnisciencia (también aparente) que Bolaño escoge para el narrador de su última, múltiple novela, aquí se derrumba para testimoniar un fracaso de lo literario y de lo novelesco. Y sin embargo, esto los abre a un margen de ruinas desde donde *pueden* todavía acontecer: desde una negatividad y una imposibilidad que son –en un movimiento aporético (ausencia de vía) que se resuelve en *euporía* (buena vía) ético-política– su misma condición de posibilidad.

Escribe Hermann Herlinghaus:

For Bolaño, taking the full measure of this situation [la normalización del horror en Santa Teresa] meant avoiding any attempt to fix the drama in narrative terms.

Somewhat similar to Benjamin's highlighting of a concept of history based on the "tradition of the oppressed", Bolaño seeks to bring about a sensorium of emergency, questioning the self-fulfilling drive of the "current amazement that the things we are experiencing are 'still' possible in the twentieth century" (2013: 210).

En la cita, Benjamin se refería a un planteamiento historicista que ve la historia como linealidad civilizadora y continuamente progresiva. Que en el siglo XX sea *todavía* posible el nazismo es un asombro (una falsa conciencia) que en el Occidente del capitalismo avanzado mal aprendimos a desechar. Cómo en el siglo XXI sea *todavía* posible Ciudad Juárez, es algo que a Bolaño, a diferencia de los críticos en su novela, no le provoca ningún asombro. Su lucidez está en una continua re-lectura de la historia a partir de la posibilidad de lo imposible. Imposibilidad significa negación de la contingencia, esto es, del poder (todavía) ser y no ser a la vez de la historia de los vencidos; la posibilidad de lo imposible coincidiría, pues, con el constante peligro de la oclusión de este retorno. Es a tal oclusión que Bolaño se opone.

Así la experiencia-límite de "La parte de los crímenes" le debe su poder precisamente al umbral abismal que vuelve a abrir. Los fragmentos, las ruinas del lenguaje escarban una frontera en la cual la absoluta imposibilidad que allí parece reinar (imposibilidad que nos interesará investigar aquí), regresa –mejor dicho, *puede* retornar– de nuevo como posibilidad *otra*; esto es, como contingencia de un acontecimiento desgarrador (un estallido): como posibilidad de la infinita, continua reiteración del horror y a la vez como inyunción, petición, instancia de interrupción: quizá, como posibilidad de justicia.

Al hablar de la estructura del testimonio como testimonio de un intestimoniable, desde los capítulos anteriores nos referimos a un libro importante (y muy controvertido) de Giorgio

Agamben: *Lo que queda de Auschwitz*; obra que ha sido leída –y criticada (no siempre a propósito)– de muy diferentes maneras.⁵⁹ Aquí nos interesa centrarnos precisamente en su rediscusión de las categorías de la modalidad, para luego profundizar, acercándonos al final de la tesis, el compromiso ético-político de la prosa bolañiana. «Las categorías modales – posibilidad, imposibilidad, contingencia, necesidad», escribe Agamben, «no son inocuas categorías lógicas o gnoseológicas [...]. Son operadores ontológicos, es decir, las armas devastadoras con las que se combate la gigantomaquia biopolítica por el ser y con las que se decide cada vez sobre lo humano y sobre lo inhumano, sobre un "hacer vivir" o un "dejar morir". La subjetividad es el campo de esta lucha» (Agamben 2005: 153, trad. modificada). Agamben inserta su ética del testimonio en esta gigantomaquia; hace del testigo una *posible* resistencia; una instancia frágil que lucha por el mantenimiento de la fractura –esto es, no por una recomposición metafísica y a la vez en contra de su separación biopolítica– entre vida y lenguaje, entre viviente y hablante, entre *zoé* (vida biológica) y *bíos* (vida políticamente cualificada, según la distinción de Aristóteles retomada, como es sabido, por Agamben). El testigo testimonia por esta cesura irrecomponible, de la cual deriva, sin embargo, la misma posibilidad de una forma-de-vida en la que las dos dimensiones no estén nunca disjuntas. Resistencia, pues, frente a la politización de la que Agamben define, a través de Benjamin, «nuda vida», esto es, frente a la captura de la mera facticidad biológica del hombre y la separación de su forma, el vaciamiento de su (im)potencia.

⁵⁹ Hacía años, tal vez todo su recorrido filosófico, que el pensador italiano buscaba, reelaboraba la estructura del testimonio, misma que aquí es repensada en términos biopolíticos y a partir de los escritos imprescindibles de Primo Levi. Así que para entender bien las repercusiones ético-políticas de su libro sería importante volver a narrar este camino del pensamiento (por lo menos a partir de *Infancia e historia* y *El lenguaje y la muerte*). Lo cual, por supuesto, no podremos hacer aquí.

Ya nos referimos a esta escisión al hablar del feminicidio de Santa Teresa. Maquiladoras, policías, políticos, narcotraficantes, y así la desaforada pervasividad social de la misoginia no hacen sino producir y extraer la nuda vida de las mujeres, pretendiendo aniquilar sus capacidades de agenciamiento ético-político. Para las maquiladoras, la mujer es un par de ojos y un par de manos desechables; para los policías un manajo de células (y otras cosas y orificios más, vaciados de cerebro y palabra); para los narcotraficantes, es la posibilidad de una infinita violación y explotación de su cuerpo; para los políticos, un mero problema mediático: un estorbo. El conjunto de dispositivos hace que se compenetren el uno en el otro, en una indistinción que determina la radical anomia del estado de excepción fronterizo: si el Estado es de hecho erosionado, al retirar de la frontera sus prerrogativas jurídicas frente a poderes económicos que lo rebasan, queda claro cómo su soberanía sigue vigente en su mismo acto (informal pero horrorosamente efectivo) de suspensión de la ley. La alianza siniestra con el (que debería ser considerado) anti-estado mafioso del narcotráfico se junta y es funcional a la administración y explotación del trabajo en las maquiladoras: los asesinatos encuentran su condición de posibilidad en esta anomia que da lugar (produce y captura) al cuerpo político de las mujeres en tanto vida «que no merece vivir» (Agamben).

At the heart of these seemingly disparate story lines is the crafting of the Mexican woman as a figure whose value can be extracted from her, whether it be in the form of her virtue, her organs, or her efficiency on the production floor. And once “they,” her murderers or her supervisors, “get what they want from” her, she is discarded (Wright: 87).

Se vuelve esclarecedora, en estas afirmaciones de Melissa Wright, la analogía con la estructura a través de la cual, según Agamben, el derecho se refiere a la nuda vida, mediante una relación y una topología de exclusión inclusiva. El filósofo italiano retoma de Jean-Luc Nancy el concepto de *bando* (en el doble sentido de su raíz germánica, que se refiere al

excluido, al bandido y a la vez a la enseña del soberano): la regla se refiere a la excepción, desapplicándose, retirándose de ella, abandonándola. De tal manera *da lugar* a lo que exceptúa: «el que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley e indiferente a ésta, sino que es *abandonado* por ella, es decir que queda expuesto y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden» (Agamben 1998: 44, trad. modificada). Lo que así es «tomado afuera (*ex-capere*)» (30)⁶⁰ no es una exterioridad pre-existente, sino que es producido por la misma suspensión de la norma, la cual a su vez se funda en su poder de decisión sobre la excepción.

Es sabido que una obscura figura del derecho romano proporciona a Agamben la imagen paradigmática de esta relación de abandono: el *homo sacer* que da el título a su serie de libros se refiere a una arqueología de lo sagrado «más allá o más acá» de lo religioso; sagrada, a partir de la interpretación de las fuentes que Agamben consulta, sería la vida puesta en "bando", que, condenada, no puede ser sacrificada y a la cual, sin embargo, cualquiera puede dar muerte impunemente. La *sacratio* configura así una doble excepción, colocando a sus víctimas afuera tanto de la jurisdicción humana como de la religiosa, y a la vez capturándolas en ambas. Cuando, como en nuestros tiempos, y de manera evidente en la Santa Teresa de Bolaño, la excepción muestra ser en todas partes la regla, se vuelve posible que un policía se refiera a un inmigrante centroamericano así: «un ilegal, ¿me entiendes?, un ilegal

⁶⁰ La traducción al castellano dice «sacada afuera». En general, por lo que pudimos ver, las traducciones de los libros de Agamben al español no son muy cuidadosas. En este caso, sin embargo, el error es un poco trivial: Agamben está hablando precisamente de la exclusión inclusiva, leyéndola en la misma etimología de la palabra *exceptio*, de *ex* (fuera) *capere* (tomar), esto es, capturar lo que se expulsa. Traducir con «sacar afuera» significa vaciar la frase en la que está insertada: «En este sentido la excepción es, verdaderamente, según su etimología, *sacada afuera (ex-capere)* y no simplemente excluida». De aquí en adelante, no señalaremos las modificaciones.

incluso en México, que ya es mucho decir, porque aquí todos somos ilegales en potencia y a nadie le importa que haya un ilegal más o uno menos» (2666: 580). En el estado de excepción cualquiera es un ilegal en potencia. El ilimitado poder de la suspensión de la ley pone, virtualmente, en bando a toda su población (empezando, como es obvio, por las clases subalternas). Narrar *desde* Santa Teresa, significará entonces narrar desde el bando, desde el peligro del abandono de la vida, de la ley, del lenguaje. Los dispositivos que deciden la desechabilidad de las mujeres y las reducen a «disposable non-citizen» (Schmidt Camacho), determinan, en su mismo cuerpo, «una nueva condición ciudadana: la de *víctima-en-potencia*» (Rotker in Schmidt Camacho: 270).

Esta condición es el principio de desfiguración de toda la novela (Santa Teresa como cronotopía de la excepción): proliferan las imágenes intersticiales, de un afuera/adentro indistinto, que distorsiona percepciones, conciencias, narrativas; cada personajes que vive o llega (o está a punto de llegar) a Santa Teresa es absorbido por un estado de emergencia radical. Al entrar a la ciudad mexicana, Pelletier, Espinoza y Norton filtran para el lector, desde la ventanilla de un auto, su primera imagen: «Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal» (2666: 149). Procesos traductivos que hemos visto desmoronarse muy pronto: la connotación de la palabra «gitano» nos habla muy bien del cruce transoceánico de la academia europea; sin embargo, lo importante es su conjuntar dos figuras jurídico-políticas que *encarnan* una condición de-nacionalizada, un lugar crítico en la concepción misma de la ciudadanía y su relación con un territorio y una nación; el campamento como excepción de una extranjería que parece abarcar toda la ciudad: la fuga inminente, su peligro; la persecución, el destierro. Así, cuando Fate está a punto de cruzar la frontera, en un restaurante escucha la conversación entre dos hombres norteamericanos (un

investigador y, tal vez, un joven discípulo) sobre unos crímenes de los que todavía no sabe nada (aunque ya entraron, como ruido, en su sueño). Acá las conclusiones del detective: «Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos» (2666: 339). Como siempre, Bolaño nos tiende aquí una trampa o, cuando menos, una alerta. Cada vez hay que distinguir los *lugares* de enunciación. Y ahora sabemos que las topologías, en la novela, neutralizan cualquier dispositivo de distinción entre afuera y adentro. Claro, se está dando una definición particularmente "pujante" del «estado de des-localización y dis-locación jurídico-política» (Agamben, 1998: 55) del estado de excepción en el momento en que tiende a volverse la regla; ya no hay un «tomar afuera», sino una indistinción en el que la ley está vigente sólo en su disolverse. Sin embargo, quien habla desde este lado de la frontera coloca sus deícticos más allá de sí; es un investigador (páginas después aparecerá en "La parte de los crímenes" como experto de criminología) más o menos convencido de que, en el aquí de la línea fronteriza, «con medios y tiempos, todo se consigue» (2666: 337): encontrar patrones de conducta de los crímenes, reestablecer la ley. Esa sociedad, en cambio, tendría que empujar su progreso más allá de la frontera, fugarse: aquí. Una masa de refugiados, de emigrantes, de exiliados: a la más mínima señal, desplazar su campamento, si es que es posible. La ironía kafkiana de Kessler —este es el nombre del detective— es que, al cruzar la frontera, quien se fuga se encontraría con la misma exclusión inclusiva: con la imagen de lo contemporáneo en nuestra situación de capitalismo tardío. Lo que *aquí*, en la frontera, en Santa Teresa como anti-capital del siglo XXI, se enuncia, es un afuera-adentro de la sociedad como condición de deslocalización permanente, a nivel

postnacional y global, de enteras poblaciones sobrantes (quien escucha la conversación –un afroamericano de Nueva York que acaba de entrevistar, en Detroit, a un fundador de los *Black Panthers*– lo sabe bien). Y así, no es que la novela haga refluir la historia hasta Santa Teresa, sino que la relee *a partir* de Santa Teresa. Y cada vez se enfrenta con la reflexión de sus condiciones de posibilidad, «con el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo» (338). Otra vez Kessler:

La mayoría de los seres humanos estaban en los extramuros de la sociedad. En el siglo XVII, por ejemplo, en cada viaje de un barco negrero moría por lo menos un veinte por ciento de la mercadería, es decir, de la gente de color que era transportada para ser vendida, digamos, en Virginia. Y eso ni conmovía a nadie ni salía en grandes titulares en el periódico de Virginia ni nadie pedía que colgaran al capitán del barco que los había transportado. Los franceses, por ejemplo. Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. Por esa misma fecha un afilador de cuchillos mató a una mujer y a su anciana madre (no la madre de la mujer, sino su propia madre, querido amigo) y luego fue abatido por la policía. La noticia no sólo recorrió los periódicos de Francia sino que también fue reseñada en otros periódicos de Europa e incluso apareció una nota en el *Examiner* de Nueva York. Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible (338-9).

Se trata, pues, de un proceso de desrealización que la administración del discurso social inscribe en el cuerpo de un afuera, exceptuándolo. Lo que aquí plantea Kessler, de manera implícita, es la radical ilegibilidad de una entera sociedad más allá de los confines. En este sentido, sería fácil incluir al detective en el mismo orden discursivo filtrador de los enunciados: aquel que ideologiza la falta de ley desde una deixis que es a la vez incapaz de ver sus condiciones de posibilidad en un orden económico y político mundial. «While international observers commonly represent the gender violence in Juárez as a regressive cultural manifestation of masculine aggression», escribe Alicia Schmidt Camacho, «it is perhaps better understood as a *rational* expression of the gendered codes of neo-liberal

governance and development» (267). Y así, la condición de espectralidad, de suspensión entre sueño y despertar (cada vez diferido) que Fate, Amalfitano, los críticos experimentan en México *hace* filtrar un asedio que fisura aquellos órdenes discursivos. Bolaño deja que los déicticos en Santa Teresa se vuelvan porosos: la historia de todos los que no pertenecían a la sociedad parece volver cada vez a Santa Teresa y alcanzar una nueva legibilidad a partir de lo inescrutable del feminicidio. No sólo las topologías, sino también las articulaciones temporales sufren una desconexión que permite una ruptura del presente por parte de la sedimentación de la historia, de sus balbuceos.

Quizás, pues, podamos volver aquí a unas preguntas iniciales (de toda la tesis). Lo que más nos interesó –en nuestra lectura, por fuerza de cosas reducida, de la novela– fueron dos cuestiones relacionadas: por un lado, el interrogativo sobre cómo narrar el "bando", es decir, el estatuto de la narración en un espacio de excepción, su misma narrabilidad; por otro, cómo decir, cómo narrar (si es *posible*) la dimensión "bandida", exceptuada (esto es, la pregunta por la narrabilidad de las mujeres asesinadas, así como la de las víctimas-en-potencia, en doble genitivo). Lo cual corresponde a la cuestión que planteamos al hablar de traducciones fisuradas, y así de Cesárea, Belano, Lima: ¿cómo narrar el bando sin reproducir, en la narración, su exclusión inclusiva? En 2666, Bolaño responde de la siguiente manera: abandonando la narración (y forzando los límites de lo novelesco, de sus formas traductivas). De tal manera que, por un lado, en las primeras tres partes, como vimos (aún de manera insuficiente), la representación narrativa, llegada a Santa Teresa, se refiere a la excepción fisurándose, distorsionándose, interrumpiéndose (los mientras y las palabras del espacio exterior; el asalto de un murmullo y el ruido que lo recubre y produce a la vez); por otro lado, en "La parte de los crímenes", narración y narrador de la novela *parecen* ser capturados por el mismo bando. Aquí es la narración que es *bandita*, abandonada, y ello quizá sea porque,

como lo vio Judith Butler (2006), las vidas que no merecen vivir son aquéllas a las que se les impide también ser parte de un proceso de duelo (en tanto múltiple acto narrativo performado en un espacio público). No pueden: incluso de muertas, también reducidas a cadáveres, el estado de excepción continúa a incluirlas bajo la lógica de la exclusión; las víctimas-en-potencia son imposibilitadas para narrar a las víctimas. Queda claro que, en la realidad de Ciudad Juárez, parte de la resistencia política de múltiples sujetos (activistas, familiares de las víctimas, organizaciones para la defensa de los derechos humanos) se inscribe precisamente en la lucha por re-apropiarse de la posibilidad del duelo, de la palabra, de la narración. Sin embargo, en la novela, Bolaño radicaliza una condición de imposibilidad; vida y narración son abandonadas a la par y expuestas a la muerte.

Y así se trataría de una dimensión reflexiva: en "La parte de los crímenes" la forma-novela se refiere a la nuda vida de las mujeres y a sus cadáveres, retirándose, esto es, redoblando y a la vez desintegrando el funcionamiento de su producción biopolítica. De tal manera que quizás haya que interpretar la desarticulación de la forma-informe, sus ensamblajes-desensamblajes, como un modo de sabotear o, tal vez, profanar los dispositivos de producción de lo imposible (informes policiales, periódicos, maquiladoras, narcotráfico, asesinos difuminados). Se intervienen los informes, *se repite* la intervención hasta la extenuación, para hacerlos testimoniar una imposibilidad de testimoniar que esos mismos contribuyen a producir en las mujeres violadas, torturadas, asesinadas. Y es aquí donde resulta útil volver a *Lo que queda de Auschwitz* para, quizá, concluir.

En este libro, Agamben hace una extensa glosa filosófica a los testimonios de Primo Levi sobre los campos de concentración, con el objetivo de liberar su potencialidad para la formulación de una ética. Una ética que parta de la imprescindible escucha de una laguna, la que se enuncia en la paradoja que Levi formuló en su último libro, *Los hundidos y los*

salvados: el sobreviviente de los campos no es el verdadero testigo; verdadero testigo, «testigo integral» es el hundido, el que no pudo volver para testimoniar, pues atravesó por entero el abismo del *Lager*. Testigos integrales son los que en la jerga de los campos eran llamados *musulmanes*, aquellos que alcanzaron un estado de abandono y debilitamiento tales que fueron reducidos a mera supervivencia fisiológica, faltos de conciencia, incapaces de moverse, de hablar, de responder a estímulos, indiferentes a la realidad exterior. La laguna del testimonio insiste en el deber testimoniar el infinito agotamiento de la posibilidad de hablar en los musulmanes (aquéllos que no sólo *ya no* pueden testimoniar, sino que *no hubieran podido* hacerlo); y no porque la condición del musulmán sea indecible (el testigo *intenta decirlo*: es por esto que es ética y políticamente tan ineludible), sino porque en él se *realiza* la destrucción del lenguaje en la reducción de lo humano a lo meramente viviente: a lo infrahumano que sobrevive en lo humano. «Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubieran testimoniado, porque su muerte había empezado ya antes de la muerte corporal» (Levi en Agamben 2005: 33-4).

Agamben está muy lejos de «esencializar» al musulmán, como se ha dicho (François Rastier en Fiszbein), y tampoco le hace cumplir una «función simbólica» (Traverso: 232); la cuestión central es preguntarse qué puede significar hablar de ética desde el momento en que el musulmán ha entrado violentamente en la realidad histórica: como realización de lo imposible, esto es, como negación y destrucción en el otro de la contingencia, de la posibilidad de ser y no ser a la vez. Mientras que los hundidos son la expresión de una necesidad absoluta, de un no-poder-no ser tales. En el musulmán se refracta, así, la apóstrofe que Levi nos dirige: "considera si esto es un hombre"; y Agamben la interroga oponiendo a los dispositivos que pretenden separar humano y no-humano, la figura-límite del musulmán que testimonia de su indistinción. Es un gesto ético y político a la vez: el musulmán no es el

límite más allá del cual se dejaría de ser hombre (afirmarlo significaría «aceptar el veredicto» de los nazis), sino el umbral que solicita una deconstrucción de cualquier pensamiento y cualquier ética que parta de la designación de lo humano (exceptuando lo no-humano). «El musulmán es el no-hombre que se presenta obstinadamente como hombre y lo humano que es imposible disociar de lo inhumano» (Agamben, 2005: 85). Si no existe una esencia de lo humano, sino que el «hombre es un ser de potencia», la terrible e ineludible apóstrofe que nos llega de la no-lengua del musulmán para repensar la ética es el hecho de que haya sido posible descubrir, en el cuerpo político del judío, en su nuda vida, una supervivencia más allá de cualquier posibilidad de lenguaje; que el hombre sobreviva en la mera vivencia fisiológica y orgánica y así en su terrible capacidad de «soportar todo lo que [puede] soportar», de sufrir «a la extrema potencia»; esto es, que a la potencia de una radical pasividad haya correspondido el aniquilamiento de la potencia del lenguaje, de su capacidad de subjetivación, del poder de ingresar a la historia en el evento de la palabra. «Este agotamiento de lo posible», escribe Agamben comentando el testimonio de Greta Salus, «no tiene, empero, "nada de humano". La potencia humana confina con lo inhumano, el hombre soporta también al no-hombre» (80), al que perdió su capacidad de palabra, su posibilidad de testimoniar.

Ahora bien, puesto que, como vimos, «la ambición suprema del biopoder es producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente y del hablante, de la zoé y el bíos, del no-hombre y del hombre» (163); es en este sentido que, más allá de las verdades factuales de sus relatos, el superviviente es inseparable del musulmán. La imposibilidad de hablar de los «testigos integrales» constituye la condición de posibilidad del testimonio, de su lucha por decir el no-poder decir: ello para testimoniar lo humano como potencia, relacionándose con una impotencia de no- (y reactivar, tal vez, su contingencia, el poder *no* haber sido así). Al hablar *por* esa imposibilidad, la del superviviente es una praxis ética y política que se opone

al aislamiento del viviente del hablante, mientras que, al resguardar su fractura irrecomponible (su laguna), los vuelve inseparables.

Para Agamben, tal experiencia –el poder-decir una imposibilidad de decir– tiene un correspectivo en cualquier acto de palabra. Es desde el lugar y el evento de enunciación, pensado a partir de los estudios de Benveniste, esto es, desde la posición de sujeto y sus condiciones de posibilidad en el lenguaje, que Agamben intenta formular una ética del testimonio. Gran mérito de Benveniste ha sido el investigar precisamente la fractura entre lengua y discurso, entre semiótica del signo y semántica de la enunciación. Si no hay manera de explicar el pasaje, la articulación de una dimensión con la otra, es decir, desde un sistema cerrado de virtualidades a la apertura del evento de palabra; si «del signo a la frase no hay transición ni por sintagmación ni por otra manera. Los separa un hiato» (Benveniste: 69); esto significa que el hombre no está (desde) siempre en el lenguaje, sino que entra en él cada vez en el acontecimiento de discurso. Capacidad humana, dice Agamben, es precisamente esta emergencia de (y hacia) la palabra, desde una dimensión muda y, en el límite, glosolálica: la del individuo psico-somático, del viviente no-hablante. El objetivo del filósofo italiano es encontrar en esta fractura una experiencia de la lengua misma, una potencia (de decir) en acto en tanto potencia, una «palabra de la lengua, la que nace cuando la lengua no está ya en el principio» (Agamben 2005: 39-40): tal experiencia sería el testimonio. Y así, para despejar los equívocos y en función de nuestra lectura de Bolaño, es importante especificar que Agamben no se refiere sólo al testimonio en tanto tipología genérica de textos, sino a un lugar ético del lenguaje y del sujeto, repensados a partir de la potencia y la contingencia, así como de sus posibles, históricos aniquilamientos.

Lo cual nos interesa también para repensar de manera retrospectiva *Los detectives salvajes*. Cada acto de narración, decíamos, en la novela se enfrenta, corre el riesgo, se hunde

en un proceso radical de de-subjetivación; el asedio, la insistencia de algo que, intempestivo, retorna, obliga a los narradores a calarse en una fractura, en una imposibilidad. A la luz de los planteamientos de Agamben, ahora podemos interpretar esa imposibilidad como doble (y como un repliegue, tal vez). En efecto, cada subjetivación, nos dice el filósofo, comporta un coextensivo, ineludible y a la vez inasumible proceso de de-subjetivación. Al decir "yo", al pasar a través de la grieta entre lengua y discurso, el individuo psicossomático es expropiado, se abole, experimenta un hundimiento, esto es, se de-subjetiva precisamente en el instante en el que aflora a la palabra un sujeto. El evento de la toma de palabra es así «un acto paradójico» en el cual «el individuo viviente se apropia de la lengua únicamente en una expropiación integral, se hace hablante sólo a condición de hundirse en el silencio. El modo de ser del yo, el estatuto existencial del viviente-hablante es, pues, una suerte de glosolalia ontológica, una cháchara absolutamente insustancial en que el viviente y el hablante, la subjetivación y la desubjetivación no pueden coincidir nunca» (135-6). Es esta no-coincidencia, sin embargo, que permite el testimonio. A través de la teoría de la enunciación, pues, Agamben sigue investigando la posición aristotélica: *el hombre es el viviente que tiene el lenguaje*. Y es este *tener* que está aquí en discusión, frente al cual el discurso sobre la potencia alcanza su profundización. El hombre que tiene el lenguaje es quien también puede no tenerlo, puede su infancia, puede testimoniar lo viviente y así del hiato que lo constituye sin recomposición posible. «El lugar del hombre está escindido [...] el hombre tiene lugar en la fractura [...]. Es decir: *el hombre tiene lugar en el no-lugar del hombre, en la frustrada articulación entre el viviente y el logos*. El hombre es el ser que se falta a sí mismo y consiste sólo en este faltarse y en la errancia que con ello se abre» (141-2). Esto significa que cualquier acto de palabra es (virtualmente) una experiencia testimonial, una experiencia ética: si su lugar es la no-articulación entre viviente y hablante, entre posibilidad e imposibilidad, su

valor ético está en mantener su lugar en esa fractura, en experimentarla en la lengua misma como potencia, en contra de las corrientes históricas que pretenden separarlas y así decidir la disociación del viviente y del hablante de su contingencia.

Catherine Mills (2005) vio en esta teoría un límite, por el hecho de que no permitiría una ética relacional y, al tratarse de un proceso de autoafección desde en el no-lugar del sujeto, la alteridad no tendría un lugar constitutivo en las «corrientes de subjetivación y desubjetivación». Es una objeción válida. En nuestro análisis de *Los detectives salvajes*, vimos la posibilidad que se abría en las fallas y en la re-relación de los personajes a través de ella. En la falla entre subjetivación y de-subjetivación, el otro *puede* entrar, decíamos. El murmullo resuena. Se reactiva la contingencia del pasado, la de una re-narración *otra vez* posible. No diversamente sucede en *2666*. Quizás Agamben mueva hacia esta dirección.

Primo Levi se hace testigo de la no-palabra de Hurbinek, un niño de tres años, quien en Auschwitz no había tenido tiempo ni posibilidad de aprender a hablar. De él, después de la liberación, y antes de su prematura muerte sólo dos meses después, algo como una palabra, unos fonemas, unas «variaciones experimentales en torno a un tema, a una raíz, quizás a un nombre», salen a la luz, sin que nadie pueda entender su significado. Comenta Agamben, de manera hermosa:

Hurbinek no puede testimoniar, porque no tiene lengua (la palabra que profiere es un sonido incierto y privado de sentido: *mass-klo* o *matisklo*). Y, sin embargo, "testimonia a través de estas palabras mías". Pero tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna. Esto significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, para testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. [...] No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido, hasta la pura indecidibilidad de las letras (*ma-s-s-k-l-o*, *m-a-t-i-s-k-l-o*); es preciso que aquel sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar. O, por decirlo de otra manera, que la imposibilidad de testimoniar, la "laguna" que constituye la lengua humana, se desplome sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua

(39).

Si hay que pensar el testimonio como la experiencia de una cesura en la lengua, entre una posibilidad y una imposibilidad, entre la palabra y su in-fancia glosolálica, su no-lengua; si esta experiencia puede darse en cada subjetivación-desubjetivación en el evento de la palabra, o en su retraerse en tanto potencia (de no-ser); este proceso que lleva, en el límite, la palabra hasta la indecidibilidad de las letras, no basta por sí mismo; esa imposibilidad se "desploma sobre sí", se pliega, para constituirse como doble de otra imposibilidad de testimoniar: la de los que fueron reducidos a la imposibilidad del lenguaje.

La capacidad de Bolaño de producir esta experiencia: llevar el lenguaje hasta un límite de digregación a-gramatical, a través de la sola acumulación, intervenida, de los usos más instrumentales del lenguaje. La palabra del lenguaje "técnico" vuelve a acontecer, convirtiéndose en balbuceo: así *se deja que*, de-subjetivada, no signifique nada sino voz quebrada –la indecidibilidad de la letra, que testimonia de la no-lengua de las mujeres en el momento en que ya no tuvieron palabra, sólo grito, sólo dolor, solo imposibilidad.

Nos interesa pensar, pues, en esto que escribe Melissa Wright, en el uso del verbo *poder* y de su constelación semántica: «The vision of her disposability, the likelihood that this condition could exist in a human being, is what is so valuable to those who extract what they want from her» (Wright: 87); y más adelante, de manera aún más explícita:

As a figure of waste, she represents the *possibility* of a human existence that is perhaps *really* worthless, and this representation is valuable in and of itself. *If we really can* see and believe in her wasted condition, then she opens up a number of valuable *possibilities* for numerous people (88, cursivas nuestras).

La potencia soberana en un estado de excepción radicalmente anómico; la posibilidad, por parte de poderes económicos, políticos, policiales (y así por parte de *todos*) de producir

(volver *real*) lo imposible, esto es, la reducción al no-poder-ser de la mujer (no-poder-ser más que un residuo: más que nuda vida, sin lenguaje, sin palabra, sin posibilidad de subjetivación y agenciamiento ético-político). La posibilidad de que algo así pueda ser real, que sea posible esta reducción y, en el límite, que *tenga que ser así*; todo esto permite los pasajes al acto, las violaciones, las mutilaciones, y así la iterabilidad de informes y producciones discursivas que no hacen sino decir su propia nada, re-incidiendo los cadáveres en sus textos, enmudeciéndolos.

Y así el narrador se hunde y se deja atravesar por corrientes que disgregan su voz, teniendo que replegarse, difuminarse, junto al desgranarse de la voz de las mujeres en los horribles momentos de sus asesinatos. Lo que se desprende en "La parte de los crímenes", su evento es, pues, una grafía-murmullo, la inscripción de un no-decir, una visión-sonido de la letra que constituye su valor como testimonio: más allá de cualquier subjetividad, de cualquier narración, de cualquier biografía. Al re-escribir la inscripción del cuerpo de las mujeres asesinadas, y así la reiteración de su de-subjetivación, se testimonia de una (la enésima) destrucción de la potencia de decir, de hablar. El testimonio de esta imposibilidad, de esta violencia que reduce a la otra al no-lenguaje de lo viviente y del cadáver, no obstante, vuelve a abrir lo posible, testimonia la (im)posibilidad de que algo suceda, otra vez. Y lo que *puede* acontecer «no es la actualización de una potencia, sino la liberación de una potencia ulterior» (Agamben, 2001: 68). Lo que Bolaño hace que los informes produzcan, es una pura potencia de decir, esto es, su relación con una privación, con una impotencia y una imposibilidad de decir; una no-lengua, la de las asesinadas. Esta es la experiencia que el lector, en último análisis, *puede* tener. De la misma manera como, en los ruidos, en los vientos que llevan murmullos, que producen voces, en la spectralidad de sus sueños, de su jet-lag, en la desconexión que Santa Teresa provoca en los personajes, éstos *pueden* insertarse

en la fisura del testimonio. Los rostros desfigurados que ve Florita Almada, por ejemplo, mientras, en trance, sólo puede enunciar una imposibilidad, sólo puede figurarse un enmudecimiento, enunciar una (doble) de-subjetivación: «estoy hablando de las mujeres bárbaramente asesinadas en Santa Teresa, estoy hablando de las niñas y de las madres de familia y de las trabajadoras de toda condición y ley que cada día aparecen muertas en los barrios y en las afueras de esa industriosa ciudad del norte de nuestro estado. Hablo de Santa Teresa. Hablo de Santa Teresa» (2666: 575). Sin embargo, Santa Teresa es el lugar donde se vuelve evidente que la misma condición de posibilidad para una ética del testimonio es consignada a una praxis política que la libere, que desactive la separación entre vida y potencia, que se oponga a la reducción de la vida a puro acto, facticidad, biología. Luchar para que la mujer pueda su infancia significa pensar la posibilidad de desactivar los órdenes (los dispositivos) económicos, políticos y jurídicos que reducen al otro a mero viviente, y que a la vez separan y capturan la potencia del lenguaje en la nada del espectáculo y la mercantilización. A través de una experiencia radical del lenguaje, Bolaño abre una posibilidad de neutralización de esos dispositivos, los *usa* para convertir esa nada en experiencia.

Y así, si el sujeto no es una sustancia, sino que surge en la posibilidad misma de que no haya lenguaje, «de que no tenga lugar –o, por mejor decir, de que sólo tenga lugar por medio de la posibilidad de que no exista, de su contingencia»; si el sujeto es quien *puede* esta contingencia, esta impotencia; si «el hombre es el hablante, el viviente que tiene lenguaje, porque *puede no tener* lengua, puede su in-fancia» (Agamben, 2005: 152); no será casualidad que, luego de "La parte de los crímenes", donde se testimonia de una imposibilidad radical de testimoniar, Bolaño re-escribe la infancia horrorosa de nuestra contemporaneidad, haciendo que el lector hundido de "La parte de los crímenes", en "La parte de Archimboldi" re-emerja

frente a un niño-alga, a un personaje acuático, anfibio, que «no pertenecía a ese mundo [el terreno], al que sólo iba como explorador o de visita», sino a un mundo en movimiento «vertical, una prolongada caída hacia el fondo del mar en donde todo [...] se transformaba en insectos marinos o en crustáceos, en vida suspendida y *ajena*» (2666: 810). Único personaje de la obra bolañiana del que se narra con detalle la infancia, desde el principio Bolaño construye a Archimboldi como una alteridad radical, atravesado por las «corrientes de lo humano y de lo inhumano, de la subjetivación y la desubjetivación, del hacerse hablante del viviente y del hacerse viviente del *logos*» (Agamben, 2005: 142). Después del aniquilamiento de la narración y del lenguaje en Santa Teresa, Hans Reiter habla «endemoniadamente mal» (2666: 806), deconstruye y reconstruye el mismo venir al discurso del lenguaje. A todos los efectos, la novela *vuelve a empezar*: decide un nuevo inicio, lo re-corta, releyendo, *desde* Santa Teresa, las dos guerras mundiales, el genocidio judío, todo el horror del siglo XX: la extirpación de la infancia. Así, la figura del buceo en el abismo, entre los relictos de la historia, que seguirá en el prisma de Reiter-Archimboldi, ex soldado nazi, marginado, desertor, escritor en perpetua, solitaria fuga, hace que esa historia cada vez retorne en la frontera mexicana; a la vez, la destrucción europea se re-lee desde la mirada del lugar, Santa Teresa, donde la catástrofe metamórfica de los diferentes órdenes mundiales sigue su irónico, terrible "progreso": su movimiento aparente. El repliegue del libro sobre sí mismo es entonces una mirada a las ruinas, a su poder espectral, irredimible; a su balbuceo, a su posibilidad de retornar y a su contingencia: «y a la mañana siguiente se marchó a México» (2666: 1119).

***JET-LAG* O LA ÚLTIMA TRANSMISIÓN DESDE EL PLANETA DE LOS
MONSTRUOS**

Y eso es todo, amigos. Todo lo he hecho,
todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me
pondría a llorar. Se despide de ustedes,
Arturo Belano

Mucho, quizá demasiado faltaría por decir. De manera que ésta no será realmente una «última transmisión» (ninguna, en Bolaño, lo es). Ya se adelantó en la introducción el límite de la perspectiva escogida, por ejemplo, para *2666*. Y es sensación de quien escribe que es sobre todo acerca de esta novela –de por sí, inútil decirlo, inagotable– que quedaron hilos y caminos por volver a abrir. Así, llegado el final –en lugar de llenar, completar, ultimar (y mucho menos: declarar demostrada cualquier tesis)– el propósito es volver a formular de nuevo, ojalá enriqueciéndolo, un proceso que está a la base de todo este trabajo; y luego esbozar un montaje, una constelación de citas e imágenes recortadas de *2666*. De éstas (con otras), tal vez, en un futuro, podrán desprenderse recorridos ulteriores, algunos de los cuales se había planeado repensar, mas por cuestiones obvias de tiempo, espacio y energías, quedaron en borrador, en potencia. Serán unos apuntes, éstos, sobre la emergencia de la historia, en el estado de emergencia de Santa Teresa.

«La historia se disgrega en imágenes», escribía Walter Benjamin, «no en historias». Y en efecto los relatos del libro de Bolaño se desgranán cada vez en puntuaciones y figuras lingüísticas, cuya cristalización exige corte y re-relación. Lo que migra y retumba, en cada parte de la novela, es aquella voz quebrada que la materialidad de la letra de "La parte de los crímenes" había producido en su arruinarse. Queda por pensar cómo el aquí y ahora de su resonar inarticulado se relaciona cada vez con otras supervivencias, en las brechas violentas – en los acontecimientos singulares– que se abren en la historia. Es la tarea dialéctica que nos da a leer y replantear, hoy, aquí, Bolaño. Más allá de las metamorfosis aparentes, de las conclusiones coactas: la discontinuidad de los retornos.

I.

La imagen no es la imitación de las cosas,
sino el intervalo hecho visible, la línea de
fractura entre las cosas.

G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

Habría que intentar imaginar, tal vez, el proceso alegórico del sonambulismo de Belano y Lima en estrecha relación con la idea-juego del *jet-lag* con la que se divierte el chileno Amalfitano. *2666* (y quizá gran parte de la obra de Bolaño) es una novela del *jet-lag*: entre un casi-soñar y un casi-despertar; los relatos rodean este umbral como, de manera diferente, en *Los detectives salvajes*: esta zona liminar es un punto de quiebre, Bolaño nos la señala como pensamiento de la potencia, como una constelación de objetos pensables (en el juego, tal vez, en la in-fancia), cargados de un poder que en la novela casi nunca –sólo a veces, intermitentemente– explota. Y así toda la alarmante impotencia que parece generar en los personajes tan sólo el acercamiento a Santa Teresa, quizá pueda reconducirnos a la potencia negativa que se introdujo a partir de Lima-Bartleby: potencia de no-, contingencia de un ahora que asiste al poder (o no) emerger de virtualidades pasadas casi-dormidas, casi-redespertadas.

No será casualidad, pues, que es uno de los personajes más frágiles –al borde, es decir, frente a la constante inminencia de una no definida, asintótica locura– quien sugiere estos procesos de lectura, a través de su juego lúcido y contradictorio. Óscar Amalfitano –el único en reaparecer en las tres primeras partes de la novela– encuentra, entre sus libros llevados a Santa Teresa desde Barcelona, el *Testamento geométrico* del poeta Rafael Dieste. No recuerda haberlo comprado, no conocía ni siquiera su existencia, no sabe y sigue cuestionándose sobre cómo haya terminado en sus cajas de libros. Esta difuminación de la memoria y la reaparición del olvido en un objeto-libro se vuelven coextensivas respecto a sus preguntas iniciales: «No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una

semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente» (2666: 211). Es esencial cruzar estos interrogativos (su elocuencia) con las sensaciones (las afecciones) de Amalfitano sobre el *jet-lag*, de las cuales la emersión del *Testamento geométrico* es «síntoma» problemático: un tensor de su mismo despliegue imaginario.

Amalfitano tenía unas ideas un tanto peculiares al respecto. No las tenía siempre, por lo que tal vez sea excesivo llamarlas ideas. Eran sensaciones. Ideas-juego. Como si se aproximara a una ventana y se forzara a ver un paisaje extraterrestre. Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. Así, si uno viajaba de improviso a ciudades que en teoría no deberían existir o aún no poseían el tiempo apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como *jet-lag*. No por tu cansancio sino por el cansancio de aquellos que en aquel momento, si tú no hubieras viajado, deberían de estar dormidos (2666: 243).

Hay que subrayar el planteamiento conscientemente "heurístico" del juego («le gustaba creer que creía»), mismo que se vuelve, en el límite, auto-contradictorio cuando Amalfitano intenta explicarlo, elaborando otra alegoría del viaje (del viaje como memoria) y, tal vez, de la lectura y de la escritura del hoy como desajuste permanente.

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (244).

Amalfitano vuelve ciencia ficción y, con esto deconstruye, la memoria individual como respuesta a la pesadilla global. La que plantea es, en efecto, una utopía (o distopía) de la

Erlebnis absoluta, traducción y sutura (sin fisuras) del dolor (de la historia) a través de un ejercicio de duelo que se plantea cada vez como cumplido, gracias al aniquilamiento de lo que narra: se mueve, así, entre dos nada y dos inexistencias, la de los que deja y la de los que acaban de desplegarse desde el vacío. Pensar que al partir de Chile, la pesadilla de la dictadura no existirá más; que el feminicidio empezará en Santa Teresa al llegar de Barcelona: como en la calendarización de "La parte de los crímenes", que empieza en enero 1993, «por comodidad» del cómputo (444); imaginar que al volver –porque «hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde?» (252)– Santa Teresa se desensamblará y la libertad será su mismo repliegue en la nada: la fuga. Se repite el proceso que vimos, al trenzar trabajo maquilador, información periodística y feminicidio; lo cual no es otra lógica sino la que Avelar desentrañó como la tropología del mercado:

una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar, entablar una relación con un lugar a ser ocupado, nunca con una contigüidad interrumpida. La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría una sustitución lisa, sin residuos. La producción de lo nuevo no transita muy bien por el inacabamiento metonímico: una mercancía vuelve obsoleta a la anterior, la tira a la basura de la historia. Lógica que el tardocapitalismo lleva hoy a su punto de exhaustión, de infinita sustitubilidad: cada información y cada producto son perennemente reemplazables, metaforizables por cualquier otro (Avelar: 13).

Ya se vio cómo esta lógica acumula un «ejército de restos» que encuentran «su sobrevivencia como ruinas» (14). Lo importante es que Amalfitano plantea, viajando por devastaciones, precisamente el auto-sabotaje de su nada satisfactorio *jet-lag*; éste se vuelve una desgarrada imagen-pensamiento del entre-dos como figura de Santa Teresa: mirada a los restos, a la desconexión. Por un lado, el profesor chileno sabe muy bien que la pérdida de la cordura se debe a una multiplicación de los espejos, de los ojos y de las ironías: que su

hundimiento puede volverse fruto del *jet-lag* de *otros* y él el sujeto-objeto del cansancio. Habría que re-imaginar el viaje transoceánico de los críticos: la inexistencia de Santa Teresa *para* y *por* el relato del Uno. La inmersión, el hundimiento de Amalfitano que acaba de despertar frente a quienes llegaron. Pelletier: «Como no tenía traje de baño le había conseguido uno en la recepción. Todo parecía ir bien. Pero cuando se metió en la piscina Amalfitano se quedó quieto, como si de pronto hubiera visto al demonio, y se hundió» (194). De la misma manera, rumiando en torno a la aparición del *Testamento geométrico*, Amalfitano reflexiona que Chile es el «único lugar del mundo en donde era capaz de verse a sí mismo en un estado de catatonía total, capaz de entrar en una librería, coger un libro cualquiera sin siquiera mirar la portada, pagarlo y marcharse» (2666: 241-2). La reducción del otro en la casi-indistinción entre vida y muerte; entre la inexistencia y la catatonía. Encontrarse en el sueño (en la pesadilla) de otro: la persistente sensación de Fate en Santa Teresa.

Por otro lado, casi al final de la parte dedicada al periodista norteamericano, Rosa Amalfitano recuerda un diálogo entre unos amigos y su padre sobre el «movimiento aparente». Amalfitano y su interlocutor, el cinéfilo Charly Cruz, confunden el fenómeno con una de sus tentativas de explicación: el de la persistencia retiniana teorizada por el belga (no francés, como cree Amalfitano) Joseph Plateau en la primera mitad del siglo XIX. «El movimiento aparente», a pregunta responde Charly, «es la ilusión de movimiento provocada por la persistencia de las imágenes en la retina» (421). No son importantes las imprecisiones bolañianas o, mejor dicho, lo son pero no en tanto imprecisiones, sino por su potencialidad en el discurso narrativo. Y tampoco importa aquí que las neurociencias (y antes la psicología gestáltica) ya declararon obsoletas las teorías de la persistencia de la visión; lo que le interesa a Bolaño-Amalfitano es el movimiento aparente, el del cine, el de los *flip-books*, el de los

experimentos proto-cinematográficos; los «discos mágicos», por ejemplo, el *fenaquistiscopio* de Plateau (y su etimológica "vista engañosa"), también llamado *phantascope* (cfr. Crary):

En cierta forma todos tenemos millones de discos mágicos flotando o girando dentro del cerebro.

–¿Ah, sí? –dijo Charly Cruz.

–Híjole –dijo Rosa Méndez.

–Bueno, pues era un borrachito riéndose. Eso era lo que estaba dibujado en una cara del disco. Y en la otra cara estaba dibujada una celda, es decir los barrotes de una celda. Cuando hacía girar el disco el borrachito que se reía estaba dentro de la prisión.

–Lo cual no es motivo de risa, ¿verdad? –dijo Óscar Amalfitano.

–No, no lo es –suspiró Charly Cruz.

–Sin embargo el borrachito (a propósito, ¿por qué lo llama borrachito y no borracho?) se reía, tal vez porque *él* no sabía que estaba en una prisión (422).

Le interesa, a Bolaño, la *apariencia* del movimiento, pero sobre todo su *interrupción* – la mirada a la cámara, la sonrisa que perturba, la prismática de lo onírico y de la vigilia; el *también* de lo indecible que interrumpe la satisfacción del *jet-lag*:

pero lo cierto es que la prisión está dibujada en la otra cara del disco, por lo que también podemos decir que el *borrachito* se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el *borrachito* en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el *borrachito* está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos (433).

A través de la idea-juego de la persistencia de la visión en el movimiento aparente, Amalfitano ensaya la productividad del *jet-lag* como mirada a la desconexión. De la hipótesis de Plateau, conserva el *lag*, el intersticio, el desfase, la *latencia*; la post-imagen que detiene la fantasmagoría del movimiento y la descompone en palimpsestos otra vez *cargados* de tiempo. El retardo, el aplazamiento: el «ulular incoherente» y el murmullo; el resto y su potencia. Las ideas-juego despliegan así el doble régimen del verbo desmontar según Didi-Huberman: por un lado la interrupción; por el otro el desensamblaje; la caída turbulenta y la deconstrucción

de la estructura: «Como un film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y cuyas imágenes aparecieran entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad: en este momento –en el momento en que se disgrega la ilusión de la continuidad, comprenderíamos por fin de cuántas "mónadas", veinticuatro por segundo, está realmente hecho un film» (Didi-Huberman: 173-4).

Ahora entendemos cómo, hasta en sus términos heurísticos (extraterrestres), la idea de Amalfitano funciona desarmando su propio funcionamiento: de la misma manera como quienes son sorprendidos por el viajero no tuvieron tiempo de ensamblarse y exhiben el cansancio de este desfase; así, los que son dejados atrás, son atrapados en su *todavía incompleto* desensamblaje. Si le añadimos la posibilidad de la fuga continua, el mundo se quedará cada vez en el *lag*: entre la ensoñación del casi-dormir y la pesadilla del casi-despertar: entre-dos; entre dos multiplicidades. La posibilidad del relato, de la «historia bien estructurada» se auto-deconstruye: a cada fuga, el mundo se quedaría en la falla entre un lente y otro; posibilidad de vértigo, de náusea, pero también la potencia de una sonrisa que interrumpa las *metamorfosis aparentes*. Así:

Durante unos segundos, recordaba Rosa, Charly Cruz había mirado a su padre con otra mirada, como si quisiera adivinar hacia dónde pretendía arrastrarlo. [...] durante esos segundos su tranquilidad propiamente dicha, su disposición calma, no varió, pero sí que ocurrió algo en el interior de su cara, como si la lente a través de la cual observaba a su padre, recordaba Rosa, ya no le sirviera y procediera, *calmadamente*, a cambiarla, una operación que duraba menos de una fracción de segundo, pero durante la cual, necesariamente, su mirada quedaba desnuda o vacía, en cualquier caso *desocupada*, pues una lente se guardaba y otra se ponía y ambas operaciones no se podían hacer al mismo tiempo, y durante esa fracción de segundo, que Rosa recordaba como si la hubiera inventado ella, la cara de Charly Cruz estaba vacía o se vaciaba, a una velocidad, por otra parte, sorprendente, digamos a la velocidad de la luz, por poner un símil exagerado y sin embargo aproximativo, y el vaciado de la cara era integral, incluía el pelo y los dientes, aunque decir pelo y dientes delante de ese vaciado era como decir nada, y las facciones, las arrugas, las venillas capilares, los poros, todo se vaciaba, quedaba sin defensas, todo adquiriría una proporción cuya única respuesta, recordaba Rosa, sólo podía ser, pero tampoco era, el vértigo y la náusea (422).

Habría que pensar otra vez en el mecanismo de "La parte de los crímenes", en la interrupción y la falla de la sustitución lisa, continua, analística de un informe con el otro: abismarse en el vacío de la significación; ir de la producción de imágenes al murmullo de las historias destruidas. Por otro lado, vértigo y náusea, recuerda el lector, son el estado permanente –la huelga permanente, quizá– de Fate. El territorio del ensueño, de la repetición, de los movimientos aparentes; esta condición límbica, larval (el *lag* entre sueño y vigilia lo es también entre vida y muerte) es la que Santa Teresa destina para la existencia, la representación, el tiempo: la posibilidad de que algo, alguien, la historia redespierde.

II.

El texto es el largo trueno que después
retumba
W. Benjamin, Los pasajes de París (459)

Recordamos la carcajada del policía que cuenta chistes. Se había intentado pensar en una dialéctica entre ruido (la carcajada, los informes, las televisiones) y un coextensivo, real y brutal silenciamiento (el de las mujeres): las producciones discursivas que recubren *incluso* el murmullo de su no-lengua: (per)siguiendo los asesinatos. Una afirmación importante de Cathy Fourez:

estos cadáveres agraviados en los rincones más íntimos de su carne encontrarían una voz de papel que se desgranaría en eco; eco que tendría una resonancia internacional en la novela a través de la galería de los personajes europeos, estadounidenses, latinoamericanos que a veces se cruzan, pero siempre cruzan, por una palabra, una imagen, un objeto, el silencio estrepitoso de las víctimas del feminicidio (Fourez: 40).

Esa voz de papel resuena *junto*, y *en oposición* al ruido, a un tiempo, en parte, generada por él, como su fisura, su suplemento inintegrable, el despojo *nunca* definitivamente despojable. Pensar la potencia significa seguir marcando este nunca.

El ruido como fantasmagoría de relatos (e imágenes) en movimiento aparente, en metamorfosis inútil, los del poder, de la policía, del mercado, de la banalidad del aburrimiento. Bolaño, como ya se vio, los hace proliferar y arruinar bajo su propio peso: lo que resta es la voz desgranada que recogen todos los personajes (y el narrador), como si fueran receptores activos-pasivos de una alteridad cada vez inesperada: que se materializa en imagen, en un objeto que cruza, atraviesa los recorridos, los tropieza (recordamos los pararrayos que interrumpen los bailes narrativos).

Hay otra imagen irónica –hay muchas– de estas emersiones: los trances ya mencionados de la tele-vidente Florita, quien más que vidente se vuelve una de las testigos de un no-ver, de un no poder-hablar: «pues vidente significaba alguien que veía y ella a veces no veía nada, las imágenes eran borrosas, el sonido defectuoso, como si la antena que le había crecido en el cerebro estuviera mal puesta o la hubieran agujereado en una balacera o fuera de papel aluminio y el viento hiciera con ella lo que le venía en gana» (2666: 535). En Florita materializa el proceso dialéctico al que se aludió: «En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca» (575). Las imágenes: entre el ensueño de las televisiones, ensamblado en las maquiladoras para el mundo global (el ruido) y el feminicidio de las trabajadoras que hace estallar la fantasmagoría multiforme de nuestro presente sin tiempo. Esos trocitos son los que se les presentan en eco, en ecolalia, a los críticos, a Amalfitano, a Fate. Son los que la novela renarra, de manera arqueológica, anfibia en "La parte de Archiboldi". En ellos, por ellos, el tiempo también se recorta.

Chucho Flores:

Ésta es una ciudad completa, redonda –dijo Chucho Flores–. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa –dijo Chucho Flores.

Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.

–¿Qué es lo que falta? –dijo.

–Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo (2666: 362).

Es muy significativa esta falta, esta expropiación del tiempo frente al encimarse desbordante de todas y cada una las contradicciones de nuestro sistema-mundo, vividas en los cuerpos de los grupos subalternos en la frontera norte-sur. En Santa Teresa, «hay un contrapunto en relación con el espacio que interrumpe la temporalidad lineal para provocar una especie de distribución en círculos. Los personajes se mueven en un eje y parecen no avanzar, no obstante, realizan acciones» (Torner, 2012b: 90). Acción y tiempo parecen girar en el vacío: el no-avanzar (el avanzar aparente) de las pesadillas. Los policías: «con gesto cansado, como soldados atrapados en un *continuum* temporal que acuden una y otra vez a la misma derrota, se pusieron a trabajar» (661).

Las imágenes de la televisión, los caracteres de la prensa, de los informes proyectan así un *jet-lag* constante. Ruido y silenciamiento: las imágenes cristalizan el murmullo que se desprende de ambos (ambos condensan o desplazan; y luego jerarquizan, ensamblan: excluyen). Luego, a veces, estallan o se inmovilizan:

Durante muchos días Juan de Dios Martínez pensó en los cuatro infartos que sufrió Herminia Noriega antes de morir. A veces se ponía a pensar en ello mientras comía o mientras orinaba en los baños de una cafetería o de un local de comidas corridas frecuentado por judiciales, o antes de dormirse, justo en el momento de apagar la luz,

o tal vez segundos antes de apagar la luz, y cuando eso sucedía simplemente no *podía* apagar la luz y entonces se levantaba de la cama y se acercaba a la ventana y miraba la calle, [...] y a veces, mientras bebía el café caliente y sin azúcar, un café de mierda, ponía la tele y se dedicaba a ver los programas nocturnos que llegaban por los cuatro puntos cardinales del desierto, a esa hora captaba canales mexicanos y norteamericanos, canales de locos inválidos que cabalgaban bajo las estrellas y que se saludaban con palabras ininteligibles, en español o en inglés o en spanglish, pero ininteligibles todas las jodidas palabras, y entonces Juan de Dios Martínez dejaba la taza de café sobre la mesa y se cubría la cabeza con las manos y de sus labios escapaba un ulular débil y preciso, como si llorara o pugnara por llorar, pero cuando finalmente retiraba las manos sólo aparecía, iluminada por la pantalla de la tele, su vieja jeta, su vieja piel infecunda y seca, sin el más mínimo rastro de una lágrima (667-8).

Herman Herlinghaus, en su lectura de la novela, invierte la exposición y trata primero "La parte de Archiboldi" y luego "la de los crímenes", subrayando un anacronismo que es uno de los motores de todo el libro: «the novel has no end, but rather a final "part" that forms a constellation with the previous ones –a "now" of cognizability» (2013: 209). (Cesárea y su retorno, junto con otras, en casi todos los relatos de la segunda parte de *Los detectives salvajes*). La referencia de Herlinghaus es una vez más al concepto de historia y de imagen dialéctica en Walter Benjamin. Hay que seguir pensando cómo cada relato, en Bolaño, siempre aparece atravesado por un ahora cargado de tiempo (de historicidad), un ahora incluso refigurado en la misma instancia, en el mismo emerger y reemerger del discurso narrativo (Amadeo y su deixis policrónica). O en su desmoronamiento: como en "La parte de los crímenes".

En *Los detectives salvajes* asistimos a una proliferación de tiempos-ahora asediados por la «irrupción» o la «ocurrencia invasora» (*Einfall*) de lo sido, y así por el re-despertar (o no: la potencia) de su rememoración (como proceso *histórico* y no meramente subjetivo). De la misma y muy diferente manera, en *2666* la carga de esta pluralidad se transfiere hacia un narrador inestable que, sin embargo, cada vez se hunde en el ahora-Santa Teresa, acompañando a los personajes en sus tropiezos, frente al surgir intempestivo de múltiples

pasados.

El jet-lag abre el *ahora* como una vorágine en el *continuum*. Una náusea. Una intraducibilidad. Habría que distinguir, así, entre la fantasmagoría de los objetos ensamblados, hilados en una historia bien (o muy mal) estructurada y las (*posibilidades* de unas) imágenes dialécticas: que rompen la sucesión, de manera parabásica (la mirada a la cámara, la sonrisa del borrachito, un espejo). Lo que surge, lo que retorna es un murmullo, un ululato, la desnudez de un desfase.

Así esa «especie de distribución en círculos», en el ensueño, en la repetición, a veces abre los pasajes hacia una caída (o un despertar: una reemersión). En la secuencia lynchiana de la noche que precede su fuga, la constante, para Fate, es una «sensación de irrealidad», de repetición, de cansancio. En Santa Teresa está en jet-lag: entre el casi-dormir de lo que deja (Nueva York, la muerte de su madre, Detroit, las luchas de las comunidades negras, el ocaso de los Black Panthers y del partido comunista estadounidense) y el casi-despertar de un mundo ajeno:

Sin duda aquél no era un ejército victorioso. Los jóvenes, aunque sonreían a los clientes, transmitían un aire de cansancio enorme. Algunos parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco. Otros, quinceañeros o catorceañeros, trataban inútilmente de bromear con algunos clientes, tipos solos o parejas masculinas con pinta de funcionarios o de policías, tipos que miraban a los adolescentes con ojos que no estaban para bromas. Algunas chicas tenían los ojos llorosos y no parecían reales sino rostros entrevistados en un sueño.

–Este lugar es infernal –le dijo a Rosa Amalfitano (2666: 395).

Sonambulismo, repetición; déjà vu: «Esta escena, pensó Fate, yo ya la he vivido»

(408). Hasta la extraña sensación de estar en un «disco mágico»: «Todo esto es como el sueño de otro, pensó Fate» (437).⁶¹ Luego (o antes: las cronologías son rotas), en una «tranquilidad de azogue» (431), se encuentran dos sonámbulos, dos frialdades: confluyen sus sueños, los sueños del espejo americano:

Fate vio aparecer por una puerta a Óscar Amalfitano, descalzo y despeinado, vestido con una camisa blanca muy arrugada y pantalones vaqueros, como si hubiera dormido sin quitarse la ropa. Por un momento ambos se miraron sin pronunciar una palabra, como si estuvieran dormidos y sus sueños hubieran confluído en un territorio común, ajeno, sin embargo, a todo sonido (431).

Hay que subrayar este territorio común: el que el jefe de la revista de Fate no quiso reconocer («—¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto?»). Si se habló de reflujo alegórico de la historia *hasta* Santa Teresa o *desde* Santa Teresa, es porque en la novela la ciudad fronteriza es importante no tanto como lugar apocalíptico (idea que vierte en una simbólica completiva, neutralizadora de sus fisuras), sino como el umbral histórico de peligro en el que la transmisión del pasado corre el riesgo de su continuo aniquilamiento, mas *también* el de su repentino, discontinuo retorno («—¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? —dijo el jefe de sección»).

Después volvió a contemplar la puesta de sol. Pensó en su madre, en la vecina de su madre, en la revista, en las calles de Nueva York con una tristeza y hastío indecibles. Abrió el libro del ex profesor de Sandhurst y leyó un párrafo al azar. *Muchos capitanes de buques negreros solían considerar terminada su misión cuando*

⁶¹ Momentos de la interrupción de lo larval, de lo agónico: «La mano de la muchacha le pareció tibia, una temperatura que evocaba otros escenarios pero que *también* evocaba o comprendía aquella sordidez. Al estrecharla tuvo conciencia de la frialdad de su propia mano. He estado agonizando todo este tiempo, pensó. Estoy frío como el hielo. Si ella no me hubiera dado la mano me habría muerto aquí mismo y hubieran tenido que repatriar mi cadáver a Nueva York» (2666: 408).

entregaban los esclavos en las Indias occidentales, aunque resultaba a menudo imposible cobrar las ganancias de la venta lo bastante rápido para obtener un cargamento de azúcar para el viaje de vuelta; mercaderes y capitanes no estaban nunca seguros de los precios que les pagarían en su puerto base por las mercancías que llevaban por cuenta propia; los plantadores podían tardar años en pagar por los esclavos. A veces, a cambio de los esclavos, los mercaderes europeos preferían letras de cambio en lugar de azúcar, índigo, algodón o jengibre, porque en Londres los precios de estas mercancías resultaban impredecibles o bien bajos. Qué bonitos nombres, pensó. Índigo, azúcar, jengibre, algodón. Las flores rojizas del añil. La pasta azul oscura, con visos cobrizos. Una mujer pintada de índigo, lavándose en una ducha (2666: 340).

Santa Teresa como pliegue y posibilidad de relampagueo, en el ahora de su cognoscibilidad, de un conjunto heterogéneo de *Otroras*. Cada personaje, y el narrador que los narra, se vuelven dispositivos de resonancia y re-enunciación, atravesamiento de intensidades históricas que se pliegan, despliegan y repliegan, entre sueños, despertares y atisbos de catástrofes. El desplazamiento de Fate: del mercadeo de cuerpos y fuerza de trabajo esclava hacia el sonido de unas palabras-objetos (casi todas, en el Fate *traducido* por Bolaño, de origen árabe). Lo que los sonidos generan, anacrónicamente: la mujer en una ducha, imagen de un inconsciente publicitario pintado de índigo (*indicus*: proveniente de la India). El otro barco americano, sus velas:

Soñó con la voz de una mujer que no era la voz de la profesora Pérez sino la de una francesa, que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba «historia descompuesta» o «historia desarmada y vuelta a armar», aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse y saltaba de una roca andesita a una riolita y luego a una toba, y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor. Y luego Amalfitano cambió de sueño y ya no oyó ninguna voz, lo que probablemente indicaba que dormía profundamente, y soñó que se acercaba a una mujer, a una mujer constituida sólo por un par de piernas al final de un pasillo oscuro, y luego oyó que alguien se reía de sus ronquidos, el hijo de la profesora Pérez, y pensó: mejor (264).

Una vez más podemos pensar la constelación que lleva de la letra indecible a la historia descompuesta, al «relato bárbaro» (a su etimología) «de injusticias y abusos», al «ulular incoherente» que se vuelve a armar. Se desplazan los planos y es la «historia bien estructurada» que se coloca al margen, en una nota que luego, sin embargo, lo invade, lo silencia todo: la carcajada de los policías tarda en apagarse y se disemina recubriendo una persistencia geológica. Se disgrega la estructura significativa del "azogue" a través de la historia de su polisemia metonímica, produciendo más y más imágenes en el desliz, como en un «fuego de artificio de paradigmas» (Didi-Huberman: 167).⁶² El arcaísmo reconfigura la tropología del espejo (y del viaje: Baudelaire y la imagen del mundo), la hace migrar para que navegue, con dolor, una supervivencia (en el sentido de Aby Warburg: como *Nachleben*). Azogue: la sutil capa de mercurio con la cual se construían los espejos, sí; pero sobre todo la *ulterior* metonimia que el texto de Bolaño (el sueño de Amalfitano) conserva: las naves que, de Europa a América, exportaban el azogue para la refinación de los metales preciosos en las minas.

La novela reimagina la historia a través de tales múltiples intervalos y sueños-despertares: la «memoria de uno» no puede, no logra contener los estallidos. Irrumpe, el tiempo, precisamente allí donde parece "faltar". Queda por reimaginar, reactivar la pulsión volcánica de estas historias (de estas pesadillas comunes; mundiales): la explotación del trabajo en el Sur global como neo-esclavismo, el sistema maquilador como neo-imperialismo (mediado por Estados nacionales erosionados; sus excepciones). No se disipan las voces,

⁶² «En la imagen el ser explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo– el material con que está hecho» (166).

pues, ni las carcajadas, allí «en el fondo de un barranco en donde asomaban trozos de piedras volcánicas, riolitas, andesitas, vetas de plata y vetas de oro, charcos petrificados cubiertos de minúsculos huevecillos, mientras en el cielo morado como la piel de una india muerta a palos sobrevolaban ratoneros de cola roja (269).

Lalo Cura, por ejemplo. Entre el murmullo de los informes y la carcajada de los policías, se produce también la voz que le habla de su genealogía (justo después, y no será casualidad, de la parte de los chistes); su historia vuelta a armar:

Hábleme de su genealogía, decían los cabrones. Enuméreme su árbol genealógico, decían los valedores. Bueyes mamones de su propia verga. Lalo Cura no se encorajinaba. Volteados hijos de su chingada madre. Hábleme de su escudo de armas. Ya estuvo suave. Va a toser Pedrito. Pero sin encorajinarse. Respetando el uniforme. Sin abrirse ni sacarle al parche, pero con cara de no hay fijón. Algunas noches, en la penumbra del vecindario, cuando dejaba los libros de criminología (no se me frunza ahora, buey), mareado con tantas huellas dactilares, manchas de sangre y semen, elementos de toxicología, investigaciones sobre hurtos, robos con allanamiento, huellas de pies, cómo hacer bosquejos del lugar del delito y fotografías del escenario de un delito, semidormido, varado entre el sueño y la vigilia, escuchaba o recordaba voces que le hablaban de la primera de su familia, el árbol genealógico que se remontaba hasta 1865, con una huérfana sin nombre, de quince años, violada por un soldado belga en una casa de adobes de una sola habitación en las afueras de Villaviciosa (693).

Un ciclo de violación encierra lo que, juntando dos textos parodiados aquí, entre Paz y García Márquez, podríamos llamar *Cien años de la chingada o de Lalo Cura*. La parodia termina con un guiño para el lector de Bolaño, al final del ciclo, fisurando el tiempo mítico, el ensueño de la repetición: la metamorfosis inútil; la posibilidad de la interrupción (¿revolucionaria?):

En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. Parecían como

drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su casa. Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil. [...] Cada noche hicieron el amor con ella, dentro del coche o sobre la tierra tibia del desierto, hasta que una mañana ella llegó al lugar y no los encontró. Tres meses después, cuando su tatarabuela le preguntó quién era el padre de la criatura que esperaba, la joven María Expósito tuvo una extraña visión de sí misma: se vio pequeña y fuerte, se vio cogiendo con dos hombres en medio de un lago de sal, vio un túnel lleno de macetas con plantas y flores (2666: 697).

Lalo Cura hijo de Belano o de Lima. Retornan la revolución invisible de Cesárea y las cifras de «los años que iban a venir»; la etimología de los Expósito y todas las excepciones (las poblaciones sobrantes) que en Santa Teresa parecen juntarse en una pesadilla común; la extraña visión de la mujer, pequeña y fuerte. El lago de sal, las flores petrificadas. Las visiones espeleológicas, volcánicas.

III.

París es, en el orden social, lo que el Vesubio es en el orden geográfico: una mole amenazante y peligrosa, un foco siempre activo de revolución. Pero así como las laderas del Vesubio son ahora, gracias a las capas de lava que las cubren, un paradisiaco vergel, el arte, la vida mundana y la moda florecen como un ningún otro lugar sobre la lava de las revoluciones (Benjamin, 2007: 110).

En lugar que como «secreto del mundo», me atreví a hablar de Santa Teresa como anti-capital del siglo XXI (podían haberlo sido infinitas otras ciudades donde se concentra –se deslocaliza– la explotación capitalista neoliberal y poscolonial). No hay secretos, sino un sistema-mundo del cual Santa Teresa se vuelve (irónico) centro periférico, sustento y base sumergida de los jardines de la acumulación occidental. El mapa descompuesto que Bolaño traza alrededor de la ciudad mexicana, a la vez deja pulsar su «mole amenazante y peligrosa». No creo que se

trate de un mundo pospolítico el de Bolaño, sino precisamente de una lectura política del pasado que extiende los espacios («los puentes de hormigón») para una rearticulación del mundo en ruinas alrededor de múltiples, posibles vértigos; torbellinos de tiempos como «saberes-aun-no-conscientes» (Benjamin), la posibilidad inminente (el relampagueo) de su despertar. Ni los personajes, ni la novela *actualizan* esa vislumbre en una construcción, ni mucho menos representan praxis "directamente" políticas: sugieren, sí, *inscriben* su legibilidad, su poder ser re-escrito en el ahora. La lectura política del pasado por parte de la novela reside en la inscripción de esta potencia. Queda para un trabajo ulterior –quizá sea una de las problemáticas que más echa en falta esta tesis– intentar aclarar cómo la historia del siglo XX europeo (y no sólo) re-irrumpe en "La parte de Archimboldi" y en Santa Teresa, reactualizando y desplazando para nuestros días la guerra en el frente Este, el genocidio nazi (y uno de los concebimientos más atroces de la obra bolañiana: un *Sonderkommando* de niños borrachos: el aniquilamiento de la infancia), la estalinización de la revolución rusa, el quiebre neoliberal de los muros. Cómo el espectro-Archimboldi recorriendo una Europa olvidadiza permite trazar las movilidades que la relacionan, de manera cronotópica, histórica, geopolítica con las «velas del dolor» de las Américas. Ese Benno von Archimboldi quien no sólo lleva en su nombre, como a través de un profetismo ironizado, el de Benito Juárez; sino que inscribe, en el "h" con la que la novela transcribe y a la vez pluraliza el Arcimboldo italiano, la carga de su *historia* de niño-alga, de soldado nazi, de desertor, de asesino de un nazi: Hans.

El *Testamento geométrico* nos sugiere otro posible montaje, una ulterior inscripción de estos procesos, para así relanzarlos y, después, ahora sí, "cerrar". En efecto, Bolaño dejó a través de aquél un indicio explícito del funcionamiento de su novela: «En la solapa se advertía que aquel *Testamento geométrico* eran en realidad tres libros, "con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto"» (240). Investigación sobre el

espacio que sucede a otros títulos de Rafael Dieste, los cuales le interesan a Bolaño por su sugerencia expansiva y relacional a la vez: *Nuevo Tratado sobre el Paralelismo*, por ejemplo, o *Movilidad y semejanza*. Importa sugerir que la cita duchampiana de Amalfitano, el renovado *ready-made infeliz*, se carga de resonancias alegóricas convirtiéndose en otro azogue, en el pliegue (un pliegue *críptico*, así como lo vio Ruisánchez Serra, a través de Avelar) del espejo americano: del desierto de Santa Teresa. Pliegues que se constituyen en series, en paralelismos móviles y dobleces. El patio mustio en el que Amalfitano colgará el libro es, sólo al principio, un proyecto de jardín: «ideal para sembrarlo de césped y plantar flores aunque él no sabía qué flores eran las más indicadas para plantar allí, no cactus o cactáceas sino flores. Tenía tiempo (eso creía) para dedicarlo al cultivo de un jardín» (211). Luego: la narración del jardín, el proyecto, su *tiempo*, cristaliza casi sin solución de continuidad en el ahora de su ruina. La insistencia en la adjetivación y en su variación no puede quedar desapercibida: el patio nunca cultivado se vuelve jardín «devastado» (241 y 242), «estragado», «esquilmado» (245), «quebrantado» (252). Hay huellas de una acción destructora que, una vez más, relee una historia sin voz plegando sus trozos de piedras: los charcos petrificados. Pliegue que detiene, así, refigura y luego *vuelve a usar* la fantasmagoría de los jardines neoliberales: sus catedrales en el desierto y sus oasis maquiladoras de horror.

No se apuntaría a ello si, además, el libro no finalizara con esta imagen: un viajero que colecciona relatos/retazos de jardines europeos en ruina. Antes de partir para México, el ex-jardinero Archimboldi come un helado *fürst Pückler*. Frente a él, un descendiente de Hermann Fürst von Pückler le relata otra parábola de la fama (reductora). Paisajista, botánico y creador del parque de Muskau, autor de libros «en donde pareciera que el fin último de cada uno de sus viajes fuera examinar un determinado jardín, en ocasiones jardines olvidados, dejados de la mano de Dios, abandonados a su suerte», «lo que no pensó jamás» el noble

alemán «fue que pasaría a la historia por darle el nombre a una combinación de helados de tres sabores» (1118). La historia de Europa que la última parte de la novela cruza de manera fantasmática y menor, en un jet-lag constante, cristaliza en una ironía de la memoria: pensar que, tal vez, se cierra así también la historia de los jardines de los críticos, la banalidad («en verano resultan algo empalagosos. Para el verano lo mejor son los helados de agua, no los de leche») de sus helados que pretenden disolver en el aire el «jardín petrificado» con el que Horacio Guerra había comparado el desierto de Sonora (151).

A través de la figura del azogue, Amalfitano había vuelto y materializado, de manera *literal e histórica*, la alegoría de la mina, frente a la cual los críticos habían permanecido sordos. Archimboldi visita otro jardín, en el Zócalo de la ciudad de México: «los yacimientos aztecas que surgían como lilas en una tierra baldía, según expresión del Cerdo, flores de piedra en medio de otras flores de piedra, un desorden que seguro no iba a llevar a ninguna parte, sólo a más desorden, dijo el Cerdo» (140). La mirada a ese desorden palimpsestal, que deja crecer catedrales como maquiladoras en un desierto-jardín estragado, se desfigura en el *Testamento geométrico* como un residuo inintegrable que rompe el destino de la repetición, es el síntoma (el malestar, la parte mal-dicha de la historia: el ulular incoherente, intraducible) de su idea-juego: la falla que la derrumba.

La movilidad y (aparente) semejanza de las imágenes que migran a lo largo de la novela apuntan hacia una tarea que no puede sino ser una tarea común (quizá de una comunidad por-venir): deconstrucción de la memoria de uno y resonancia de un dispositivo de enunciación colectiva que se deja atravesar por la singularidad discontinua de la historia. Rerelación de momentos a la vez inconmensurables, reactivación de lo que, como los espectros para Derrida, es siempre más-de-uno: es parte de la política y la ética que nos incita a imaginar Bolaño, desde el presente, desde la literatura como un territorio de resistencia cada

vez otro, abriendo, fisurando, interviniendo la historia: ese «foco siempre activo de revoluciones» invisibles.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Roberto Bolaño citadas

- Bolaño, Roberto. "Los estridentistas". *Plural* 61 (Octubre 1976a).
— "Tres estridentistas en 1976". *Plural* 62 (Noviembre 1976b).
— "Déjenlo todo, nuevamente: Primer manifiesto infrarrealista" (1976c). Web.
<http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>
— *Los detectives salvajes*. Madrid: Anagrama, 1998.
— *Amuleto*. Madrid: Anagrama, 1999a.
— *Estrella distante*. Madrid: Compactos Anagrama, 2000a.
— *Nocturno de Chile*. Madrid: Anagrama, 2000b.
— *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000c.
— *Llamadas telefónicas*. Madrid: Compactos Anagrama, 2002.
— *El gaucho insufrible*. Madrid: Anagrama, 2003.
— *2666*. Madrid: Anagrama, 2004.
— *Entre paréntesis*. Madrid: Compactos Anagrama, 2005a.
— *Putas asesinas*. Madrid: Compactos Anagrama, 2005b.
— *El secreto del mal*. Madrid: Anagrama, 2007b.
— *La literatura nazi en América*. Madrid: Anagrama, 2010c.
— *Los sinsabores del verdadero policía*. Madrid: Anagrama, 2011.

Bibliografía crítica sobre la obra de Roberto Bolaño

- Asensi Pérez, Manuel. "Atreverse a mirar por el agujero: Lo real y lo político en *2666* de Roberto Bolaño". Ríos Baeza, ed. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla: Eón, 2010.
Blejer, Daniella. "La problematización de los géneros discursivos en *2666* de Roberto Bolaño". Tesis de doctorado. México: UNAM, 2013.
Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Mágina, 2009.
Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
Castaldo, Achille. "Lecture estreme. *Twilight* e *2666*". *Tabard* 8 (2009).
Cobas carral, Andrea, y Garibotto, Verónica. "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*". Paz Soldán y Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
Córdoba, Antonio. "¿Qué hay detrás de la ventana?": oralidad delirante y el enigma de la voz en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 7 (2011).
<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3268/1489>

- Corral, Wilfrido. "Una año en la recepción anglosajona de 2666". Ríos Baeza, ed. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla: Eón, 2010.
- Domínguez, Christopher. "La literatura y el mal". *Letras libres* (Marzo 2005). Web. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-literatura-y-el-mal>
- Elmore, Peter. "2666: la autoría en el tiempo del límite". Paz Soldán y Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Espinosa, Patricia. "Roberto Bolaño: un territorio por armar". Manzoni, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- . ed. *Territorios en fuga*. Santiago de Chile: Frasis editores, 2003.
- . "Estudio preliminar". Espinosa, ed. *Territorios en fuga*. Santiago de Chile: Frasis editores, 2003.
- . "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño". *Estudios Filológicos* 41 (2006): 71-79. Web. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci_arttext.
- Fell, Claude. "Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía". Moreno, Fernando, ed. *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago, Ediciones Lastarria, 2011: 153-166.
- Figueroa Jofré, Julio Sebastián. "Exilio interior y subjetividad pos-estatal: *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño". *Revista chilena de literatura* 72 (2008): 149-161.
- . "Retorno e inminencia". *Fractal* 56 (2011): 63-86.
- Fourez, Cathy. "Entre transfiguración y trasgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666". *Debate Feminista* 33 (2006): 21-45.
- Franco, Jean. "Questions for Bolaño". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18: 2 (2009): 207-217.
- Gamboa Cárdenas, Jeremías, "¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". Paz Soldán y Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Harvey, Giles. "Caída épica: el laberinto sin centro de Bolaño". *Fractal* 56 (2011): 31-46.
- Herlinghaus, Hermann. "From 'Pharmakon' to Femicide: 2666 (Roberto Bolaño)". *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. A&C Black, 2013.
- Levinson, Brett. "Case closed: madness and dissociation in 2666". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18: 2 (2009): 177-191.
- Manzoni, Celina, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002a.
- . "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*". Manzoni, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002b.
- . "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*". Manzoni, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002c.
- . "Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño". *Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Moreno, Fernando, ed. *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago, Ediciones Lastarria, 2011.
- O'Bryen, Rory. "Memory, melancholia and political transition in *Amuleto* and *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño". *Bulletin of Latin American Research* Vol. 30, No. 4 (2011): 473-487.
- Paz Soldán, Edmundo, y Faverón Patriau, Gustavo, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

- Pollack, Sarah. "América Latina translated". *Fractal* 56 (2011): 87-126.
- Ríos Baeza, Felipe, ed. Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular. Puebla: Eón, 2010.
- Rodríguez Freire, Raúl. "El viaje del último Ulises: Bolaño y la figuración alegórica del Infierno". Rodríguez Freire, ed. *Fuera de quicio: Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Santiago: Ripio, 2012.
https://www.academia.edu/2272578/El_viaje_del_ultimo_Ulises_Bolano_y_la_figuracion_alegorica_del_infierno
- Rubio, Carlos. "Roberto Bolaño. Una literatura autobiográfica" (entrevista). *Reforma* (11 Luglio 1999). Web. <http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloid=17155>
- Ruisánchez Serra, José Ramón. "Amalfitano o los placeres del exilio". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 15 (2008): 67-73.
- . "Fate o la inminencia". Ríos Baeza, ed. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla: Eón, 2010.
- Poblete Alday, Patricia. "Demiurgos del mal, en technicolor". Ríos Baeza, ed. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla: Eón, 2010.
- Santangelo, Eugenio. "Poéticas de lo indecible: Roberto Bolaño y la re-narración post-dictatorial". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 4.2 (2012): 336-360.
- Sepúlveda, Magda. "La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666". Moreno, Fernando, ed. *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago, Ediciones Lastarria, 2011: 233-41.
- Tornero Salinas, Angélica. "'La parte de los crímenes': un mundo accidental en 2666 de Roberto Bolaño". *Revista de Literatura hispanoamericana* 64 (2012): 65-89.
- . "El espacio en la perspectiva de personajes extranjeros en 2666 de Roberto Bolaño". *Kaleidoscopio* 9:18 (2012b): 83-98.
- Vila-Matas, Enrique. "Bolaño en la distancia". Manzoni, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18: 2 (2009): 193-205.
- Zavala, Oswaldo. "Los detectives salvajes y el mezcal 'Los suicidas'". Ríos Baeza, ed. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla: Eón, 2010: 219-252.

Otros textos consultados

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.
- Augé, Marc. *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.
- Althusser, Luis. "Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)". *La Pensée* (151), 1970.
- Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Barcelona: Península, 1989.

- . Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre-textos, 1998.
- . "Bartleby o de la contingencia". Preferiría no hacerlo. (Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby). Valencia: Pre-Textos, 2000.
- . *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- . *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- . *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Valencia: Pre-textos, 2005.
- . *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . "Repetición y detención: sobre el cine de Guy Debord". 2011. Web. http://salonkritik.net/10-11/2011/08/repeticion_y_detencion_sobre_e.php
- Aguilar Camín, Héctor. "La revolución que vino del norte". *Saldos de la revolución*. México: Nueva Imagen 1982.
- Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén*. Lumen, 2013.
- Asensi Pérez. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Avelar, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica, 1988.
- . Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 2004.
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. París: Gallimard, 1990.
- Benjamin, Walter. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998.
- . "Sobre algunos temas en Baudelaire". Iluminaciones II: Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid: Taurus, 1999.
- . El origen del Trauerspiel alemán. En Obras. Libro I/vol.1. Madrid: ABADA Editores, 2006.
- . *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2007.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca/UACM, 2008. <http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1982.
- Brooks, Peter. Reading for the plot: design and intention in narrative. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Butler, Judith. Precarious life: The powers of mourning and violence. London: Verso, 2006.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Celati, Gianni. *Finzioni occidentali*. Torino: Einaudi, 2001.
- Castañeda, Jorge. La utopía desarmada. Intrigas, promesas y dilemas de la izquierda en América Latina. Bogotá: Tercer mundo, 1994.
- Chakrabarty, Dipesh. Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference (New Edition). Princeton University Press, 2009.
- Córdova, Arnaldo. *La ideología de la revolución mexicana*. México: Era, 2011.
- Crary, Jonathan. Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century. Mit Press, 1992.
- Derrida, Jacques. Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid: Trotta, 1995.
- . Mal de archivo: una impresión freudiana. Madrid: Trotta, 1997.
- . Fuerza de ley: El fundamento místico de la autoridad. Madrid: Tecnos, 2008.

- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . "Bartleby o la fórmula". *Critica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de cultura económica, 1989.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Fabre, Luis Felipe. "Sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar". Prólogo a Santiago Papiasquiari, Mario. *Arte & basura*. Oaxaca: Almadía, 2012.
- Fiszbein, Varda. "El tamaño de una ignorancia" (entrevista a Philippe Mesnard y François Rastier). 2006. Web. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-tamano-de-una-ignorancia>
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres complètes: Correspondance (pt. 2-3)*. París: Club de l'Honnête Homme, 1974.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la Historia". *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.
- . "Los espacios otros (heterotopías)". *Astrágalo* (7), 1997. Web. <http://tijuana-artes.blogspot.mx/2012/10/michel-foucault-los-espacios-otros.html>
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer*. Edición electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1920M%E1s%20all%20del%20principio%20del%20placer.pdf>
- Giglioli, Daniele. *Senza trauma*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Madrid: Anagrama, 2002.
- Harvey, David. *The condition of postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Malden, Mass.: Blackwell publishers, 1990.
- Herlinghaus, Hermann. *Renarración y descentramiento*. Madrid–Frankfurt Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Miller, J. Hillis. "Paul de Man as Allergen". Cohen, Tom, ed. *Material events: Paul de Man and the afterlife of theory*. University of Minnesota Press, 2001.
- Irwin, Robert Mckee. *Mexican masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid : Taurus, 1987.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . *The cultural turn: selected writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.
- . *Valences of the Dialectic*. London: Verso, 2009.
- Kermode, Frank. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction: with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Legrás, Horacio. *Literature and subjection: the economy of writing and marginality in Latin America*. University of Pittsburgh Pre, 2008.
- Levinson, Brett. *Market and Thought: Meditations on the Political and the Biopolitical*. Fordham Univ Press, 2004.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1987.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Mills, Catherine. "Linguistic survival and ethicality". Norris, Andrew, ed. *Politics*,

- Metaphysics, and Death: Essays on Giorgio Agamben's Homo sacer*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Monsiváis, Carlo. "Huesos en el desierto: Escuchar con los ojos a las muertas". *Debate feminista* (Vol. 27 Abril 2003): 327-33.
http://www.debatefeminista.com/descargas.php?archivo=huesos845.pdf&id_articulo=845
- Moretti, Franco. *Opere mondo*. Einaudi: Torino, 1994.
- Oyazún, Pablo. "Duelo y alegoría de la experiencia: a propósito de *Alegorías de la derrota* de Idelber Avelar". Web.
<http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0405/alegoriadelaexperiencia.PDF>
- Pacheco, Cristina. *Al pie de la letra: entrevistas con escritores*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, 2001.
- . *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI, 2004.
- . *Si mismo como otro*. México, México, Siglo XXI: 2008.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. *Historias que regresan: topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2009.
- Santiago Papasquiario, Mario. *Arte & basura*. Oaxaca: Almadía, 2012.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Schneider, Luis Mario, comp. *El estridentismo: la vanguardia literaria en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Schmidt Camacho, Alicia R. "Ciudadana X: Gender violence and the denationalization of women's rights in Ciudad Juárez, Mexico". *CR: The New Centennial Review* 5.1 (2005): 255-292.
- Segato, Rita Laura. "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes". *La universidad del Claustro de Sor Juana*, 2006.
<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/laescr123.pdf>
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Madrid: Anagrama, 2012.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Urquiza, Concha. *Hambre del corazón: Poesía y prosa*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán, 2010.
- Washington, Diana. *Cosecha de mujeres*. México: Océano, 2005.
- Wright, Melissa W. *Disposable women and other myths of global capitalism*. New York: Routledge, 2006.
- Yépez, Heriberto. "Arte ¿y basura? Fabre y Papasquiario". *Laberinto* (25/01/2013).
<http://archivohache.blogspot.mx/2013/01/arte-y-basura-fabre-y-papasquiario.html>
- Žižek, Slavoj. *Violence: six sideways reflections*. New York: Picador, 2008.