

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*DETECTIVES DISTANTES*

*POÉTICA Y EXILIO*

*EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

**CRISTIAN DAVID OCHOA AVILA**

DIRECTORA:

DRA. ROSSANA CASSIGOLI SALOMON

CIUDAD UNIVERSITARIA 2012



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.

¿Volver? Vuelva el que tenga,  
Tras largos años, tras un largo viaje,  
Cansancio del camino y la codicia  
De su tierra de su tierra, su casa, sus amigos.  
Del amor que al regreso fiel le espere.

Más ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,  
Sino seguir siempre adelante,  
Disponible para siempre, mozo o viejo,  
Sin hijo que te busque, como a Ulises  
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,  
Fiel hasta el fin del camino y tu vida  
No echés de menos un destino más fácil,  
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
Tus ojos frente a lo nunca antes visto.

Luis Cernuda, *Peregrino*

—¿A quién amas más, hombre enigmático?, di, ¿a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

—No tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano.

—¿A tus amigos?

—Se vale usted de una palabra cuyo significado aún hoy ignoro.

—¿A tu patria?

—Desconozco en qué latitud se encuentra.

—¿A la belleza?

—Gustoso la amaría, diosa e inmortal.

—¿Al oro?

—Lo odio tanto como usted a Dios.

—¿Qué amas pues, intrigante extranjero?

—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá en lo alto... allá... ¡las maravillosas nubes!

Charles Baudelaire

«El extranjero»

A MIS PADRES, QUE SIEMPRE HAN SIDO  
PACIENTES. SIN ELLOS, NADA DE ESTO SE  
HUBIERA LOGRADO.

A JONI, QUE ES UNA ESTRELLA SALVAJE.

A MIS AMIGOS IMAGINARIOS QUE ME HAN SOPORTADO:  
VICTOR HUGO GUTIERREZ, ATZELBI LIBERTAD, LEONEL VARGAS,  
MARCELA LA CHAPLIN, MATIAS ON, JAROMIR OCHOA,  
ALINKA (POR CORREGIR), FABIOLA EUNICE CAMACHO,  
TODOS LOS PINPONES: CRISTIAN, ISRAEL, ISAAC.

Y A LA LITERATURA, POR EXISTIR,  
POR SER UN SUEÑO DIRIGIDO.

## INDICE.

Advertencia.....	1
Introducción.....	3
Metodología de lectura.....	8
Modelos del lector.....	10
A) Lector drogadicto.....	10
B) Lector criminal.....	13
C) Lector rebelde.....	14
D) Lector viajero.....	16
Recepción de la obra de Roberto Bolaño.....	18
1) El boom y la generación secreta.....	18
2) Literatura oficial.....	21
3) Juicios literarios y artísticos.....	22
4) Repercusión crítica.....	26
4.1) Carlos Franz.....	27
4.2) Jorge Volpi.....	30
4.3) Horacio Castellanos Moya.....	35
Personajes ficticios y reales.....	38
1) Héroes sin atributos.....	40
2) Bolaño. Héroe salvaje.....	45
3) Detectives salvajes ¿poetas de ficción?.....	49
3.1) Big Bang narrativo.....	51
3.2) El carácter de los personajes (tiempo diacrónico o episódico).....	54
3.3) Bolaño, personaje político.....	57
3.4) Poetas de boutique.....	60
4) El poeta adolescente y el poeta adulto (Rimbaud, Baudelaire y Bolaño).....	64
4.1) Oráculos, melancolía, silencio y muerte.....	68
5) 2666.....	72
Exilios.....	77
1) Escritores apátridas.....	82
2) El lenguaje del exilio.....	85

3) Nación ¿punto de fuga o deshaucio?.....	88
4) Viajes y movimiento.....	96
4.1) Migración y literatura.....	100
4.2) Flâneurs latinoamericanos.....	104
4.3)Llamadas de larga distancia y estafa telefónica.....	107
5) Exilios salvajes.....	114
6) Extrarradio territorial.....	121
6.1) Extraterritorial.....	127
Palimpsestos.....	132
1) Bolaño y la antipoesía.....	136
2) Literatura y vanguardia política.....	142
3) Palimpsesto en la obra de Bolaño.....	150
4) Detectives distantes.....	161
Posible conclusión.....	167
Colofón.....	168
Bibliografía.....	175
Hemerografía.....	178
Enlaces electrónicos.....	180

## ADVERTENCIA

Existen en la tradición literaria mexicana tres formas de ensayo: el ensayo monstruo, que incita a la política. El ensayo demoníaco, que desea probar la fama de lo perdurable. Y el ensayo volátil, que tiene la necesidad por despedazarse en la creación. Aquí, en esta tesis trataré, sin olvidar el rigor metodológico, lograr una fusión entre el ensayo monstruo y el ensayo volátil (el ensayo demoníaco es perecedero desde su intención inicial). La aventura actual de la persona frente a un mundo de cariz fragmentario y simultáneo permite la construcción, a quien lo intenta, de mixturas y desbordamientos formales; lo cual permite una traza de expresión mayor. Quien escribe ensayos da origen a criaturas insólitas, que retan las normas y los órdenes convencionales. Esta peculiaridad remite en un primer momento a la creación de monstruos. Un Monstruo es un ser fabuloso: un animal o una planta deforme. Proviene del latín tardío *monstruum*: que indica el presagio de un suceso contrario, de mal agüero. El *presagio* es una advertencia (de ahí se infiere que los monstruos son advertencias de los dioses). Lo mismo para la acepción *demonere*: advertir, avisar, recordar. Y en lenguas indoeuropeas está la palabra *mon-eyo*: hacer pensar. Los monstruos desafían la imaginación, presagian, recuerdan, advierten, dan qué pensar.

Por lo tanto el ensayo monstruo adquiere el rostro de los vínculos contradictorios del saber y el poder. El ensayo monstruo sabe usar los adelantos de la razón para aplicarlos y cambiar la realidad. Crea un cuerpo de ideas, de prácticas, literarias o políticas, a partir de las renovaciones de lo muerto. Logra un enfoque novedoso de la historia y el presente distanciado de los administradores del poder público y privado. Así, esta investigación busca mantener el enigma de dicha ambigüedad al tratar sobre poética y exilio en la narrativa de Roberto Bolaño. Escribir sobre política y literatura es hacer política y literatura; se actúa a favor del poder o contra el poder. La política se



justifica en esta arbitraria continuidad y contiene una desmesura dramática: la voz de esta pesquisa busca conseguir resonancia en donde se presente y en el criterio de sus lectores; se atreve a la profecía, a las admoniciones, al espanto y a la condena. Por otra parte el ensayo volátil desafía al pensamiento convencional y a sus ídolos: la racionalidad economicista, la lógica del interés y el intercambio, la homogeneidad en la eficacia, el reino de lo cuantificable, el poder autoritario, el orden en torno a la moneda, el lenguaje uniformador, la amnesia ante lo extra-social, irracional o a-irracional. En cambio se aproxima a la encrucijada entre los géneros y las disciplinas y se despliega en rumbo plural que alumbra los siguientes aspectos: las ideas centrifugas; el placer de la memoria; el equilibrio y el límite; la escritura como vuelo; la pasión personal; la ironía desde el cuerpo. Conjuguar estas dos maneras de escribir el ensayo, sin olvidar los rigores de la metodología, plantear la tesis de que la poética del exilio cubre todo la obra de Bolaño y es uno de su temas principales en un basto entramado de correspondencias, ecos y urdimbres, y presentarlo minuciosamente detalle a detalle es la consigna y el objetivo decisivo de esta investigación.\*

\*Las definiciones de ensayo fueron extraídas del texto: Sergio González Rodríguez, “Ensayo y pensamiento recientes en México”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, Núm. 24, 1995, pp. 25-34.

## INTRODUCCIÓN

En dos conferencias publicadas en el libro póstumo *Entre paréntesis*, Roberto Bolaño (Santiago, 1953 – Barcelona, 2003), define su particular visión del exilio. El primer texto «Literatura y exilio» fue leído el 3 de abril de 2000 durante el simposio «Europa y América Latina: Literatura, migración e identidad», organizado por la Sociedad Austriaca para la Literatura en Viena. El segundo, «Exilios», es un texto que, hasta la publicación del libro mencionado, había visto la luz en forma impresa dentro de las páginas del diario chileno *Las últimas noticias*. En ellas, Bolaño desmenuza y alisa la particularidad del amplio número de relatos, formas, teorías y sollozos que se han derramado en el frasco de lágrimas del exilio; en esos dos textos está, para quien la desee visitar, la propuesta artística y el argumento de toda una literatura. Son dos discursos donde se destaza y disecciona el lamento del exilio porque, a pesar de ser una constante universal el desplazamiento humano a través de patrias y fronteras, ya sea provocado o elegido, político o privado, éste se ha practicado por siglos, provocando reacciones como el chantaje, la conmiseración y una nube de inexactitudes que no desaparecerán del gimoteo de los que lucran cómodamente con él.

Con el ánimo encendido y de manera retadora, sin miedo a las contusiones, heridas de gravedad y mucho menos a la muerte, estas dos conferencias son una declaración de principios, un ánimo (en el sentido de espíritu, arrojo y valor) y un programa literario.

Su educación sentimental se arropó entre México (donde llegó con 15 años) y su país natal. Vagó por América Latina, Europa, África y finalmente murió en Cataluña con medio siglo de vida. Durante ese tiempo, balanceándose sobre la inercia que lleva a la muerte, en 1973 regresa a Chile para colaborar (en cualquier forma, muchas veces sin hacer nada), con el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. La revolución

se alejó rápido de él ya que durante el desarrollo del golpe militar es detenido por su débil, pero en esas circunstancias delator acento mexicano; los militares ven en él un terrorista extranjero. La suerte, obstinada también, le dio sólo dos semanas en prisión ya que la fatalidad, o el destino, lo encontraron con dos antiguos compañeros de infancia en Chile, que en ese momento eran detectives de la policía. Ellos lo ayudan a salir de Chile y parte hacia El Salvador, donde conoce a los asesinos de Roque Dalton. Regresa a México en 1974 y funda, junto con el poeta Mario Santiago Papasquiaro, la pandilla de poesía y arte vanguardista *losinfrarrealistas*; los *infrás*, a eso se contrajo su nombre, fueron el terror de los grupos literarios en el D. F. de los años setentas (en una ocasión amenazaron con secuestrar a Octavio Paz). Fueron años de intenso activismo, pero, en 1976, debido a actividades no poéticas, Bolaño tiene que abandonar México y vuela hacia España, convirtiéndose en prófugo de sí mismo, de su grupo y de sus amigos. Bolaño vaga por distintos países europeos y termina asentándose en Barcelona donde trabaja de mesero, lavaplatos, estibador en los muelles, vendedor ambulante; se hace más adicto a la lectura y en una «anarquía total», como él lo define, se dedica de tiempo completo a la poesía y a la literatura. Su encarga de hacer con su vida relatos consagrados a la literatura.

La anterior semblanza cronológica no tiene el afán de exponer una hagiografía radical o iconoclasta, sirve para demostrar que el autor que pretendo estudiar conoce el tema que me interesa. Rodrigo Fresán, escritor argentino, dice del exilio en Bolaño: «El tema de Bolaño es el exilio; pero no se trata de un exilio quieto o sollozante o melancólico. Es un exilio que no extraña porque está protagonizado, siempre, por seres marcados por el movimiento perpetuo, que, en cualquier caso, no pertenecen demasiado a ninguna parte salvo al mapa de esa historia que cuentan y corporeizan». El mundo Bolaño, su literatura entonces, es una galaxia interconectada donde la única forma de

ejercer ciudadanía ahí es siendo extranjero, un apátrida, alguien en fuga y dispuesto a sucumbir, pero nunca a derrotarse.

Se puede decir también: Bolaño comprendió el mundo a través de crear otro. E inventar un mundo es desertar de algo tal vez seguro, cómodo, pero que ya nos hemos cansado de aceptar. Puede ser doloroso romper los lazos. Concebir un lenguaje es poner un techo donde cobijarnos del exterior con nuestro suelo. Es en ese ejercicio de riesgo donde la mayoría de escritores claudican. Hay quienes se aproximan a lo que parece ir más allá de lo aparente y terminan escarmentados, están otros que intentan traspasar y romper los límites pagándolo, según el temperamento, con la locura, el suicidio o con el silencio. «La literatura como área de peligro», diría Bolaño. Pero Bolaño se exilió mucho más lejos. Se exilió en el lenguaje como el que se exilia de un hogar roto. Y se adentró en la literatura: abismo, refugio y trinchera. Un exilio del mundo de las dictaduras y del mundo de la mala literatura, que no es sólo la que escriben los malos poetas, sino la del discurso de los políticos, de los medios de comunicación, de la publicidad, de los humoristas de programas baratos de televisión, de los tertulianos. Del mundo como teatro de la vida al mundo como supermercado con tarjeta de descuento. Mientras los políticos dictan leyes, los poetas inventan. Inventar un lenguaje para no tener que reconciliarse con el mundo, eso hizo Roberto Bolaño.

El exilio fue entonces un motor, una actitud vital y una forma de vida para este arriesgado poeta. Lo adoptó y adaptó libremente, sin imposición; sobre todo en el mundo de la literatura, ya que a nadie se le obliga a trabajar en algo tan inútil pero irremplazable, una vocación de afán suicida y temperamental dispuesta a destruirse antes que entregar un falso argumento que no reivindique alternativas reales o ficticias, lo mismo da. Toda una estética política y una política estética. Y América Latina como tema porque no tiene caso comprender el mundo y crear otro si no se tiene el valor para

voltear al real, vivir en él y, como pepenador en uno de esos grandes basureros que embellecen el paisaje, hurgar entre los desechos de una generación, cortarse y desangrarse con los restos quirúrgicos de un sueño y una utopía rota y lastimada, hundirse hasta el cuello en la composta orgánica y putrefacta de una historia lisiada por dictaduras, violencia y odio, meter las manos hasta los hombros en la mierda y juzgar las cosas que caen por su propio peso en medio de un desierto rodeado de mentiras, que atraviesan beduinos cargados de corrupción, muerte, pobreza y desamparo. Para al final salir victorioso y derrotado, porque el principal interés está en la poesía. La literatura se transmuta en algo noble, se adhiere a la tradición, a pesar de que no está exenta de violencia y mentiras, de los falsos programas y las simulaciones de verdad y arte, sino que es la inquietud de los poetas y los escritores, sus personajes y creadores, con una sola intención para continuar, ¿qué?, la escritura, el material de lo bello y la única política real porque no existe, sólo es papel y tinta, libros con historias que entre el océano de analfabetismo que reina se libran ocasionando corrientes provocadas por huracanes intempestivos pero no improvisados, que lanzan miles y miles de litros de espuma salada y vertiginosa entre vientos deseosos de huir a gran velocidad, pero que no destruyen, sólo refrescan, y al final, cuando cesaron de ser tormenta, cambiaron el paisaje sin destruir un solo grano de arena en las retorcidas playas que rociaron con su delirios. Esta literatura y la manera de crearla es lo que me interesa tratar.

La novela que dio entrada a Roberto Bolaño en el canon de la literatura latinoamericana fue *Los detectives Salvajes*, ganadora del premio Rómulo Gallegos en 1999. En ella, a manera de caudal subversivo y por lo tanto latente al fracaso de encontrar un dique en su rumbo, el polifónico río latinoamericano de una generación se acrecienta hasta encontrar la canícula que secó y erosionó el final de un proyecto humano. América Latina ya no era más una alternativa posible de civilización. En la

década de los setentas se instauraron la barbarie, el terror y el salvajismo de los gobiernos (derecha o izquierda eran lo mismo: «la realidad, una vez más, le ha demostrado que la demagogia, el dogmatismo y la ignorancia no son patrimonio de un grupo concreto», medita uno de sus personajes) que torturaron cualquier opción de ilustración. Sólo quedaba buscar una salida, algo que a pesar del dolor redimiera al mundo, y eso hicieron los personajes de *Los detectives salvajes*: buscaron la literatura. El método, huelga balbucirlo, es áspero y agresivo: buscaban la libertad poética y encontraron el silencio, la muerte, el exilio y el olvido. No sirvió de nada finalmente ya que lo que parecía quedarles (la poesía), se agotó en marasmo, pesadilla que no les permitió cerrar los ojos y, absurda, les regaló el valor para contemplar su horrible derrota. Este método, por dislocado que parezca, es el estilo y la forma, la nerviosa génesis, de un caudal de libros (novela, poesía, cuento y ensayo) donde aparecen personajes desterrados y exiliados, pero dispuestos a vivir extrañados en el mundo, sin olvidarlo. Es la construcción de éstas *personalidades*, como posibilidad estética y política, de resistencia creativa y artística, lo que me interesa destacar. También el fondo político como parte del proyecto literario desplegado e interno, las balas que dispara toda la narrativa de Bolaño en la construcción de una alternativa al caos total desde la resistencia sin miedos, la anarquía premeditada, la memoria organizada, el ajuste de cuentas limpio y ético, la vanguardia no improvisada y la vida, permaneciendo ésta como la única esperanza posible y fatal al mismo tiempo porque: «el mundo está vivo, nada tiene remedio y esa es nuestra situación.»

## METODOLOGÍA DE LECTURA

La base teórica que ofrezco como respaldo a la exégesis que haré de la obra de Roberto Bolaño está encausada a sostener la estructura, el armazón, de un conjunto mayor de

señuelos. Esta forma tiene un fuerte segmento argumental que, contradictoriamente, incluye su solidez en la administración de la información, en la escasa materia prima que utiliza para dar sentido a su propósito. En 1998 fue publicado el libro *The User Illusion* del científico danés Tor Nørretranders; en este texto se acuña el término *exformación*. La página *World Wide Words* lo define de este modo:

«Effective communication depends on a shared body of knowledge between the persons communicating. In using words, sounds, and gestures, the speaker has deliberately thrown away a huge body of information, though it remains implied. This shared context is called *exformation*. *Exformation* is everything we do not actually say but have in our heads when, or before, we say anything at all - whereas information is the measurable, demonstrable utterance we actually come out with. If someone is talking about computers, what is said will have more meaning if the person listening has some prior idea what a computer is, what it is good for, and in what contexts one might encounter one. From the information content of a message alone, there is no way of measuring how much *exformation* it contains. In 1862 the author Victor Hugo wrote to his publisher asking how his most recent book, *Les Misérables*, was getting on. Hugo just wrote “?” in his message, to which his publisher replied “!”, to indicate it was selling well. This exchange of messages would have no meaning to a third party because the shared context is unique to those taking part in it. The amount of information (a single character) was extremely small, and yet because of *exformation* a meaning is clearly conveyed. Thought, argues Nørretranders, is in fact a process of chucking away information, and it is this detritus (happily labelled *exformation*) that is crucially involved in automatic behaviours of expertise (riding a bicycle, playing the piano), and which is therefore the most precious to us as people.»<sup>1</sup>

Sin embargo es David Foster Wallace (1962-2008), escritor y profesor de la Pomona College en Claremont, California, quien comienza a utilizar el concepto *exformación* en el estudio y análisis de textos y obras literarias. Foster Wallace ejemplifica su intención con una fábula de Kafka: « ¡Ay! —dijo el ratón—. El mundo se hace cada día más pequeño. Al principio era tan grande que le tenía miedo. Corría y corría y por cierto que me alegraba ver esos muros, a diestra y siniestra, en la distancia. Pero esas paredes se estrechan tan rápido que me encuentro en el último cuarto y ahí en el rincón está la trampa sobre la cual debo pasar./—Todo lo que debes hacer es cambiar de rumbo —dijo el gato... y se lo comió.»

Así pues, la *exformación* supone omitir cierta cantidad de información vital de una comunicación pero inducida por la misma, de forma que cause el fenómeno de

---

<sup>1</sup>Tor Nørretranders, *Exformation*, <<http://www.worldwidewords.org/turnsofphrase/tp-exf1.htm>>

asociación y así el receptor relacione cada parte de la propia información. Éste será, según Foster Wallace, el nexo de unión entre los grandes relatos y los buenos chistes, por no mencionar el hecho de que el fenómeno de *exformación* vital otorga un *leitmotiv* a todos aquellos que no asumen la gran tragedia de la condición humana. En este punto, se puede afirmar que la *exformación*, de alguna forma, es juez y parte del esfuerzo intelectual que requiere cualquier manifestación. Por lo que el receptor, como agente activo, es quien decidirá el grado *exformativo* de la tendencia predominante. Cuanto menos esfuerzo cognitivo esté el receptor dispuesto a ejercer, menor será el grado de *exformación*. Según el autor: «A ello se debe el hecho de que el efecto de los relatos resulte repentino y *percutivo*, como la apertura de una válvula que lleva tiempo atascada. No es casual que Kafka hablara de la literatura como de “un hacha con la que cortamos los mares congelados que tenemos dentro”. Tampoco es accidental que el logro técnico de los grandes relatos se denomine comprensión, ya que tanto la presión como la liberación se encuentran de antemano dentro del lector.»<sup>2</sup>

Foster Wallace declara que pasar un relato breve de Kafka por los engranajes del análisis crítico «estándar» (seguir atentamente la trama, decodificar símbolos, exfoliar los temas, etcétera) es una ironía. Someter los relatos a una maquinaria crítica de elevada eficacia es el equivalente literario a arrancar los pétalos de una flor, molerlos pasar el mejunje resultante por un espectrómetro para explicar por qué una rosa huele tan bien.<sup>3</sup> ¿Por qué este método? La respuesta también la da el mismo autor: «La mayoría de la prosa académica es atroz: pomposa, obtusa, claustral, inflada, ostentosa, pleonástica, plagada de solecismos, de sesquipedales, ocluida, ininteligible, llena de jerga y vacía: resplandecientemente muerta.»<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup>David Foster Wallace, *Hablemos de langostas*, Debolsillo, 2008, pág.80.

<sup>3</sup>*Ibidem*.

<sup>4</sup>*Ídem*, p. 104.



Es arriesgado utilizar tantos adjetivos como respuesta, también se puede objetar que el contexto académico entre las universidades de Estados Unidos y las de México es distinto. Aun así me parece pertinente utilizar este procedimiento teórico ya que se ajusta a la obra de Roberto Bolaño. Independientemente de las obvias asociaciones a la anti-solemnidad, el descaro y la provocación de los dos autores, esta manera de leer y crear asociaciones *exformativas* en la obra de Bolaño tal como lo hizo Foster Wallace con la de Kafka se debe a que los textos del autor chileno son demasiado intertextuales, con resonancias y correspondencias históricas, inconscientes y casi sub arquetípicos en los personajes, tramas, temas y formas que maneja; en este caso el exilio como tema y el palimpsesto como estructura.

No se trata o intenta imponer alguna teoría o método para decodificar a Bolaño. El objetivo es acertar con los elementos para componer un sistema de lectura elocuente y distinto de la teoría literaria convencional o al uso (estudios post-culturales, estudios de género, constructivistas y un largo etcétera), ajena a los distintos tipos de crítica. Mucha de la crítica literaria estándar se centra en el autor y su vida personal (sobre todo en las partes sórdidas o neuróticas de la misma) y prescinden en gran medida del contexto específico en el que los escritores realizaban su oficio. Otros estudios —sobre todo los que tienen intenciones teóricas absolutas o últimas— se centran exclusivamente en el contexto y tratan a los autores y a sus libros como simples funciones de los prejuicios, dinámicas de poder y engaños metafísicos e ideológicos de su época. Algunos estudios actúan como si las obras de sus sujetos ya estuvieran resueltas y se pasan todo el tiempo trazando la relación de una vida personal con significados literarios que el estudioso da por sentado que ya están fijados y son indiscutibles. Otros estudios críticos tratan de forma hermética al autor y obra y no informan de creencias y circunstancias que contribuyan a explicar sus temas, formas y estilos. Y esto último: los

temas, formas y estilos en la obra de Bolaño son importantes; el ánimo de toda su narrativa, la acción que la compone.

Este método puede parecer vago, sin embargo encuentra respaldo y afinidad con otros autores. En concreto: el escritor Guillermo Fadanelli, en su libro *Elogio de la vagancia* asienta: «la lectura a la que me refiero propone andar sin prisa, libre de prejuicios estorbosos. Lo contrario, la acción premeditada, la obsesión por llevar a cabo un propósito, el método preciso hace de sus fieles un aburrido regimiento de soldados abocados en obedecer el protocolo y no descuidar la meta.» Siguiendo a Fadanelli se puede destacar que esta «lectura maliciosa», como él la llama, se apropia de la obra a contracorriente de fines académicos, políticos o de entretenimiento. Es una lectura curiosa que lleva información a su propio espíritu. Es el hecho en sí: leer, lo que verdaderamente interesa. El motivo es irregular pero se sustenta en bases literarias: la convivencia atemporal entre autor y lector, no la enumeración jerárquica o miliciana, es la sustancia de la naturaleza literaria, esto a pesar de saber que se trata de una convivencia entre sobrevivientes, ya que miles de novelas o escritores magníficos debieron perderse para siempre en las profundas grietas del tiempo, o nadie los recuerda, o ni siquiera tenemos vestigios de su existencia. La idea de que se perdieran o se puedan perder las mejores obras literarias es balsámica y aterradora. Y en esa grieta, en una oquedad sin sentido y profundamente ignorada y oscura habita el sustento metodológico de esta tesis.<sup>5</sup>

## **1. Modelos del lector**

### *A) Lector drogadicto*

---

<sup>5</sup>Guillermo Fadanelli, *Elogio de la vagancia*, Mondadori, México, 2008, pp. 39, 72 y 81.

La idea de categorías y técnicas o géneros de lecturas y lectores no es únicamente un método vago o una lectura maliciosa como se plantea más arriba, son figuras para distinguir un modelo alternativo, una práctica literaria fuertemente comprometida con el texto y sus repercusiones. El escritor argentino Ricardo Piglia, en su libro *El último lector* se encarga, con lucidez teórica, de comentar y desarrollar alguna de las facetas que toma el desarrollo de esta práctica literaria. Piglia no sale de los paralelismos y también menciona que un lector es, básicamente, «el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente [...] En la clínica del arte de leer no siempre el que tiene la mejor vista lee mejor.» Piglia se atreve a llegar más lejos y compara al lector con un drogadicto desesperado por consumir su hábito en todo instante. Ve en los adictos, los insomnes, en el que no puede detener la lectura, la representación extrema de lo que significa personificar, en la narrativa, la compleja existencia del escritor en la literatura. Los llama lectores puros porque para ellos su actividad no es sólo una costumbre sino una elección vital:

«Muchas veces los textos han convertido al lector en un héroe trágico (y la tragedia tiene mucho que ver con leer mal), un empecinado que pierde la razón porque no quiere capitular en su intento de encontrar sentido. Hay una larga relación entre droga y escritura, pero pocos rastros de una posible relación entre droga y lectura, salvo ciertas novelas donde la lectura se convierte en una adicción que distorsiona la realidad, una enfermedad y un mal. Se trata siempre del relato de una excepción de caso límite. En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría); aparece más como un lector extremo, siempre apasionado y compulsivo.»<sup>6</sup>

Aplicando esta lógica a los personajes de Roberto Bolaño encontramos que en *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Estrella distante*, *Amberes*, *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, *El gaucho insufrible* o *2666*, los textos están plagados, sin exagerar, de lectores y escritores. La especificidad radica en que jamás sabemos o leemos lo que estos personaje escriben, sin embargo en ocasiones conocemos de sobra las lecturas que realizan, los autores que leen y los extremos a los que llegan como es el caso de Ulises

---

<sup>6</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 58.

Lima, personaje principal en *Los detectives salvajes* que lee aun estando debajo de la ducha, sin importarle mojar (y con esto destruir) el objeto de su pasión: los libros.

### *B) Lector criminal.*

La pregunta ¿qué es un lector?, es también la pregunta sobre cómo llegan los textos y los libros que éste lee, cómo se narra la entrada al mundo de los textos. Para resolver este enigma Piglia hace uso del género negro y de uno de sus personajes fundamentales: el criminal. El lector es un criminal que ocupa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje (el libro de Piglia es del año 2005 —*El último lector*— y la novela de Roberto Bolaño —*Los detectives salvajes*— se publicó en 1998, así que el uso de la palabra y del concepto salvaje no puede ser completamente gratuito). Lee mal pero sólo en sentido moral; hace una lectura malvada, rencorosa, un uso pérfido de la letra.

### *C) Lector Rebelde*

Este lector es un mito, una imagen popular, tan difundida que en ocasiones ha perdido su poder de persuasión y los símbolos que representaba se han invertido o trastocado hasta convertirlo en un ícono de una cultura masificada y ampliamente hedonista. Para Piglia, Ernesto el Ché Guevara personifica lo anterior. La imagen que Piglia convoca es la del momento en el que el Ché Guevara imagina que va a morir. Aquí se condensa lo que busca un lector de ficciones: alguien que encuentra una escena leída de antemano, un modelo ético, un modelo de conducta, la forma pura de la experiencia. Para Piglia existe una tensión política inherente en la búsqueda del sentido en Guevara, pero a la vez se puede decir que Guevara llegó a esta presión porque resolvió un dilema. Ha llegado hasta ahí también porque ha vivido su vida a partir de un modelo de experiencia

determinado que ha leído y que pretende realizar y llevar a cabo hasta su última consecuencia:

«Guevara, el joven que quiere ser escritor, en 1950 empieza a viajar, sale al camino, a ese viaje que consiste en construir la experiencia para luego escribirla. En esa combinación de ir al camino y registrar la inmediatez de los hechos podemos ver al joven Guevara relacionado con la *Beat generation* norteamericana. Escritores como Jack Kerouac, en *On the road*, el manifiesto de una nueva vanguardia, son sus contemporáneos y están haciendo lo mismo que él. Se trata de unir el arte y la vida, escribir lo que se vive. Experiencia vivida y escritura inmediata, casi escritura automática. Como él, los jóvenes escritores norteamericanos, lejos de pensar en Europa como al territorio donde hay que viajar, al que generaciones de intelectuales han deseado ir, se van al camino, a buscar la experiencia en América.»<sup>7</sup>

Así pues hay que convertirse en escritor fuera del circuito de la literatura. Sólo los libros y la vida (con la mochila de viaje repleta de libros) y volver para escribir (si se puede volver). Guevara busca la experiencia pura y persigue la literatura, pero encuentra la política y la guerra.

Guevara vivió en la época del compromiso y del realismo social, pero aquí se define otra idea de lo que es ser escritor y lector y forjarse como tal: hay que partir de una experiencia alternativa a la sociedad, y a la sociedad literaria en primer lugar. Es básicamente el modelo norteamericano: «He sido lavacopas, marinero, vagabundo, fotógrafo y comerciante ambulante, periodista de ocasión», escribió Guevara en sus diarios. Ser escritor entonces es tener ese fondo de experiencia sobre el que se apoyan y definen la forma y el estilo. Escribir y viajar. Encontrar una nueva forma de hacer literatura, un nuevo modo de narrar la experiencia. Inevitablemente la comparación entre este tipo de lector «guevariano» y la biografía de Roberto Bolaño salta a la vista. De la misma forma que el guerrillero el escritor chileno/mexicano/español manufacturó de manera existencial una postura ante la literatura y la ante la experiencia. Las semejanzas deslumbran, son diáfanas, imposible negar la raigambre. Uno en los años cincuenta y sesenta, el otro en los años setenta y ochenta. Sólo difiere en un aspecto el

---

<sup>7</sup>*Ídem*, pp. 114-115.

destino final de ambos: Guevara encontró la guerra y la política, Bolaño también (*vale* mencionar el célebre episodio de su estancia en El Salvador donde conoció a los asesinos de Roque Dalton y los días que estuvo preso en Chile cuando lo detuvieron en un control militar en las carreteas chilenas). Sin embargo, aunque la fatalidad de los dos condujo a la muerte (Guevara la encontró en las montañas de Bolivia, tratando de iniciar otra Revolución y Roberto Bolaño en España, escribiendo su enorme obra póstuma (2666) el guerrillero y político se volcó de lleno a la experiencia y el escritor se retiró a narrar los ecos de su generación, la derrota, el exilio y la muerte. Aún en la literatura, la experiencia llega al límite, hasta que se agota.

*D) Lector viajero.*

Ernesto Guevara escribe un diario y va en el camino. No se le puede asimilar ni al viajero ni al turista en el sentido clásico. Se trata en primer lugar, de un intento de definir la identidad: el sujeto se construye en el viaje, viaja para transformarse en otro. A partir de la *Beat generation* la juventud se convierte en emblema y se liga con un sujeto que no ha quedado atrapado en la lógica de la producción. Y el Ché está, en cierto sentido fijado, anclado a esa insignia: «El marginado esencial, el que está voluntariamente fuera de la circulación, afuera del dinero y del mundo del trabajo, el que está en la vía. El vagabundo, el nómada, el que rechaza las normas de la integración. Pero también el que divaga, el que sólo tiene como propiedad el uso diario del lenguaje, la capacidad de conversar y contar historias integrantes de su exclusión y su experiencia en el camino.»<sup>8</sup>

Básicamente la pulsión del viajero, del aventurero y, sobre todo, la situación del que ha dejado atrás las fronteras y la pertenencia nacional es la de un expatriado, un

---

<sup>8</sup>*Ídem*, pp. 117-118.

desterrado, un viajero errante que se politiza y no tiene inserción. Tiende hacia una forma no-nacional de la política hacia una forma sin territorio. Guevara define la política de un modo absolutamente novedoso y personal (más allá de sus consecuencias): «No hay nunca lugar fijo, no hay territorio, sólo la marcha, el movimiento continuo de la guerrilla. Cualquier situación puede ser propicia, importa la decisión, no las condiciones reales.» El mismo criterio se adapta a la literatura. Los personajes de Bolaño están contruidos de esta manera. En ellos podemos leer y descubrir los cuatro tipos de lector arriba mencionados. El exilio y la interconectividad, los susurros que indican una cadena empañada pero sólidamente unida. La tinta sanguínea que circula por *Los detectives salvajes* tiene su manantial en *Amberes*; esta tinta imprime color al intersticio donde las obras se disparan al exilio. Este tipo de sangre es un tipo de sangre inusual, extraña. Juan Villoro en el texto «La batalla futura»<sup>9</sup>, recuerda que Bolaño alardeaba de tener un tipo específico de sangre: «Es un tipo de sangre que tienen los que han escrito *Los detectives salvajes*.» Así sea.

## RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

### 1. El Boom y la generación secreta

La obra de Roberto Bolaño se ha visto afectada por su muerte prematura en julio de 2003 (la mayoría de sus comentaristas declaran que en nueve años escribió toda su producción artística; sin embargo, a ocho años de su muerte y con la publicación de varios libros póstumos —*2666*, *Entre paréntesis*, *Los sinsabores del verdadero policía*, *El tercer Reich*, *La universidad desconocida*, *El secreto del mal*— y el acceso a los archivos del ordenador de su computadora se ha descubierto que Roberto Bolaño trabajó

---

<sup>9</sup>Revista de Libros de *El Mercurio*, Santiago, Chile, 5 de mayo de 2006, <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={86f2b1c2-49c3-416c-aeda-a1d2b036dd8b}>>

muchas de sus novelas, poemas y cuentos por años; fue su condición extremadamente marginal y la conmoción que ocasionó el súbitobrote de sus libros lo que generó las primeras confusiones y el barullo de trastornos e imprecisiones sobre su trabajo). El propio autor con una lucidez macabra respondió, en la última entrevista concedida a la reportera argentina Mónica Maristaín: «¿Qué le despierta la palabra póstumo?: Suena a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto. O al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor.»<sup>10</sup>

El caso de Roberto Bolaño y la recepción crítica que ha provocado su obra es inusual ya que fue un escritor aislado (vivió en la pobreza y jamás perteneció a ningún grupo literario conocido que no hubiera sido los *infrarrealistas* en su juventud). A pesar de que por años se ha insistido que actualmente los escritores latinoamericanos son aves solitarias y que cada uno de ellos es una especie única e inclasificable, tanto en sus temas, formas, estructuras, géneros y desapego a algún grupo específico o identificable, la realidad muestra otra cosa. En 1996 surgió la Generación del *crack* en México y el grupo *McOndo*, justo el mismo año, en Chile.<sup>11</sup> Ambos países con una gran relevancia e influencia en el desarrollo temático de Bolaño. Sin embargo el éxito literario y comercial del escritor sin patria es semejante al que en algún momento vivió el grupo de escritores conocidos como *Boom*. Se ha declarado que la generación que encabezó Bolaño en ambos lados de la región hispanoamericana es la auténtica sucesora del *Boom* y que reubica en su justa dimensión, por ejemplo, a lo que pomposamente se denominó la nueva narrativa chilena, que por su carácter autorreferente se parecía mucho al país de los ciegos donde el tuerto es el rey.

---

<sup>10</sup>Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 342.

<sup>11</sup> Alberto Fuguet y Sergio Gómez, *Mc Ondo*, Una antología de la nueva literatura Hispanoamericana, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996, p. 216. Luis García Jambrina, «Elogio del Crack», en *ABC*, Madrid, 4 de octubre de 2000, p. 25.



El *Boom*, por otra parte, fue mucho menos homogéneo de lo que se suele entender a primera vista. Tres libros cruciales —*Cien años de soledad*, *Rayuela* y *La casa verde*— abrieron una puerta por donde se colaron autores de distintas generaciones. Y tampoco fue un movimiento homogéneo. Cierta facilidad al lugar común consigue identificar el *Boom* con el *realismo mágico*, y, por citar sólo dos ejemplos, ni Julio Cortázar ni José Donoso calzan con esa definición. La mayor virtud del *Boom*, quizá, fue dar resonancia universal a autores de generaciones anteriores, desde veteranos como Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges a José Lezama Lima, José María Arguedas, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y tantos otros. En fin, el *Boom*, además de un fenómeno literario, fue un fenómeno mediático, dirigido esencialmente hacia Europa. Desde América Latina soplaban un aire fresco y renovado, que daba cuenta, por fin, de la invención de un nuevo territorio en el mapa de la ficción. Las décadas de los setenta y los ochenta significaron un punto de quiebre por factores esencialmente políticos, pero también literarios. El *realismo mágico* tan en boga y tan del gusto de los europeos siguió como tendencia dominante, a través de sus autores originales (García Márquez, Carpentier, Mutis) y a través de «los muchos epígonos de un realismo mágico hecho para el consumo de *zombies*», como escribió Roberto Bolaño en un artículo periodístico. Pero, más grave aún, la ola de dictaduras militares, de matanzas, de guerras civiles, de violencia y muerte que se extendió, con poquísimas excepciones, desde México al extremo sur de América, significó una ruptura feroz entre la natural alternancia de las generaciones literarias y una diáspora que lanzó a cientos de escritores más al desamparo. El chileno Rodrigo Pinto en un artículo titulado «Bolaño y la generación perdida de América Latina» declara lo siguiente:

«En este panorama (el de las dictaduras, la violencia y la represión), mientras las editoriales cerraban la circulación de las literaturas nacionales, lo que contribuyó aún más a enclaustrar a los pocos que seguían escribiendo en sus países, por todas partes se gestaba una nueva literatura, distinta del boom, alejada por completo del realismo mágico, pero casi clandestina,

subrepticia, sin eco alguno en la mayoría de los lectores. Y es sintomático el hecho de que escritores que comenzaron a publicar en los últimos sesenta sólo ya entrados los noventa tuvieran una circulación masiva, como los argentinos Juan José Saer o Ricardo Piglia. Respecto de los que sí aparecían en los catálogos editoriales, Bolaño tiene una opinión lapidaria: “Gente que plagia muy bien. Gente que no sabe escribir y que vende muchísimos libros a gente que no sabe leer. La literatura, por otra parte, no es ajena a este tipo de movimientos de flujo y reflujo. Ellos son el reflujo”.<sup>12</sup>

Pero la generación de los nacidos en el cincuenta, aquella a la que pertenece Bolaño, fue la más secreta de todas. Llevó a cabo su ruptura con los modelos del *Boom* con estridencias, en el ámbito infernal de las guerras civiles centroamericanas, en el exilio, en la voluntaria reclusión, en lugares remotos. Es aquí donde se inscribe la literatura de Roberto Bolaño, quien con justicia ha sido llamado el mejor intérprete de la aventura de su generación. Tal como lo dijo en una entrevista al diario *El Mercurio*: «escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se ha fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprehensible.»

## **2. Literatura Oficial.**

Los ámbitos oficiales: editoriales, revistas especializadas, académicas, periódicos, medios de comunicación como la Internet, han participado activamente en la creación de la obra de Bolaño una vez que éste murió y no pudo seguir influyendo en la manera en que sus libros eran recibidos. La literatura oficial puede diseñarse como una producción destinada, excedida y adscrita por el pensamiento oficial y en turno que la soporta. También esta literatura pre-existe al mero hecho de escribir, lo que resalta un control total de lo escrito ya que antes, durante y después de la creación artística, el acto es corrupto. El escritor argentino Juan José Saer los describe así:

---

<sup>12</sup>Rodrigo Pinto, «Roberto Bolaño y la generación perdida de América latina», en *La Nación*, Chile, 20 de julio de 2003. Falta p.

«La literatura oficial no es iluminadora sino funcional y su interpretación del mundo es excedida y englobada por la administración que la protege. Ese ejército impreciso de escribas medidos le es vital al poder ya que este pretende ser, no únicamente totalitario, sino también totalizante. El poder político imagina al arte como una dependencia de la Secretaría de Cultura: lo que se expresa debe responder como un eco a la línea general. Y esta literatura oficial puede ser identificada por la coincidencia secreta con los lineamientos de las consignas imperantes; apenas se desmantelan sus tópicos, su filiación ideológica y sus alusiones de independencia, la obra entera se desmorona y su falsa unidad no puede ser restituida. Esta dependencia se manifiesta en una serie de elementos específicamente literarios: forma, género, estilo, lengua, contenidos. La dependencia formal más difícil de verificar es la que comprende y subordina a las otras.»<sup>13</sup>

Al contrario de esta tendencia general al escribir, impuesta por el mercado o por algún régimen político, la literatura no oficial supera y engloba a los sistemas que la ciernen, derriba cualquier pretensión de asiento total y propone cambios constantes en los paradigmas, vive en la incertidumbre. La escritura que realiza no es ideológica, sino intuitiva, lúdica, pulsional. El escritor no oficial no es un opositor de regímenes ideológicos o totalitarios. Tampoco se aposta en la irracionalidad pues tal acto equivale a justificar lo opuesto: la razón, lo establecido. La desmesura y el estallido de las pulsiones ponen a prueba cualquier variante de verdad única. El papel de la escritura no oficial es denunciar a través de su práctica lo falso de las abstracciones totalizantes. No se aleja de la Historia pues ésta, al igual que el arte es un marasmo de latidos creadores. Al mismo tiempo constantemente está luchando por modificarse transgrediendo los cánones que la dan por concluida.

En los ámbitos y espacios fuertemente cerrados de la literatura oficial es poco usual recibir autores que no provengan de entre sus filas. Al desconocido se le proscriben sin titubeos. Nadie puede ufarse de ser un «marginal» si desea participar dentro del glorioso canon establecido. Los escritores y sus obras oficiales están posicionados bajo estos términos. Paradójicamente es la tradición literaria la que crea y genera a sus «marginales.» Según Juan José Saer: «El “marginal” no es negociable, no escribe sobre temas exigidos por la demanda, no adopta las formas o los géneros aprobados, no

---

<sup>13</sup>Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Planeta, Argentina, 1999, pp. 100-101.

satisface las necesidades masivas y especulares del mercado. El marginal se sustrae de la oferta y la demanda.» Roberto Bolaño encuentra su posición natural en esta tradición «marginal»: en sus obras no intenta corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y oscuridades y tratar de crear formas, contenidos y un estilo que los representen.

### 3. Juicios literarios y artísticos

¿Cómo definir qué es un texto narrativo, propiamente dicho, una narración literaria? Se puede aventurar que la función de la literatura no es la de investigar los distintos aspectos de una realidad nacional, ideológica, política, histórica o económica porque no podría hacerlo sino imperfectamente, sin el rigor y el conjunto de posibilidades ofrecidas por otras disciplinas; su especificidad proviene del acto creativo en sí. La firmeza y la puntualidad en literatura no son otra cosa que una especie de simulación. La persistencia por destrozarse viejas máscaras irrazonables que mantienen un *status quo* embalsamado. La literatura juzga todos los niveles de la realidad y sus especificidades nacionales; y es justamente este último nivel el que, sostenido por razones políticas y morales aparenta ser indiscutible. Pero no hay que adelantarse. Juan José Saer lo define así:

«La narración no es un documento etnográfico, ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término individual cuya finalidad sería la de representar la totalidad de una nación en su obra. La narración es una praxis que al desarrollarse segrega su propia teoría. Antes de escribir uno no sabe lo que debe hacer, y lo que queda de eso es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe en todos los niveles de su práctica creadora.»<sup>14</sup>

Dentro de los géneros literarios, uno en los que Bolaño incursionó con fuerza es la novela. Dentro de este género creo dos libros impresionantes y con resonancias que a

---

<sup>14</sup>*Idem*, p. 130.

varios años de distancia no dejan de transmitir la fuerza de sus palabras: *Los detectives salvajes* y *2666*. Usualmente a los géneros literarios más a la mano (novela, cuento, poesía, ensayo) se les determina o circunscribe a una nacionalidad específica, sin embargo muchos han sido los escritores que han rechazado adaptar sus contenidos a los dictados de una nación, patria o lugar específico ya que la novela es un género que cuenta la relación del hombre con el mundo. Ser narrador exige una enorme disponibilidad de incertidumbre y abandono. Los narradores son de una patria universal: la espesa selva virgen de lo real. El escritor húngaro y premio nobel Imre Kertész lo plantea de la siguiente manera:

«La escritura es un deseo peculiar e inexplicable de dar forma y expresión a las vivencias de nuestras vidas, una tentación tan seductora como peligrosa. El natural deseo de protección física, segura y cómoda a su manera, ante el asedio de la expresión que, contra mi voluntad, me obliga a observar todo de manera viva e intensa, a una temperatura afectiva y elevada, a revivir de modo más intenso que en la realidad lo que yo había experimentado.»<sup>15</sup>

Aunque el realismo sea el más irreal y ficticio de todos los estilos, escuelas y movimientos participa un poco de la verdad. Existen otros estilos que niegan la realidad, pero para mantenerla a ésta no hay mejor camino que arrancarla, desrealizarla, desmontar la realidad de la realidad y alzarse a la verdad que está en los entresijos de la ficción. Lo vivido por nosotros no tiene más realidad que lo que le otorga nuestro deseo de mantener las cosas dentro de nuestra existencia.

Así, surge una pregunta fundamental para seguir con el argumento que desarrollo, ¿cuál es el motivo para practicar el arte, para escribir narraciones, poemas, ensayos? Esta pregunta es necesaria y no está de más tratar de comprender **por qué** existe quien tiene la indefectibilidad de realizar su vida o su destino a través de una obra de ficción, quien se enfrasca o atreve a crear una novela. Desde su origen, Occidente ha sufrido notables dificultades para la práctica de las artes, o, por lo menos,

---

<sup>15</sup>Imre Kertész, *Fiasco*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 79.

para aceptarlas sin remordimientos. Una oscura premonición levantó desde Grecia la sospecha de que tras esta actividad aparentemente inocua se escondía algo mucho más tormentoso, una relación invisible con el sustrato mismo de nuestra presencia en el mundo. La pregunta siempre es ¿qué esconde el arte para que los poderosos se dirijan a él con tanto empeño en conseguir su control y dominio? El poeta español Félix de Azúa cree que existen dos posibles respuestas: «O bien las artes constituyen una farsa nefanda y su éxito corresponde a la estupidez de las gentes, las cuales aman cosas inverosímiles. O bien las artes recelan bajo su aspecto agradable e incluso lúdico, un oscuro secreto conocido por algunos sabios y sospechado por los aficionados, los cuales se acercan impunemente a la obra de arte como mariposas a las llamas.»<sup>16</sup> Así, para cualquier Estado la primera concepción aplica como una medida de sensatez. El arte se adapta a las necesidades pedagógicas y estatales bajo el control de una autoridad política y sólo de esta manera pueden existir.

El lugar común y la fácil convención dictaminan que el artista, lo mismo en su oficio que en la vida civil, se comporta con irresponsabilidad desproporcionada. De manera que el Estado debe controlar las leyes que dirijan a los artistas. Las razones para hacerlo pueden ser administrativas, religiosas o políticas. Donde existe un estado totalitario las artes no se practican impunemente. Según Félix de Azúa los Estados liberales tampoco son la excepción pues en ellos el arte ha desaparecido o representa escaso peligro. ¿Qué oscura y poderosa razón provoca la prevención y el pánico en un cura o en un burócrata para temer cuentos y canciones y muñequitos? Es arriesgado pero puede glosarse abruptamente una sencilla respuesta: Lo que se teme en las obras de arte es la presencia de una *verdad* incontrolada. Una *verdad* no oficial que compite

---

<sup>16</sup>Félix De Azúa, *El diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 285.

como alternativa. Una *verdad* que de inmediato encontraría un conflicto con el Estado y su verdad.

Félix de Azúa piensa que fue entre los griegos donde se laboraron estas dos visiones del arte. La primera es obviamente platónica. La segunda es aristotélica. La forma aristotélica es revolucionaria y le da un giro a la noción de imitación y mentira en el arte. Si sus representaciones no son reales, sino ficticias, no por eso la mentira artística debe rechazarse: «Las imitaciones del arte nos representan, o bien las cosas tal y como se nos aparecen (arte realista) o bien las cosas tal como podrían ser (arte verosímil), o bien las cosas tal como deberían ser (arte idealista), en todos estos casos hay un participación, un puente entre la cosa representada y la representación.»<sup>17</sup>

El arte no sólo presenta cosas sublimes, también presenta horror, espanto, asesinatos y violaciones; la contemplación del espectador deja algo en el espectador, aprende algo. A pesar del intento utilitario Aristóteles considera que en las artes hay cierta verdad. Y el arte es, la más de la veces, grosero, asqueroso, repugnante, violento y peligroso. Incluso cuando es habitual y ha cesado de provocar miedo o asco el arte y sus obras pueden saltar al cuello en cualquier momento, como vampiros.

#### **4. Repercusión crítica**

Muchas son las respuestas que los escritores han dado a la crítica, y muchas son las definiciones que los críticos le han dado a su trabajo. Sin embargo prima un aire de malestar general entre los artistas y los escritores cuando intentan comprender las maneras que tiene la crítica de interpretar y cometer juicios hermenéuticos hacia sus obras. Ya en el lejano siglo XVIII el novelista y dramaturgo Henry Fielding se defendía contra las normas que intentaban imponerle los censores (los críticos siempre han sido

---

<sup>17</sup>*Ídem*, p. 288.

antes que nada censores) y funcionarios de la literatura. Él creía que la novela por su razón debe «apelar a una libertad que nada puede limitar y cuya evolución será una perpetua sorpresa.» Aun en el siglo XX el novelista checo Milan Kundera también arremete contra la crítica y el tratamiento que le dan a los textos:

«Los investigadores y críticos deberían eliminar todo lo que es secundario, clamar sólo por lo esencial. El ejército de investigadores, guiados por una moral opuesta acumulan todo lo que pueden encontrar para abarcar el TODO, el objetivo supremo de cada crítico o investigador. El TODO, o sea un montón de borradores, de párrafos tachados, de capítulos rechazados por el autor pero publicados por los investigadores en ediciones llamadas “críticas” con el pérfido nombre de “variantes”, lo cual quiere decir, si las palabras tienen todavía algún sentido, que todo lo que el autor ha escrito es válido por igual. La moral de lo esencial ha dejado lugar a la moral del archivo ¿cuál es el ideal del archivo? La grata igualdad que reina en la fosa común.»<sup>18</sup>

Otro autor que se percató de que la crítica sólo es constructora de presente y que en el crítico habita «la más completa instantaneidad del vacío» fue el poeta francés Charles Baudelaire. Para él, el crítico, uno de los pilares del periodismo moderno, es el sustentador de la nada cotidiana, la cual, de no ser por el crítico y los periodistas, tendría dificultades para ser percibida. El crítico es una criatura del nihilismo «con mando en el mantenimiento de la nada es uno de los mayores fabricantes de nada, en una sociedad con apetito de naderías.» En este fenómeno, donde todo lo alabado por la crítica y los críticos es transitorio y carece del menor valor, casi todo lo denigrado y olvidado por la crítica tiene posibilidades de permanecer y «constituye un tópico de la modernidad.»<sup>19</sup> Ahora, es posible aplicar estos argumentos en la recepción de la obra de Bolaño en tres lectores de ésta: el mexicano Jorge Volpi, el chileno Carlos Franz y el salvadoreño Horacio Castellanos Moya. Con el agregado de que los tres no son críticos, su oficio es la escritura de ficción, aun así encontraremos que dos de ellos encajan en los discernimientos de Baudelaire.

---

<sup>18</sup> Milan Kundera, *El telón*, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 119.

<sup>19</sup> De Azúa Félix, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 48.



#### 4.1 Carlos Franz

En un artículo llamado “Huibodolabroño” publicado en la revista *Letras Libres* en junio de 2006 Carlos Franz traza una inexistente línea de continuidad entre el poeta Vicente Huidobro y Roberto Bolaño basada en la temática de la vanguardia. Franz piensa que «El proyecto radical de la vanguardia, su voluntad, es Huidobro. El fracaso radical de la vanguardia, su melancolía narrada como épica es Bolaño». Así, queda claro que la vanguardia en Huidobro es poesía y vitalidad y en Roberto Bolaño un tema novelesco y una melancolía vital, además de que velada y sesgadamente se entrevé la determinación de declarar que la vanguardia en América Latina nace y muere en Chile. El intento de Franz es obvio: crear una tradición quimérica, un Grifo digno del bestiario fantástico de Borges llamado “Huibodolabroño”, creatura que engulle desde Apollinaire, al *Dadá* y a Duchamp. La vanguardia se gesta y muere en Chile porque Franz así lo decidió en un intento de colocar en el canon de la literatura sus pretensiones teóricas que son el resultado de una lectura apresurada de la obra de Bolaño.

Mutante esperpéntico: la poesía de Huidobro y la narrativa de Bolaño. Franz también declara que Bolaño narra la épica nostálgica y derrotada de la vanguardia iniciada con la poesía total y vital de Huidobro a través de un género que en el siglo XIX era considerado completamente burgués: la novela. En ella narra el fracaso del arte que deseaba cambiar la vida y el mundo: la poesía. Y mediante un acto esotérico, un malabar caprichoso, esta idea cierra y sigue obsesionada con ser borgeana en un hecho sorprendente: Bolaño aparece en la poesía de Huidobro y no en viceversa, a pesar de que esto contradiga todas las leyes físicas del tiempo y el espacio. Enuncia que Bolaño aparece prefigurado ya que el poeta primario y primigenio —Huidobro— anticipa la melancolía de su fracasado y desheredado sucesor a través de una lectura especie «Pierre Menard» de la obra de Vicente Huidobro desde el presente. Concluye que si el

poema no se logró será el relato su redentor. El poeta crea y anticipa la leyenda que el narrador continuará para gloria de las letras chilenas.

El intento de Franz es un claro ejemplo del «apetito de naderías» que expone Baudelaire. Carlos Franz no es sólido ya que el crítico y escritor Camilo Marks, quien se define a sí mismo como «Un doméstico crítico literario, cincuentón, solterón, alegón y borrachín, cuya tarea cotidiana es enviar cartas llenas de insultos a los autores de libros que ha detestado» echa con la mayor simpleza abajo todo la nadería de Franz:

«De modo categórico Roberto Bolaño no es, en esencia, un escritor chileno. Se encuentra por completo al margen de la literatura chilena y es imposible asociarlo con la tradición de ese país. A pesar de que la acción de dos de sus novelas —*Estrella distante* y *Nocturno de Chile*— transcurre en Chile y comprenden temas relacionados con el pasado inmediato, esto es, el periodo previo y posterior al golpe militar de 1973 y los avatares de personajes de ese tiempo, el tratamiento y las técnicas narrativas se alejan de la prosa de ese país. En realidad Bolaño podría ser mexicano, español, chicano, chileno, a lo mejor una mezcla de todas esas culturas, pero en definitiva va al margen de lo que se considera historia de la literatura chilena reciente. Es, en el buen sentido de la palabra, demasiado cosmopolita, demasiado universal, absolutamente desarraigado, extraordinariamente original. Él mismo se encargó de decir, de modo explícito y a veces acerbo, que nunca podría sentir cercanía o adhesión por alguna “corriente” literaria local.»<sup>20</sup>

Finalmente se debe mencionar a Raúl Zurita, poeta chileno recordado porque en 1982 escribió en los cielos de New York el poema *Nueva vida* utilizando cinco aviones que trazaban con humo blanco el poema en el azul del cielo de aquel estado de la unión americana. De alguna manera Carlos Weider, el personaje principal de *Estrella distante* está inspirado en el poeta Zurita. Weider realiza el mismo acto solo que en lugar de hacerlo en New York en 1982 lo lleva a cabo en Chile en 1973 durante el golpe de Estado que derrocó a Pinochet y lo hace en los cielos de Santiago y Concepción, sobre de las cárceles donde tienen prisioneros a los simpatizantes de Salvador Allende y la Unidad Popular. Zurita entonces, como buen crítico, en el eje de Baudelaire, considera que la obra de Bolaño está sobrevalorada, que su valor se debe al género. Este autor comete un delito mayor al de Franz ya que en su afán de colmar el insaciable apetito de

---

<sup>20</sup>Camilo Marks, *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena actual*, Debate, Santiago, 2010, p. 13.

naderías que exige el mundo literario declara que la novela es esencialmente una mercancía. Entiende que Bolaño, al narrar como tema a la poesía y que muchos de sus personajes son poetas, está realizando una transacción cobarde, ya que convertir la poesía en prosa es un despropósito vulgar. Lo que hace Bolaño en su novela sólo son trampas formales que avalan el mercado, trucos, artificios, pero finalmente, un despropósito, a todas luces una mercancía.<sup>21</sup>

Podemos entonces ver cómo la crítica oficial en Chile es refractaria a Roberto Bolaño. La crítica del lugar necesita toda esta polémica (los ejemplos presentados sólo son la punta del iceberg) para mantener su necesidad de presente, de nada, de verborragia y de sinsentidos. Parece ser que sólo Camilo Marks ve que la literatura de Roberto Bolaño surge cuando todo está dado para que no ocurra. Es un milagro, sin ser hagiográficos, cuya fe solo se puede entender creyendo en la escritura por encima de cualquier condición inmediata. Incluso la del propio autor.

#### **4.2 Jorge Volpi**

Toda literatura nacional es por naturaleza una literatura imaginaria, y eso en el mejor de los casos; generalmente suele ser solo una literatura artificial. En un texto llamado «Hay que dar la pelea y caer como un valiente» publicada el 20 de julio de 2003 en la revista de *Artes y Letras* en Madrid, Bolaño delimita mejor esta idea: «La literatura vive a través de uno. Del escritor o el lector: llegando a un cierto punto de ebullición ambas figuras se confunden. De aquí pueden salir equívocos espantosos, egos hipertrofiados, una literatura aquejada de raquitismo.» O una crítica totalmente confundida y llena de pretensiones de originalidad.

---

<sup>21</sup> Raúl Zurita, Periódico Literario *Carajo*, número 9, enero de 2008.

En el año 2009 Jorge Volpi resultó ganador del *Premio Debate Casa de América* con el libro de ensayo *El insomnio de Bolívar*, en este libro el autor le dedica un capítulo entero a Roberto Bolaño y su obra. Aquí considera que son dos los momentos fundacionales de la literatura latinoamericana *AfterBoom* (la idea tiene un aire seductor y glamuroso ya que el *after* es la continuación de una fiesta; para Volpi puede ser la prolongación que pocos se pueden permitir ya que a un *after* sólo asisten invitados exclusivos, gente que no tienen nada que hacer al siguiente día, además de ser franqueada la entrada por un guardia que exige la invitación, el derecho de admisión; esta mirada sobre la literatura tiene una fuerte dosis de elitismo): uno es el congreso de escritores organizado en Sevilla en 2003 por la editorial Lengua de Trapo y la Casa de América en España, mítico porque fue el último donde participó Roberto Bolaño y donde leyó su polémico «Los mitos de Cthulhu» poco antes de morir de una crisis hepática y otro el festival bautizado *Bogotá 39* en el año 2007 en la ciudad colombiana, donde se congregaron treinta y nueve escritores menores de treinta y nueve años para hablar de literatura, específicamente la que se produce en América Latina.

Volpi ve la génesis de su generación en estos dos congresos, al mismo tiempo que enuncia cualidades específicas entre los miembros de ésta: «Todos aspiramos al éxito, un éxito que, para cualquier escritor latinoamericano, puede medirse con el *Boom*.»<sup>22</sup> Para él todos los escritores latinoamericanos actuales desean escapar del aislamiento local y por lo tanto anhelan publicar en España para tener reconocimiento internacional. Puesto que escriben en castellano suponen que su público/consumidor está en América Latina y sólo a través de las editoriales españolas lograrán llegar a éstos. El problema es que los escritores ya no se promueven como comunidad intelectual o como conjunto histórico determinado por características políticas

---

<sup>22</sup> Jorge Volpi, *El Insomnio de Bolívar*, Debate, México, 2009, p. 153.

geográficas o históricas. Ahora la insistencia está en aparecer como producto renovado. No más como baratija, amuleto exótico de tianguis; ahora el intento es mostrarse como un producto aséptico bien distribuido y colocado en anaqueles de librería y supermercado: «Si bien ningún escritor latinoamericano reniega abiertamente de su patria se trata ahora de un mero referente autobiográfico y no una denominación de origen; el intercambio literario es más permeable que el político.»<sup>23</sup>

Curioso que Volpi, quien ve en Bolaño un faro generacional, destaque el éxito como cualidad prioritaria cuando se puede leer lo que Bolaño pensaba al respecto: «No creo en el triunfo. Nadie con dos dedos de frente puede creer en eso. Creo en el tiempo, eso es algo tangible, aunque no se sabe si real o no, pero el triunfo, no. En el campo de los triunfadores uno puede encontrar a los seres más miserables de la Tierra y hasta ahí yono he llegado ni me veo con estómago para legar.»<sup>24</sup> Así pues, Volpi, separa a Bolaño del resto de sus contemporáneos y lo erige como el «último escritor latinoamericano.»

Es sumamente extraño revelar como *faro generacional* y como último escritor latinoamericano a alguien que creía en las influencias más que en las pertenencias. A pesar de su extremo desarraigo, Roberto Bolaño nunca pasa por alto que se debe a toda la tradición que lo precede. Y la intención de Volpi es asentar que después de Bolaño esa tradición esta rebasada y que sólo a partir del escritor chileno se puede construir una nueva marca narrativa. Lo complejo del asunto es querer instaurarse en un debate con elementos mínimos sólo porque es el tema esencial (en el momento de escribir esta tesis en el buscador *Google* el nombre Roberto Bolaño arroja 1 600 000 referencias). Para quien ha leído con atención el corpus total del poeta salvaje es evidente que éste escribía desde estrellas distantes textos que jugaban a pertenecer a literaturas de otras naciones, lo que terminaba por revelar el carácter fugitivo de las identidades nacionales.

---

<sup>23</sup> *Ídem*, p. 168.

<sup>24</sup> Jorge Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Editorial Sexto Piso, México, 2005, p. 91.

La apropiación de otros tonos y registros narrativos hacía relucir un ataque directo a la idea de literatura local o nacional, sin embargo apropiarse de esas modulaciones también afilia pertenencia en ellas. Para mayor desconcierto Volpi reconoce la fluidez narrativa de Bolaño pero no abandona su postura: que la tradición literaria que utilizó Bolaño ya no existe hoy y que ya es tiempo que se integre una distinta: «Los vínculos son fluidos, nunca estáticos: se puede transitar de una novela a otra, de un relato a otro asimilados en un universo común. Aunque individualmente son una unidad desgajada en las ruinas de América latina, ese territorio mítico que fue imaginado por nuestros padres, abuelos y bisabuelos pero que ya no existe más.»<sup>25</sup>

El capítulo de su libro «América latina. Holograma» Volpi lo inicia con esta anécdota: «Un joven entra en un bar y se dirige a una chica./—Hola ¿cómo te llamas? — le pregunta./—Nuria —dice ella./—Nuria ¿quieres follar conmigo?/Y Nuria responde:/—Pensé que nunca me lo preguntarías.»<sup>26</sup>

Después de asentar este chiste como el relato inaugural, el episodio trascendental que dio comienzo al surgimiento de la generación de escritores nacidos después de la década de los sesenta, explica que Roberto Bolaño lo contó con infinitas variantes y que todos los que lo escuchaban estaban fascinados con la capacidad para encontrar alteraciones y mudanzas en esta anécdota tan «anodina y delirante» como Volpi la llama. Sin embargo, más allá del relato del chiste, es significativo que sea el autor de *El insomnio de Bolívar* quien se atreva a usarlo con tanto provecho para beneficio de su libro sin mencionar o citar que antes de él ya se había hecho mención a tan sonada ocurrencia. El primero en hacer mención de ella fue el escritor argentino Rodrigo Fresán pocos días después de la muerte de Bolaño, en un artículo que apareció en el diario *Página/12* llamado *El detective salvaje* el 16 de julio de 2003, en él Fresán escribe:

---

<sup>25</sup> Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 177.

<sup>26</sup> *Ídem*, p. 151.

«Una de esas noches -días antes de ser internado- Bolaño ofreció una espontánea y magistral clase en el arte de narrar: Bolaño repitió una y otra vez un chiste malísimo -que a él le parecía formidable- con mínimas variaciones o con drásticos cambios sin por eso alterar en nada la trama de ese chiste. No exagero si afirmo que ahí y entonces se pudo aprender mucho más que en años de taller literario. El vacío que nos deja es un vacío sin remate ni gracia.»

En esta apreciación se nota el respeto, el cariño y la tristeza que invaden a Fresán por la pérdida de un amigo; y por ningún lado encontramos un afán de crear consenso para determinar aquella tertulia como hecho iniciático, sólo respeto literario. Meses después el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán se une a los panegíricos por la lamentable muerte de Bolaño y recuerda su asistencia a aquella memorable noche: «Una noche nos quedamos en la terraza del hotel contándonos chistes; Bolaño contó veinte versiones del mismo chiste: una versión dialogada, otra con narrador en tercera persona, otra en monólogo joyceano...Le pedíamos que por favor la parara, pero a la vez nos quedábamos esperando su nueva versión. Me reí mucho esa noche.»<sup>27</sup> Encontramos el mismo tono que en Fresán, muy humano, asociado a un grato recuerdo más que a una mítica fundación. Por lo tanto se puede argüir que la tentación del veredicto es seductora, está ahí rondando para ser utilizada de manera procaz. Volpi necesitaba ser el primero en asentar su voluntad y definir aquel momento como crucial. Sólo el tiempo determinará si su relato es el juicio fundador que desea ser.

### **4.3 Horacio Castellanos Moya**

El genio creativo de Bolaño, su atractiva biografía, su experiencia personal en el golpe de Estado de Pinochet, la calificación de varias de sus novelas como obras maestras y su muerte en 2003 a causa de una falla hepática a los 50 años de edad contribuyeron a reproducir una figura para el consumo antes que la difusión de sus obras. El escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya no le ve de otra manera:

---

<sup>27</sup>Paz Soldán Edmundo, «Bolaño, el maestro de nuestros días», en *La Prensa*, La Paz, Bolivia, 29 de septiembre de 2003, p. 32.

«Estos episodios iconoclastas eran demasiado tentadores como para que no fueran convertidos en una tragedia de proporciones míticas: he aquí alguien que vivió los ideales de su juventud hasta sus últimas consecuencias. Lo cierto es que Bolaño siempre fue un contestatario, nunca un subversivo, ni un revolucionario involucrado en movimientos políticos, ni tampoco un escritor maldito. Fue contestatario en Chile y en México y así se mantuvo hasta el final de su vida, cuando ya la fortuna lo había tocado y él arremetía contra las vacas sagradas de la novelística latinoamericana, en especial contra el *Boom* a quienes llamaba «el rancio club privado y lleno de telarañas presidido por Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes y otros pterodáctilos.»

Castellanos Moya no se deja arrastrar por la corriente y con tranquilidad y lucidez observa la alharaca que la crítica ha generado, sobre todo a partir de la recepción de la obra de Bolaño en Estados Unidos, donde ha sido tal su éxito que la popular conductora de televisión Oprah Winfrey presentó *2666* y *Los detectives salvajes* como dos de los libros del año en 2009. Es un lugar común lo restringido que es el mercado en Estados Unidos para literaturas extranjeras, aun si están escritas en lengua inglesa, el acceso está vedado para la mayoría. Sin embargo Castellanos Moya lee que fue la faceta contestataria de Bolaño la que sirvió a la perfección para la construcción del mito en Estados Unidos. Moya piensa que el lector estadounidense, su sensibilidad y expectativas, encuentran en la lectura de Bolaño lo siguiente:

«Por un lado sus novelas evocan el lado juvenil que lleva a la rebeldía y a la aventura; pero por el otro puede ser leída como un cuento de advertencia moral, en el sentido de que está muy bien ser un rebelde descarado a los 17 años; pero si uno crece y se convierte en una persona adulta, seria y asentada las consecuencias pueden ser patéticas. Es como si Bolaño estuviera confirmando las normas culturales que en Estados Unidos promocionan como verdad.»<sup>28</sup>

La lectura de Bolaño en Estados Unidos es analizada con ojos críticos y sin todos los galimatías que se han escrito por su intempestivo triunfo por Castellanos Moya sin vehemencias determinantes. Exponer que en Estados Unidos estas novelas representan los peores prejuicios paternalistas de ellos hacia Latinoamérica, como la superioridad protestante del trabajo que hace que los estadounidenses se piensen a sí mismos como lo contrario a los «latinos o mexicanos»: haraganes, temerarios, adolescentes perpetuos y delincuentes, expone una tentativa de análisis serio. Como

---

<sup>28</sup> Horacio Castellanos Moya, «Sobre el mito Bolaño», en *La Nación*, Argentina, 19 de septiembre de 2009, p. 48.



asienta Castellanos Moya el comentario de Sarah Pollack: «es una cómoda elección para los lectores estadounidenses pues les ofrece los placeres del salvaje y la superioridad del civilizado.» Sin embargo es el propio Bolaño quien, una vez más, anticipa el futuro de su obra en un país y en un medio que conocía demasiado bien, al grado de profetizar el destino actual de su narrativa en el circuito cultural estadounidense:

«Incluso en los Estados Unidos, que gusta de los escritores desaparecidos (desaparecidos o millonarios), o de la leyenda de los escritores desapreciados, y en donde su obra comenzaba a circular profusamente, ya no sólo en los departamentos de alemán de la universidades sino en los campus y fuera de los campus, en las vastas ciudades que aman la literatura oral o visual.»<sup>29</sup>

Este capítulo define y da muestra del quehacer la crítica literaria. También fue posible realizar un recorrido a través de la recepción y la polémica que ocasionó la obra de Roberto Bolaño (sobre todo después de su muerte). En tres ejemplos se revela cómo los intereses del mercado y de grupos literarios están presentes y determinan el tipo de crítica que se realiza. La intención última de esta crítica: vender. Afortunadamente Castellanos Moya entiende este mecanismo a la perfección y expone un medio cultural elitista y sobrevalorado; su análisis de la recepción crítica de Bolaño en Estados Unidos podría aplicarse a lo que sucede puertas adentro en el medio de habla hispana. Lo que Volpi y Franz intentan es, a través de una expresión coloquial, acarrear agua a su molino. O en términos de Baudelaire: contribuir a la nada. En fin, tal vez la producción crítica y literaria, su enigma, se resuelva en un simple enunciado del escritor mexicano Sergio Pitol (a quien por cierto, Bolaño admiraba ampliamente): «Estrechar los límites y encerrarse en ellos siempre a significado empobrecerse.»<sup>30</sup>

## PERSONAJES FICTICIOS Y REALES

---

<sup>29</sup> Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 30.

<sup>30</sup> Sergio Pitol, *Trilogía de la memoria*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 155.

En el capítulo anterior se mencionó brevemente el concepto del arte y se las consecuencias que políticamente genera. Sin embargo, de no ser por una pequeña mención, la figura del artista queda muy relegada. En este capítulo se pretende moldear una definición del artista y de sus personajes, específicamente escritores; tratando de rastrear la lógica que provoca la confusión entre el artista y su creación.

Para imprimir un lugar de partida el romanticismo es buen punto. Es en este periodo donde se comienza a pensar al artista como alguien autónomo, independiente, libre y genial. Una especie de «hombre hecho a la medida.» Félix de Azúa piensa que esto es una equivocación: «este error frecuente y dañino, conduce al desastre a miles de jóvenes bienintencionados que creen poder ser más artistas cuanto más autónomos, libres, independientes y geniales.» En la obra de Roberto Bolaño constantemente podemos encontrar jóvenes hambrientos de relevancia y autonomía por el sólo hecho de proclamarse como poetas. En *Los detectives salvajes* este comportamiento se puede admirar a lo largo de toda la novela, sobre todo en la primera y segunda parte. Sin embargo el concepto de artista está estrechamente ligado al de arte y su desarrollo histórico.

Félix de Azúa considera que el concepto *arte* como lo conocemos actualmente se insinúa en el Renacimiento italiano, crece y madura en la Revolución francesa y el imperio Napoleónico. Ahora, la fusión de todas las artes en un gran *Arte* se encuentra en el origen mismo de lo que llamamos vanguardia. La vanguardia acepta que el arte es una entidad unitaria y cognoscible que engloba y subsume a cada individuo y todas las prácticas particulares de cada sociedad en eslabones de la gran cadena del *Arte*. Félix de Azúa señala que la consecuencia de esto es paradójica:

«De haber un solo *Arte*, entonces los artistas actúan creyendo disponer de la máxima libertad, pero obedecen sin saberlo a un designio teológico que les determina desde un plan divino (o las condiciones sociales, si se prefiere, que para el caso es lo mismo). El *Arte* (Dios) es el único que conoce el fatal destino de cada práctica singular porque cada práctica singular es sólo un

momento, un instante, un fragmento del significado global. Los artistas son esclavos felices que creen actuar por cuenta propia y los humanos se regocijan en esa esclavitud.»

Nada puede escandalizar más que la definición anterior. Siendo así, el arte entonces nació opuesto al tiempo, es atemporal, ahistórico. Es presente continuo, jamás pasado o devenir. Esta fusión entre Arte Único y tiempo teológico o histórico ocasionó todo lo que hoy conocemos con el nombre de vanguardias. El crítico Christopher Domínguez Michel desmantela este mecanismo en América Latina:

«Las literaturas nacionales, hijas ancianas del nacionalismo decimonónico, están muertas. Y el problema de la crítica es no haber sabido enterrarlas. Nuestra literatura (la latinoamericana y la española) es un conglomerado de tradiciones cuya localización carece de misterio: la cultura occidental. Los latinoamericanos como los angloamericanos tuvimos un romanticismo tan débil porque no estaban en juego la defensa de una lengua o una religión. La gran literatura americana, escrita en inglés, español o portugués queda fuera del campo semántico de los estudios neocoloniales. El nacionalismo de los románticos alemanes o de los reaccionarios franceses se volvió material de exportación, munición europea para dotar a las desabastecidas artillerías de los países periféricos.»<sup>31</sup>

Se comprende, por lo tanto, que después del romanticismo las artes tuvieron que ser controladas por el Estado. Habían mostrado una faceta oculta que las autoridades consideraron tenebrosa. Aterrorizados ante lo que pudiera ser un Estado completamente artístico los funcionarios, políticos, empresarios y público en general han contribuido a la destrucción paulatina de esta idea de *Arte*. El *Arte* para el Estado tiene que ser fútil y frívolo, al mismo tiempo que desinteresado y gratuito. Debe abrir la puerta a los muertos y generar una anónima producción de símbolos nacionales como ardiente y única justificación. Debe dar fe del genio de la raza y ser comisario político y héroe nacional simultáneamente. El *Arte de Estado* es la puerta por donde salen los cadáveres disfrazados de obras maestras.

La literatura de Bolaño no se nutre de estas generalizaciones, no le sirven, menos el apego al término nación y sus derivados. Para él no hay consecuencia con ninguna

---

<sup>31</sup> Christopher Domínguez Michel, «Roberto Bolaño y la Literatura Mexicana: un acto de reconocimiento», en *El Mercurio*, Chile, 19 de julio de 2003.

realidad si se parte de enunciados generales; los resultados prematuros y obvios sólo generan confusiones. Por eso construye su literatura de múltiples tradiciones y las maneja como algo no dado para siempre, modificarlas constantemente y destruir la inmutabilidad que tiñe de modelo inviolable, oficial. Es un profanador salvaje.

## **1. Héroes sin atributos**

En el libro *Héroes sin atributos*, Julio Premat sostiene que la escritura moderna en la Argentina supone, en simultáneo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor. Una figura de autor en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos. Esa ficción a menudo aparece marcada por una representación contradictoria: ser un gran escritor es no ser nada o nadie. La ilusión biográfica y la ficción de autor son los ejes sobre los que Premat elabora su hipótesis que no se fija en ese «ya sabido» que postula que las figuras de autor son construcciones ficcionales, sino que indaga cómo es posible encontrar las trazas a lo largo de todo un proyecto literario ya que finalmente es el texto el que da cuenta de una figura de autor. Para demostrar su objetivo Julio Premat estudia seis autores canónicos de la literatura argentina: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer y Ricardo Piglia, dejando un último apartado donde aparece Cesar Aira.

Sin embargo Julio Premat encuentra un antecedente en la ficción de la figura de autor dentro de la tradición argentina: el escritor y refugiado polaco Witold Gombrowicz.<sup>32</sup> Para el investigador argentino esto resulta esclarecedor: «Como pocos escritores en el siglo XX Witold Gombrowicz se construyó un lugar propio, autónomo,

---

<sup>32</sup>Hablar de refugiados en un país y una literatura como la Argentina resulta un contrasentido ya que si algo fundó aquel país fueron precisamente emigrantes y refugiados.

en contra de los abrumadores imperativos estéticos, ideológicos y sobre todo históricos que pesaban sobre las frágiles espaldas de alguien como él, un escritor polaco desterrado en un suburbio del mundo llamado Argentina.» El viaje que realizó Gombrowicz en 1939 fue el resultado de una serie de vicisitudes y contingencias. Llegó a Buenos Aires el 21 de agosto de 1939, en un viaje con carácter promocional para la empresa naviera que lo organizó, en el barco Chorbry. Días más tarde, los nazis ocupaban Polonia y empezaba la guerra mundial. Gombrowicz iniciaba un exilio de por vida que lo llevaría, en 1963, a Berlín Occidental, prólogo de su retorno a Europa. Sin embargo lo sorprendente fue su decisión de quedarse y no incorporarse al mundo del exilio polaco que principalmente se encontraba en París. Esta distancia e «intemperie en lo ajeno» debe tomarse en cuenta como la distinción, la etiqueta en el tono y la libertad de expresión que puede leerse en su obra. La lectura del diario de Gombrowicz permite encontrar una reflexión sobre el pasado y el presente del tiempo que vive, una confianza plena y sin titubeos en el valor de su palabra desde la perspectiva de una inspección fulminante de los mitos nacionales y las creencias culturales más afianzadas en Polonia y en Europa.

En ese lugar imposible del margen y el rechazo —la vida de Gombrowicz en Argentina no fue sencilla ya que tampoco en Buenos Aires logró integrarse a alguna tertulia literaria de renombre, al tiempo que subsistía en un empleo anodino como empleado bancario— el autor de *Pornografía* consigue intervenir y hacerse escuchar en ambos lados del océano Atlántico en los centros que con tanto cuidado evitó. ¿Cómo logró que sus escritos no quedaran olvidados?, les agregó una segunda dimensión ficticia donde el personaje creador, el propio Gombrowicz, es un agente integrante y de primera importancia en el conjunto de su bibliografía. Premat así lo escribe:

«Esta construcción se debe a variadas exigencias: justificar y pensar el proyecto, hacerse un escritor reconocido, adquirir prestigio sin estar dentro de un medio literario asfixiante. Pero

también esta construcción supone fijarse una identidad: ser de otra manera integrando la insolencia inmadura, e inclusive irresponsable como posición de creador. La ferviente, explícita y ardua búsqueda de originalidad, la imposible posición de un escritor polaco en el exilio en los años cuarenta y cincuenta, su ética periférica, todo eso puede resolverse o al menos autoprocesarse con la escritura y con la autofiguración que esta contiene.»<sup>33</sup>

La experiencia de Gombrowicz es ejemplar en este sentido: Para convertirse en escritor hay que, primero, fingirse escritor. Esta anotación en su *Diario* reafirma la posición: «El espíritu nace de la imitación del espíritu, y el escritor tiene que imitar al escritor para al final convertirse en escritor él mismo.» Volverse escritor no implica la identidad diáfana y tutelar del demiurgo decimonónico que busca ser la conciencia moral de un país, sino, por el contrario, la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (lo que le otorga una dimensión de misterio a lo escrito).

La autoficción es una etapa indisociable del proceso de producción de una obra. Es decir: no solo de los contenidos de la obra sino también de circulación inteligible y de reconocimiento, o sea de existencia social. La inestabilidad de la identidad del escritor toma forma en esa ficción, no fija rasgos unívocos sino que escolta la ambigüedad del texto. Estas peculiaridades de Gombrowicz pueden verse como una dinámica muy encarnizada y típica de la tradición literaria argentina. La autofiguración no sólo resuelve los problemas de circulación o propone una revisión de la identidad del autor sino que reorganiza de manera inédita la tradición, postulando la fertilidad de una creación marginal, interviniendo en la recepción e inteligibilidad de lo escrito. Premat vislumbra dos tendencias predominantes:

«Por un lado la tendencia de los escritores a presentarse dentro de una tradición, renovada pero reconocible, de la melancolía occidental. Por el otro la fuerte dimensión negativa de esa representación en quien escribe («el escrito no es nada. Nadie» —Gombrowicz). Representación contradictoria en la tradición del escritor nacional en América latina; y con la herencia decimonónica al respecto, cuya negatividad funciona como la afirmación paradójica de una presencia de autor y la vigencia renovada de una obra literaria. La paradoja sería una manera de ocupar un lugar así como la modestia y la anulación de sí mismos son modos de definir una identidad de escritor a la vez dinámica y potente.»<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Julio Premat, *Héroes sin atributos (figuras de autor en la literatura argentina)*, FCE, Buenos Aires, 2009, pp. 9-33.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 16.

Se descubre una figura de autor, tanto en el plano tradicional de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor en las obras. Esa ficción (no sólo narrar la aventura de la escritura, sino inventar al responsable de lo que se lee, al cabizbajo héroe de esa aventura) está marcada por una representación contradictoria (ser un gran escritor es ser nada o nadie) que podría llamarse una representación oximorónica: Allí, en la intersección de una construcción negativa, la creación de un personaje como autor y como ficción que se encargue de hermanar la grandeza de lo escrito con la nulidad de quien los escribió. Y en esta tradición argentina sin ningún contratiempo u objeción podemos integrar al escritor chileno Roberto Bolaño.

Sin embargo no hay que acelerar la pretensión de la última sentencia, primero es necesario hablar un poco más del autor. Siguiendo las coordenadas temáticas diseñadas por Premat se puede escudriñar que la amplitud y ambigüedad del término *autor* se corresponde con la cultura occidental de manera natural ya que la literatura en Occidente funciona alrededor del individuo que problematiza y dramatiza la narrativa. La obsesión sobre la originalidad impone un individuo determinado cuya intención y voluntad germinarían en la obra escrita. De llamar la atención es la importancia y la abundante oferta de biografías y autobiografías. La aparición de la autorrepresentación escrita que institucionaliza la relación entre lo biográfico y lo escrito data del siglo XVIII. Progresivamente el escritor se convierte en su propio personaje cuyos rasgos vitales y peripecias transforman y determinan el sentido de la obra; inclusive, en la mayoría de los casos él es más un proyecto personal que literario. Premat lo disecciona con paciencia y claridad:

«En este sentido se podría hablar de “ilusión biográfica”: detrás de toda ficción se situarían las trazas de una vida. Y no sólo de una vida, sino de una vida organizada en relaciones de causa y efecto, como sucede en el relato autobiográfico; la existencia imaginaria de la vida del autor detrás de la obra postula que todavía tiene una dimensión narrativa coherente. Los escritores

con la conciencia de la ineluctable combinación de realidad, representaciones e identidades fantasmagóricas, recurren a la ilusión biográfica y a los espejismos de la autoficción como parte de la estrategia de supervivencia y resurrección. Puede afirmarse que bajo esta óptica todo relato es una autoficción en el sentido de puesta en escena fantasmagórica de peripecias pulsionales y biográficas que el sujeto escribe. Asumirse protagonista de la ficción es llevar a sus últimas consecuencias un funcionamiento inherente al relato literario. Escribir supone construir un personaje o darle consistencia a una instancia virtual. Instalarse en una posición definida: la del autor. Y la del autor es a la vez origen y producto de la obra.»<sup>35</sup>

Ahora bien, el autor es una figura inventada, una serie de obras o libros amparados bajo la misma firma, pero también es un estilo; la obra crea al autor pero éste inventa las condiciones de posibilidad de la obra. El autor se debe tanto a parámetros definidos por lo social (lo que la crítica desea de él) y por muestras imaginarias (lo que la ficción hace de él). El autor es como los personajes que inventa: una fantasía, un fantasma. Son incontables los escritores que desde el manuscrito y los rituales de la escritura, hasta las estrategias de la edición, desde escenificar el acto de creación hasta debates estéticos y culturales subyacentes en los contenidos de la obra, desde las imágenes que promueven de sí mismos hasta los modos de reacción y adaptación, crean, inventan, escriben un personaje de sí en tanto autores.

Es inevitable no presentar la siguiente cita, hacerlo sería un ahorro mezquino: «Escribir es enfrentarse, es plasmar la hoja con una marca transgresiva. Es inscribir al personaje que se crea en el juego de influencias, de filiaciones, de rebeliones, parricidios y expiaciones. Porque si el autor es la figura que legitima la creación, la asocia a una propiedad y producción, lo hace de cara a la dimensión histórica del fenómeno. El autor nunca está solo o aislado, está implicado en una red de relaciones.»<sup>36</sup>

## **2. Bolaño. Héroe salvaje**

---

<sup>35</sup> *Ídem*, p. 27.

<sup>36</sup> *Ídem*, p.31.



Roberto Bolaño se construye una ficción de personaje que calza placenteramente con los postulados de Premat. Bolaño no es ningún improvisado, conoce a fondo la literatura argentina y muchos de los escritores que Premat utiliza como representación de su teoría fueron leídos y comentados por Bolaño con amplitud. Basta con echar un vistazo al libro de artículos y ensayos misceláneos *Entre paréntesis*<sup>37</sup> para comprender el grado de afinidad y cercanía con el que Bolaño se movía en la tradición argentina. Por ejemplo, en el ensayo «Derivas de la pesada» escribe: «De estas tres líneas, las tres líneas más vivas de la literatura argentina, los tres puntos de partida de la pesada, me temo que resultará vencedora aquella que representa con mayor fidelidad a la canalla sentimental, en palabras de Borges».<sup>38</sup> O las opiniones que tiene sobre Osvaldo Lamborghini:

«La segunda novela que me ha producido verdadero miedo (y esta vez el miedo ha sido mucho más fuerte porque no atañe a la muerte sino al dolor y la humillación) es *Tadeys*, la obra póstuma de Osvaldo Lamborghini. La empecé a leer con entusiasmo, y mi entusiasmo o mi inocencia de lector se vio parada en seco por la escritura del terror que me aguardaba. Sin la menor duda es el libro más bestia (no se me ocurre otro calificativo) que he leído en español en este siglo que se acaba.»<sup>39</sup>

O el carácter de preceptor para toda una generación de escritores argentinos que lee en Macedonio Fernández: «Durante la primera mitad del siglo XX, en Buenos Aires, vivieron y formaron parte de una misma generación, y por lo tanto se conocieron, escritores de la talla de Roberto Arlt, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges. Algunos tuvieron como maestro a Macedonio Fernández.»<sup>40</sup> Y el importante papel que tiene Borges como principal influencia: «Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y de

---

<sup>37</sup>El grueso de ese volumen lo constituyen las columnas que publicó bajo el título *Entre paréntesis* en el diario chileno *Últimas noticias* y en *Diari de Girona* a partir de 1999. El autor define así su columna: «A mí me gustaría tener una columna donde puede hablar del más desconocido poeta provenzal hasta el más conocido novelista polaco. De hecho, estas crónicas, de aquí a un tiempo, conformaran un libro. No sé si está claro: sería una columna literaria». Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Anagrama, Anagrama, 2004, p.11.

<sup>38</sup>*Ídem*, p. 30.

<sup>39</sup>*Ídem* p. 142.

<sup>40</sup>*Ídem*, p. 292.

Cortázar es una obviedad».<sup>41</sup> Como podemos ver la relación de Roberto Bolaño con la literatura que se escribe en Argentina puede ser todo menos casual. Su conocimiento y lecturas son sorprendentes y en ocasiones exceden los límites de cualquier lector ordinario. Sin embargo es con Antonio Di Benedetto con quien traba una situación muy personal y fuertemente emotiva, al grado de que el primer relato del libro de cuentos *Llamadas telefónicas*, «Sensini», narra el vínculo entre Sensini, un viejo escritor argentino exiliado en España y el joven narrador, «más pobre que una rata», que también está exiliado en el país ibérico, y la manera en que los dos sobreviven enviando sus relatos a concursos de literarios cuyas convocatorias aparecían en «periódicos y revistas madrileñas cuya sola existencia era un crimen o un milagro, depende».

El joven narrador se sorprende al encontrar que Sensini, uno de sus principales autores de culto, participa en premios literarios tan ínfimos. El asombro y la alegría lo deciden a contactarlo de manera epistolar. Sin esperarlo obtiene respuesta y, sobre todo, el aliento a seguir participando en este tipo de certámenes, o crímenes, literarios; sin importar lo anodinos que sean: «Así que decidí buscar otros concursos [...] en algunos ocupaban una columna junto a ecos de sociedad, en otros aparecían entre sucesos de deportes, el más serio de todos los situaba a mitad de camino entre el informe del tiempo y las necrológicas, ninguno, claro, en las páginas culturales.» Las señales que Julio Premat instala como guía para entender la ficción de autor son certeras en esta historia sobre todo en una de sus premisas: Un gran escritor es nada, es nadie. Y eso es Sensini. Sensini ya ha escrito *Ugarte* «una novela que tiene repartidos lectores en varios rincones de América y España», al mismo tiempo que el narrador encuentra un libro con una antología de sus cuentos de la siguiente manera: «En uno de los tenderetes encontré un libro de cuentos de Sensini y lo compré. Estaba como nuevo —de hecho era un libro

---

<sup>41</sup> *Ídem*, p. 347.

nuevo, de aquellos que las editoriales venden rebajados a los únicos que mueven ese material, los ambulantes, cuando ya ninguna librería, ningún distribuidor quiere meter las manos en ese fuego.»<sup>42</sup> Durante el intercambio epistolar el narrador de 28 años recibe una carta de Sensini donde éste lo anima a no dejar de participar en la mayor cantidad de certámenes literarios y para poder presentarse en el mayor número posible de éstos le comparte la siguiente estrategia:

«Insistía en que participara en el mayor número posible de premios, aunque sugería que como medida de precaución les cambiara el título a los cuentos si con uno solo, por ejemplo, acudía a tres concursos cuyos fallos coincidían por las mismas fechas. Exponía como ejemplo de esto su relato *Al amanecer*, relato que yo no conocía, y que él había enviado a varios certámenes literarios casi de manera experimental, como el conejillo de indias destinado a probar los efectos de una vacuna desconocida. En el primer concurso, el mejor pagado, *Al amanecer* fue como *Al amanecer*, en el segundo se presentó como *Los gauchos*, en el tercer concurso su título *En la otra pampa*, y en el último se llamaba *Sin remordimientos*.»<sup>43</sup>

Luis Antonio Sensini es el nombre completo del personaje del relato «Sensini» y es el trasunto de Antonio Di Benedetto, escritor argentino exiliado en España con el que Roberto Bolaño sí compartió una correspondencia donde los dos hablaban de literatura y se llamaban mutuamente «cazadores de cabelleras», en clara alusión a la participación en los certámenes literarios de provincia en los que participaban (no sobra mencionar que «Sensini», para redondear la idea que presenta este relato, obtuvo el Premio de Narración *Ciudad de San Sebastián*, patrocinado por la fundación Kutxa). En el relato Sensini la búsqueda de su hijo mayor, Gregorio Sensini, a quien bautiza así en clara alusión a Gregorio Samsa, el personaje de Kafka, lo atormenta; Sensini está: «en busca de los ojos de Gregorio Samsa que brillaban al fondo de un corredor en tinieblas donde se movían imperceptiblemente los bultos oscuros del terror latinoamericano.»<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup>Algo similar sucedió con *La literatura nazi en América*: la editorial Seix Barral después de publicar la novela debido al escaso éxito de venta decide guillotinar todo el tiraje —cinco mil ejemplares— algo que afectó profundamente a Bolaño; paradójicamente, ahora esa edición es un libro de culto.

<sup>43</sup>Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 20.

<sup>44</sup>*Ídem*, p. 22.

El carácter del personaje de ficción que se crea Roberto Bolaño es límpido, no hay ningún lado oscuro, tanto para él como para Antonio Di Benedetto. He ahí una clara señal del tipo de escritor que inventó Roberto Bolaño. Sin embargo no debemos olvidar que mucho de él está inspirado en Di Benedetto. La narrativa de Antonio Di Benedetto tiene un estilo propio, reconocible en la inmensa pléyade de obras y escritores de lengua castellana contemporánea. Entre tantos desatinos y esquicios insustanciales la obra de Di Benedetto solidifica la necesaria relación entre rigor, inteligencia y gracia para construir relatos. Muchos de los escritores actuales se ajustan a una estética sumaria adecuada a la opinión y el sentido común con las generalidades más deslavadas de la industria editorial y la atmosfera académica e intelectual. Juan José Saer hace un retrato de su coterráneo:

«Opuesto en todo a los vigilantes de comercio de la esencia americana, Di Benedetto, sin ningún voluntarismo programático, ha, por añadidura, elaborado una imagen, en *Zama*, exacta de América. Soliloquio lírico sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial y el fracaso. Desesperado y sutil, refleja de modo verídico más que tantos carnavales conmemorativos que, con el pretexto de corretear lo latinoamericano, chapotean en el más chirle conformismo respecto de la forma narrativa, la cual, sin embargo, puesto que se presentan como libros de ficción tendría que ser la primera de las exigencias.»<sup>45</sup>

En este párrafo se expone la personalidad de Di Benedetto, el gran ajuste entre vida y obra sincronizadas en una correspondencia inusual. Di Benedetto, lo mismo que Bolaño, vivió la decadencia y la desgracia del exilio, la literatura y la enfermedad, así como también blandió el valor, el humor y la ironía como armas de defensa ante la inminente tragedia. Son escritores que se juegan la vida por la literatura, una ruleta rusa con el cargador lleno de balas: «Para mí, la literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y frases y se instala en el territorio del riesgo, yo diría del riesgo permanente. La literatura se instala en el territorio de las colisiones y de los desastres,

---

<sup>45</sup>Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Planeta, Argentina, 1999, pp. 56-57.

en aquello que Pascal llamaba, si no mal recuerdo, el paréntesis, que es la existencia de cada individuo, rodeado de nada antes del principio y después del final.»<sup>46</sup>

Básicamente escribir es apostar y perder todo, incluso la vida. Y esa es la ficción de autor con la que mejor compagina el detective salvaje.

### **3. Detectives salvajes: ¿poetas de ficción?**

Se puede decir entonces que existe un tipo de escritor que considera que no es nada, ni nadie y que aborda el mundo a partir de cero y la única estrategia sólida de que dispone es justamente replantearse día a día ésta. La posibilidad de ser percibido como un individuo respetable en el repertorio de la imaginación social no es un privilegio del escritor. La certeza de su desnudez y de su marginalidad es la justificación de su trabajo. En *Los detectives salvajes* se puede apreciar que Bolaño admira esta impotencia junto con la incapacidad para apegarse a valores definidos. Lo inacabado en sus personajes (la mayoría de ellos poetas marginales) expresa una inversión de los valores clásicos que asignan las normas de conducta. Su posición en el mundo está muy definida: la tentación carnal en la pobreza, el escaso valor y las pocas monedas en el bolsillo, marginación en una voluptuosidad insensata. Aun cuando el deseo erótico es muy evidente, la amenaza, la provocación al mundo «transparente y diáfano» de la sociedad está presente en todo momento. Bolaño, al igual que Gombrowicz promueve la inmadurez como forma activa de lograr una posición en el mundo (sin olvidar su apego a la literatura argentina): «Gombrowicz supo ver en Argentina esa cualidad de exilio y para el exilio: una tierra donde la forma se deshace constantemente, tierra no historiada, es decir, abierta a la libertad y a la inmadurez.»<sup>47</sup> En los dos existe un afán por denunciar la organización social como un sistema de explotación de los jóvenes por

---

<sup>46</sup> Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo (entrevistas escogidas)*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2006, p. 92.

<sup>47</sup> Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 54.

parte de los adultos. La necesidad vampírica de juventud entonces es conjurada por lo inmaduro, aquella pulsión sin forma aparente que los *realvisceralistas* practican en *Los detectives salvajes* y en otras de sus novelas donde la presencia de poetas jóvenes está presente: *Amuleto*, *Estrella distante*, *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, etcétera. Bolaño entonces, hizo de sus personajes un medio para privilegiar la particularidad de su propia perspectiva.

Su perspectiva es exterior de la política oficial de América Latina en los años setenta, ochenta y noventa del siglo pasado y de la madurez apócrifa y decadente de la *gran literatura* (Los García Márquez, los Donosos, los Fuentes o los Vargas Llosa). Esto, paradójicamente, le proporciona una igualdad más verdadera que la otra, la hecha de consignas y teorías, de obligaciones y compromisos: la de la literatura «seria.» Los personajes de Bolaño no buscan el exilio de consigna. Al encontrar que por todas partes había exiliados lamentándose de la desgracia de seguir vivos, los poetas salvajes de sus relatos y novelas destruyen esa forma grotesca de la conmiseración. Esta perspectiva exterior, del exilio y de la literatura, sabe que ser comunista, liberal, anarquista, individualista o cualquier asomo de ideología sólo reproduce la cristalización infecunda de abstracciones vacías, aquello que perturba la producción del poeta y hace de él un despojo, el remedio titubeante de algo que no es. Por el contrario la incertidumbre permite que sus personajes puedan moverse sin superstición y con irreverencia. La provocación es parte de las estrategias recuperadas por Bolaño y transmitidas a sus personajes (Los *realvisceralistas* irrumpen en actos poéticos de Octavio paz para sabotearlo y amenazan con secuestrarlo). El gusto por la polémica y la atracción por lo bajo: el culto al coraje, la predisposición a enfrentar proxenetas de cualquier tipo (en *Amuleto* enfrentan al Rey de los homosexuales y en *Los detectives salvajes* al padrote

de una prostituta adolescente llamada Lupe), el gusto por los barrios pobres y la adolescencia que transcurre oscura y anónima en estos.

### 3.1 *Big Bang* Narrativo

Aun hoy, a pesar de haber engendrado fervorosos lectores en el mundo entero, inclusive, y ante todo en el país donde nació (país que tanto lo despreció), la figura de Bolaño no termina de encajar en un panorama cultural institucional, ni se deja «amaestrar» por homenajes, museos, galerías y ediciones prestigiosas. Mucho de la radicalidad de su juventud, y sobre todo, de su personaje y de sus personajes perdura en toda su producción y se prolonga en la recepción póstuma de los textos. El *Big Bang*, el estallido donde se inició todo, es el punto de fisión llamado *Amberes*. Esta novela, según Rodrigo Fresán es un: «cataclísmico capricho de un ínfimo punto de energía cósmica, entonces parece ser igualmente verdadero el hecho de que la torrencial obra del chileno Roberto Bolaño surge de este librito para muchos desconcertante y fuera de lugar y para muchos otros imprescindible y encandilante.»<sup>48</sup> Escrito en 1979 pero arrancado a los cajones y publicado para cumplir una personal cábala de publicar un libro al año en Anagrama, *Amberes*, según Bolaño una de sus últimas entrevistas es: «la única novela de la que no me avergüenzo». Y agregaba: «Tal vez porque sigue siendo ininteligible.» Semejante afirmación —que a más de un lector le parecerá una irresponsable *boutade*— adquirió, con la muerte de Bolaño, una atendible seriedad, un guiño para iniciados, una clave a decodificar. Porque *Amberes* no es ininteligible sino criptográfica y —por más que no goce del carácter transparentemente autobiográfico de

---

<sup>48</sup> Rodrigo Fresán, «Pequeño *Big Bang*», en *Página/12*, 27 de julio de 2003.

relatos como «Sensini» o «Últimos atardeceres en la tierra»—se ocupa de explorar uno de los episodios más mitificados y mitificables de y por Bolaño: sus días y sus noches como justiciero guardián de camping en Castelldefels, en las afueras de Barcelona.

*Amberes* es un libro marca Bolaño porque en él aparecen rasgos inconfundibles: la idea de *América latina* como virus de alto contagio, como un gas peligroso, esparciéndose por el mundo (si *Los detectives salvajes* narra en perspectiva la derrota de ese virus, *Amberes* es casi un diario/diagnóstico escrito desde el frente y en plena epidemia); el policial como género líquido y que no está obligado a resolver el misterio sino a, simplemente enunciarlo. Un paseo por la literatura, donde el paisaje de una estética universal se funde sin problemas con el de una épica íntima. En una entrevista que le hizo Daniel Swinburn, Bolaño explicaba este sistema que gobierna *Amberes* y rige toda su obra:

«Autobiográfico es Faulkner, Joyce, no digamos Proust. Incluso Kafka es autobiográfico, el más autobiográfico de todos. En cualquier caso yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden. Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se ha fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprehensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la experiencia individual, el lado teologal. Bajo esta perspectiva, Tolstoi es autobiográfico y yo, por supuesto, sigo a Tolstoi.»<sup>49</sup>

Para Fresán ya se perfila en *Amberes* a un joven Bolaño que parece estar soñando con alturas pobladas de estrellas distantes, con órbitas frenéticas y terrenas de sus detectives salvajes, con aterrizajes forzosos de sus sudacas voladores, con la cabeza de la serpiente que acabará mordiéndose su propia cola para formar el círculo perfecto en el que el tiempo transcurrido es, apenas, una torpe cuestión de almanaques y no de libros. Así, un magistral prólogo titulado “Anarquía Total: Veintidós años después” convierte a *Amberes* en una suerte de flashback a ese *Big Bang* de un estilo personal que

---

<sup>49</sup> Daniel Swinburn, «Catorce preguntas a Roberto Bolaño», en *El Mercurio*, 2 de marzo de 2003, en <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={9275d0d4-c733-48f6-96e2-6cbb2439c314}>



ha ido mutando a formas más complejas y ambiciosas, pero que por el camino no ha sacrificado nada de la intensidad del estallido original.

La última página de *Amberes*, funcionando al mismo tiempo como despedida de libro y bienvenida al escritor, es, en realidad, la plegaria de un artista atemporal. Un juramento por lo que vendrá, un credo, y ahora, de golpe, un epitafio: «De lo perdido, de lo irremediablemente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más.» Este es pues otro acierto de Bolaño, no insistir en la referencialidad, permitiéndose generar significados alejados de lo evidente y dándole otro peso y dimensión a los temas y reflexiones que crea, otorgándoles niveles de sentido ajenos a lo reconocible.

### **3.2 El carácter de los personajes (tiempo diacrónico o episódico)**

Escribe el crítico norteamericano Richard Eder que el tema central de una novela como *Los detectives salvajes* es el tema central de toda una obra: «the pen is as bloodstained as the sword, and as compromised.»<sup>50</sup> Esta metáfora al mismo tiempo convive con visiones y epifanías de la locura, pero todo dentro de un sentido muy estricto de la realidad. Lo fantástico y lo maravilloso conviven dentro de los límites de lo posible, no hay realismo mágico, pero hay locura y delirio, algo muy terrenal. Los personajes de Bolaño viven su frenesí y sus «disparates» de una manera bastante peculiar: episódicamente. Sin embargo, para entender esta expresión es necesario atenerse al crítico inglés Chris Andrews quien, al analizar la manera en que se presentan en el tiempo los personajes de Bolaño, primero expone sobre la mesa otra forma de tiempo que es contraparte de la episódica, la forma narrativa, que consiste en lo siguiente:

---

<sup>50</sup>Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, 2008, p. 16.

«Es una búsqueda de formas: hay que dar forma al flujo de la experiencia, pero la búsqueda de formas no es suficiente condición. La personalidad narrativa tiene que encontrar maneras que correspondan a algún género narrativo reconocido. Así, se vuelven narradores de su propia vida; y la actividad de contar implica una revisión de los hechos o su modificación. Lo que, en cada instancia que la revisión y la narración ocurren, implica una alteración profunda.»<sup>51</sup>

Chris Andrews utiliza categorías del filósofo inglés Galen Strawson, para distinguir estos dos tipos de experiencia del Yo en el tiempo:

A) *Diacrónica*. Experiencia de un Yo de larga duración, que dura toda una vida humana (también llamada narrativa).

B) *Episódica*. Experiencia de un Yo para quien lo que ocurrió en el pasado más o menos remoto fue vivido, en cierto sentido, por otra persona, y lo que le pasará en un futuro lejano le concierne de modo abstracto y no muy íntimo. Quien vive episódicamente no padece amnesia, pero sabe que todas sus vivencias pertenecen al mismo ser humano, al mismo individuo biológico; y las que están remotas en el tiempo no mantienen una relación privilegiada con el yo que vive en el presente: «El ser humano y el yo así definido no mantienen las mismas condiciones de persistencia. Un ser humano puede hospedar a varios *yoes* (el autor escribe *selves*) sucesivamente, sin fragmentación síquica.»

Según estos postulados una vida puede constituirse plenamente sin necesidad de un relato que la abarque entera, aunque corre el riesgo de ser considerada infrahumana. El modelo diacrónico puede, en su totalidad, ser considerado como único en su uso narrativo y sin alteraciones o variantes. El filósofo Strawson defiende la posibilidad del narrar episódico sin que éste pierda valor o utilidad. Strawson asegura que la experiencia episódica (en ocasiones muy asociada a la picaresca) es psicológica y no social; y que no se debe a condiciones económicas o sociales. Es una condición que desafía las formas narrativas tradicionales. Para esto, el cuento «Vida de Anne Moore»

---

<sup>51</sup> *Ídem.*, pp. 53-71.

deja en claro en qué consiste lo episódico ya que como muchos de los relatos de Bolaño éste juega con las expectativas de un lector acostumbrado a textos clásico con doble fondo. Un cuento clásico se trama con dos historias a dos lógicas: la lógica inicial que es la del sentido común y la de la ficción. Al comienzo las dos lógicas coinciden pero en el curso ocurre un desdoblamiento: la lógica de la ficción sustituye al sentido común y se adueña del escenario. En «Vida de Anne Moore» la lógica de la ficción emerge hasta cierto momento y después se retrae, aunque no del todo, pues no desaparece. La experiencia episódica de Anne Moore está condicionada. Es una chica del medio oeste norteamericano, que tiene todo para ser «normal», hasta un nombre anodino. No queda excluida de la experiencia diacrónica por la precariedad social o por una minusvalía evidente. Sin embargo no encuentra su rumbo. A los diecisiete años se marcha de su aldea de Great Falls, Montana, para estudiar en San Francisco, pero no termina sus estudios y durante los siguientes veinte años su vida es una serie repetitiva y discontinua de amores, trabajos y viajes; se descompone en fases, bruscamente terminadas por cortes intempestivos, señalados por conectores temporales o lógicos. Es como si hubiera en Anne un interruptor automático que cortara las historias antes de su término: corta por lo sano, evitando la monotonía y el aburrimiento, pero termina así seccionando su vida en trozos de uno o dos años. Andrews sintetiza:

«El pasado está vivo en el presente sencillamente en la medida en que ha contribuido a la formación del individuo. El pasado puede estar presente bajo la forma de hábitos, como diría Pierre Bourdieu: este sistema de disposiciones o esquemas generativos a partir de los cuales los agentes sociales perciben el mundo y actúan en él. Para Strawson el habitus puede ser liberador porque asegura coherencia en las prácticas y en la vida social del agente a su pasado y a sus recuerdos con un hilo narrativo.»<sup>52</sup>

Esta manera de vivir episódica se acompaña de saltos y rupturas intempestivas.

Y el exilio es un buen ejemplo de la segmentación y los fragmentos. Es también el caso de la biografía, la ficción de autor y los personajes de Roberto Bolaño que son fieles al

---

<sup>52</sup>*Ídem*, p. 85.

desenfado alegre y melancólico; rebosante de energía y episódico; abierto a la aventura de cada día hasta el final.

### 3.3 Bolaño, personaje político

Arturo Belano es el alter ego de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, en *Amuleto*, la *vox* que narra en 2666 y protagonista de relatos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*. Para Rodrigo Fresán no importa dónde termina Bolaño y comienza Belano, lo importante es que el primero haya creado al segundo para que lo sobreviva y que no se haya quedado en una alucinación de alguien que por momentos jugueteaba románticamente con la posibilidad de que incluso Bolaño fuese un personaje de Bolaño: «Bolaño era alguien que en alguna conversación llegó a fantasear con la posibilidad a la Phillip K. Dick de —en verdad— haber fallecido diez años antes de su muerte, durante su primer shock hepático y que en la última década de su existencia no fuera otra cosa que un delirio agónico.»<sup>53</sup> Así que para Bolaño la línea que separa los géneros, la vida y la obra, se disuelve una y otra vez en sus fronteras y al mismo tiempo una membrana indestructible las protege. Este doble personaje es tan políticamente incorrecto como sus provocaciones lo permiten. La política en Bolaño se basa en dos partes, por un lado es un desencantado que lo niega: «Yo no soy un desencantado de la política, aunque motivos no me faltan ni a mí, ni a nadie, pues la política por regla general es un nido de serpientes. Sigo siendo de izquierda y sigo creyendo que la izquierda desde hace más de sesenta años, mantiene en pie un discurso vacío, una representación hueca que solo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental.»<sup>54</sup>

Y por otro lado es un provocador nato y cosmopolita: «Cuando yo me burlo de algunos escritores, lo que hago es lo que Enrique Lihn llamaba *bromas liceanas*. En

<sup>53</sup> Rodrigo Fresán, «El samurái», *Página/12*, 6 de mayo de 2007. [Falta pag de internet](#)

<sup>54</sup> Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 108.

México se llaman peyorativamente *chingaquetos*. En Cataluña se les llamaría *putetas*. Es algo que voy a mantener toda mi vida. A mí me gusta hacer *putaditas* en la literatura, en un sentido rabelesiano.»<sup>55</sup> La tentación del dictamen literario es una forma del entusiasmo, el desafío y de la bravata. Aunque todo juicio es un prejuicio, sus querellas no tienen complejos. Aunque también se puede entender la variante inversa: la descalificación, el anatema. El entusiasmo utilizado para la demolición política y literaria, para el agravio. Es un arma política que devela la posición del verdugo:

«Me hice trotskista creo que por llevar la contraria. No me gustaba esa unanimidad sacerdotal, clerical de los comunistas. Siempre he sido de izquierda y no me iba a hacer de derecha porque no me gustaban los clérigos comunistas, entonces me hice troskista. Lo que pasa que luego, cuando estuve entre los trotskistas, tampoco me gustaba la unanimidad clerical de los troskistas, y terminé siendo anarquista. Yo era el único anarquista que conocía, gracias a Dios, porque de lo contrario hubiera dejado de ser anarquista. La unanimidad me jode muchísimo. Cuando veo que todo el mundo está de acuerdo en algo, cuando veo que todo mundo anatemiza algo a coro, hay algo a flor de piel que me hace rechazarlo. Probablemente sean traumas infantiles, no lo veo como algo que me enorgullezca.»<sup>56</sup>

Sergio González Rodríguez apostilla un método para considerar la poética del escritor argentino Rodolfo Fogwill llamado *reversión* que puede utilizarse para comprender la política de la burla y la incitación a la guerra escrita:

«Re-versión: En otras palabras, de las restituciones de algo que estaba antes pero que al recuperarlo no es lo mismo que antes. Así mismo, la acción y efecto de revertir viene a parar en otra cosa, se trata de apropiarse de lo que tuvo dueño. Un teatro de fantasmas hundidos en lo absurdo y la ferocidad de los que nada tienen que perder. La idea de consumir, de modos específicos y distintos en cada caso, experimentos mentales. La cacería de lo inaccesible y lo invisible que a su vez admite el realismo (el peso de la esencia de la realidad) como telón de fondo o espacio narrativo que se intercambia con lo conjetural, o lo paralelo, o lo onírico o lo fantaseado.»<sup>57</sup>

Las provocaciones, insidias y vituperios de Bolaño no son parte de un programa vulgar. Regresando al método *exformativo* logramos ver en ellas una trampa cubierta cuidadosamente con hojarasca. Es un hábil cazador que coloca carnadas con minuciosidad para afrontar los riesgos. La presa, inmersa en el asedio, descuida los detalles y, demasiado tarde, advierte que la trampa era él mismo. Platón cuenta que si un

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>56</sup> *Idem*, pp. 36-37.

<sup>57</sup> Sergio González Rodríguez, «Fogwill (1941-2010), en *Reforma*, 29 de agosto de 2010. Falta pag de internet

hombre capacitado llegara a nuestra ciudad con intención de exhibir sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como un ser divino, admirable y seductor. Sin embargo, indicándole que los poetas no son bienvenidos y que no existen se le re-expediría a otra parte, al ostracismo. El poeta, desde Platón, siempre ha sido relegado a una posición degradada. En ocasiones no tiene derecho a representarse como tal. Correspondiendo con la agitación intelectual de hace treinta años, Bolaño dota a sus personajes de una singular militancia poética y política para hablar. Utilizan un tono en forma de verso, pero prosaico; su lenguaje es coloquial e intenso, y alude a un realismo sucio y una visión descarnada y crítica con el sistema. Un buen ejemplo está en *Los detectives salvajes*:

«Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas [...] Maria Font, Angélica Font y Laura Jáuregui pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Siomone 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 a lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas [...] El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro [...] El padre de Rafael Barrios militó en el Sindicato ferrocarrilero clandestino. Murió de cirrosis [...] El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre.»<sup>58</sup>

El poeta es desterrado, vive en el exilio. Necesita estar en tránsito para sobrevivir y lo interesante de su periplo es lo que le sucede durante este desplazamiento. Su extranjería radica también en su lenguaje incomprensible, disonante, transgresor. La patria del poeta, de Bolaño, es un territorio salvaje, que pasa de un género a otro sin ideología estipulada. El exiliado, el poeta, indaga en el reverso de las cosas y transforma esa experiencia en arte. Este *divagabundear* adquiere un bagaje único y el desterrado, el apátrida, construye sus propios giros, su propia voz. Dice Juan Villoro de Bolaño:

«Se servía de expresiones de Chile, México, España, Argentina, ciertos giros catalanes, pero su voz representaba el país de una persona. El acento movedizo permitía saber dónde había estado y ocultaba a dónde iba. Esta singularidad le sentaba bien a alguien que en alguna ocasión

---

<sup>58</sup>Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998, p. 77.

declaró: “Todo país, de alguna forma, deja de existir alguna vez.” Bolaño conservaba memorias progresivamente imaginarias, y los países se diluyen y regresan como restos.»<sup>59</sup>

Para Bolaño, el futuro era el exilio definitivo y el exilio posiblemente sea *el tema* de la obra de Bolaño. Rodrigo Fresán acota y pide no caer en confusiones, el exilio era el tema, nunca la estrategia del escritor. Yeso es lo que le da su sello de distinción entre la tribu de autofabuladores. Como sus personajes, ya sea la esquiva Cesárea Tinajero de *Los detectives salvajes* o el escurridizo Benno Von Archiboldi de *2666*, Roberto Bolaño se mitificaba desapareciendo.

### 3.4 Poetas de Boutique

En el año 2002, un año antes de la muerte de Roberto Bolaño. Un joven francés que firma con el seudónimo Camille de Toledo escribió un libro que cimbró la manera en que se concebía a toda una generación, la nacida después de 1980. En este ensayo llamado en español *Punks de Boutique* (en francés el título es *Archimondain jolipunk*), su primer libro, narra de manera provocadora su visión de los movimientos contraculturales y de cómo éstos han cedido o sido presa del marketing o su consecuente añadidura a ese sistema que antes criticaban; movimientos artísticos, sociales, políticos, musicales: «todos han sido absorbidos y ya no causan el estupor que una vez pretendieron; ¿qué fue del movimiento zapatista en Chiapas, el rave, o la corriente okupa? Usar pines con la figura del Ché tiene un nombre, muy alejado del espíritu del argentino, según la revista *Elle*: la “fashion guerrilla”.»<sup>60</sup> El filósofo alemán Peter Sloterdijk es un entusiasta de este autor a pesar de que en el libro haga mención especial de los movimientos entre la caída del muro de Berlín y la caída de las torres Gemelas. El libro va más allá, nos lleva hasta la época de Voltaire o Baudelaire.

---

<sup>59</sup> Juan Villoro, «La batalla futura», en Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p.12.

<sup>60</sup> Camille de Toledo, *Punks de Boutique (confesiones de un joven e contracorriente)*, Almadía, Oaxaca 2008, p. 23.

Siempre lleno de ironía, hastío y resignación, el autor busca abrir un nuevo camino para encontrar ese equilibrio que muchas veces sin querer se convierte en *cool*. La claridad con la que el autor entiende (y vive) cada uno de los movimientos que han pasado a través de sus ojos asombra, por ejemplo: narra sus pensamientos de la unificación de Alemania con tal brillantez que no parece haber tenido 13 años cuando ocurrió, es como dice el mismo editor del libro: «parece haberlo vivido y leído todo.» El siguiente párrafo tomado de una cita de Edgar Morín es la esencia del libro: «La revolución es una palabra que he abandonado. Primero se le mitificó creyendo que aportaría todas las soluciones a los problemas fundamentales de la humanidad. Luego, fue vejada, desfigurada, traicionada y, como bien decía Karl Korsch ya en 1932, se ha vuelto utópica y reaccionaria a la vez.»<sup>61</sup> Camille de Toledo cree que los nacidos durante la década de los ochenta somos los hijos de un elogio fúnebre, que podríamos habernos dejado convencer de que toda creación es vana, de que toda escritura es una cháchara, de que todo intento de lucha y arte es inútil. Las causas, o las escuelas que hubieran podido otorgar una razón de ser parecían pasadas o superadas: «Las independencias: pasadas. La alineación: superada. El punk: pasado. El rock and roll: superado. El comunismo: pasado. La modernidad: superada.»<sup>62</sup> Camille de Toledo también presencia la fascinación que ejercen ciertos personajes sobre el imaginario de esta generación: «Sean subversivos, visionarios, anarquistas, putas, punks, yonkis, estos personajes barren con la mirada el mundo que los rodea en busca de signos inéditos.»<sup>63</sup> Se pueden agregar poetas, pornógrafos, detectives salvajes. ¿Cuál es su atractivo? La respuesta es su derrota, la dignidad que hay en ésta los anticipa a la absorción que sigue; ante la desbandada general ellos prefieren desaparecer, perder antes de ser sumados. La

---

<sup>61</sup> *Ídem*, p. 56.

<sup>62</sup> *Ídem*, pp. 38-39.

<sup>63</sup> *Ídem*, p. 84.



desesperación es su condición habitual. Alejados de las veredas principales se mueven entre surcos. Se ríen desesperadamente, conscientes de que hacer algo es inútil, pero manteniendo su fortaleza en no resignarse, en seguir, en continuar. Aunque desconozcan su destino el fracaso mantiene la sonrisa, y se mueve.

Para un lector constante de Roberto Bolaño no es difícil ver que sus personajes mantienen el desasosiego ante las causas que Camille de Toledo califica de pasadas o superadas. Muchos de estos personajes aspiran a ser poetas, a pesar de que Bolaño nos deja entrever que las alusiones, conexiones y correspondencias entre tradiciones y géneros son intensas, no todos, lectores y personajes, son capaces de asimilarlas. Pocos son capaces de enlazar la poesía de Baudelaire, los campos magnéticos de Lautréamont, la negligencia de Rimbaud, la locura *Dadá*, el surrealismo de Jacques Vaché, lo onírico de César Vallejo y los desgarros de la Revolución. Repentinamente, algunos de estos personajes crecen y los que sobreviven a este tránsito intempestivo de la madurez, mantienen la posición de Gombrowicz y los imperativos de Camille de Toledo: son adultos rebeldes, sofisticados, desengañados y burlones, púdicos y extrovertidos. Más allá de cualquier adjetivo lo sorprendente es que muchos de ellos son fantasmas. Están constituidos episódicamente por recuerdos, imaginación y propuestas endebles. Son ficción hecha retazo. Los años setenta, ochenta y noventa son un recuerdo romántico sin manchas de sangre en las manos. Para ellos la epifanía terminó. Lo que queda es la claridad, la sofisticación rebelde y la lucidez:

«Siempre quise ser un escritor político de izquierda, claro está, pero los escritores políticos de izquierda me parecían infames. Si yo hubiera sido Robespierre, o no, mejor, Danton, en una de esas los enviaba a la guillotina. Latinoamérica, entre sus muchas desgracias, también ha contado con un plantel de escritores. Y ahora tiendo a pensar que también fueron miserables como hombres. Y probablemente miserables como amantes y como esposos y como padres. Una desgracia. Trozos de mierda esparcidos por el destino para probar nuestro temple, supongo, porque si podíamos vivir y resistir esos libros seguramente éramos capaces de resistirlo todo. En fin, no exageremos. El siglo veinte fue pródigo en escritores de izquierda, más que malos, perversos.»<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Andrés Braithwaite, *op. cit.*, pp. 89-90.

Bolaño vivió la contradicción del novelista latinoamericano actual: entre su vocación marginal y su éxito público, entre su lector gratuito y el mercado omnipresente, entre sus límites regionales y sus límites globalizados, este escritor agoniza en la nueva economía de los poderes en juego. Mientras que los novelistas del *Boom* latinoamericano podían, al mismo tiempo, ser beneficiados por una época de ideas revolucionarias y de expansión económica, sin excusar la coincidencia, los más recientes narradores terminan escribiendo para el mercado, convertidos a veces en latinoamericanos profesionales, que proveen lo que el lector metropolitano espera de América Latina y les demanda: violencia, prostitución, autoescarnio. Algunos pocos resisten este nivel mercantil del oficio; y otros, como Bolaño subvierten desde su persona este asedio.

Muchos de los escritores actuales se ajustan a la estética sumaria que les proponen, tan de acuerdo con la opinión y el sentido común, con las generalidades más deslavadas de lo que es «culto.» Sus libros, ineluctablemente, se vuelven innecesarios, pues los lugares comunes que transportan ya han sido proferidos hasta la náusea por los seminarios, la academia y los debates políticos y culturales de los medios. Tanta banalidad se disuelve en la actualidad en la que se injerta. Pocos escritores, repito, escapan a este trajín. Los que logran eludir el acoso no lo consiguen de manera fortuita, reciben algún tipo de asesoría vital, por lo general su impulso está en otra parte, sus maestros están muertos. Específicamente la obra de Bolaño es lo contrario a lo que se esperaba que fuera. Haciendo un rápido recuento a sus circunstancias de vida, a la época en la que ésta transcurrió, a su forma de asumir la realidad, a los acontecimientos que le tocó experimentar, la admiración mayor es que nos encontramos con una serie de libros publicados que desmienten de una manera rotunda una serie de mitos de época,

detrás de los cuales muchos de sus compañeros de generación trataron de ocultar su mediocridad narrativa. Los libros de Roberto Bolaño adquieren una importancia mayor porque de alguna manera representan lo que se considera como arte: todo aquello que surge justamente cuando todo está dado para que no ocurra. Los libros de Bolaño sólo se puede entender si se tiene fe en que la verdadera escritura se encuentra siempre por encima de cualquier condición inmediata. Incluso la de la existencia del propio autor.

#### **4. El poeta adolescente y el poeta adulto (Rimbaud, Baudelaire y Bolaño)**

Suele considerarse sublime aquello que sobrecoge el ánimo, lo que hace considerar lo pequeño de la condición humana y la insignificancia de la vida y vemos nuestra poquedad como algo armoniosamente ligado a las convulsiones del universo. Cuando lo sublime se precipita se accede por un camino secreto a la totalidad del cosmos, a su unidad. En lo sublime se significan realidades modestas o negativas (el horror, la muerte, el dolor, el asco, etcétera) que no encuentran su acomodo en lo bello. Ineluctablemente la poesía siempre ha sido vista como algo sublime, capaz de transportar todas las realidades y posibilidades humanas a través del lenguaje. Esta asociación recaba modos de concebir la poesía y al poeta que han tenido un éxito apoteósico. En capítulos anteriores quedó asentado que el poeta de vanguardia tiene una capacidad de destrucción acentuada y una firme «autoestima» que le permite exhibir con desparpajo su autodestrucción.<sup>65</sup> El poeta puede trasladar la lírica de la escritura a la vida misma y se desintegra en miles de efectos sensoriales. La existencia del personaje se llena de significado y se alza a una contradicción interesante: el poeta no le da la menor importancia a lo que hace ya que para él lo que hace no es un trabajo; pero es una actividad a la que se entrega apasionadamente y lo destruye.

---

<sup>65</sup>Palmario es el siguiente verso del poeta español Leopoldo María Panero: «Me autodestruyo para saber que soy yo y no todos los demás.»

En el año de 1999 en una entrevista para un programa de la televisión chilena llamado «La belleza de pensar», Roberto Bolaño define a dos poetas y dos tipos de poeta: Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire. En ellos el autor de *Los perros románticos* ve dos tiempos y dos posibilidades de poeta que también él compartió. Al ser requerido por una definición personal de lo que es poesía resuelve:

«No, no sé qué es poesía. No, no lo sé. Sé quienes estuvieron cerca del fenómeno poético. Para mí, Rimbaud y Lautréamont siguen siendo los poetas por excelencia. El camino de Rimbaud y de Lautréamont es el camino de la poesía. Y en ese sentido la poesía para mí es un acto que tiene mucho de —es un gesto más que un acto— adolescente. De adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es. Y que generalmente pierde. Alfred Jarry para mí es un gran poeta contemporáneo. Aunque escribió poca poesía. No sé realmente qué es poesía.»

Éstos son los santos patronos de la vanguardia y de la poesía. A ellos se encomiendan los que queman todas sus naves y cortan todos sus amarres. Son la piedra fundacional de un mito que persiste inagotable, a pesar de la escasa simpatía que genera, entre los poetas. Ellos representan al *Arte* como Fuego divino, son el espejo de los poetas. Así se comportan los perros románticos, los detectives salvajes, los poetas del sobrepoblado repertorio narrativo de Bolaño. Sin embargo existe una dimensión que se ajusta más al personaje de autor que al personaje de ficción. El entrevistador Cristián Warnken incita a Bolaño a que circunscriba o redondee su idea, por lo que él continúa:

«Y aquello que hablabas del éxtasis baudeleriano con el éxtasis rimbaudiano, yo haría una precisión; Baudelaire es el poeta, y es el poeta adulto. Y yo hablaba del poeta adolescente. Baudelaire sabe muy bien lo que está haciendo, sabe muy bien que está innovando. Baudelaire maneja la técnica de una manera soberana, él es dueño de todos sus recursos. Y en ese sentido no es frágil. Baudelaire es una roca, es fuertísimo, es como Whitman, en otro sentido —no se parecen en nada evidentemente. Son escritores que aunque parezca que se van por la desmesura, en realidad son escritores de un gran sentido común. Porque en el centro de la literatura, en el centro del canon literario básicamente está el sentido común. El sentido común que nos pertenece a todos, a todos los seres humanos. Baudelaire en ese sentido —que era un drogadicto, un borracho, etcétera—, Baudelaire es un padre, un *pater familias*, y es el abuelo sensato. Baudelaire nos muestra el camino, nos muestra sus herramientas y abre un camino pero nos dice cómo abrirlo, cómo mostrarlo y a partir de él, además ese camino queda no sólo abierto, sino que pavimentado. Rimbaud y los poetas adolescentes encarnan otra situación.»

Esta interpretación, situada concretamente en el disparatado fulgor que irradia su obra después de su muerte, pormenoriza cómo se contemplaba Bolaño a los cincuenta

años: como un poeta adulto. Era dueño de todos sus recursos y manejaba la técnica de su narrativa de manera soberana.

La agonía de su enfermedad terminal, el ocaso, los amores y desdichas son el cisco con el que se entrega el escritor salvaje. Sin embargo nada más alejado de los gritos y la vocinglería con la que anuncian su «hagiografía» para el mercado editorial. El libro *Entre paréntesis* es el espécimen que demuestra cómo Bolaño dominaba la tradición literaria de distintas culturas, resultado de una interminable biblioteca y de un incontable número de lecturas. No erradica el pasado ni tampoco proclama el triunfo de la poesía adolescente. A pesar de que con Gombrowicz comparte una fascinación por la inmadurez, ven en ésta una bomba de relojería diseñada con precisión y puntualidad, algo completamente alejado de la hilaridad y la desmesura porque éstas pueden ser peligrosas. Mario Santiago Papasquiaro fue, además del mejor amigo de Roberto Bolaño, un poeta mexicano que tenía un verso iluminador y que refleja mucho la etapa adolescente en la que éste vivió (cabe mencionar que en 1998 muere arrollado, agonizando en el asfalto de un barrio periférico, mientras vagaba en las calles de la Ciudad de México, por un autobús del transporte público): «Si he de vivir que sea sin timón y en el delirio.» Una apuesta ampliamente peligrosa. En la misma entrevista Bolaño sentencia lapidariamente: «Yo creo que Rimbaud y Lautréamont son los dos poetas adolescentes absolutos. En donde la pureza es tal, que quien se atreva a tocar —pero a tocar de verdad— a Rimbaud y Lautréamont, se quema.»

En contra de su lírica primera, en donde el valor de la poesía es incuestionable y se presenta como algo trascendental asociado a efusiones vitales y vanguardistas (poesía y poetas adolescentes), en la obra prosística de Bolaño el valor de la literatura se encuentra relativizado por la lectura. El valor de una obra es asignado por los lectores, los cuales hacen de la experiencia algo vital. La fusión entre literatura y vida queda

eliminada por una suplantación donde la lectura y el sentido común se sobreponen al vacío vital, colmándolo y desbordándolo. Así, tanto los poetas de *Los detectives salvajes*, como los profesores de 2666, leen y siguen las pistas del autor llevados por la arbitrariedad y de la excentricidad. Sin embargo, el escritor sólo es capaz de evitar que tales actos se desborden con la madurez del sentido común.

#### 4.1 Oráculos, melancolía, silencio y muerte

La vida artística, según Roberto Bolaño, no es un medio, no es un pretexto: no se vive artísticamente para producir una obra, ni para ser «alguien», tampoco para fundar ni para defender una identidad, ni para fabricarse una imagen: la obra, el personaje —Arturo Belano, Ulises Lima, Cesárea Tinajero, Benno Von Archimboldi, incluso el mismo Bolaño— pueden existir o no, pueden ser pálidos o brillantes, memorables o fallidos, pero son siempre efectos de la vida, sus pliegues aleatorios, nunca su origen y menos su fundamento. La vida artística es un principio de inmanencia, un campo antijerárquico sin más allá que lo procesa todo: política, sexualidad, sociedad, territorio, literatura y se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden ser, menos por valores que por potencia. El escritor argentino Alan Pauls capta la fuerza de Bolaño y describe la potencia que su narrativa genera:

«¿Cuánto hacía que una novela no reivindicaba para sí la fuerza de la voracidad, la energía bulímica, la capacidad imperial de ocupar, colonizar, anexárselo todo? No es una OBRA (no es el efecto de una manera específica de entrar y atravesar el lenguaje) sino algo tan discutible, tan ideológico, tan juvenil, como una mitología existencial; es decir: eso que a falta de una palabra mejor sigamos llamando la vida. Es una novela que exuda poetas casi al punto de hacernos creer no sólo que ser poeta es algo así como el servicio militar obligatorio al que está sometido todo personaje de la novela, sino que el propio mundo, el mundo idiota, banal, irreversiblemente prosaico de todos los días, está en realidad únicamente poblado de poetas. En la obra de Bolaño el que no es poeta es padre, hermano o madre de poeta, novio o novia de poeta, heredero de poeta, enemigo de poeta, antídoto, víctima, proyecto de poeta.»<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Alan Pauls, «La solución Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriaú, *op. cit.*, pp. 326-327.

En rigor, la vida artística, ese modo voluptuoso y condenado, hecho de deseo, fuga y clandestinidad, es menos un signo de la época, una clave propia de los años setenta, que una estrategia singular para resolver el duelo, la melancolía terrible a la que no deja de enfrentarnos. La radiografía de la vida artística es la solución de Roberto Bolaño para una catástrofe que no se extingue, que se vuelve como un espectro histórico, que sigue interpelando, reclamando, incluso extorsionando. Porque la vida artística es un mito. Un mito que en lugar de descomponer compone y en vez de disminuir la potencia de la literatura no hace más que intensificarla, expandirla, tenderla hacia su límite:

«Salvo para los conversos, los cínicos o los amnésicos es sin duda una época peligrosa, difícil de leer, sembrada de dobleces y contigüidades amenazantes: el bien está demasiado cerca del mal, la política demasiado cerca del delito, el espanto demasiado cerca del éxtasis, el arte demasiado cerca de la conspiración. Pero ese juego de vecindades incombustibles es el material mismo con el que está tramada la vida artística, y es también el laboratorio en el que la vida artística despliega sus procedimientos: el primero, aparecer y desaparecer una y otra vez en un régimen de intermitencias que la literatura de Bolaño nunca deja de experimentar; el segundo, cambiar de nombre, ser otro, en una política de la impostura de la que en Bolaño nadie nunca es del todo inocente.»<sup>67</sup>

A pesar de este parentesco o consanguinidad entre la vida artística y la obra, Roberto Bolaño era un enemigo del exhibicionismo. La vitalidad artística es una estrategia mitográfica más que un burdo alarde o un despliegue de simulaciones y gestos impostados. Sin embargo, uno de los rasgos del artista y de su lucidez es la melancolía que siempre lo acompaña. Desde Aristóteles la condición melancólica revela el genio de un ser lúcido cuyo saber se vuelve inútil ante la negatividad de su entorno. El autor de *Los detectives salvajes* no es ajeno a esta infección. A pesar de rechazar significados totalizadores y partir de ambigüedades que iluminan zonas apartadas del entorno narrativo, el distanciamiento de Bolaño perpetúa la figura del escritor melancólico. Carlos Franz es uno de sus lectores y críticos que consideró este tema:

---

<sup>67</sup>Ídem, pp. 330-331.

«Salvo que entendamos, o sospechemos, que en las novelas de B. no sólo somos nosotros como individuos, y la literatura y el arte, los que vamos al matadero. Sino que es la misma melancolía la que está en extinción (una manifestación más de la muerte de la tragedia; agonía lentísima que se arrastra desde Sócrates, más o menos, si hemos de creerle a Nietzsche [...]) Ahora la melancolía ha dejado de ser poética y se ha vuelto *prozaica*, en el sentido de prozac, el antidepresivo. A la melancolía ahora se le llama depresión y se le trata masivamente. Se le receta una píldora y entretenimiento, diversión, literatura. Sí, la literatura como distracción. Nada nuevo, tampoco, salvo que hoy es masivo. Y casi podemos ver las cenizas de B. encendiéndose de nuevo, ardiendo de rabia: la lectura como ansiolítico, dormidera, medicamento [...] B. cuidaba su *mela-cholé* para que esa energía furiosa, luciferina, no sucumba al hechizo de su gemelo maldito: ese pesimismo esencial que a veces llamamos desidia (y que en tiempos medievales se llamaba acedía: la enfermedad de los monjes que un día perdían las ganas de vivir, la peor tentación de san Antonio). Esa desidia sospecha secretamente que toda acción es inútil ya que la literatura —y con ella los escritores- están destinados solamente a los desiertos de Sonora, es decir al matadero. Olvido, extinción, desaparición en vida.»<sup>68</sup>

Franz asume que Roberto Bolaño practicaba una literatura fundamentada en el coraje. Un coraje para escribir en una era *prozaica*, donde la melancolía y la tristeza no están permitidas. En Bolaño la melancolía también se convierte en un asunto político porque ésta denuncia los hechos y los escenarios que buscan reconciliar y negociar la memoria de las dictaduras, de las desapariciones, de la guerra. El escritor melancólico señala las grietas disfrazadas de acuerdos con el poder; opera como vehículo para visitar el pasado a través de un presente crepuscular.

Este tono melancólico es el que permite que uno de los personajes de Bolaño declare: «uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios.» Sin embargo esta licencia no es válida para los escritores. En una entrevista para la revista catalana *Turia* Bolaño confirmó: «No, para el escritor no vale eso, pero en algún determinado momento de su vida sí, sin duda. Si voy por la calle y veo que hay un pedófilo violando un niño y yo me quedo mirando callado, soy un hijo de puta integral.»<sup>69</sup> Los silencios de un escritor también pueden ser silencios literarios. La melancolía, esa traza conseguida con la persistencia de la escritura y que Aristóteles hermano con la lucidez es capaz de dotar a quien la posee

---

<sup>68</sup> Carlos Franz, «Una tristeza insoportable», Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriaú, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>69</sup> Revista *Turia*, Barcelona, junio de 2002. **Faltan los demás datos de la ref**



con la habilidad para diagnosticar su muerte. Si la melancolía es un río crecido que arrastra los detritos aferrados en el escondrijo de la profundidad, sacando a flote el lodo y la basura que guardamos en el fango, también permite, cual oráculo, sacar a la luz las premoniciones de la suerte individual. Hablando de silencios Bolaño considera que el silencio de Kafka es un silencio frustrado ya que al pedir la incineración sus papeles Kafka optó por el silencio, un silencio literario ya que todo en él era literario. Es decir, era absolutamente moral. Sin embargo, sin saberlo, o con toda la clarividencia y sagacidad de su melancolía, Bolaño pudo adelantar su suerte y su silencio (la siguiente cita es extensa pero merece aparecer en su totalidad por su fulgor y nitidez):

«El silencio de Rulfo creo que obedece a algo tan cotidiano, que explicarlo es perder el tiempo. Hay varias versiones. Una que explicaba Monterroso es que Rulfo tenía un tío fulanito, que le contaba sus historias, y cuando le preguntaron por qué ya no escribía, él contestó porque se murió el tío fulanito. Y yo me lo creo, además. Otra explicación es simple y sencilla, y es porque ya está, todo tiene fecha de caducidad. Por ejemplo a mí me inquieta mucho más el silencio rimbaudiano que el silencio rulfiano. Rulfo deja de escribir porque él ya había escrito todo lo que quería escribir y, como se ve incapaz de escribir algo mejor, simplemente para. Rimbaud probablemente hubiera podido escribir algo mucho mejor, que ya es decir palabras muy altas, pero ese no es un silencio que a los occidentales nos plantea preguntas, es hasta un silencio entrañable, es cotidiano. Después del postre ¿qué coño vas a comer? Hay un tercer silencio literario, que es el no buscado, el de las sombras que uno está seguro que estaban allí en el umbral y que no han llegado a ser jamás hechos tangibles. Por ejemplo está el silencio de Georg Büchner. Él muere a los 25 o 24 años, deja tres o cuatro obras de teatro que son obras maestras, una de ellas es *Woyzeck*, una obra maestra absoluta, otra sobre la muerte de Dantón, que es una obra maestra enorme, no absoluta pero notabilísima, y las otras dos, una se llama *Leonce y Lena* y la otra no me acuerdo, que son de una importancia fundamental. Todo esto antes de cumplir 25 años. ¿Qué hubiera pasado si Büchner no hubiera muerto, qué escritor hubiera habido ahí? Y ese silencio no buscado es el silencio de...no me atrevo a llamarlo del destino...una manifestación de la impotencia. El silencio de la muerte es el peor de los silencios, porque el silencio rulfiano es un silencio aceptado y el rimbaudiano es un silencio buscado, pero el silencio de la muerte es el corte de tajo lo que pudo ser y nunca más va a poder ser, lo que no sabremos jamás. No sabremos nunca si Büchner hubiera sido más grande que Goethe o no; yo creo que sí, pero no lo sabremos nunca. No sabremos jamás que habría podido Büchner a los 30 años. Y eso mismo se extiende en todo el planeta como una mancha, una enfermedad atroz que de alguna u otra manera pone en jaque nuestras costumbres, nuestras certezas más arraigadas.»<sup>70</sup>

Bolaño vaticinó que el silencio de la muerte lo arrancaría de su escritura. Al momento de morir finalizaba la redacción de *2666*, su obra póstuma y monumental novela absoluta ¿Qué hubiera escrito Roberto Bolaño nueve años después? Es algo que nunca pudo y no podrá ser, que no sabremos jamás.

---

<sup>70</sup> Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p.44.

## 5. 2666

El estímulo literario que constituye la figura de Bolaño como autor para otros escritores, tiene una proyección concreta que la crítica actual señala con cierta precisión cuando logra olvidarse del Bolaño *celebrity crush*; Eduardo Lagos señaló que: «Bolaño trasciende las marcas de identidad regional, mostrando un cuño de signo claramente transatlántico, panhispánico. [...] Ha abierto un camino para que pasen los demás. Eso es lo que los jóvenes escritores, sobre todo de América Latina, han visto en él.» En este sentido, Rodrigo Fresán afirma que: «La obra de Bolaño, ahora inevitablemente acompañada de la leyenda de Bolaño, para bien o para mal, es una de las que más y mejor obliga —me atrevo a afirmar que es la más poderosa en este sentido dentro de las letras latinoamericanas— a una casi irrefrenable necesidad de leer y de escribir y de entender el oficio como un combate postrero, un viaje definitivo, una aventura de la que no hay regreso porque sólo concluye cuando se exhala el último aliento y se registra la última palabra.»

Bolaño se obsesionó por la estructura de la novela. Consideraba que la verdadera novedad, la única forma de avanzar en la narrativa, era mediante la presentación de nuevas estructuras, pero estas nuevas estructuras no podían surgir de la reordenación de la trama. Siguiendo las ideas de Borges, consideraba que la novela ya no podía vivir de la recomposición de la trama, en ninguna de sus formas, puesto que, como decía Borges, era un camino agotado. Entre relatar una trama de forma lineal y hacerlo de forma fragmentaria ya no había gran diferencia. Tampoco vale negar la trama u ocultarla por medio de varios narradores que contasen la historia desde varias perspectivas. Bolaño busca un nuevo tipo de estructura en el que, como en los cuentos de Borges, el dibujo de los personajes surja de su trama. Pero, a diferencia de Borges,

Bolaño sí confía en la novela, aunque cree que, en ella, la trama no es posible. Como solución, urde una estructura en la que los personajes se dibujan a la manera borgeana, pero la trama se adelgaza todavía más. Ahora los personajes no surgen de la trama, sino de pequeños esbozos de narración sin trama alguna. La idea es la misma: definir los personajes alrededor de acciones puntuales, sin desarrollar, como a través de fotografías. Para eso, en lugar de hacer crecer los hechos narrados los reduce aún más. Ya no narra acontecimientos trascendentales o especialmente caracterizadores que puedan definir a un personaje. Al contrario, los reduce a sucesos mínimos, muchas veces rutinarios.

El caso más extremo de esta forma de estructuración, y no es extraño que sea lo último que escribió Bolaño, señal de la dirección que estaba tomando su trabajo, es *2666*. En la larga secuencia de asesinatos en la que no se pretende insinuar ninguna sucesión, la narración se basa en fragmentos aislados que no tiene sentido intentar recomponer, porque eso sería como intentar arreglar un plato que se ha roto en mil pedazos. De lo que se trata aquí es de contemplar el conjunto de los fragmentos y suponer que, en su fragmentación, le están dando nombre a algo: a la palabra Sonora, a la palabra desastre, al miedo. La novela no tiene nada que ver con el acabado de su trama. El empleo de esta técnica de fragmentación, en la que la narración no surge de la causalidad de los acontecimientos (por lo que no tiene sentido preguntarse por un final) sino de la contraposición de los mismos. En este sentido, Bolaño está más cerca de la estructura del cuento tradicional, que de la novela, puesto que el nexo que articula el texto no es un «entonces» sino la conjunción copulativa y que va enlazando los sucesos.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Miguel Carreira, «Aproximación a la técnica narrativa de Bolaño», *Revista de Lecturas*, julio, 2008. **Faltan datos**

Esta modalidad, en términos técnicos representa un acercamiento a la perspectiva que se emplea para trazar mapas, los mapas no son exactamente el territorio señalado, pero es innegable su fuerza mimética. La explícita relación entre ficción y realidad responde a este impulso mimético. El mapa es al territorio lo que la ficción a la realidad. El conjunto de la obra está inscrita en un mapa al que Bolaño de manera intermitente, adscribe características concretas y valores personales a cada uno de estos espacios. Los personajes que los habitan circulan por ellos libremente, ocupando lugares centrales o secundarios según la ocasión. El mapa de Bolaño no es el Macondo de García Márquez, territorio utópico y exótico, de límites establecidos, sino la ciudad fronteriza de Santa Teresa en el desierto de Sonora. Es un territorio marcado por contrastes y es el agujero por donde se está colando el universo, el punto de implosión, un hoyo negro de maldad que lo absorbe todo y que es el escenario y la atmosfera de la novela 2666.

Así, tenemos un enigmático número que da título a la novela, y en ella no se encuentra ningún indicio que oriente a la hora de intentar comprender de qué se trata esa extraña cifra, sólo algunos rastros en otras novelas del mismo autor. La primera pista está en las últimas páginas de *Los detectives salvajes*, en la misma ciudad ficticia —Santa Teresa— en la que confluyen las historias de 2666. Allí se encuentra Cesárea Tinajero, fundadora de un movimiento poético de vanguardia hacia los años veinte. Ella es buscada infructuosamente por Ulises Lima y Arturo Belano, poetas que refundaron el *realvisceralismo* a mediados de los setenta. Sobre el número que intriga sólo se dice lo siguiente: «Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquellos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2666. Dos mil seiscientos y pico.»<sup>72</sup> La segunda y última pista que

---

<sup>72</sup> Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998, p. 596.

permite aproximarse al enigma que plantea el número dos mil seiscientos sesenta y seis, se encuentra en otra novela, *Amuleto* (publicada un año después que *Los detectives salvajes*). Allí la fecha va tomando una forma que parece definir lo que es 2666. El título, la fecha, la cifra, el conteo, es un enigma que permite maleabilidad, una argamasa dúctil para presentar todos los temas:

«Las premisas del racionalismo secular, que en la poética realista definen los límites de lo posible, no rigen a 2666, sin que por eso la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o lo maravilloso. En la novela de Bolaño la sobriedad y la cordura no son garantes de claridad, así como el delirio no supone necesariamente un error de percepción: la proscripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el universo de 2666, donde los estados místicos y extáticos aparecen como vías –ambiguas y tortuosas, pero válidas, del saber.»<sup>73</sup>

En esta novela lo monstruoso no es una deformación subjetiva de lo real, sino su forma más arcana y terrible. Tras la compleja profusión de líneas argumentales y la sobreabundancia de personajes se advierte una compleja urdimbre de relaciones. Peter Elmore sugiere movimiento, caos y un tipo de orden que puede estimarse geométrico: «Al movimiento aleatorio de la ficción lo contrapesa el gusto por las simetrías y los paralelismos: como un extenso campo de fuerzas, el relato promueve alineamientos y contrastes inesperados entre acciones y situaciones que en apariencia no están igualmente conectados.» La atmósfera de 2666 sobrecoge a pesar del flexible desplazamiento de situaciones y personajes. La escatología todo lo salpica con sangre, heces fecales, fluidos sexuales o carne cercenada.

Los centros neurálgicos en 2666 son el holocausto y el genocidio en Santa Teresa: el antisemitismo y la misoginia están en la raíz de un terror que, de modo inquietante, acopla la regularidad mecánica de la producción en serie con la ritualidad del sacrificio. Justamente el carácter litúrgico y de asesinato en serie requieren de una voz descarnada que pueda dar cuenta de este horror sin perder de vista que la única función permitida es la de contar. No hay otra tarea o licencia para el narrador que conducir el abrumador

---

<sup>73</sup>Peter Elmore, «2666: La autoría en el tiempo del límite», Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriaú, *op. cit.*, p. 263.

relato sin desviar su responsabilidad. La voz narrativa de *2666* entabla un diálogo constante, de manera solapada, pero en un continuum a través de la obra, consigo. Una voz fragmentada, vacilante, que a veces duda del mismo objeto que visualiza para narrar. El mundo se encuentra diluido en una materia difusa y ambivalente, por lo que el narrador reacciona con escepticismo.

*2666* contiene una nota final que nos presenta el crítico español Ignacio Echeverría donde se anuncia que entre las anotaciones de Roberto Bolaño relativas a la novela se lee en un apunte aislado: «El narrador de *2666* es Arturo Belano». Y en otro lugar añade una indicación para el final: «Y esto es todo amigos. Todo lo he hecho. Todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas me pondría a llorar. Se despide de ustedes Arturo Belano». Solo alguien sin lágrimas es capaz de narrar tantas atrocidades, tanta consternación, tanta vida.

## EXILIOS

Este capítulo es llamado «Exilios» por la variedad y gama de posibilidades que existen para esta condición humana. Actualmente el exilio ha sufrido modificaciones. Hoy no se puede hablar de gobiernos en el exilio como en el caso del Tíbet, o el emblemático gobierno republicano español en el exilio después de ser derrotados en la guerra civil española. El término exilio tiene una prosapia antigua. En el libro *Aves de paso (autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación 1970-2002)* que editan Mertz Birsit y Erna Pfeifer explican que la palabra exilio deriva del latín *exsilium*, con el que los romanos designaron el castigo del destierro impuesto por razones políticas. Por extensión, son considerados como exiliados o refugiados todas las personas forzadas a dejar sus países de nacimiento por motivos políticos. El campo semántico del exilio —«desarraigo», «pérdida», «no pertenencia», «alienación»— sugiere que, según las

normas, los individuos están enraizados en un territorio geográfico, lingüístico y cultural al que pertenecen y por el cual se distinguen de otros objetos culturales. Presupone que esta experiencia garantiza al individuo seguridad, constancia, propiedad y autenticidad. Las oposiciones entre origen y pérdida, pertenencia y desarraigo, autenticidad y alienación, reflejan un concepto identitario que es monovalente y que todavía no ha descubierto al “extranjero en sí mismo”. En consecuencia el contacto con el «otro» se percibe como un enfrentamiento entre dos entidades que se consideran con un carácter definitivo e inamovible.

Estas oposiciones no solo generan hostilidad, también ocurre un efecto contrario: lo que el antropólogo peruano Fernando Ortíz en su libro *Contrapunteo peruano del tabaco y la azúcar* llama *transculturación*. Este término alcanzó tal popularidad que José María Arguedas y Ángel Rama lo adoptaron. Básicamente este epítome, la *transculturación*, expresa las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste en adquirir solamente una distinta cultura, que es en rigor lo que indica la voz anglosajona *acculturation*, sino que el proceso señala necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera entenderse como una parcial, nunca total, desculturización, y, además, significaría la consiguiente creación de fenómenos novedosos. Para Edward Said la ventaja más importante que resulta del exilio es una multiplicación de perspectivas que permite al exiliado una mirada crítica y distanciada frente al país de origen y de acogida: «Most people are principally aware of one culture, one setting, one home, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that is *contrapuntal*.»<sup>74</sup>

La condición de migrante trasluce con mayor intensidad en el ámbito literario. Tal es el caso de varios escritores latinoamericanos en el exilio para quienes la “pérdida

---

<sup>74</sup> Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 14.

de la patria” acaba convirtiéndose en una seña liberadora. En los escritores migrantes o exiliados del periodo finisecular del siglo XX hay quienes comparten la convicción de ser «apátridas» al subrayar que sólo tienen como patria sus bibliotecas, sus máquinas de escribir o sus ordenadores. Esta toma de posición desterritorializada figura como centro de su discurso. Ven una posibilidad de cambio como fuente regenerativa que puede ser impresa en su trabajo literario. En este sentido se afirma que los artistas, los escritores, son excéntricos y en la diáspora encuentran parte de su razón de ser.

Un buen ejemplo es el «exilio» de Julio Cortázar. El propio *cronopio* dice, en un artículo que escribió en 1978 titulado «Exilio y literatura latinoamericana»: «El exilio es una experiencia de la cual se puede sacar el máximo partido. Es necesario convertir la negatividad del exilio en una nueva toma de realidad.»<sup>75</sup> Cortázar en este ensayo no niega la experiencia traumática del exilio, lo que él propone es volver la hoja y considerar «positivo» al exilio. En lugar de reducir el exilio a la negatividad de una búsqueda o una reconquista nostálgica de la «patria perdida» aventura considerar la situación del escritor exiliado como «una beca full-time que abre la posibilidad de enriquecer el horizonte mental, de escribir con humor y así de romper los moldes para abrir caminos desconocidos.» El exilio, dice Cortázar, implica ante todo una revisión: «desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad en un hotel extranjero y allí mirarse y descubrir lo que realmente uno es.»<sup>76</sup>

El prototipo cortázariano de revisar la realidad del exilio significa un cambio paradigmático. Cortázar observa que hay una ventaja y un desafío en este envite y encuentra rasgos favorables en el exilio. Una manera que en 1978 era novedosa ya que

---

<sup>75</sup> Julio Cortázar, «América Latina: exilio y literatura» data del principio de su exilio político en 1974. El ensayo está recogido en el volumen *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, 1984, p. 17. **Faltan datos**

<sup>76</sup> *Idem*, p. 19.



la versión tradicional del exilio apuntalaba la nostalgia, un resabio romántico sujeto a postulados del siglo XIX y alas nociones tradicionales de patria y nación. Puede ser el caso de Sarmiento, Fray Servando Teresa de Mier, José Martí, escritores decimonónicos exiliados que sintieron un estrecho nexo con la noción de origen y su construcción; en todos los casos su palabra escrita lejos de su país se convirtió en la base y fundamento ideológico de sus respectivas naciones. Cortázar propone transformar esta línea de continuidad a partir de la imaginación del escritor. Escribir, y hacerlo bien, es una fuerza eficaz contra las dictaduras y la ignorancia. La revisión de Cortázar refleja el cambio que se produjo en los exilios de escritores latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX: «No solo el concepto nacional ya había perdido mucha de su fuerza integradora, sino surge una literatura del exilio que se puede considerar como desterritorializada. Su lugar de referencia no es el país de origen ni el de acogida, sino un lugar propio, imaginado, creado en la escritura.»<sup>77</sup> A pesar de que el discurso de Cortázar data de finales de los años setenta tal manifestación del exilio no prendió entre todos los escritores. Al respecto Roberto Bolaño narra la siguiente anécdota:

«Enrique Vila Matas me contó una historia. Hace tiempo él asistió a una conferencia sobre exilio. Participaban en ella Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi y Augusto Monterroso. Probablemente alguno más, no lo sé. El caso es que Benedetti y Peri Rossi hablaron del exilio como atroz, espantoso, etcétera, y cuando le tocó el turno a Monterroso, este dijo que para él el exilio había sido una experiencia alegre, feliz. Es decir, que se sentía contento de todo lo que le había pasado durante su largo exilio mexicano. Yo no asistí a esa conferencia ni Vila Matas se extendió en el tema, pero sin ninguna duda estoy con la versión de Monterroso. En el peor de los casos exiliarse es mejor que necesitar exiliarse y no poder hacerlo. El exilio, en la mayoría de los casos, es una decisión voluntaria.»<sup>78</sup>

Es muy clara entonces la postura de Bolaño respecto al exilio. Es una decisión voluntaria y quejarse de estar exiliado es peor que no haber conseguido salir hacía éste. Bolaño cree junto con Cortázar que los escritores son quienes menos sufren las consecuencias del exilio ya que se ha comprobado que en la mayoría de los casos es

---

<sup>77</sup> Susanne Dölle, «El exilio y otras transgresiones en la narrativa latinoamericana» en Mertz Birsit y Erna Pfeifer, *Aves de paso (autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación 1970-2002)*, Iberoamericana, Vervuert, 2005, pp. 131-136.

<sup>78</sup> Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 55.

voluntario y no es forzado, además de que pueden seguir practicando su oficio: escribir. El exilio de los escritores muestra la arbitrariedad del Estado que lo provoca, pero también lo que debería ser, en el mejor de los casos, un escritor. La situación conflictiva del escritor es un elemento permanente de nuestra sociedad y el exilio político no es sino una forma circunstancial que toma este conflicto. Otro aspecto es la interpretación abusiva que el poder político hace de la obra del artista exiliado, pues si decide oficializarla la obliga a coincidir con sus abstracciones totalitarias. Y al convertir una obra en oficial cualquier crítica es asimilada como terrorismo, no se pueden abordar. Las obras pueden terminar siendo invadidas, en el sentido militar del término.

Así, cualquiera que problematice con los valores indiscutidos y eternos, tales como el optimismo, la medida, el realismo, la predestinación, la representatividad, la tradición y un largo etcétera, fundamentos mismos de cualquier poder y en especial los totalitarios, es rechazado. El exilio, por supuesto, es contingente, apegado a su coyuntura e inmediatez histórica de la sociedad que lo produce. Es una forma suplementaria, aunque no la única, no más terrible que otras formas del ostracismo como el aislamiento, el silencio, la cárcel o la miseria. Juan José Saer vivió en carne propia el exilio. Durante la dictadura argentina de los años setenta Saer se exilia voluntariamente en París y abandona la provincia de Santa Fe, que era su lugar de residencia. Para él, esta condición es más que un acto de fuga:

«El exilio es consecuencia de un enfrentamiento ideológico, un aspecto del conflicto que opone permanentemente a los diversos sectores de la sociedad. La praxis literaria es problemática y puede oponerse al poder político aunque no de manera explícita, pues este poder, mediante el exilio, la conspiración del silencio, la represión decide qué es inexistente [...] puede decirse que la situación conflictiva del escritor es un elemento permanente de nuestra sociedad y que el exilio político no es sino una forma circunstancial que toma ese conflicto.»<sup>79</sup>

Política, exilio y literatura son un triunvirato excesivo. Es una sobrecarga de explosivos que dejan profundas aperturas en quien los ha padecido. La simultaneidad y

---

<sup>79</sup>Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Planeta, Argentina, 1999, pp. 277-278.

la celeridad con la que se hacen sentir son un impacto contundente. Sin embargo un escritor debe estar preparado para recoger sus palabras de la lona y comenzar a defenderse y atacar con ellas, sin importar cuánta sangre, silencio, dolor y melancolía las manche. La relación entre literatura y exilio no solo es compleja sino que, además, tremendamente influyente en la producción de discursos estéticos y artísticos. El estudio de literatura-exilio, puede contribuir a la revisión de los discursos que sustentan estructuras culturales como la identidad territorial, la nación, el Estado, la frontera, el conflicto político y el castigo, el concepto de lugar, etcétera. Con ello no solo se asume que el concepto de exilio (destierro, migración, viaje) funda una revisión de la historia de la literatura, sino también que permite desarticularla; en consecuencia, hay aceptar que la literatura del exilio promueve un orden no estatal, es decir, una cultura que desacraliza y desautoriza al Estado como institución deificada e incuestionable.

### **1. Escritores Apátridas**

Antes de iniciar el análisis abierto de los términos con los que se plantea el exilio es necesario poner un antecedente de las distintas maneras en que se aprehende y aprende el desarraigo desde la literatura. En el año de 1999 la editorial Ediciones B, publicó, en su colección Ficcionario, una antología llamada *Cuentos apátridas* donde reúne cinco escritores de diferentes nacionalidades con un relato con temática apátrida. La solapa del libro define así la intención de tan singular empresa:

«Llama poderosamente la atención que los cinco autores hayan escogido, sin previo acuerdo, la ambigüedad y la complejidad como punto de partida: Atxaga nos enfrenta al relato intimista de un hombre en crisis, pero nos sorprende con un final digno del mejor relato policial; los personajes de Fajardo, amparados en la espesura del follaje caribeño, apenas delatan su procedencia en alguna palabra suelta, algún deje del habla; Gamboa nos insinúa una leve historia llena de placeres y luego nos golpea con una trama llena de torturas; Sarabia se sitúa en el reino ambiguo por definición, el que separa la vida de la muerte; y Sepúlveda escoge precisamente el terreno en el que nada es lo que parece. Al fin y al cabo, no se puede rendir un homenaje al concepto de lo apátrida si no es desde la valoración de lo sutil y ambiguo, de lo complejo, y por tanto, rico.»

Dicho de otro modo: la procedencia de estos relatos es en sí misma una declaración de principios para explicar cómo y para qué nació este libro. Las múltiples diferencias que, en lugar de separar a los autores, terminaban por unirlos mucho más allá del lugar de origen. Allí se comenzó a fraguar un concepto de lo apátrida que reúne a los autores de ese libro: una suerte de supranacionalidad, una patria común (la de la lengua española, pero también de la ficción, del hecho mismo de narrar historias) que borra fronteras. La necesidad de dotar al territorio «apátrida» de un continente llevó, de forma ineluctable a darle forma literaria. Editar un libro deshacía las barreras completamente. Si la unión de los apátridas se conforma en sus diferencias y dispersiones, tal multiplicidad es conjurada por la literatura. Una patria para los que no la tienen. Un estado de ánimo fraterno y festivo, dispuesto a declarar un principio expansivo que anhela romper la jaula de los prejuicios locales. Enrique de Hériz, complementa los objetivos de esta antología:

«La redefinición del ámbito apátrida que consta en cada uno de los textos terminó por llegar mucho más allá de lo apuntado en sus propósitos: Atxaga desdibuja fronteras para no situar a un traductor español en París, rodeado de japoneses y magrebíes, sino por establecer, por encima de todo las *naciones* del día y la noche; Sepúlveda en la especulación tramposa de la especulación ubicua que no conoce fronteras así transcurra en Alemania o en el corazón mismo de Santiago de Chile; Gamboa nos lleva por los aeropuertos del mundo (aeropuerto: lugar sin patria por definición) para crear otras naciones: la del deseo, la de la entrega, la de la revancha; a fajardo la presencia de un español en Cartagena de Indias le serviría para delimitar alguna remota frontera de una nación que tiene credenciales de rey, el país de la aventura y su sentido; y Sarabia da un último paso para establecer un reino que ya no tiene que ver con el espacio sino que se sitúa sólo en un tiempo aparentemente imposible que une a los vivos y muertos.»<sup>80</sup>

El acto de escribir elimina la nacionalidad de estos autores, de cualquier escritor. Para ellos representa escapar de la celda de las naciones y al mismo tiempo, generosamente, no sólo se liberan de estos tópicos, sino que llevan a los lectores con ellos. La bonhomía con la que estos autores participaron en la elaboración de esta antología va acompañada de un afán universalista que se disfraza de parranda. Responde a una pulsión necesaria: borrar las fronteras es un pedido editorial. Un

---

<sup>80</sup>Enrique de Hériz, *Cuentos apátridas*, Ediciones B, Barcelona, 1999, pp 10-11.

producto que necesita exhibirse en los escaparates de las librerías de aeropuerto. Un libro para leerse durante el vuelo o en la playa. En los cuentos sin patria no hay exilio. Es el dandismo viajero lleno de situaciones forzadas. Un itinerario afectado y solícito de atmosferas poco valientes y valiosas. Para Roberto Bolaño nada más alejado de esta postura: «Un país es un tema. Sus consecuencias tangibles se mencionan. Pero el juego está en que son un gran tema». Bolaño es alguien que considera su país de nacimiento como algo fantasmal, inexistente y literario. La declaración anterior debe tomarse como una cuestión de enfoque literario donde la construcción creativa está presente. Le interesa su país como tema, no lo desprecia, lo mira como tema de creación poética.

Los textos de Bolaño escupen al abismo y se lanzan detrás de su gargajo (un esputo fosforescente, propio de los pulmones de un fumador y de un buzo de profundidades), éste como luz que guía el descenso libre. En cambio, los escritores apátridas blofean con el destierro. Para ellos es un divertimento, el ejercicio de un tema que les queda pálido. La solidez del vacío en ellos es una balandronada. Bolaño no es mejor que sus compañeros de oficio pero indica dónde se ubica una tierra de nadie: la intemperie del exilio. Los apátridas necesitan de su libro para tener con qué cubrirse en la soledad y el descampado. No descreen de lo que intentan anular: «El provincianismo siempre enmascara otra cosa, generalmente el miedo o la inseguridad [...] En realidad los países como entidades abstractas no tienen mucho atractivo. Las culturas sí. Tienen el atractivo de lo que envejece y cambia. Pero los países, aparte de ser, como decía el doctor Johnson, el último refugio de los canallas, son entidades abstractas y pesadas y están destinados a desaparecer.»<sup>81</sup>

## 2. El lenguaje del exilio

---

<sup>81</sup> Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo, op. cit.*, p 28.

Roberto Bolaño es, desde sus ficciones nómadas, un autor que asume un compromiso continental que lleva a consecuencias extremas, y lo desintegra en el crepúsculo de una identidad que, en el desgarramiento del exilio, solo se sostiene en la crispación de la incertidumbre. ¿Qué hay para Bolaño más allá de ese corredor? Ajenidad, diáspora, trashumancia. Por ello, el elemento constante en sus textos es la marginalidad, el exilio de una nación, de una situación política o del canon literario; condición que trasciende la representación social para ser el motor que lleva a una visión disfórica del mundo local a través de los personajes. Disforia convertida en ideología estética cuando la exclusión y la marginalidad lo son en relación con los modelos canónicos de una época. En toda su obra se consolida una polifonía de dialectos: un producto literario netamente original, que tiene al exilio y la trashumancia como punto central de su constitución estética. La particularidad que modela esta producción es un punto de vista móvil, lejano, *dealien* marginal, siempre al borde de la locura, que no detona sino como perpetua inquietud, manifestada como puesta en abismo literaria: eco de un relato distante, melancólico: «A mi edad, desilusionarse de un país, de cualquier país, sería de una ingenuidad insoportable.»<sup>82</sup> Exilio y nomadismo permanentes obligan al escritor a construir desde afuera, oscilando entre el extrañamiento y la asimilación, en contrapunto con el mundo local. Ese punto de vista itinerante humaniza la crudeza de la realidad, aunque a veces la vuelva patética, atenúa el juicio de valor unilateral, anula la censura. Su literatura es un ejemplo exquisito de lo foráneo, lo deslocalizado. Con Bolaño se inaugura lo que Patricia Espinosa ha denominado *latinoamericanidad deslocalizada*, un juego literario permanente entre esa Latinoamérica transnacional en fuga y lo local de los sitios que lo permearon (Chile, México, Cataluña, África, Europa del Este). Como afirma espinoza: «Su itinerancia se vuelca en pretender una suerte de

---

<sup>82</sup>*Ídem*, p. 30.

neonacionalidad, gesto que demarca, trasciende y amplía el lugar latinoamericano.»<sup>83</sup>

¿Dónde está la patria cuando la nación existe sólo como recuerdo o irremediable disolución? La pregunta nunca aparece así planteada en su obra (aunque la «desterritorialización» de sus personajes es una declaración) pero muchos de los textos latinoamericanos contemporáneos escritos por exiliados traslucen una respuesta posible: en la apelación al canon nacional, a la nostalgia, y en la lengua literaria que, para salvar distancias entre hablantes de diversos dialectos, ante la concreción de sentirse un otro entre los mismos, se vuelve enciclopédica, metarreferencial. La diferencia estilística entre el uso que ellos hacen de la lengua y el de Bolaño está en que, si bien su opción es por la(s) patria(s)-lingüística(s), no hay enciclopedia, ni estandarización, ni metarreferencialidad discursiva que facilite la tarea del lector: hay una lengua móvil, multiforme, marcada por un polifónico sentido de la oralidad que recoge los ecos de los lugares por donde pasa, y se «localiza» en cada uno de ellos, característica que se vuelve particularmente notable en *Los detectives salvajes*, donde, al pasear por casi todos los dialectos y modismos del español en la construcción oral de los testimonios que cubren el itinerario de los personajes, la heterotopía literaria se consolida, no sólo sobre el viaje y la trashumancia, sino sobre múltiples dialectos. Al intentar cartografiar itinerarios existenciales donde se mantiene la búsqueda de los personajes, viaja también el lector en busca de significados, pero encuentra sólo uno: el de que no hay epifanía — tampoco literaria— sino un sórdido paseo trashumante en una inconducente búsqueda del sentido total; así logra Bolaño que su lector, por más «territorializado» que esté, se convierta al exilio, al extrañamiento, a la «ajenidad».

---

<sup>83</sup>Patricia Espinosa, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis Santiago, 2003, p 22.

Si, como señala Ricardo Piglia: «los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia: sin finitud no hay verdad»<sup>84</sup>, el empeño de Bolaño es mostrar, a través de una enunciación literaria abierta, hecha por personajes ambiguos, extranjeros a la lógica esperable, tanto la ausencia de verdad como el sinsentido de la trashumante búsqueda del sentido. ¿Cómo logra materializarlo?: el cuento moderno tradicional se vuelve una elipsis de significado contundente y paradigmático revelado en un final muchas veces efectista. En Bolaño esta estética aborta: no hay sentido secreto cifrado en la narración, y si lo hubiera, como parecería ser en «Buba» un relato que conforma el volumen de cuento *Putas asesinas*, es inefable o bien intraducible culturalmente. Elige jugar con la expectativa y defraudarla: en eso cifra su juego estético; así se invalida el horizonte y la visión de la realidad desconocida. Queda sólo la trashumancia, la concreción del viaje sin destino.

Si es en el final donde se percibe la transparencia formal que permite «proyectarse más allá del fin para percibir el sentido»<sup>85</sup> y esta percepción diferida es lo que distinguía al arte (literatura) de la vida, al defraudarla o abolirla, Bolaño anula también la diferencia entre ambas. Pero la ordenada verborragia de la narrativa indefinida, que hace proliferar los relatos, convierte en estética el *nonsense* vital; en un gesto de resistencia a esa concepción del arte (de la literatura) como provocación (del autor) y percepción (del lector) de un sentido insólito que será revelado, de una epifanía. Se configura así la índole del exilio nómada y transcultural, paradigmático de la condición intelectual contemporánea.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup>Ricardo Piglia, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2005, p 119.

<sup>85</sup>*Ídem*, p. 125.

<sup>86</sup> La mayoría de las reflexiones de este apartado están basadas en el siguiente trabajo: Cecilia López Badano, *Latinoamericanidad transcultural. Roberto Bolaño: la escritura como paradigma multicultural*, Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2009.



### 3. Nación ¿Punto de fuga o desahucio?

La mirada del exiliado es una mirada oblicua y melancólica que busca descifrar el mundo conforme se adentra en sus meandros. El viajero, el exiliado del siglo XX recorre los escenarios inhóspitos a los que es arrojado, su tierra baldía en pos de respuestas, nunca de una última porque sabe que es imposible encontrarla. La narrativa de este siglo es la patria de personajes invisibles, desterrados de sí mismos. Bolaño considera este atributo como una bendición: «Aunque de alguna manera lo es, y de hecho para un escritor eso es una bendición. El oficio de escritor es un oficio de exiliados. Un escrito, de una u otra manera, siempre está al borde del exilio. Y el exilio es la quintaesencia de todo viaje. El exilio es, o sería, la perfección de escribir.»<sup>87</sup> Esta mirada escrutadora del escritor choca con la realidad de la nación porque los mecanismos por los que una nación aparece son muy similares a los de la ficción. Para un escritor es muy fácil descubrir la amorfa construcción de sentidos que le dan forma a este edificio de verdades indiscutibles. Benedict Anderson sintetiza cómo fundar una nación:

«Nación: Comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Las comunidades se distinguen no por su falsedad o su legitimidad sino por cómo son imaginadas. Se imaginan limitadas (tienen fronteras finitas) soberanas y como una gran comunidad (sus habitantes se conciben como compañeros de un gran espacio) [...] La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino. Es la idea de la unidad sociológica y sólida que se mueve periódicamente y de un lado a otro través de la historia.»<sup>88</sup>

Al revisar el discurso de la nación, o de cualquier nación en particular, nos topamos indefectiblemente con el del exilio. Más aún, si se trata de revisar una literatura nacional, observamos perplejos cómo, históricamente, el exilio, el destierro y, por supuesto, el desarraigo, fijan puntos de fuga que destruyen los fundamentos de la nación y sus fronteras. Uno de los puntos más álgidos y que dejan, a pesar de todo el despliegue y la demostración de fuerza y estabilidad, desnudo y evidente el concepto de nación son los golpes de Estado. Estos son un ejercicio de violencia indiscriminado y

---

<sup>87</sup> Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 60.

<sup>88</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginarias*, FCE, México, 1993, pp. 22-29.

sistemático que, además de destruir las bases de la Nación y su forma de gobierno, sembrar un régimen de terror en el país, provocan dictaduras que modifican sustancialmente los fundamentos políticos del Estado. Durante los años de dictadura, el exilio obligado y voluntario divide fuertemente la producción narrativa entre lo que se escribe desde el interior y el exterior. La narrativa del interior es la primera en decaer ostensiblemente en los años inmediatos a la represión debido a múltiples factores que van en perjuicio de la libre expresión de las ideas y de las manifestaciones de la cultura; la censura y la autocensura se hacen presentes, afectando de manera singular a la expresión literaria, especialmente al discurso narrativo por su carácter referencial.<sup>89</sup>

El concepto de dictadura se suscribe al de aquel sistema totalitario en el que: «El Estado, conjugando el monopolio del poder y del sentido de la violencia física y de la violencia simbólica, de la censura y del adoctrinamiento, busca suprimir todo imaginario social —incluso hasta su recuerdo— que no sea aquel que legitima y garantiza su poder, y por lo tanto, su influencia en el conjunto de la vida social.»<sup>90</sup> Además, para ampliarlo, resulta interesante pensarlo como: «una voluntad singular determinada, que al destruir todas las formas de representación política y social, se ha apropiado del poder político en nombre de nuevos valores. El resultado de esto es entonces la furia de la destrucción.»<sup>91</sup> Las dictaduras basan sus reglas en la imposición y el reacomodo de la actuación social, variantes que entraman la situación, la cual introduce la violencia, el ahogo contra quienes la adversan, acallándolos, maniatando cualquier intento de desconocimiento. Aquí, por supuesto, está el mal como práctica. Un período histórico donde la invención de representaciones, su legitimidad, se basa en el dominio sobre el espacio colectivo, su legislación práctica y discursiva, y donde, ante

---

<sup>89</sup> Giorgio Agamben, *Política del exilio. Identidades comunitarias y democracia*, Trotta, Madrid, 2000, pp. 81-94.

<sup>90</sup> Bacsko Bronislaw, *Los imaginarios sociales*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1991, p. 9.

<sup>91</sup> *Ídem*, p. 57.

cualquier rechazo, actúa el dispositivo de la represión. Por supuesto que el gran inicio de toda dictadura viene en el despliegue del terror. Los allanamientos, las detenciones, y después, la tortura, la humillación y la desaparición física representan el vértice de un iceberg de enormes proporciones. Porque, tan lacerante como estos actos, y paralelo a ellos, se socava a la sociedad, se la hunde en un estado de anestesia, en el cual se observa y se sabe, pero se calla, y, día tras día, se convierte en cómplice de ese terror que internamente rechaza.

La literatura posterior a los golpes de Estado brindará innumerables ejemplos de la condición del exilio, ya desde el interior en el propio centro del país mediante la experiencia de desarraigo que significa la clandestinidad como, por supuesto, desde el exterior, en donde se fortalece una postura crítica frente a las «autoridades» que toman el poder. En ambos lados, el interior y el exterior, maduran lentamente discursos que denuncian las condiciones de violencia de un país en dictadura, que asumen la pérdida del carácter nacional o nacionalista de ese discurso y se abren, en cierta medida, a un contexto desligado de lo nacional. En definitiva, los conflictos políticos de países latinoamericanos marcan un antes y un después con el concepto de Nación. Uno de los autores que se atrevió a tocar el problema del exilio, desarraigo y diáspora fue Roberto Bolaño, escritor que, naciendo en Chile, maduró literariamente en México, hizo su carrera literaria en España y contextualiza sus narraciones casi indistintamente en Chile, Argentina, Alemania o Estados Unidos. Sus relatos sobre la violencia y la indiferencia en *Nocturno de Chile* o sobre las exacerbaciones de la violencia y la condición del exilio en *Estrella distante* remiten, mediante una sutil retórica del mal, a la experiencia poética y política de la violencia y la experiencia desarraigada en el exilio. El alejamiento del concepto de nación en estos textos no solo constituye la narración de una experiencia de orfandad y, por tanto, de vagabundaje e indiferencia territorial, sino

que además formaliza una experiencia crucial para la implicación de sus historias. 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 se entiende 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, mujeres, niños y poetas (como el caso de Roque Dalton en San Salvador). No hay un sujeto narrativo trabado, sino ante todo existe un lúcido y crítico personaje frente a la dominación y el ejercicio del poder.

Dentro de la marginalidad de la narrativa *bolañiana* se proporcionan elementos suficientes para construir nuevas identidades y experiencias. El exilio y el destierro, en sus formas más variadas, son parte fundamental de esta marginalidad. Así las cosas, la narrativa de Bolaño nos presenta un contenido temático confrontado no solo con el evento posrevolucionario y posdictatorial, sino también con las consecuencias neoliberales que ha tenido esta situación en algunos de los Estados/nación donde se enuncian las narraciones del escritor chileno: Argentina, México, España, el propio Chile, contextos en que las nociones de exilio y migración se refuerzan. La obra de Bolaño actualiza un significado bastante peculiar y complejo, a saber: el que lleva a comprender el exilio como un puro ánimo de marginalidad. Donde con mayor ahínco puede probarse esta situación es en el apartamiento radical que se efectúa en el «exilio interior», algo que ya Bolaño describe de algún modo en *Nocturno de Chile* para demostrar el aislamiento de la sociedad chilena durante la dictadura. No obstante, en ese texto predomina el aislamiento más bien como recurso narrativo para exaltar la indiferencia ciudadana a los numerosos actos de violencia, tortura, discriminación y odio que proliferaban en aquellos años: la historia está narrada en primera persona por un clérigo del Opus Dei que durante sus últimos años relata cuatro episodios de su vida:

la visita a la hacienda de un crítico literario en los años 1950, su viaje por Europa para estudiar técnicas de conservación de iglesias en los años 1960, las clases de ideología marxista que realizó para la Junta Militar de Gobierno de Chile en los años 1970 y las tertulias literarias a las que asistía en casa de la escritora María Canales, lugar en que también se torturaba a opositores al régimen militar. Este último episodio se basa en hechos reales, pues el agente de la DINA Michael Townley y su esposa Mariana Callejas habitaban una gran casa en **Lo Curro** donde ella realizaba veladas con escritores mientras Townley y otros agentes la usaban como sitio de detención y tortura.

El relato del exilio interior como marginalidad, por un lado, pero por otro, de búsqueda de nuevas formas de experiencia frente a una historia cruel o indiferente, lo encontramos más consistentemente en «El gaucho insufrible», cuento del libro homónimo publicado en el 2001. Aunque este relato remite al contexto argentino contemporáneo, los escenarios de violencia y conflicto político se repiten sobre todo porque analiza las consecuencias más radicales de la muerte de las políticas sociales y el fortalecimiento indiscriminado del neoliberalismo. Para entender la situación del exilio interior, el trabajo de Paul Ilie concluye que: «La separación de individuos de su nación puede adoptar múltiples formas: separación voluntaria, expulsión, auto-exclusión temporal, separación, marginalidad, desplazamiento del centro»<sup>92</sup>, lo que implica que el exilio puede muy bien entenderse como un mecanismo cuya singularidad radica en su marginación de los discursos nacionales y estatales. La fuerza del significado del exilio se concentra en la pura experiencia, en el puro deseo de marginalidad; en relación con ello, Paul Ilie se pregunta: «¿No hay nada aparte de la incomunicación, ni aislamiento interno que llene el exilio, a ambos lados de la grieta, de sus esenciales contenidos intelectuales y espirituales?», a lo que responde: «afirmaría que el exilio es un estado de

---

<sup>92</sup>Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*. Madrid, Fundamentos, Madrid, 1981, p.10.

ánimo cuyas emociones y valores responden a la ruptura y separación como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a nuevos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio.»<sup>93</sup>

Este marco del exilio interior permite analizar formas de ampliación de la experiencia de violencia política como premisa del exiliado (como expulsado, perseguido, trasplantado) a una experiencia política más allá de la nacionalidad —fenómeno que no nace estrictamente de la violencia. En general, dentro de la narrativa de Bolaño se lee un argumento contra las políticas oficiales del campo literario. Un escritor unido al Estado básicamente es un escritor que alimenta las políticas autoritarias y verticales de la producción artística. Ya en *Estrella distante*, el narrador, aun en el cruel relato del asesino y poeta Carlos Wieder, censura la posibilidad de un artista protegido por el Estado: «se bosqueja su teoría del arte. Según Bibiano, decepcionante, como si Wieder estuviera pasando por horas bajas y añorara una normalidad que nunca tuvo, un status de poeta chileno “protegido por el Estado, que de esa manera protege a la cultura.” Vomitivo, como para creerles a quienes dicen que han visto a Wieder vendiendo calcetines y corbatas por Valparaíso.» Es posible comprobar que aun en ámbitos oficiales los espacios nacionales son, a la vez, espacios de exilio y marginación, de modo tal que el discurso de la nación se construye sobre elementos como la frontera y el territorio. Las naciones, desde su origen, han construido dispositivos para expulsar a sus habitantes: lo que supone de alguna manera, la soberanía sobre territorios nacionales especiales para la expulsión controlada de

---

<sup>93</sup> *Ídem*, pp. 15-16.

individuos.<sup>94</sup> Es de suyo, en todo caso, que en los espacios de identidad demasiado cerrada y marginal, el Estado haya preferido el control y la homogeneización.

La marginación y el exilio interior permiten a los personajes de Bolaño vivir a sus anchas. No se trata de buscar aquellos territorios no explotados por el mercado y la corrupción, puesto que esto reproduciría nada más que el escapismo romántico. La condición del desplazamiento permite vislumbrar espacios más amplios que los espacios del derecho civil. En el contexto político actual, estos «derechos» amarran a los ciudadanos a seguir la pista política de una economía veloz, sin tiempo para flexionarla y convertirla, apenas analizarla. Toda vez que el exilio es entendido como un alejamiento del mundo civil y del ordenamiento jurídico tradicional y moderno, no se puede luego adscribir la idea de que el exilio es también un alejamiento de la política. El exilio es *refugium*. Esto significa que es una situación desligada, en todos los sentidos, del derecho, de modo que lo político ya no se reduce al trabajo moderno de ciudadanía. Giorgio Agamben, en un texto titulado *Política del exilio* asegura que el refugiado y el exiliado deben considerarse por lo que son, es decir, ni más ni menos, que un concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el hombre-ciudadano, y que por lo tanto permite despejar el camino hacia una renovación de categorías ya improrrogable que cuestiona la misma adscripción de la vida jurídica. El exiliado es menos ciudadano pero más político, es decir, reniega de la adscripción jurídica de la ciudad pero funda una comunidad política propia, emprendiendo la misión de producir una voz nueva.

Para una evaluación «seria» éstos son patetismos de corta duración, pero la ficción narrativa permite saber que el exilio es una forma más amplia de la política aunque no perdure en el tiempo. Según Agamben «el exilio deja de ser como una figura

---

<sup>94</sup>*Idem*, pág. 16.

política marginal para afirmarse como un concepto filosófico-político fundamental, tal vez el único que, al romper la espesa trama de la tradición política todavía hoy dominante, podría permitir replantear la política de occidente.»<sup>95</sup> Esa capacidad de replanteamiento, por mucho experimental y frágil, es finalmente lo importante. Si consideramos el exilio no solo como una experiencia catastrófica, sino que, además de eso, como una decisión de marginarse del poder, entonces estamos en los intersticios de una nueva sensibilidad, que se organiza en torno a una historia de la libertad y la voluntad de desplazarse, puesto que en ese desplazamiento quizá sea posible reconstruir un lugar fragmentado de la sociedad convencional.

#### **4. Viajes y movimiento.**

Roberto Bolaño utilizó una técnica bien aceptada de desdoblamiento, lo que le permitió ofrecer reflejos en clara sucesión cronológica en los que propone ante el lector un itinerario vital como medio de seducción literaria. Es usual que los personajes de Bolaño se encuentren en un movimiento constante. Es una suerte de línea de fuga continua que les impide detenerse. En *Nocturno de Chile* el sacerdote del *Opus Dei*, Sebastián Urrutia, se embarca en una inspección de catedrales europeas donde se encontrará una serie de curas que le enseñarán a eliminar palomas con halcones entrenados que las despedazan (¿no fue ése el destino de la iglesia conservadora chilena?: apoyar al halcón dictatorial que devoró el gobierno de la Unidad Popular despedazando (literalmente) a sus simpatizantes). En «El gaucho insufrible» un abogado bonaerense se traslada a la Pampa para mutar de ciudadano ejemplar a gaucho convencido. En *Los Detectives Salvajes* Arturo Belano y Ulises Lima se embarcan en la búsqueda de Cesárea Tinajero, la poeta «estridentista» de los años veinte.

---

<sup>95</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 92.



*Amuleto* se enmarca en la narración de una uruguaya que se traslada a México resistiendo la toma de la Universidad en 1968 encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras. En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* una pareja de ladrones y asesinos amateurs huye de la policía mudando permanentemente de ubicación. En *Putas Asesinas* un chileno exiliado viaja a la India para encontrarse con la muerte de dos niños castrados que no pudieron escapar con él. El exilio, la pornografía, la literatura, las transferencias futbolísticas, el turismo familiar, la búsqueda de literatos desaparecidos, el periodismo, la huida frente a la justicia, las investigaciones policiales o la muerte, son la configuración del movimiento, del viaje, del camino, de la huida. Pero en Bolaño no existe el movimiento propio de las «novelas de carretera» (a lo Kerouac) sino que tenemos el destino de quien no tiene lugar ni territorio preciso. Este es el caso del propio escritor, del joven chileno que viajó a México con sus padres para volver a su patria unos años después y apoyar el gobierno de Allende, del joven trotskista simpatizante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que se salva de milagro de la tortura para volver a migrar, del mexicano por adopción que decide viajar a Europa para luego desarrollar lo mejor de su obra combinando su actividad literaria con empleos mal pagados de poca monta, del viajero incansable que visita África. La literatura de Bolaño es como su vida: en movimiento, universal y sin más anclajes que la propia literatura.

La literatura de Bolaño es literatura dentro de la literatura. Sus relatos tienen un marco definido por la empresa de la creación literaria. Sus personajes no solo viven sino que dependen de la literatura (incluyendo a los malos poetas, los malos críticos o los escritores frustrados, como Sebastián Urrutia en *Nocturno de Chile*, Ángel Ros en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, el teniente Carlos Wieder en *Estrella Distante* o Henri Simon Leprince de *Llamadas telefónicas*). En sus páginas

se desenvuelven escritores como Sensini, Enrique Martín, Archiboldi o Álvaro Rousselot en historias tejidas a propósito de poetas reales como Enrique Lihn, Pablo Neruda (personaje de *Nocturno de Chile*) o César Vallejo (a quien el hipo le hace agonizar en *Monsieur Pain*); también se narran las tentativas de secuestro de Rubem Fonseca y Octavio Paz por otros escritores en *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*. Aparecen movimientos literarios reales o imaginarios como el Estridentismo o el Realismo Visceral (eco del Infrarrealismo, escuela terrorista-poética a la que pertenecieron Bolaño y Santiago en el México de los setentas, así como Bruno Montané, retratado a través del personaje de Felipe Müller en *Los Detectives Salvajes*). Lo mismo se desenvuelven obsesos-neuróticos con la literatura: los escritores de quienes se hace semblanza en *La literatura nazi en América*; Auxilio Lacouture quien soporta en la UNAM su resistencia pasiva a la ocupación de la universidad leyendo poesía en un baño del campus en *Amuleto*; Norton, Espinoza, Morini y Pelletier, los críticos que buscan a Archiboldi en 2666, así como Amalfitano, el experto local que acude en su ayuda. En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* aparece Ángel Ros, el ladrón-asesino que esboza una novela sobre un atracador de bancos erudito en el clásico irlandés. En *Los Detectives Salvajes*, Arturo Belano y Ulises Lima viven para la poesía, al igual que las hermanas Font, Felipe Müller, el joven García Madero y el conjunto de quienes integran el «Realismo visceral». Será en esta novela donde se narre la rara costumbre de Ulises Lima de leer poesía mientras se ducha, situación que al parecer tiene un correlato verídico en algunas ocasiones en que Mario Santiago le solicitó a sus amigos que le sostuvieran el libro que estaba leyendo mientras se aseaba.

Si la literatura es el confín de sí misma, pareciera que ella se desvanece en un enigma, pareciera esconderse, escapar, escabullirse. No deja de parecer curioso que las

dos novelas más importantes de Bolaño se enmarquen en la historia de escritores desaparecidos que son buscados por intelectuales obsesionados con su obra: Benno Von Archimboldi (reflejo de escritores ocultos o reclusos como B. Traven, Thomas Pynchon o J.D. Salinger) en *2666* y Cesárea Tinajero en *Los Detectives Salvajes*. En *Estrella distante* se indaga por los trabajos del ex teniente torturador Carlos Wieder. En *Amuleto*, la uruguaya Auxilio Lacouture viajará a México en busca de los poetas españoles León Felipe y Pedro Garfias. Estas búsquedas no solo son físicas y vitales, son también literarias, no solo buscan a los autores, buscan además la obra: en *2666* los críticos aceptan que nunca entenderán plenamente a Archimboldi, no obstante leen y releen sus obras. En *Los Detectives Salvajes* Belano y Lima acuden a Amadeo Salvatierra para conocer los poemas de Cesárea Tinajero.

La pesquisa por la literatura, por descifrar el enigma, convierte la figura del detective en una clave dual: los investigadores, los policías que realizan su labor, incluyendo a Pepe el Tira, «El Policía de las Ratas», un roedor encargado de investigar crímenes bajo las alcantarillas; incluyendo a los dos jóvenes gendarmes que relatan cómo propiciaron el escape de Arturo-Roberto Belano-Bolaño días después del golpe contra Allende gracias a que habían compartido aula de clases en el liceo (hecho real y literario que vivieron tanto Belano como Bolaño, este último al ser detenido unos días después del golpe pinochetista, mientras el primero aparece como un personaje de tal situación en varios pasajes de la obra de Bolaño, como en el cuento «Detectives»); los variados personajes de *2666* que investigan los crímenes de mujeres en Santa Teresa (reflejo de Ciudad Juárez); los perseguidores de la pareja de delincuentes en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*; los policías que buscan resolver un asesinato en *La pista de hielo*; o los fantasmales gendarmes de *Amberes*. Pero la segunda categoría de detective es aquella que indaga por descifrar la trama oculta de la

literatura, aquel investigador que no sabe qué averiguar ni cómo buscar, pero que se embarca en una búsqueda sin destino y sin retorno. Una pesquisa policíaco-literaria que lleva a la derrota. (Y aquí las novelas de la Trilogía de Nueva York de Paul Auster parecieran tener una clave similar: detectives enfrentados a la literatura, literatos que mutan en detectives, detectives con el nombre del autor de las novelas).

#### **4.1 Marginación y literatura**

En los últimos años se ha insistido en que la pobreza extrema y la marginación que Roberto Bolaño sufrió en vida pertenecen más a una idea interesada por cómo vender su obra que a un hecho verificado. Al cambiar de editores y al poner el legado de Bolaño en manos de «profesionales» de la mercantilización literaria, su viuda ha dado a conocer archivos donde se insiste que Bolaño no se dedicó a la escritura de novelas partiendo de una situación de precariedad y marginación. Al parecer el archivo inédito es accesible a los estudiosos que confirmen la tesis, en lo sucesivo, de que Bolaño no escribió novelas por razones alimenticias sino por una elección estética. Quien crea que en tiempos de tirantez, de pobreza, el escritor libró duras batallas por pesetas (una constante en el proletariado latinoamericano) seguramente no tendrá acceso a todo el contenido de un cuaderno en el que Bolaño se ve a sí mismo como un «héroe de Kavafis en su ratonera barcelonesa.» En todo caso lo importante no es develar por qué escribió la mayoría de sus libros sino cómo los hizo y qué viene a decir con ello. Que alguien usara la pluma para tapar deudas industriales (Stendhal) y que otro le rogara plata a la madre (Baudelaire) son circunstancias de segundo orden, como las tareas insignificantes que el tiempo olvida. Las relaciones de muchos escritores con las abstracciones monetarias, el valor de la bolsa y más prosaicamente con el trabajo de escritura suelen ser juegos

literarios y una forma audaz de criticar al sistema de explotación y usura. A fin de cuentas, si de dinero se trata, Bolaño hizo de la pobreza un tema de ficción, e hizo de sí mismo algo que parece ajustado a la realidad, un espartano que aprendió rápido el arte de vivir sin salario.

Esta pobreza, real o ficticia, que tanta polémica está causando actualmente es consecuencia de su condición de migrante y exiliado que permitió que la trama de su trabajo detone en mil direcciones armando una red que permita saltar de un sitio a otro. *Los detectives salvajes*, por ejemplo es una fuente de desarraigo y búsqueda. La crítica chilena patricia Espinosa escribe de la obra de su coterráneo:

«Su obra es la revelación de un pensamiento enloquecido y racionalista, frenético, desesperado y contemplativo que abre muchos pliegues sobre la superficie de la lengua oficial. Se trata de una literatura de resistencia, sobrevivencia, habitada por individuos perdidos en grandes capitales europeas y latinoamericanas, adscritos a una condición de nacionalidad hibridizada: España, México, Argentina, Alemania, Chile, Estados Unidos, Francia [...] Se forma así, una multiplicidad de trayectorias van construyendo y deshaciendo mapas de intensidades. De tal modo no hay norte posible, porque continuamente los planos se cruzan, permitiendo que todo recorrido pueda cambiar sin previo aviso.»<sup>96</sup>

Como ya hemos visto toda literatura nacional es por naturaleza imaginaria, y eso en el mejor de los casos; generalmente suele ser una literatura artificial. En el caso de Bolaño, los episodios, los fragmentos con los que estructura la presencia de su obra se contradicen siempre, de alguna u otra manera no hay una última palabra. Para el temple nacional esto es un arrebato de insolencia ya que le planta cara a la tradición decimonónica del escritor nacional, el ejemplo de pureza, originalidad y compromiso necesario con la patria y con la nación. Bolaño es elocuente con esta postura:

«Durante mucho tiempo se dijo —yo lo dije, que la única patria de un escritor era su lengua. Ya no lo creo. Tampoco creo que mi patria sea la literatura ni mi literatura. Más bien diría que mi patria es mi vida, es decir que mi patria es algo frágil y débil e insignificante. También podría decir, siguiendo esta línea, que estoy exiliado de mi patria y que vivo en la patria de otros, emigrante sin papeles, y que procuro no molestar ni estar demasiado tiempo en un lugar [...] La literatura siempre vive a través de uno: llegando a un cierto tiempo de ebullición ambas

---

<sup>96</sup>Patricia Espinosa, «Roberto Bolaño: Un poeta junto al acantilado», en <http://www.letras.s5.com/bolano230703.HTML> **CHECAR SI YA ESTA** AÑO 2003

figuras se confunden. De aquí pueden salir unos equívocos espantosos, por cierto unos egos hipertrofiados, una literatura aquejada de raquitismo, pero me temo que así es la cosa.»<sup>97</sup>

No es de extrañar entonces que la patria y sus valores pierdan relevancia, ni hay porque sorprenderse ante la idea de que el escritor y su nacionalidad se deban más a un dato puramente casual: un territorio y una lengua. El escritor trabaja esté donde esté, por eso no tiene patria. La literatura, concebida así, vive lejos de los gobiernos y las leyes, duerme a ras de piso. Bolaño descrea del exilio «tradicional» porque éste es el traje del escritor. Su oficio no tiene similitud o cercanía con ningún otro. No hay patria en la escritura. Se es escritor siempre, en todo lugar, en cualquier país. Quizá por eso piensa que la identidad del escritor es similar a la de las putas: «Las putas, tal vez, sean las que más se acerquen al oficio de escritor».

Esta postura alejada y crítica la encontramos desde el primer momento en que Bolaño decide participar activamente en las palestras literarias. La crítica Patricia Espinosa obtiene el inicio de este linaje tras la lectura de *Déjenlo todo nuevamente*. En el primer párrafo, constituido de ocho líneas entrecomilladas rastrea una cita exacta del relato «La hija del dragón» escrito por el autor ruso de ciencia ficción Georgi Gurevic, aparecido originalmente y compilado por Jacques Bergier en el libro *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*. El párrafo que Bolaño cita literalmente en el manifiesto infrarrealista del cuento de Gurevic dice así:

«Hasta los confines del sistema solar sólo hay cuatro horas luz, hasta la estrella más cercana cuatro años luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos y oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas pueblos?»<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup>Pedro Donoso, «Hay que dar la pelea y caer como un valiente», en *El Mercurio*, 20 de julio de 2003 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={1db7d1b8-1ed0-4ad5-8fc7-db55e8cb50}>

<sup>98</sup>Patricia Espinosa, «Bolaño y el manifiesto infrarrealista», en *Rocinante*, no. 84, 2005. Falta la p

El relato de Gurevic es de una tripulación en el siglo XXI de seis hombres que parten desde la tierra en una nave cósmica hacia los soles negros, cuerpos no luminosos y oscuros, estrellas/pueblos no indicados en los mapas celestes, orientados éstos siempre a las estrellas ciudades, las estrellas que brillan. Los soles invisibles, negros como el vómito de la peste, planetas calentados desde dentro, serán llamados INFRA y constituirán un mundo al revés. La misión de los tripulantes será buscar desesperadamente una INFRA.

Haciendo a un lado la anécdota y la lectura que se pueda hacer de ésta, del cuento lo que Espinosa considera que atrae a Bolaño de estos escritores rusos de ciencia ficción es la categoría del género. Un género ahora reconsiderado pero que en 1975, año de la fundación oficial del *Infrarrealismo*, era peyorativamente llamado género B, acompañado de otros como el porno o el policiaco negro eran considerados bastardos. Estos géneros eran escrituras de individuos locos, sórdidos, capaces de arañarse el rostro durante la lectura de tales obras. Los escritores rusos, sin embargo, diagnóstica Espinosa, son marginales y su situación es tan desesperada como la de Sensini, Ulises Lima, Amalfitano, Arturo Belano, Benno Von Archimboldi. Los escritores rusos en su exasperación límite de escritura y desarraigo durante la guerra fría lo que intentaban era un discurso que operara como un pliegue respecto al sistema de control. La búsqueda de la INFRA, para Espinosa, funciona como metáfora de la subversión, único mito posible, única utopía posible de sustentar.

Los exiliados de Bolaño pueden ser vistos como marginales o como exquisitos radicales que llevaron su postura hasta la última consecuencia: la muerte. Sin que importen los adjetivos que los definan todos viajan y se desplazan sin rumbo o puerto determinado con anticipación. El viaje continuo atraviesa esta literatura como una entraña o temperamento nómada que con probabilidad no conduce a ningún lugar

definido. Este viaje se despide del viaje mítico de Ulises. Ya no más el viaje trascendental, el grandioso y metafísico, donde el regreso será la superación, la revelación, el aprendizaje y la epifanía. Es un viaje probablemente sin retorno, un desplazamiento inagotable perenne, sin arribo posible. Sólo es posible vislumbrar una silueta (¿real o ficticia? Da lo mismo) en permanente flujo, que conserva para sí la memoria de todo lo que sucedió. La radicalidad, la poesía, el estado nómada, exiliado, se convierten en el espíritu que anima el valor para perdurar y escribir.

#### **4.2 *Flâneurs* latinoamericanos**

Puede parecer un sinsentido repetir irrefrenablemente que el origen y el hogar de Roberto Bolaño y su literatura están en la perspectiva de un escritor itinerante que habita en una zona brumosa entre la soledad y los recuerdos y la honestidad intelectual, quizá el único equipaje del artista que vive cara a cara con el riesgo. Un tipo de riesgo que se asume como el anticuerpo mejor armado para defender a la literatura de sus propias miserias y estafas. El sentido del viaje sin retorno y de mudanza perpetua puede encontrar su correspondencia en *Rayuela* de Cortázar. Esta escrituraviolenta la unicidad y Bolaño escribe fragmentos de un texto hecho retazos. Llegar a las esquirlas es asistir al desastre de un territorio geográfico o literario que nunca podrá ser totalizado ni vislumbrado como unidad. Segmentos sin límite externo en una caída en picada hacia la disolución de lo que alguna vez fue un héroe en la búsqueda de un sentido para asirse: «Con sus huestes destructoras y sus ribetes de pesadilla, la Historia reciente ya ha pasado por sobre el mundo ficcional de Bolaño; ahí quedan los rescoldos del incendio, tanto en Barcelona o México DF [...] el cuestionamiento de la identidad personal y la



vivencia angustiante de estar olvidado, como muerto en la vida del exilio, es el imán de sus narraciones capaz de desplazar con su espesor humano lo munido de la historia oficial.»<sup>99</sup>

Este vago descreído, sin embargo, no es pelafustán indiferente, su andar deja rastros para armar un territorio en el que se desconfía de cualquier autoritarismo. La prestigiosa tradición del *flâneur* inserta en el espacio urbano europeo del siglo XIX tal como fue analizada por Walter Benjamin afecta de nuevo en otras derivaciones, no sólo a los personajes de numerosas narraciones contemporáneas de América Latina, sino también a sus autores. Es como si la errancia pudiera develar itinerarios ocultos y en ese movimiento desatara los meandros de la memoria afectando la forma misma de los relatos que se realizan así como textos trashumantes en varios sentidos. La itinerancia genera nuevas modalidades de escritura: una renovada articulación de los modos de la memoria, zonas de pasaje que comprometen la tensión entre los saberes secretos y otro tipo de discursos, también la fuga y las transformaciones que junto con la construcción imaginaria recrean o directamente sueñan las antiguas geografías, y una escritura cuyo desplazamiento tiende muchas veces a la recuperación y traslado de tradiciones culturales fundamentales, entre ellas la de la lengua nacional. Los recorridos, en lo que implican como traslado, diseñan figuras reconocibles en un mapa, aunque también pueden ser pensados como desplazamientos simbólicos con capacidad de recuperar tradiciones diversas: la de un renovado *flâneur* que en su callejeo recorre zonas intermedias entre el adentro y el afuera, entre la relativa protección de un interior que no es privado sino público y la indefensión de la calle; o el ambiente y los desplazamientos propios de la bohemia que suelen caracterizarse por la mezcla y la heterogeneidad, el bullicio y la complicidad del grupo, en ea que confluyen, como en la clásica bohemia

---

<sup>99</sup> Joaquín Manzi, «El secreto de la vida (no está en los libros)», en Celina Manzoni, *La Literatura como Tauromaquia*, Corregidor Buenos Aires, 2002, pp. 153-166.

del siglo XIX, artistas y personajes al borde la marginalidad o casi directamente en el margen, como se ve en *Amuleto* de Bolaño.

Hay que añadir que la idea de diáspora –dispersión en su sentido más lato– supone la existencia de un centro a partir del cual se realiza esa dispersión o también diseminación. Es, por lo demás, un concepto que en otra instancia compromete la relación entre lengua y nación. La relación entre lengua y nación entonces, además de la ya tradicional complejidad y dificultad, en el contexto de la globalización propone otras facetas que no se pueden desconocer y que las potencian: la de su impacto en el país receptor y la de las nuevas formas culturales que produce. La discusión tiene raíces profundas en los movimientos independentistas del siglo XIX con las elaboraciones de Juan María Gutiérrez y las propuestas de modificación de la grafía del español por Domingo Faustino Sarmiento en debate con Andrés Bello; ya en el siglo XX, con las discusiones en torno a la lengua y la cultura desarrolladas en 1927 en la denominada polémica del Meridiano Intelectual que conmovieron el ámbito continental en un momento de tensión entre nacionalismo e internacionalización.<sup>100</sup>

El espacio atravesado por el metal helado del exilio modifica todas las percepciones y se constituye también en parábola de una cultura que parece difícil de pensar si no se incorpora esa dimensión. En el caso de Roberto Bolaño el crítico español, Ignacio Echavarría, con puntería asesta esta interpretación:

«Dos cosas contribuyen a explicar a Bolaño: la primera es su extraterritorialidad. Por la obra de éste transitan —errantes, fantasmales— los naufragos en quienes el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo y el peregrinaje, un territorio en fuga. Y si Chile, geografía marginal, viene a ser la cicatriz de una patria, el D.F. es el campo de batalla donde se decidió la derrota contra el tiempo de una generación entera —la de Bolaño mismo— de jóvenes malogrados. La mayoría poetas, todos olvidados... tan fuera del énfasis localista como de la impostura cosmopolita, nada como la propia escritura de Bolaño acerca a reflejar, también en el nivel del idioma, esa

---

<sup>100</sup> Celina Manzoni, «Diáspora nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea», en [<http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4102>]

extraterritorialidad, que confirma su propia condición de escritor chileno mexicano y español, todo junto y a la vez nada exactamente.»<sup>101</sup>

Esta descripción de los relatos de Bolaño y de su biografía parece integrarse a un proyecto de *flâneur* total que reanuda una y otra vez el melancólico itinerario de tantos destinos calamitosos y extraviados. Y de ese inventario constituido de testimonios casuales y a menudo borrosos, de retazos de conversación, de monólogos delirantes, de rastros enhebrados casualmente en el transcurso de los años, se desprende lo que podría considerarse como una épica de la tristeza. Así cabe llamar a aquella que con el tiempo mismo ha usurpado el lugar de la acción que en otros casos se le resiste: en la que es la acción del tiempo lo que en definitiva cuenta.

#### **4.3 Llamadas de larga distancia y estafa telefónica**

Existen numerosas versiones sobre un acontecimiento en la vida de Roberto Bolaño: durante sus primeros años en Barcelona, sus ingresos eran magros y el poco dinero que obtenía era para una subsistencia básica. Por lo tanto, no tenía la posibilidad de derrochar dinero en hacer llamadas telefónicas de larga distancia a los distintos países donde habían quedado sus amigos y familiares. Pocos conocían cómo lograba comunicarse por horas sin temor a dilapidar sus escasas pesetas. Los rumores que se extienden sobre las hazañas telefónicas del poeta salvaje es que existía una técnica para birlar la comunicación en las cabinas públicas de Cataluña, de la cual Bolaño era un diligente estafador. Se dice que las horas de la madrugada eran las mejor dispuestas para acometer el fraude ya que con las calles vacías las oportunidades de encontrar una caseta disponible y posicionarse de ella parahablar por horas eran mayores. Tomando en cuanto la diferencia horaria de ocho horas, los amigos de Bolaño no se explicaban cómo

---

<sup>101</sup>Ignacio Echavarría, «Una épica de la tristeza», en Celina Manzoni, *La Literatura como Tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, p. 124.

era posible dialogar temas literarios y chismes chirles por horas. En esos instantes del rosicler Bolaño se cruzaba con algunos de los personajes más extraordinarios que conoció. Muchos de ellos eran exiliados y migrantes pobres, pero eso no excluía lo mismo a españoles y catalanes dentro de la «legalidad» que a europeos de otras naciones. Era tal la fuerza de estos amaneceres magnéticos que expulsan perdularios de sus escondrijos que Rodrigo Fresán tiene una historia:

«Así es la literatura de Bolaño. Así seguirá siendo: un torrente donde cantan las bestias más líricas y razonan los cerebros más poderosos. Y escribo esto en el amanecer del martes, hace un rato que llamaron para avisar de su muerte y abajo, en la calle, un hombre golpea y le grita "¡Háblame!" a un teléfono público que no le responde. Una inequívoca escena de un libro de Bolaño. Un último y respetuoso homenaje de la realidad a sus ficciones.»<sup>102</sup>

De estas incursiones en la boca del lobo, en la oscuridad negra como la pez (lugares comunes para designar las horas profundas de la noche), en los momentos más álgidos del insomnio, cuando los seres humanos si sobresaltos se sueñan inmortales, Bolaño y muchos desplazados por voluntad arreaban su melancolía y su soledad por las calles de Cataluña en la búsqueda de un teléfono libre y de no desesperarse hasta la locura o el suicidio; compartir la vagancia les otorgaba la compañía que no encontraban por ningún lado en las horas «hábiles», en el tiempo donde seguramente no obtendrían respuesta del otro lado de la línea telefónica. En esta búsqueda Bolaño se inspiró para dar título a su primer libro de relatos publicado por Anagrama: *Llamadas telefónicas*. Libro que en Chile le valió oficial al ganar el premio Municipal de literatura en 1998. Todos los cuentos de este libro de Bolaño tematizan el exilio físico de modo indirecto; pero todos son textos cuya enunciación tiene como base la condición del exilio, entendida ya como ajenidad, ya como destierro, ya como un «estar afuera», que la conciencia narrativa expone en todo momento. Sin embargo datos como la detención de Bolaño en 1973, su exilio en México y en España, los avatares de su vida personal y

---

<sup>102</sup> Rodrigo Fresán, «El detective salvaje», en *Página/12*, 16 de julio de 2003, [http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-22772-2003-07-16.html]

económica, en fin, antecedentes recuperados de modo algunas veces desagradable luego de su muerte en 2003, no interesan, sino de manera circunstancial, en la medida que ellos puedan confrontar o afinar la interpretación. La noción de exilio en literatura se entiende generalmente como la expatriación física de un sujeto por circunstancias generalmente políticas; se habla también de exilio interior, cuando el sujeto que debió haber sido expatriado permanece en el mismo lugar para pasar a la absoluta marginalidad política y social, quedando relegado del resto de la ciudadanía, ya sea obligado por las circunstancias (persecución, pérdida de la identidad, etc.) o de manera voluntaria (trasladarse, esconderse dentro del mismo territorio). El exiliado intelectual o artista, más que el exiliado común y corriente, una vez en la libertad de la extranjería, confronta inmediatamente la represión y las circunstancias de poder arbitrario que lo obligaron a desplazarse.

Pero la condición histórica del escritor moderno se fundamenta en la imposibilidad de asimilar escritura (arte) y hogar: el no estar en el mundo político social ni en el hogar ni aún en la propia lengua, sustenta el carácter de la literatura moderna. Este no estar no se produce al ausentarse el artista de un determinado territorio, sino que está en el nivel de la conciencia espiritual. La naturaleza es el hogar del poeta antiguo, y él se siente incorporado a ella; pero para el moderno la naturaleza está distante de su ubicación, y esa ubicación es más bien un no lugar. El romanticismo es el último intento radical de formar una poética sentimental que prolongue el hogar en la lengua. Pero la permanencia en arte y en el pensar se enfrenta de inmediato con el exilio. El estar fuera de todos lados: del hogar, de la sociedad, de la lengua. Walter Benjamin declaraba justamente para la narración que: «El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse [...] a los hechos más importantes que lo

afectan; que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno [...] la novela nos hace saber cuál sea la profunda desorientación de los seres humanos.»<sup>103</sup>

Los relatos de *Llamadas telefónicas* tienen como condición el «exilio», entendido como la ajenidad de la escritura. Esta condición les da integridad y continuidad dentro del conjunto. Dominan en ellos los testimonios, las confesiones, la memoria, la biografía, además de la crónica y el ensayo. En el primer cuento, «Sensini», toda la narración está dada por el testimonio de una experiencia epistolar entre Luis Antonio Sensini, un maduro escritor argentino exiliado en España, y el narrador, joven escritor también exiliado en España, en Girona. Las cartas no aparecen en el texto, pero son comentadas largamente por el narrador. Asimismo, «La nieve» es el relato de un hijo de sindicalista de izquierda exiliado en Rusia después del golpe militar en Chile de 1973; en el texto, el narrador solo se limita a presentarlo para que luego el exiliado, Rogelio Estrada, testimonie sobre su vida en Moscú, su destino como criminal y su huida a Barcelona. Lo mismo puede decirse del cuento «Williams Burns», en donde el procedimiento es igual: «William Burns, de Ventura, California del Sur, le contó esta historia a mi amigo Pancho Monge...que a su vez me la refirió a mí... Habla Burns: [...]»<sup>104</sup> Es decir, el narrador se limita a presentar a un individuo, cuya identidad generalmente es difusa, extranjero en la tierra donde vive, para que éste testimonie sobre su vida o una experiencia de ella. O en el caso contrario, es el mismo narrador quien testimonia sobre sí mismo. Otro procedimiento es la biografía, claramente expuesto en «Compañeros de Celda», donde se relata la vida de Sofía, una estudiante española que deserta de la vida universitaria para entrar en un mundo de oscuros amantes, o «Vida de Anne Moore», un relato sobre la peculiar vida de Anne Moore en

---

<sup>103</sup>Walter Benjamin, «El narrador» en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1961, p. 193.

<sup>104</sup>Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona 1998, p.105.

Estados Unidos y sus viajes por México y Europa. El narrador puede coincidir, como dijimos, con el personaje protagónico, pero siempre detrás aparece una especie de narrador transitorio, que relata desde la precariedad de sus estadías en diferentes lugares del mundo. No obstante, todo intento de construir identidad en los cuentos de *Llamadas telefónicas* queda incompleto, y más bien se dirige a representar la ajenidad, la dispersión, el no estar en ningún lado.

El amor es uno de los sentimientos que más presente está en los relatos de *Llamadas telefónicas*. Sin embargo, la concepción del amor está atravesada por la tragedia, que lo pone en contextos irremediables como la muerte, la enfermedad y la fugacidad. En el cuento que recibe el mismo nombre del conjunto de relatos, «Llamadas telefónicas», se nos presenta una relación entre B y X, una relación de amor breve que años después es reavivada por un sinfín de llamadas telefónicas, es decir, nutrida por una comunicación indirecta, cruzada por la ausencia de los hablantes, y que luego de un breve reencuentro termina trágicamente con la muerte de X. En «Vida de Anne Moore», la biografía nos expone un relato crudo de las peripecias afectivas de Anne Moore, una mujer estadounidense que pasa de amante en amante, así como de país en país, sin encontrar jamás un asidero, hasta que el narrador le pierde completamente el rastro.

De todo esto se deduce que los personajes viven de modo transitorio en diversos lugares, de los cuales se apropian efímeramente, para luego abandonarlos y pasar a otros; por tanto, las narraciones están dadas si no en el exilio propiamente, sí en un triste cosmopolitismo que exagera el sentido de lo extraño, de lo ajeno, del no estar, del ser inubicable. En general, la condición del exilio, tiene que ver muchas veces con la percepción que se tiene del personaje. Por ejemplo, en «Henri Simon Leprince», un relato sobre un escritor de baja categoría, este se exilia de la propia literatura, es decir, a pesar de escribir medianamente: «a su parecer está en tierra de nadie, de pronto

comprende que su territorio (su patria) es el de los plumíferos, el de los resentidos, el de los escritores de baja estofa.»<sup>105</sup> Es la condición marginada del escritor no a nivel económico y social, como generalmente se presenta, sino a nivel de la tierra y de la historia: el escritor ya no radica su vida en la historia, está fuera de ella. Y esa es la condición más extrema del exilio, en la lengua y en la vida.

En el mismo sentido, «La nieve», apuntada antes, es también una historia de amor cuyo fin es honesto, pero trágico; Rogelio Estrada es hijo de un sindicalista de izquierda, que participó en el gobierno marxista de Salvador Allende. Exiliado en Moscú, el padre de Rogelio es un político que, sin importar su adhesión política, vive o vivió en Chile formando parte de un proyecto enorme, que consistía abiertamente en la transformación radical de la vida económica y social, a la vez que una profunda reforma en la línea de la historia. Pero, como también puede verse en el narrador —exiliado igualmente— sucede que Rogelio Estrada cambia todo ello por una vida distinta, cercana al vicio, la apuesta, la mafia rusa, y luego equivoca esa vida por el amor, lo que exige de él un asesinato y un re-exilio por Francia, Alemania y España. Así, el padre, actor histórico, hereda el exilio al hijo, quien lleva una vida absolutamente marginada de las operaciones políticas, de la conciencia de la historia. Cuando le relata su historia al narrador de la misma le confiesa que allí en Barcelona: «No me van mal las cosas, me acuesto con putas y soy asiduo a dos bares en donde tengo mi tertulia... Pero por las noches... extraño Rusia... Aquí no se está mal, pero no es lo mismo, aunque si me pidieras más precisión no sabría decirte qué es lo que echo de menos. ¿La alegría de estar vivo? No lo sé. Un día de estos voy a tomar un avión y volveré a Chile.»<sup>106</sup>

El exiliado que presenta Bolaño en sus relatos, no solo está en medio de la ajenidad territorial, sino en medio de la ajenidad temporal, de su pasado y presente, de

---

<sup>105</sup> *Ídem*, p. 31.

<sup>106</sup> *Ídem*, p.100.



su rostro: En «Detectives», Bolaño introduce un relato donde dos detectives recuerdan el encarcelamiento de Arturo Belano, un ex compañero en el liceo de Los Ángeles. Lo más llamativo del relato es el sentimiento de alteridad sobre sí mismo en que incurre Belano cuando uno de los detectives decide ayudarlo en el centro de detención. Cuando conversan, Belano le cuenta que se ha visto al espejo y no se reconoce, que es otra persona la que se refleja. Inquieto por la confesión de Belano, el detective amigo lo lleva al espejo para comprobar. Belano se mira y le dice: «Es otro, compadre, no hay remedio.»<sup>107</sup> Este pasaje es revelador: un personaje, antes del exilio físico, golpeado por el fracaso de los proyectos políticos históricos, por su derrumbe como persona y por la derrota de la voluntad trascendental (de la ingenuidad) desconoce su propio rostro y advierte en sí mismo la capacidad de ser otro.

Tal vez uno de los lectores más influyentes de la obra de Bolaño es el crítico español Ignacio Echavarría ya que el autor antes de morir lo nombró su albacea literario.<sup>108</sup> Echavarría, atento y perspicaz, habla de Llamadas telefónicas e involucra a los lectores:

«Quien sin duda lo sabe o termina por saberlo es el lector de estos relatos, que en efecto tratan todos de fantasmas, es decir, de personajes que se sobreviven así mismos [...] Y es que la del exilio es, también, una vida de fantasmas: Sensini es un fantasma por partida doble, o triple. Pues a su condición de exiliado se añade la de escritor fracasado, otra especie que puebla la humanidad de estos relatos tristes y cómicos y terribles. El de escritores ciertamente es un oficio de fantasmas. Pero en Llamadas telefónicas la literatura es sólo una forma más, entre otras, de equivocar la propia vida, de incurrir en esa fantasmagoría que al fin deviene toda existencia, condenada a apartarse de su propio centro por el sólo hecho de durar».<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> *Ídem*, p. 131.

<sup>108</sup> Actualmente Echavarría ha perdido esta condición pues a solicitud de la viuda de Bolaño los papeles póstumos son administrados por otras personas.

<sup>109</sup> Ignacio Echavarría, «Relatos supervivientes», en Celina Manzoni, *op. cit.*, pp. 53-54.

En Llamadas telefónicas todo es palmario y ostensible desde el primer cuento; es la primera señal de una condición existencial que se irá deshilvanando a lo largo de todos los demás relatos: viajes, amores fugaces, llamadas telefónicas, desapariciones, apariciones, en fin, el tránsito puro de la vida, en la cual nada permanece, nada se retiene. Es la búsqueda de una cabina telefónica vacía en mitad de noche para no abundar en el aislamiento y la incomunicación. Una lectura telefónica.

## **5. Exilios salvajes**

La escritura de Bolaño ha sido considerada entre distintos lectores, estudiosos y críticos como un entramado complejo de citas sobre citas, intertextos, metatextos, circuitos de intensidades, túneles de ratas, líneas de fuga donde un intento de visión totalizante sobre ella viene a contradecir en principio la obsesión del autor por personajes sin pertenencia, errabundos, proyectos inacabados y sus relaciones en tensión con la tradición cultural y literaria respecto a las historias oficiales, el academicismo y la política tradicional, en tanto quehaceres manados desde los intereses de las hegemonías. ¿Qué significa el exilio en la narrativa de Bolaño, en sus obras? El desplazamiento, el desarraigo, el destierro y la condición escéptica del *jet lag*, son aspectos protagónicos de la escritura mencionada, toda vez que posibilitan leer también la historia política de la cultura latinoamericana y mundial. De modo tal que el exilio no es una cuestión coyuntural ni tampoco se reduce al síntoma de desterritorialización que caracterizará a Bolaño en su uso de los géneros y la estructura narrativa. El exilio conduce hacia una nueva condición, fundada en una apuesta por el margen y una nueva estética del discurso literario.

En la narrativa Bolaño encontramos personajes con una complicada historia. En *Los Detectives salvajes* suelen aparecer narradores con historias difusas e insignificantes

desde el punto de vista del héroe tradicional, como por ejemplo, el chileno que hace fortuna en Barcelona a través de la lotería, o el propio Quim Font hundido en la locura, la pobreza y el abandono. Lo común en ellos, sin embargo, es que inversamente proporcional al mínimo alcance de su historia personal existe una gran historia colectiva, aunque esta está plagada de violencia sexual, política y simbólica. Lo mismo sucede en las biografías que nos entregan los testimonios y confesiones de esta novela, donde encontramos, por ejemplo, el relato de la uruguaya Auxilio Lacouture que sobrevive escondida a la toma de la universidad por los militares en Ciudad de México. Correspondientemente, la novela nos entrega el relato de personajes que huyen constantemente de sus hogares o de sus tierras natales; por insatisfacción, a la manera de unos buscafortunas, como es el caso de Ulises Lima y Arturo Belano, cuya condición de *realvisceralistas* los supone huérfanos y desarraigados; o por el difuso trauma de algunos personajes que han sufrido la muerte de sus padres, o la práctica de la violencia de Estado.

En «Carnt de baile» de *Putas asesinas*, el narrador nos entrega un conjunto de ideas y breves relatos que describen la identidad del escritor y del sujeto político contemporáneo:

«Pienso en estos días en que los veteranos de las Brigadas Internacionales visitan España, viejitos que bajan de los autocares con el puño en alto. Fueron 40.000 y hoy vuelven a España 350 o algo así. Pienso en Beltrán Morales, pienso en Rodrigo Lira, pienso en Mario Santiago, pienso en Reinaldo Arenas. Pienso en los poetas muertos en el potro de tortura, en los muertos de sida, de sobredosis, en todos los que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano. Pienso en esas obras que acaso permitan a la izquierda salir del foso de la vergüenza y la inoperancia.»<sup>110</sup>

Según estas declaraciones, hay una preocupación clara por precisar, paradójicamente, un sujeto sumamente inestable y herido, en cuya historia abundan las desapariciones y los ejercicios de violencia, de modo que de él, de su historia política, sólo quedan fragmentos y relatos sufrientes. Para poder construir a los personajes, el

---

<sup>110</sup> Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona 2000, p. 215.

narrador de los relatos de Bolaño insiste en contar la formación de su personalidad. Lo que vemos, pues, es la presencia de la *novela de formación*. La *bildungsroman* es usada como estrategia narrativa para exponer la biografía de los personajes, su niñez, juventud, etapa adulta, poniendo énfasis en las peripecias de estos personajes, en el devenir de su vida. Lo que define las biografías de estos sujetos, es el aprendizaje de la violencia política ya que la mayoría de los personajes que ocupan relatos como *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, provienen del mundo latinoamericano de los años sesenta y setenta. Esto supone un contacto muy fuerte con el mundo ideológico de las nuevas izquierdas y su enfrentamiento con las dictaduras que se impusieron en las naciones latinoamericanas durante esos años hasta casi el final del siglo.

En *Estrella distante* podemos encontrar con claridad esta situación. Para definirse en oposición al poeta y piloto de las fuerzas armadas Carlos Wieder (Arturo Ruiz-Tagle al principio de la novela), cuya historia protagoniza, el narrador señala que: «la mayoría éramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda católica.»<sup>111</sup> Esto revela la sólida politización que alimenta los relatos bolañianos, para los cuales la situación latinoamericana de las décadas mencionadas se presentaba como problemática: llena de desigualdad social y a la vez propicia al socialismo. La historia de Juan Stein, uno de los poetas de esa generación, que dirigía un taller literario donde participaban el narrador y su íntimo amigo Bibiano (cuya relación epistolar en el exilio producirá el hilo de la narración), conviene ejemplarmente a la descripción anterior. Luego del golpe de Pinochet en Chile, que los personajes de *Estrella distante* padecen en Concepción y más al sur, al poeta Stein lo pierden de vista, y solo posteriormente, en el exilio, se conocerá su rastro, cruzado de

---

<sup>111</sup> Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona 1999, p. 16.

desapariciones, guerrillas y fracasos: «las noticias sobre Stein no escasearon. Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso.»<sup>112</sup>En la producción de Bolaño el «terror latinoamericano» es el marco de todo relato sobre los personajes narrados.

Desplazarse viene a ser la única manera de combatir la iteración de lo mismo, aquello que se repite y vuelve; y activar la iteración de lo distinto, con aquello que finalmente aconseja, enseña a no repetir. No es, por cierto, extraño, que el exilio venga a transformarse en un camino, en un destino para la mayoría de los personajes duraderos de la narración, pues la naturaleza desplazada de la novela dejó en el camino de la muerte y la desaparición a un gran segmento de otros personajes. El problema de una escritura enfrentada a la muerte, a su denuncia, como se nos muestra constantemente en los relatos sobre Wieder, es que debe buscar alternativa al límite que representa la finitud enfrentada a su finitud. Asimismo la estética está enfrentada a la ingenua crueldad del sinsentido de un mundo donde la maquinaria de la muerte se ha hecho presente.

Para esos efectos, el desplazamiento estético de la narración (en la medida que la narrativa de Bolaño es una larga obra metaliteraria), hace sentido sobre sí misma, posibilitando al exilio como una poética. Esta poética desconfía de una salida, de una esperanza escritural, pues los personajes, o sus fragmentos, se mueven en el sistema iterativo de la violencia. Sin embargo, obliga a desplazarse en busca de un signo narrativo por venir, cualquiera que sea. En medio de la cuestión de los desplazamientos, Juan Stein y Soto, los dos poetas que mentaron vagamente las ambiciones literarias de

---

<sup>112</sup>*Ídem*, p. 66.

Bibiano y el narrador, serán hijos del exilio y la violencia latinoamericana. El segundo de ellos aprovecha las circunstancias de exilio y se convierte en sano y exitoso inmigrante francés; no obstante, encuentra una triste muerte a manos de una pandilla neonazi. Este evento lleva al narrador a presentar otro hermoso relato de exilio, esta vez ampliando la violencia política a la violencia simbólica. Es la historia de Lorenzo, o Petra, como se llamará posteriormente, que el narrador se empeña en poner como referente de Stein y Soto:

«Años después supe una historia que me hubiera gustado contarle a Bibiano, aunque por entonces ya no sabía a dónde escribirle. Es la historia de Petra y de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein. La historia de Petra la debería contar como un cuento: Érase una vez un niño pobre de Chile... El niño se llamaba Lorenzo, creo, no estoy seguro, y he olvidado su apellido, pero más de uno lo recordará, y le gustaba jugar y subirse a los árboles y a los postes de alta tensión. Un día se subió a uno de estos postes y recibió una descarga tan fuerte que perdió los dos brazos. Se los tuvieron que amputar casi hasta la altura de los hombros. Así que Lorenzo creció en Chile y sin brazos, lo que de por sí hacía su situación bastante desventajosa, pero encima creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable.»<sup>113</sup>

La desventajosa situación de Petra lo lleva a buscar fortuna de cualquier manera. Se convierte en artista y ejecuta lo que puede en las calles de su ciudad. Prontamente la tristeza lo lleva al suicidio; sin embargo, en el momento preciso de su muerte, decide que no va a morir, que vivirá a pesar de todo: «Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante.»<sup>114</sup> Una vez que ahorra dinero, se marcha de Chile, pero en Europa, la situación no fue mucho más fácil:

«Durante un tiempo, años tal vez [...] se ganó la vida como músico y bailarín callejero en ciudades de Holanda (que adoraba) y de Alemania y de Italia. Vivía en pensiones, en los sectores de la ciudad donde viven los emigrantes magrebíes o turcos o africanos, algunas temporadas felices en casas de amantes a los que terminaba abandonando o viceversa, y después de cada jornada de trabajo callejero, después de las copas en bares gay o de las sesiones ininterrumpidas en las cinematecas, Lorenzo (o Lorenza, como también le gustaba ser llamado) se encerraba en su cuarto y se dedicaba a pintar o a escribir.»<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> *Ídem*, p. 81.

<sup>114</sup> *Ídem*, p. 83.

<sup>115</sup> *Ídem*, p. 84.

Sin embargo la fortuna aparece intempestivamente: llegó a Cataluña como bailarín de una renombrada compañía de teatro y luego triunfó en los paraolímpicos de Barcelona. Allí se dio a conocer en la prensa, medio a través del cual lo conoció el narrador, y su situación provocaba en él, y en muchos otros, tanta alegría como una irremediable tristeza. El narrador confiesa no poder evitar, al momento de pensar en sus malogrados mentores, los poetas y desaparecidos Stein y Soto, recordar también a Lorenzo, aunque: «lo único que los une fue la circunstancia de nacer en Chile. Y un libro que tal vez leyó Stein, que seguro leyó Soto (habla de él en un largo artículo sobre el exilio y la errancia publicado en México) y que también leyó, entusiasta como casi siempre que leía algo (¿cómo daba vuelta las hojas? ¡Con la lengua, como deberíamos hacerlo todos!), Lorenzo. El libro se titula *Ma gestaltthérapie* y su autor es el doctor Frederick Perls, psiquiatra, fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes.»<sup>116</sup> En la historia sufriente del discriminado y del fugitivo, del homosexual, del poeta violentado y del refugiado, el exilio se abre como posibilidad de una terapia personal dirigida completamente a reunir en el futuro toda la memoria del pasado, pero con la posibilidad que no se repita tal y como fue, sino de modo diferente, con significados ignorados pero que se encuentran porvenir.

Esta manera de contemplar la vida en el exilio consiste en potenciar la capacidad crítica que éste puede entregar, sobre todo al demostrar con crudeza, pero honestidad, el amplio espectro de actos de violencia y dominación que se ejecutan en los diversos lugares del mundo. El exilio aparece como una violencia explícitamente más sana dentro de la cadena de actos de fuerza y violación, pero en general en cualquier sociedad los oprimidos (trabajadores, homosexuales, mujeres, niños, etc.) son víctimas de éste. El exilio anuncia que el desplazamiento es no sólo simbólico, sino ético y

---

<sup>116</sup> *Ídem*, pág. 85.

social, y que en base a estos criterios se puede llegar a nuevas maneras de comprender la memoria y la historia; aunque, esas «nuevas maneras» sean una incógnita tanto para narradores como para lectores.

## 6. Extrarradio territorial

Walter Benjamin tuvo una corta vida en constante migración y zozobra, viajando sin destino y sin llegar a establecer una residencia fija. El resultado fue una obra muy atractiva pero fragmentaria y contradictoria. Walter Benjamin renunció a cualquier territorio, decisión que lo llevó a espacios sublimes pero peligrosos del delirio fantasmagórico; un reino de sombras donde la razón está extraviada, una región ubicada más allá de los significados y los territorios. El antropólogo Roger Bartra hacia una analogía muy singular para darle forma al territorio: «Un territorio es un área definida por un organismo u organismos con el propósito de apearse, anidar, descansar y alimentarse [...] Los humanos aunque carecen de un nicho ecológico precisos son capaces de adaptarse a diversos espacios, también definen linderos territoriales de los cuales emanan aromas peculiares que identifican grupos sociales.»<sup>117</sup>

Así, el arte que emana de los territorios defendidos por grupos étnicos locales o nacionales específicos está amenazado por la globalización fragmentaria de Benjamin. El miedo a esta amenaza proviene porque sin la existencia de límites sólo queda «la esquizofrenia cultural, una pérdida de las fronteras del yo étnico tradicional» que ve amenazada su identidad por estar expuesta al saqueo y a la influencia externa.

La historia del Bosquimano disecado<sup>118</sup> es una alegoría de la relación entre territorio y expresión artística. Lo que, en el área artística, expresa claramente, es que

---

<sup>117</sup>Roger Bartra, «La fabula de la abeja migratoria», en *Letras Libres*, octubre de 2002. Falta pag

<sup>118</sup> El Bosquimano de Bañolas, popularmente conocido como «Negro de Bañolas», fue una pieza de taxidermia de un bosquimano utilizada para ser la mayor atracción del Museo Darder, en Bañolas,



sólo la tierra natal del arte puede ser su lugar de exhibición. Esta exaltación degenera en un extremo radical: fundamentalismo. La estética fundamentalista rechaza y persigue cualquier expresión ajena pues no se corresponde con los cánones y criterios de verdad a los que se les rinde culto. Un territorio cultural, además de riqueza, genera valores superfluos donde una clase privilegiada que administra este excedente de riqueza, una renta. Este plus valor individualista, puede llevar a los creadores a exhibirse con orgullo como ejemplo del éxito local, una especie única y singular. Capaz de erigirse como punto de partida para venerar. Ante este peligro o amenaza la producción artística dislocada y desterritorializada puede ser una alternativa. Y para un número amplio de escritores y artistas es una realidad. El desplazamiento, la migración y el destierro invaden muchas sociedades actuales. Por ello la desterritorialización y el debilitamiento de los significados estéticos fundamentalistas no son una alternativa sino el ineluctable un punto de partida:

«Hace cuatro siglos Francis Bacon estableció con orgullo que lo nuevo es lo moderno. Para ilustrarlo acudió a una metáfora: la araña y la abeja representan la oposición entre antiguos y modernos. Diríamos que la araña se arraiga en un territorio y que la abeja es nómada. La primera teje redes a partir de la segregación de su propia, y antigua, sustancia tribal o patrimonial. En cambio, la abeja –que es moderna- vuela lejos para recabar nuevos materiales. Por otra parte Jonathan Swift, en *The battle of the books*, invirtió los términos para exaltar a los antiguos. La abeja sigue siendo heroína, pero simboliza la antigüedad, pues con sus alas y zumbido encarna el vuelo poético inspirado, pero es acusada por la araña, según Swift, de no ser más que un ente vagabundo sin linaje ni herencia. Sería, digamos, una exiliada, refugiada o inmigrante. En cambio la araña es moderna, pues es científica y matemática; pero la abeja la desprecia porque, al construir a partir de sí misma, todo lo convierte en excremento y veneno».<sup>119</sup>

El comportamiento de la abeja es extraño pues huye de la colmena, de las instituciones y las comunidades. Es migratoria, individualista y detesta echar raíces. No es que no respete las fronteras, las ignora en lugar de transgredirlas. Odia la cuantificación y es inmensamente erudita. Mira hacia el pasado pero es exploradora y gusta de las novedades del futuro: romántica e ilustrada vive su contradicción

---

España. Fue expuesto hasta el año 2000, cuando se repatriaron los restos del cuerpo a Botsuana. Está considerado como una imagen clara de los efectos del colonialismo.

<sup>119</sup>Roger Bartra, *op. cit.*

instantáneamente. Porque ante la implosión de la institucionalidad se preservan los espacios de los individuos. Ante la institucionalización de la masa, la rebelión de los individuos es necesaria pues con demasiada frecuencia la creatividad individual es atada a fidelidades esenciales, a funciones o estructuras determinadas académicamente o a mecanismos de representación nacional, étnica, sexual o religiosa. Los creadores trafican con obras y creaciones por vías reglamentadas, actitudes codificadas y en nombre de instituciones. En la esfera del pensamiento y la creación la abeja busca innovaciones que intentan volver a los grandes problemas. La abeja está ávida de novedades, sedienta de encontrar formas de arriesgada experimentación y nuevos lenguajes. Estas claves son bien sintetizadas por el escritor Sergio Pitól, él escribe:

«Jamás la literatura se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas, se rebela hasta de los mismos cánones creados por ella cuando ya los cree innecesarios. Se inconforma también cuando también cuando se trata de enclavar en una sola región. El deseo de abrir fronteras culturales se presenta en el mismo momento en que alguien fija las fronteras reales, las necesarias a la tribu, a la razón del Estado.»<sup>120</sup>

La mentalidad cerrada, rodeada de fronteras es totalitaria y difícilmente acepta lo diverso; es por esencia monológica y admite solo una voz, la que emite el amo y servilmente repiten sus vasallos. Hasta hace poco esa mentalidad exaltaba los valores nacionales como una forma de culto supremo. El culto a la nación produce una parálisis de ideas y, cuando se prolonga, un entristecimiento del lenguaje. En los últimos tiempos el panorama ha cambiado. Esa mentalidad pareció, repentinamente, hastiarse de la nacionalidad y sus signos más visibles. Dice haberse modernizado, descubre el placer de ser cosmopolita. En el fondo es la misma, aunque el ropaje parece diferente. Se estimula ahora el desdén por la formación clásica y la tradición humanista. Solo tolera lecturas epidérmicas. Retomando nuevamente a Pitól:

«El escritor está marcado desde el inicio, aun aquel que ha cambiado de lengua, ha de responder a los signos de una cultura que le ha marcado: “Somos todo el pasado” vuelo a Borges, “somos nuestra sangre, somos la gente que hemos visto morir, somos los libros que

---

<sup>120</sup>Sergio Pitól, *Trilogía de la Memoria*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 157.

nos han mejorado, somos gratamente los otros”. Y esta confianza en lo que somos impide violentar situaciones; nos parecería ridículo que alguien se sentara a la mesa de trabajo con la conciencia de ser un escritor colombiano, mexicano, brasileño, argentino. Eso se da ya por sentado y en el fondo ni siquiera importa, puesto que en el instante de escribir lo único que ha de saberse, lo que cuenta de verdad, es que su patria es el lenguaje. Y salvado este punto lo demás son minucias.»<sup>121</sup>

De manera irrevocable y fatal la salida del territorio, la extraterritorialidad va acompañada de la desaparición. Desaparecer por vocación altruista tendría que considerarse uno de los ejercicios más bondadosos a los que puede dedicarse un hombre de bien. Lo otro, el desear que los demás desaparezcan por nuestra propia mano o que las leyes los discriminen o eliminen del horizonte, es un asunto diferente porque encarna una concepción bárbara o arbitraria del bien común. Eliminarsse de la nación implica una concepción distinta y anexa una forma distinta de la sociabilidad. Fue el alemán Johann Gottfried Herder, a quien se le debe, entre varias digresiones sociológicas, el mérito de comprender en pleno atardecer del siglo XVIII que los pueblos no deben medirse de manera uniforme, pues cada cultura es consecuencia de su propia historia y de sus tradiciones particulares, las cuales no tienen que predominar o ser más sabias e importantes que otras. Pese a la ambigüedad de sus ideas este hombre vehemente y visionario ha puesto en el centro la diatriba fascista, racial, nacionalista y burda que cada determinado tiempo causa tantas muertes e injusticia en todas partes del mundo. En palabras de Herder: «Jactarse del país de uno es la forma más estúpida de fanfarronería. ¿Qué es una nación? Un enorme y salvaje jardín lleno de buenas y malas hierbas, vicios y locuras mezclados con méritos y virtudes diversas.»<sup>122</sup>

El que viene de lejos, habla otra lengua, pertenece a una comunidad racial diferente y rige su vida por costumbres que no son familiares, pero sobre todo es aquel que encarna la noción de la otredad y, en consecuencia, se convierte en el actor o

---

<sup>121</sup> *Ídem*, p. 159.

<sup>122</sup> Guillermo Fadanelli, «Estampas de nuestra intolerancia: un extranjero en casa», en *Letras Libres*, octubre de 2010. Falta pag o ref elect

representante más sólido de los temores locales. Es común que el extraño despierte la imaginación de los bravucones, quienes ven en su figura una nueva oportunidad para hacer la guerra: el forastero los empuja a protestar porque su presencia amenaza la paz de una comunidad ensimismada. Cuando más se habla de la patria es porque esta ha dejado de existir. Se habla de ella para darle realidad, como cuando se habla de los muertos pensando que así permanecerán sentados en su sillón de siempre.

La patria es una biblioteca, una lengua, el lugar donde están enterrados nuestros muertos, un paisaje de colinas amarillas o un pequeño jardín, pero sobre todo es una ilusión que se alimenta y que cuando se desborda causa tanto daño como las más perniciosas enfermedades y epidemias medievales. Dice el escritor húngaro Imre Kertész que ser extranjero es inevitable aunque permanezcamos en casa o salgamos a dar vueltas al mundo, pues tarde o temprano nos veremos empujados a dar cuenta de nuestro desarraigo. En cualquier parte del mundo, incluida la sala de nuestra casa, se dará alguna vez la circunstancia propicia para ejercer el oficio de extranjeros. Es también verdad que los países no son unidades raciales, sino construcciones históricas que se forman a causa de las más variadas e inverosímiles razones. Un estudioso de los mitos históricos mexicanos, Jacques Lafaye, ha sugerido que el concepto de nación no existía durante los siglos de la colonia tal como se consolidó después de la Revolución francesa. En los primeros siglos de la Conquista se consideraba a las naciones novohispanas más bien como etnias de cierta cohesión política que como entidades morales arraigadas en principios fundadores. No existía un plano inmanente que dotara de cohesión y horizonte a la idea de una conciencia nacional. Al respecto Guillermo Fadanelli es contundente:

«Estamos incapacitados para comprender el absoluto y nuestro lenguaje, pese a todo lo misterioso e inabarcable que pueda ser, no nos permite concebir la realidad de un país más que como un acuerdo de extraños que descubren entre ellos un cierto parecido. Y este acuerdo puede asentarse sobre alguna clase de interpretación histórica, antropológica o a raíz de un convenio

legislativo, pero es un dislate pensar que somos capaces de encontrar la esencia que une a los mexicanos y los hace distintos a los demás. Creer que eso es posible es ir contra el extranjero que habita en cada individuo y añadir un poco más de desgracias a este mundo. Si bien podemos acordar ser parte de un país o actuar bajo las normas de una política determinada, sería un tanto fantástico pensar que la historia, la sociología, la antropología o cualquier otra ciencia podrían darnos una visión exhaustiva o real de la esencia de una nacionalidad.»<sup>123</sup>

Latinoamérica nunca ha sido un continente real, sino una proyección onírica en la que, libres de represión, aparecen los deseos frustrados del Primer Mundo. Y todos los espejismos fantaseados por habitantes de países prósperos —desde El Dorado hasta la Revolución— han concluido en empresas calamitosas. A excepción del Quijote, todos los chalados que han querido purificar el mundo de injusticias, sin medir las consecuencias, han ido a dar a Latinoamérica.

Pero el sueño es una cosa y la realidad otra. Eso lo saben los latinoamericanos que padecen los males que surgen donde no hay modernidad, o sólo modernidad a medias. La inseguridad, la falta de respeto por la vida, el verdadero capitalismo salvaje (secuestro, narcotráfico, venta de órganos, trata de blancas), la inestabilidad política, el despotismo del más fuerte, el clientelismo, la pobreza, la ausencia de libertades y un largo etcétera, representan la otra cara del vergel edénico aún no mancillado por la modernidad. De estos rudimentos entre nación, territorio, América latina e imaginación Roberto Bolaño es consciente: «Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre.»<sup>124</sup>

## 6.1 Extraterritorial

---

<sup>123</sup>Guillermo Fadanelli, *op. cit.* **Falta pag**

<sup>124</sup> Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 111.

La idea de orilla o extrarradio, para hablar en términos urbanos, que es donde se desarrollan la mayoría de las narraciones de Bolaño, está fuertemente marcada por Borges, aunque esto parezca un delirio. En *Borges, un escritor en las orillas*, el libro de Beatriz Sarlo, se anuncia la relevancia de este pensamiento, cuando se señala que el autor de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «hace del límite un espacio literario». Y es dicho espacio como estrategia lo que le permite a Borges crear un «territorio original» cuyo juego interno es radicalmente distinto de aquel territorio llamado realismo mágico (y sus variantes por supuesto). Borges, para Sarlo, ensancha el límite que encarna la orilla, haciendo de ésta el lugar que separa uniendo, el lugar marginal que no tiene centro. Arrancado para referir aquello que está fuera o más allá del territorio en el que se tiene jurisdicción, pero que no obstante está bajo la ley no del país en el que se encuentra sino del que proviene, en la literatura se trata de aquella escritura que se sustrae a las particularidades territoriales. Acá entonces, no hay prolongación alguna, no hay soberanía sino corte, ruptura. La conciencia local o nacional con la cual se relacionaba fuertemente la literatura se encuentra en dificultades, lo que permitiría la emergencia de una literatura sin centro. Para el jurista alemán Carl Schmitt: «el espacio es la imagen de nuestro poder. Un poder, insisto, que ha sido ocultado en pos de la búsqueda originaria.»<sup>125</sup>

Fue George Steiner quien acuñó el concepto *extraterritorial*, arrancándolo del derecho internacional para aplicarlo a la literatura. Mientras el derecho lo emplea para referir aquello que está fuera o más allá del territorio en el que se tiene jurisdicción, pero que no obstante está bajo la ley no del país en el que se encuentra sino del que proviene, en la literatura se trata de aquella escritura que se sustrae a las particularidades territoriales. Acá entonces, no hay prolongación alguna, no hay soberanía sino corte,

---

<sup>125</sup>Carl Schmitt, *El nomos de la tierra*, Comares, Granada, 2003, p. 72.

ruptura. En 1968 Steiner reunirá a Borges, Beckett y Nabokov bajo la idea de *extraterritorialidad*, con tal de dar cuenta –principalmente a partir de la idea de exilio– de la «historia de los cambios en la percepción del lenguaje», cambios que conducirían a una carencia de patria. Steiner ve en la *extraterritorialidad* que lo que lleva a hablar de cambios en la escritura es la cuestión del lenguaje mientras que lo que interesa es la suspensión de la ficción legal que se ha dado entre literatura y tierra, lo que a la vez equivale a la develación y suspensión de la relación entre poder y tierra. Como se ve, la *extraterritorialidad* de Steiner, definida de manera laxa, prima los contenidos lingüísticos por sobre los políticos. La lengua ha sido uno de los componentes principales de la autoctonía, de la ficción legal, pero no es el único cuya suspensión permita hablar de extraterritorialidad. Y ello porque, considerado la escritura de Bolaño, escrita solo en español, el trabajo que ha realizado suspende otras premisas sobre las que descansa la territorialidad latinoamericana, tales como identidad, mitos (o ficciones) fundacionales, armonía étnica, entre otras.

La idea de extraterritorialidad que tiene el crítico Ignacio Echeverría, para quien bajo las actuales condiciones de globalización la noción de *extraterritorialidad* subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que ésta se perfila como «una estrategia de exilio permanente.» Pero no del exilio que mira nostálgicamente la tierra por la fuerza abandonada, sino aquel que se ha lanzado a la fuga o que incluso solicita su derecho de fuga. Ello podría implicar que la idea de exilio no sea tal vez la más adecuada y haya que remplazarla por una estrategia de fuga permanente. La escritura extraterritorial o el **atopismo** sucio, no pretenden la sustracción de las especificidades que puedan afectar a cualquier narrativa, sino de interrogarse por sus posibilidades y sus límites, por sus singularidades y la imposibilidad de cualquier clausura de identidad. De esta manera es

posible leer su fuga de los marcos de comprensión dominantes, marcos en realidad de apropiación espacial —sea local, nacional o continental— con el fin de volcarse de la exaltación de un pasado supuestamente mágico a la develación de la violencia contemporánea (ya no encarnada necesariamente en ciudades bajo la llamada violencia política, sino bajo la globalización, el narcotráfico, la corrupción, etc.), la decadencia de los modelos alegóricos y el agotamiento de los marcos políticos tradicionales.

La emergencia de escritores lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que la tradicional ecuación entre un eje lingüístico único —un arraigo profundo a la tierra natal- y la autoridad poética, pone en tela de juicio los postulados oficiales. El escritor es un escrutador que disecciona toda la gama de posibilidades existentes. Las condiciones de estabilidad lingüística y conciencia local y nacional con las que creció la literatura hasta la década de los cincuenta se encuentran en un estado de incertidumbre total debido a que el carácter de exiliados que han compartido tantos escritores contemporáneos ha puesto en tela de juicio la viabilidad de los patrones tradicionales. En muchas ocasiones las posturas del exiliado o su origen no tiene nada que ver con motivaciones políticas. Tiene que ver con algo más amplio: la pérdida de un centro. De ahí que la categoría extraterritorial haya ganado y avanzado tanto, adquiriendo connotaciones que la hacen cada vez más sutil. La noción subvierte la ya anticuada y complaciente de cosmopolitismo para sugerir aspectos en la literatura que se perfilan como una estrategia de exilio permanente. En ese sentido la categoría de *extraterritorialidad* conviene muy bien a la literatura de Bolaño, que a través de ella refunda una manera novedosa de comprenderse así mismo y de comprender en general al escritor latinoamericano contemporáneo:

«Roberto Bolaño es el bardo de América Latina. El cantor de las sucesivas generaciones de jóvenes poetas latinoamericanos que sucumbieron al abismo de un continente perdido en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad. En poemas, relatos, novelas, viene escribiendo —destartalado, terrible, cómico, tristísimo— de América latina; viene escribiendo la



epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantástico que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución y que hoy sobrevive únicamente en las formas residuales de la bancarrota y la migración [...] Esas generaciones sacrificadas y no historiadas, esa procesión de jóvenes sacrificados, constituyen la materia de lo que está hecha la literatura de Roberto Bolaño, que a su naturaleza transgenérica añade, por virtud de su deliberada extraterritorialidad, su naturaleza transamericana, por así llamar a la nueva cifra en la que lo latinoamericano se acuña en sus libros como una figura universal de la derrota y el exilio.»<sup>126</sup>

El exilio, esta forma de extravagancia, puede transformar a cualquiera en un personaje literario. Vida y literatura componen una sola figura, un solo cuerpo. La extravagancia, por otra parte, es una militancia alegre que no requiere carnet de filiación. Es practicada por artistas y enemigos de viajes obligados que no siguen más rumbo que el de las estrellas. Y los personajes de Bolaño son errátiles, seres de un extrarradio que no posee ningún centro o interior definido, supervivientes de una historia que nunca ha existido. Y Bolaño lo reafirma: «En el triste folcklor del exilio más de la mitad de las historias están falseadas o sólo son la sombra de la historia real.»<sup>127</sup>

Bolaño está marcado por tres imperativos obvios: la política, la violencia y el exilio; y su literatura, tal vez sin saberlo, está dirigida a un lector descreído y desterrado. Su poética de tránsito, de vagabundaje, de la intemperie, encuentra eco en seres humanos que construyen sus referentes en lo mestizo, lo híbrido, en los intersticios. Individuos que entienden que la identidad es narrativa, melancólica y episódica. Que ponen en evidencia lo arbitrario de las fronteras y que saben que una persona es lo que recuerda, hila y puede decir qué es. Lectores que ponen nerviosos a los infatigables fanáticos de lo propio, lo eterno, lo incuestionable. Sujetos cómodos en el afuera del lugar vitalicio. De nuevo, Echavarría encuentra la analogía y el enlace perfecto con la tradición literaria: «Bolaño, como Borges, es un modelo de escritor hecho de una lengua nómada, de exilios... extraterritorial. Es un modelo de escritor que siempre está

---

<sup>126</sup>Ignacio Echevarría Ignacio, *op. cit.*, pp 331-334.

<sup>127</sup> Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 58.

hablando de Hispanoamérica y de latinoamericanos, y sin embargo, no se folkloriza. No hace localismo, no hace realismo mágico, no hace reportaje... No hace lo que han hecho los otros.»<sup>128</sup>

Bolaño fue consciente de sus ficciones legales. En el poemario titulado *Tres*, escribe en tercera persona para señalar lo siguiente: «En realidad tú también conoces a esa gente, hace tiempo incluso escribiste dos o cuatro poemas podridamente cínicos sobre la relación terapéutica entre tu verga, tu pasaporte y ellos.»<sup>129</sup> Digamos que la verga es el sexo fecundador de la patria, patria de la cual el pasaporte da cuenta y el “ellos” serán los compatriotas. En este caso: «un pasaporte consular expedido en México el año ‘73, válido hasta el ‘82, con permiso para residir en España durante tres meses, sin derecho a trabajar». Un pasaporte expedido en un país que no es el «suyo», para irse al otro lado de «su» continente (España), es todo lo que acredita la nacionalidad de Bolaño, de la cual, por supuesto, nunca renegó, y no lo hizo ya que con ello develaba de una manera radical que un papel expedido en cualquier parte del mundo por una soberanía en ruinas, es lo que lo acreditaba como chileno. Bolaño sabía que toda escritura es violencia y ficción, incluso el pasaporte. Y para terminar con el mito de la nacionalidad juega con los próceres chilenos haciendo eco de un verso de Nicanor Parra: «Los cuatro grandes poetas de Chile/ Son tres/Alonso de Ercilla y Rubén Darío.»

## PALIMPSESTOS

El término *fractalidad* fue inventado por el matemático francés Benoît Mandelbort en 1975 para designar la propiedad que ciertas figuras compuestas por una multitud de elementos tienen de preservar el mismo aspecto, cualquiera que sea la escala en que se

---

<sup>128</sup>Ignacio Echavarría, «En Bolaño no hay sometimiento», en *El Universo*, 4 de enero de 2010, p. 46. [<http://www.eluniverso.com/2010/01/04/1/1380/ignacio-echevarria-en-bolano-hay-sometimiento.HTML>]

<sup>129</sup>Roberto Bolaño, *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 44.

observen. Trasladándola —de un modo impropio y más bien aventurado— al terreno literario, la noción de *fractalidad* sirve para describir, por ejemplo, la forma en que *Estrella distante* amplía un episodio del que ya se ofrecía una versión reducida en el último capítulo de *La literatura nazi en América*. O la forma en que a su vez *Amuleto* amplía un episodio de *Los detectives salvajes*. Este principio de *fractalidad* opera en toda la obra de Bolaño de modo más o menos difuso. Como ocurre con tantos autores dueños de un mundo y de un estilo propio, si bien en él de un modo especialmente acusado, cualquiera que sea el libro de Bolaño por el que se empiece, el lector ingresa en un espacio común al que concurren todos sus libros.

Dicho esto, tiene especial interés señalar, ligado a este principio de *fractalidad*, la forma en que la obra entera de Bolaño parece articular una especie de transgresión en la que los géneros se integran indistintamente: poemas narrativos, cuentos cortos, relatos largos, novelas cortas y novelones. En este sentido, la particular estructura de la que por un tiempo fue su novela mayor, *Los detectives salvajes*, constituye el arquetipo de lo que, en una escala superior viene a ocurrir con la obra de Bolaño en su conjunto: resulta tan plausible segregar distintas piezas, dotándolas de una relativa autonomía, como agregarles otras nuevas, independientemente constituidas. La parte funciona como el todo, alcanzándose en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante pero sí insistente y sondeadora de un mismo territorio de ficción, que determina una constante temática y estilística. Bolaño estaba armando un *puzzle* y, al mismo tiempo que recortaba y dibujaba las piezas, acaba proponiendo una futura lectura de su obra a partir de la escritura de su vida pasada. Un paisaje cuya visión funciona como un *big bang* estilo *poltergeist* a la vez que como vital *The End*. Un artefacto curioso mitad microscopio y mitad telescopio que nos acerca lo distante y nos revela lo ínfimo. A

propósito de esta manera de concebir la novela Ignacio Echavarría proporciona una reflexión mutante:

«Se puede hablar de la novela como un género mutante a medio camino entre la novela y el relato breve. Se trataría de libros en los que, por lo común, se confía a la estructura una función integradora de las distintas líneas argumentales, los distintos puntos de vista y voces narrativas en que parece haberse fragmentado la realidad múltiple. En rigor, la novela misma no ha dejado de ser, desde su nacimiento, un género mutante. Un género protéico, totalizador, que va en camino de devorar todos los géneros restantes, sobre los que tiene el ascendente que le confiere ser un género libresco, es decir, asociado por nacimiento a la existencia material del libro como objeto [...] Es en el campo de fuerzas creado por la tensión entre el género clásico del cuento y las tendencias omnívoras de la novela, donde estaría produciéndose esta mutación a la que se viene aludiendo y de la que puede decirse que *Los detectives salvajes* constituye el modelo más afortunado y genuino.»<sup>130</sup>

Cuando se publicó *Los detectives salvajes* alguien dijo que era «el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir.» La inaceptable frase, destacada en la solapa de todos los libros de Bolaño de ahí en adelante, quería ser algo más que un estridente reclamo publicitario. Postulaba implícitamente la idea de que *Los detectives salvajes* acierta en integrar una unidad superior de significado, un material que fácilmente hubiera podido conformarse a la escala convencional del cuento, pero que, en virtud de una efectiva trama estructural cobra una dimensión y un significado superiores. En cualquier caso es por su naturaleza mutante, sin duda, por lo que *Los detectives salvajes* parecen ejercer una poderosa atracción, amplificada por una virtud de espectro *fractal* y que mueve a pensar en la obra entera de Bolaño como un dispositivo al que se van sumando nuevas piezas. El mecanismo tiene mucho que ver con la obra de ciertos poetas que no dejan de publicar sucesivamente el mismo libro ampliado y por lo tanto cada vez distinto. Vale la pena recordar que Roberto Bolaño antes de escribir novelas escribía poesía.

Las respuestas de Bolaño para atender las exigencias de su narrativa no están dadas por los testimonios o los alegatos. Lo que echa a andar es un motor ficticio capaz de revolucionar los hechos y contarlos como posibilidades imaginarias. La sociedad que

---

<sup>130</sup>Ignacio Echavarría, *op.cit.*, pp. 434-435.

esta máquina de ficciones recrea se alimenta del cruce de biografías apócrifas y reales. En cualquier información exigua, un nombre, dos o tres fechas, un lugar de nacimiento, una idea, se agazapa un potencial relato. De este modo la obra completa es una enciclopedia de poetas y literatos que pasan de un lado al otro, de una novela a la otra y en estos desplazamientos pueden encontrarse George Perec, Octavio Paz, Ernest Jünger, Pablo Neruda y un largo etcétera.<sup>131</sup> Esta máquina no sólo funciona en términos espaciales sino también temporales. Su estructura en espiral se organiza alrededor de un hecho que quiebra la linealidad, la coherencia del tiempo en el que se vive. A partir de algún momento contundente la historia deja de ser parte de los acontecimientos cotidianos y se transforma en una relación de conjeturas, hipótesis y hechos improbables, confusos, inciertos, donde sólo queda una memoria frágil y distorsionada. El escritor argentino Rodolfo Fogwill comprendió muy bien la naturaleza interna de este entramado:

«Bolaño es un autor literario que hizo de su vida una trama. Desarrolló un arte, la autopoiesis, aplicada a la poesía, la narrativa, la argumentación ensayística y la red de hostilidades y amores que tejió su vida. Pasé años atormentando a la redacción de *El Mercurio* y a los lectores chilenos por insistir en Bolaño como el mejor narrador argentino [...] Concebía la literatura como una máquina inexorable que opera sin reparar en las voluntades y la vanidades que la mantienen en marcha.»<sup>132</sup>

Los personajes de nombres cambiantes en Bolaño pasan de un libro a otro y eso hace difícil demarcar los contornos entre ficción y no ficción. El objeto del juego de identidades no se dirige a crear novelas a la medida, sino a provocar en el lector ecos y reconocimientos que son un camino para pensar las diferencias entre los distintos órdenes de la ficción y de lo que se despliega más allá de las páginas. Sin embargo el narrador ha volcado en el papel los hechos que envenenan el aire mismo que respira, que habitan sus sueños y permean su pensamiento. Al hacerlo estrecha todos los

---

<sup>131</sup>El artilugio es muy similar al que anima la atmosfera de *La invención de Morel*, la novela de Adolfo Bioy Casares donde una sutil red de artilugios y dispositivos dan vida todas las noches a la velada perfecta e inmortal

<sup>132</sup>Rodolfo Fogwill, «La maquinaria literaria, en *Revista Ñ*, no. 22, 2007, p. 17.

acontecimientos desde una mirada unitaria, que surge de observaciones insistentemente literarias y poéticas, para ser más precisas. Esa mirada funda y recrea el territorio mítico del pasado y lo fusiona con la actividad creadora del presente. *Estrella distante* es un buen modelo del funcionamiento alegórico de este férreo engranaje:

«Al leerla distinguimos una luz del pasado que sólo se puede distinguir cuando ya la fuente de emisión ha desaparecido. Se trata de una percepción directa de un tiempo pasado y, en ese sentido, inevitablemente fiel a esa oscura luz emitida tiempo atrás, pero la percepción se encuentra afincada por completo en el presente, hasta donde viaja transformándose la luz, tal como las historias. En ese sentido estrella distante salda cuentas con una biografía indescifrable y, de una manera radical, al volcarlo transformado y transformándose con el pasado de Chile.»<sup>133</sup>

Rodrigo Pinto asume que se puede emplear una metáfora geométrica para describir la obra de Bolaño: se trata de series de círculos concéntricos que se intersectan en espiral, rodeando el centro o cayendo directamente en él; ondas que se propagan por cuentos y novelas, poemas y artículos, casi siempre ligados entre sí por personajes, situaciones, historias y lugares. Tal vez la mayor anomalía del sistema, por así decirlo, el círculo aparentemente sin intersecciones es *Una novelita Lumpen*, pero también ahí están los temas de siempre en Bolaño y, por si fuera poco, desde el título dialoga irónicamente con la obra de José Donoso *Tres novelitas burguesas*. Al respecto Andrés Neuman, escritor argentino, piensa:

«La referencialidad de Bolaño es más bien una apariencia, porque su referente último no es la literatura misma sino una moral vital. Esa pulsión vital suele faltar en los autores metaliterarios. No es que uno pretenda que literatura y vida son fenómenos separados: es que, precisamente por hallarse tan unidas, lo que uno le pide a la vida es que sepa ser literaria, y a la literatura que sepa ser vital. En esa imbricación Bolaño era un maestro. Nada consta en sus textos como dato, todo está en estertor».<sup>134</sup>

Es evidente que Roberto Bolaño tenía una poderosa capacidad de hilvanar historias y usar el recurso del montaje, textos encabalgados unos en otros de manera prodigiosa y torrencial. Sin cronología ni continuidad estricta en Bolaño la pasión es dispersión elaborada como una bandada de versiones posibles, sobreimprimiendo copias de

---

<sup>133</sup> María Luisa Fischer, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *op. cit.*, p. 156.

<sup>134</sup> Andrés Neuman, «Un desierto propio», en [\[http://www.noretornable.com.ar/v1/dossier/neuman.html\]](http://www.noretornable.com.ar/v1/dossier/neuman.html)

memoria, puentes ciegos, escaleras y miradores concebidos unos sobre otros de acuerdo a un plan estético y moral donde cada casillero remite a un nuevo movimiento que a su vez agrega una nueva perspectiva al acervo. El mundo es un complicado sistema de relaciones, producto de múltiples sistemas interrelacionados. Y esto, para un escritor nómada y de la multiplicidad vital, capaz de asimilar el caos y envolverlo en miles de páginas, refleja un temperamento escrutador capaz de registrarlo todo y tratar luego de ordenarlo en una estructura que tiende al infinito, como un enredo, una maraña, un ovillo.

### **1. Bolaño y la antipoesía**

La escritura de Roberto Bolaño revela una estética nueva, superadora de modalidades agotadas tanto de la denominada literatura realista como de la fantástica. Una indagación de lo político para incorporarlo a originales registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales y una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales de paisajes revisitados (sean grandes o pequeñas ciudades), de zonas de paisaje físicas y metafóricas que afectan a los cuerpos y las palabras, recorridos de la violencia que la lectura de una literatura continental organiza a ejes móviles y cambiantes pero siempre traspasados a una mirada original. Su estilo, su tono, parece basarse en un pabellón absorbente de anécdotas poderosas. Pero en los cimientos no hay enlaces, sino una soterrada melancólica desesperación, un aparato triturador no solo de la Historia sino también de historias personales, que terminan por ser vitales, por casi desaparecer en su esencia de hilos cuyo principal destino parece cruzarse con otros hilos. Hay un borde de desilusión paradójica que, cuanto más cercano parece de la nada absoluta más pisa su propio terreno.

Bolaño toma fragmentos y los desgaja del espacio de intersección original y mediante un complejo subterfugio de transformación los constituye en otros. Es un movimiento que puede nombrarse como autofagia: el nuevo texto saquea al anterior, lo desmenuza y en el mismo acto lo reconstruye. Realiza un deslinde, asimila y amplía detalles con los que inventa otro relato que recupera zonas ocultas o escondidas del fragmento original. Un procedimiento que siempre permite nuevas lecturas. La escritura y la lectura quedan como un campo abierto de relaciones o identificaciones entre autobiografía y ficción, literatura y vida, sueño y realidad, lo que fue entonces, lo que es ahora y lo que nunca será ni ha sido, entre distintos espacios geográficos y narrativos, entre distintos países y libros. Como lo vislumbraba Borges, un texto siempre es reescritura de otro texto en un diálogo ilimitado y su legitimidad no es por su singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos. Bolaño supo compaginar la intensidad del cuento corto con la novela: entretejer sus relatos para hacer una urdimbre o dilatar un relato ya escrito. Esto es claro en el pequeño prólogo de *Estrella distante*. Y este procedimiento se entrevé tanto en la sintaxis de las frases como en la estructura narrativa. Bolaño se respaldaba en la definición de los miembros de OULIPO<sup>135</sup>: una narrativa provisoriamente definitiva.

Este sistema de escritura es muy similar al de la poesía. En muchos casos la reescritura es un procedimiento muy afortunado al que los poetas recurren frecuentemente. Sin embargo, en la obra de Bolaño además de la reelaboración continua hay que añadir un elemento extraordinario: la anti-poesía de Nicanor Parra, el poeta chileno que mayor influjo y embrujo causó en Bolaño:

---

<sup>135</sup>Oulipo, acrónimo de «Ouvroir de littérature potentielle», que se traduce como "Taller de literatura potencial", es un grupo de principalmente de escritores en francés y matemáticos que busca crear obras usando técnicas de escritura limitada: «Littérature à contraintes.» Fue fundado en noviembre de 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais. Éstos refundan el Seminario de Literatura Experimental (Sélitex), en torno al cual se había reunido un grupo de creadores no convencionales, y pasan a denominarlo Ouvroir de littérature potentielle, o Taller de literatura potencial.



«Mi amigo Marcial Cortés-Monroy me lleva a visitar a Nicanor Parra. Para mí, Parra es desde hace mucho el mejor poeta vivo en lengua española. Así que la visita me pone nervioso. Bien pensado, no debería ser así, pero la verdad es que estoy nervioso, por fin voy a conocer al gran hombre, al poeta que duerme sentado en una silla, en ocasiones es una silla voladora, a propulsión a chorro y en ocasiones es una silla taladradora, en fin, que voy a conocer al autor de los *Poemas* y *Antipoemas*, el tipo más lúcido de la isla-pasillo por la que deambulan, de punta a punta y buscando una salida que no encuentran, los fantasmas de Huidobro, Gabriela Mistral, De Rokha y Violeta Parra.»<sup>136</sup>

Al respecto de lo anterior la tercera parte de *Los detectives salvajes* señala que la búsqueda realizada en un Ford Impala hacia los parajes desérticos y los pueblos fantasmales del estado de Sonora correspondería al retorno arquetípico de la madre, en este caso la madre mitológica del movimiento poético *realvisceralista*. Si consideramos este punto de vista, Belano y Lima serían los héroes de la novela de Bolaño que constituirían las dos caras de una misma moneda, de un sólo personaje que decide ser escritor pero antes de llevar a cabo su proyecto debe hacerse cargo de cierto legado, de cierta herencia obedeciendo a diversas razones que tienen que ver por una parte con el desengaño personal e histórico que experimenta, además de una educación guiada por la ruptura y, con lo que finalmente moverá los hilos de esta historia, es decir, el encuentro con su fuente de origen. Entonces, el retorno a la gran madre (Cesárea Tinajero), consignado en el episodio que otorga su forma a la acción central de *Los detectives salvajes*, es el punto cero de una modernidad literaria tanto mexicana como latinoamericana a la que Belano/Bolaño retorna antes de poner en marcha su propia máquina discursiva.

Otro aspecto interesante tiene relación con la aplicación a esta novela del modelo edípico freudiano que Harold Bloom describe en el ensayo *Poetic Origins and Final Phases*<sup>137</sup> donde describe las cuatro etapas que caracterizan el proceso de formación del sujeto poeta, entendiendo una primera etapa donde el joven en el

---

<sup>136</sup>Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 69.

<sup>137</sup>Harold Bloom, *Poetic Origins and Final Phases*, Oxford University Press, 1975. **Falta ciudad y num d epag**

principio de su carrera se sumerge en el mar de la poesía avanzando a una segunda instancia caracterizada por la identificación de un precursor para, luego, en una tercera etapa deshacerse de éste y llegar a él mismo y encontrarse en la cuarta etapa ya en posesión de su persona, y de una obra ya realizada instalándose así en un lugar dentro del ámbito de la poesía. De esta manera se podría trazar una relación entre los postulados de Bloom y la obra de Bolaño, donde efectivamente encontramos a unos personajes, Belano y Lima, que una vez sumergidos en los abismos de un universo poético se identifican con una precursora que corresponde a Cesárea, madre mitológica del movimiento, imponiéndose así un regreso al lugar de partida, al origen. Lo interesante de esta novela es que la condición para el cumplimiento de la tercera etapa *bloomiana* se logra a través de la muerte y desaparición definitiva de Cesárea. En esta novela se elimina al precursor a través de un balazo que podría interpretarse como un ritual exorcista, abriendo el camino para que el personaje que está tras la fusión entre Lima y Belano, que podría ser el mismo narrador de esta novela, quede en plena libertad de trazar su propia obra. Al respecto agrega el crítico Grinor Rojo:

«La muerte de Cesárea Tinajero, primera vanguardista de México, es esencialmente, en la novela que nos ha proporcionado Roberto Bolaño, la muerte de una cierta manera de concebirse el escritor a sí mismo y de concebir su creación. Es, en buenas cuentas, la muerte de un arte y una literatura de los que Octavio Paz [...] es el más celebrado de sus representantes.»<sup>138</sup>

Es interesante mencionar la postura de Grinor Rojo quien ve en la figura de Cesárea Tinajero la versión femenina de Octavio Paz, ya que ésta fue longeva, respetable y sobre todo activo del arte y la literatura de la vanguardia mexicana, latinoamericana y hasta pudiera ser mundial tal como lo fuese históricamente Paz, un vanguardista por excelencia y de más larga duración.

---

<sup>138</sup> Grinor Rojo, «Sobre los detectives salvajes» en Patricia Espinosa, *op. cit.*, falta num pag

No obstante las ideas de Grínor Rojo hay figuras que Bolaño no aniquila, entre ellas está Nicanor Parra. Muchos de los lectores de Bolaño han encontrado que sus personajes están contruidos sobre los arquetipos del detective, el errante, el *flâneur*, y el poeta; aunque más justo sería decir: el antipoeta. Y un antipoema no es otra cosa que un poema. Por definición debería tratarse de una producción dirigida contra los preceptos de la poética (en la acepción general de arte de componer versos), pero lo cierto es que sólo tiene la intención de engrosar su amplio catálogo. La distinción o el carácter de réplica, le llegan porque parte desde la negación de ciertas posturas, o formas de hacer poesía. En este sentido, la antipoesía con todos sus disfraces y envolturas (antipoemas, artefactos, chistes, prédicas, ecopoemas) puede ser tachada de proyecto literario menor por el hecho de construirse como contradiscurso o contratexto, y por haber surgido a raíz de otros movimientos a los cuales parodia. Sin embargo, desde el momento en que Nicanor Parra adopta ese nombre, y empieza a crear a partir de ese reconocimiento de ser *anti*, la identidad paródica fortalece y no debilita al proyecto. Porque la antipoesía que este chileno se inventa, nace a partir de la consciencia de ser parodia, paráfrasis o sátira, y funcionar como tal.

No es sólo que el texto antipoético este predispuesto a ironizar, o ironice sobre algo, sino que se origina sobre la misma operación que conlleva la propia ironía. Este elemento, no ya como simple figura literaria, sino como efecto que aglutina a todos los elementos retóricos antes mencionados, funciona en el proyecto de Parra como estrategia renovante del proceso de comunicación entre autor-texto-lector. En una explicación superficial e introductoria, podríamos decir que la ironía actúa distanciando al antipoeta para que se mantenga afín a la poesía (formas puras, sentimientos sublimes) mientras escribe libre de tales dominaciones (siendo así antipoeta) un texto que sólo el lector puede resolver, y como consecuencia producir el antipoema:

«Parra parece hacerse a diario la reflexión que ya expresó Hölderlin ¿para qué ser poeta en tiempos de penuria? Su posición y su forma de expresarla es necesariamente dinámica, pero bajo una férrea ética de trabajo. Desde la insobornable lucidez antipoética, y el continuo proceso de separación que acarrea. La identidad paródica inherente a su obra, y la consciencia de crisis entre el mundo poético al que aspira (creencia) y el que ha de afrontar.»<sup>139</sup>

Un rasgo principal de la antipoesía es el diálogo textual que establece con otros discursos, ya sean literarios (propios o autorreferenciales y ajenos), o bien procedentes del extra-texto histórico cultural al que se adhiere su supuesto público lector (iglesia católica, deficiencias sociales latinoamericanas, influencia de las relaciones políticas de su época, situación de la poesía...). O dicho de otra forma: de historias conocidas, literarias o extraliterarias, Parra articula tramas distintas que sólo se completan cuando el lector las integra en su sistema de conocimiento.

Uno de los perdidos y aventajados discípulos de Nicanor Parra fue Roberto Bolaño, si cabe el más extraño. Bolaño, que debido a su condición de nómada nacido en Chile, puede erigirse tal vez en el mejor lector modelo de este artefacto en particular y de Parra en general, calibra en tres enseñanzas el mensaje del artefacto:

*La primera:* que no, los chilenos no tienen ni a Darío, ni a Ercilla, que no pueden apropiarse de ellos, sólo leerlos, que ya es bastante.<sup>140</sup>

*La segunda:* que el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso.<sup>141</sup>

*La tercera:* que probablemente nuestros dos mejores poetas, los dos mejores poetas chilenos, fueron un español y un nicaragüense que pasaron por estas tierras australes, uno como soldado y persona de gran curiosidad intelectual, el otro como un joven sin dinero, pero dispuesto a labrarse un nombre, ambos sin ninguna intención de quedarse, ambos sin ninguna intención de convertirse en los más grandes poetas chilenos, simplemente dos personas, dos viajeros.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup>Miguel Ibáñez Langlois, *Para leer a Parra*, Ediciones El Mercurio-Aguilar, Santiago, 2003, p. 18.

<sup>140</sup> Bolaño Roberto, *op. cit.*, p. 46.

<sup>141</sup> *Ídem*, p. 46.

<sup>142</sup> *Loc. cit.*

## **2. Literatura y vanguardia política**

La complejidad de una obra, literaria o artística, que la aparta de la costumbre, no únicamente desconcierta, sino que a veces, incluso cuando no se está preparado para recibirla, decepciona y ofende. La recepción tumultuosa de las novedades a veces radicales, que es una costumbre en la historia de las vanguardias, suele componerse de racionalizaciones arbitrarias, pero también de indignación y despecho. En el caso de la narración y la vanguardia se puede discurrir por otros rumbos ya que sus implicaciones son un tanto ajenas a lo que sucede en el mundo de la pintura, la música o el arte contemporáneo. Según Juan José Saer las vanguardias son consideradas movimientos dogmáticos por lo que él llama postmodernismo. Para definir el postmodernismo Saer explica que la oposición de este a las vanguardias no es artística, sino supuestamente ética, política y cultural: a la tiranía razonable de las vanguardias opone el democratismo. Saer habla de que en un chirle relativismo, los contrarios, si no siempre se reconcilian, existen en un plano de igualdad, de tal manera que, en su opinión, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti son igualmente novelistas, y dentro de la lógica democratista que hace del público la instancia decisiva del proceso creador, la supremacía le corresponde al más votado o sea, en el crudo lenguaje economista que prevalece hoy en día, al más vendido. La prioridad en arte y la literatura del valor de cambio sobre el valor de uso define claramente la gravedad postmoderna.

A pesar de su reivindicación de la libertad en el arte el posmodernismo está estrechamente ligado a la ideología oficial de los ultraliberales, también llamados neoliberales. Su democratismo reivindica las más blandas y vagas categorías del consenso, para el cual toda tentación de ruptura es inmediatamente excluida del debate. Así, del mismo modo que el público es el juez supremo de la pertenencia artística, el

academicismo se presenta como un nuevo clasicismo, y el discurso artístico se confunde con los valores de la opinión, de tal manera que los novelistas ya no necesitan buscar nuevos caminos formales o una visión inédita del mundo para ejercer su oficio, sino que les basta con limitarse a reproducir las ideas, los valores y la situación social, étnica o cultural de su público. La famosa emancipación de la tiranía de las vanguardias no es más que la libertad de comercio ultraliberal que quiere eliminar todas las barreras que obstaculizan la competencia. El artista deja de ser el artesano en que lo había transformado la era industrial para convertirse en un pequeño empresario. Los movimientos artísticos reunidos en torno a una filosofía o una estética como el surrealismo, el romanticismo o el expresionismo desaparecieron, sólo quedan cuentapropistas aislados que suministran su mercancía de acuerdo con las demandas del mercado, y que producen varias mercancías diferentes, según los destinatarios. Por ejemplo, los diarios o las colecciones especializadas en distintos géneros: histórico, policiaco, erótico. Saer desliza la siguiente reflexión con aguda sutileza:

«Lo que antes era considerado como envilecedor para la actividad literaria, con su religión del público, su rechazo a la oscuridad y la complejidad formal, el postmodernismo legitima. Porque en definitiva, aunque simule liberar al público de la tiranía de las vanguardias instaurando una libertad estética que decreta abolida la querrela de los clásicos y modernos, esta propaganda no es más que una tentativa de normalización. De hecho el postmodernismo no fue la primera ni la única tentativa con este patrón; durante la segunda mitad del siglo XX existieron otros ejemplos: el estalinismo, el capitalismo y el nazismo aportaron en su momento su colaboración a la condena de las vanguardias. También esas ideologías pretendieron encarnar el gusto de una mayoría —proletariado, pueblo alemán, libertad individual— y decretaron abolidas la experimentación, las búsquedas formales, la libertad de pensamiento estética, filosófica y política, si esa libertad no coincidía con la hegemonía que esos estados encarnaban y con la ideología propuesta. En los años que precedieron a la segunda guerra mundial el proceso de normalización es evidente. Después de la brillante eclosión vanguardista durante la Revolución rusa de 1917, la grotesca planificación pseudoartística del realismo socialista llegó para acabar con toda tentativa de diversidad filosófica y estética. Con su innoble elucubración sobre el arte degenerado los nazis pretendieron condenar las más importantes creaciones artísticas, científicas y filosóficas del primer tercio del siglo y, por los mismos años de la década del treinta, un complicado y férreo sistema de censura transformó al cine estadounidense en un dócil doctrina de propaganda haciéndole adquirir hábitos difíciles de superar.»<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup>José Saer Juan, *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005, pp. 14-15.

El caso de Roberto Bolaño es raro y atípico ya que él juega con los fantasmas ideológicos del siglo pasado y con lo que Saer llama postmodernismo. Pocos sacaron como Bolaño tal provecho de las vanguardias políticas o artísticas de la segunda mitad del siglo XX convirtiendo los dolores ideológicos en profecías literarias, encontrando en el terror su esencia metafísica, demostrando que la prosa puede y debe ser al mismo tiempo un juguete literario y una apuesta por la gravedad: «Mi felicidad imperfecta: estar con mi hijo y que él esté bien. La felicidad perfecta, o su búsqueda, engendra inmovilidad o campos de concentración.»<sup>144</sup> La obra de Bolaño, un libro más, otro menos, presenta a un escritor que pertenece simultáneamente a varias literaturas, no sólo a la mexicana o a la chilena, sino a la tradición universal de la novela y la vanguardia, virtud de la que pocos escritores pueden jactarse.

De manera por demás aventurada se puede ratificar que la narrativa de Roberto Bolaño puede concentrarse en una expresión: Todo lo real es literatura (o puede convertirse en literatura) y toda la literatura puede influir en la vida. Esta fórmula doble condensa sus operaciones narrativas. Esta nota sobre Bolaño adelanta el centro de su poética. Las palabras de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes* son paradigmáticas: «Y estaba sentada en el wáter, con las polleras arremangadas, como dice el poema o la canción, leyendo esas poesías tan delicadas de Pedro Garfias, que ya llevaba un año muerto, Don Pedro tan melancólico, tan triste de España y del mundo en general, qué se iba a imaginar que yo lo iba a estar leyendo en el baño justo en el momento en que los granaderos conchudos entraron en la universidad.» Auxilio Lacouture es la madre de todos los poetas mexicanos y lee la poesía de Pedro Garfias en el baño, en el centro del torbellino y la represión que se avecinaba en Tlatelolco. Creo

---

<sup>144</sup>Roberto Bolaño, «El cuestionario de Proust. Las respuestas de Roberto Bolaño», en [<http://www.tercera.cl/diario/2000/03/19/t-19.01.3a.REP.BOLANOS.HTML>]

que esta escena es la cifra de las combinaciones fluctuantes entre vida y literatura en la narrativa de Bolaño. Es decir: toda la literatura influye en la vida y todo lo real puede convertirse en literatura.

Ricardo Piglia formula que Roberto Arlt es el mejor escritor político argentino porque no busca reflejar ingenuamente la realidad política.<sup>145</sup> Eso que Piglia enuncia sobre Arlt se podría decir de Roberto Bolaño: Bolaño parte del supuesto desde el que parte Piglia (aunque no lo diga): no hay realismo ingenuo, no es posible el realismo ingenuo. El escritor realista y el escritor «esteticista» escriben ficciones cuando quieren «copiar» lo real. Todo relato es una ficción. La mejor manera de escribir sobre política es no hablar nunca, de manera explícita, sobre política. Y la obra de Bolaño, especialmente *Los detectives salvajes*, combina en una trama inextricable el realismo (el caso de Kafka o de Hemingway es paradigmático) con el esteticismo de Borges y no con la literatura fantástica. Como Kafka, Bolaño mantiene una apasionada relación con la literatura. Sin embargo, el chileno cuestiona irónicamente el sistema de la literatura. Revela el lado oscuro de la máquina: revela los premios y los castigos del mundo de la literatura.

Al leer las novelas, ensayos y entrevistas de Bolaño es posible percibir la existencia de un territorio común a la literatura y a la política: ese territorio común es el territorio de la estética. Para Bolaño, lo político tiene que ver con cierto ordenamiento o cierta disposición de los elementos al interior de la ficción; es decir, tiene que ver más con una forma de presentación que de representación. Entonces, el arte no es político por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales, sino porque crea una incertidumbre con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible.

---

<sup>145</sup>Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 25.



2666 se presenta como un caso ejemplar para entender el entramado político en la escritura de Bolaño. La singularidad de 2666 es que la violencia se relaciona a una voluntad por la forma: aquello que Bolaño denomina la apuesta del fenómeno estético. Esto quiere decir que la ética y el compromiso en Bolaño se realizan siempre en el territorio de la ficción: «Los riesgos, en literatura, son de orden ético [...] pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. De hecho, en todos los ámbitos de la vida la ética no puede expresarse sin la asunción previa de un riesgo formal.»<sup>146</sup> Al hacer explícita la relación entre ética y riesgo formal, Bolaño conecta la noción de compromiso a una cuestión estética. En 2666 es fundamental detenerse en el modo en que Bolaño reflexiona sobre la violencia y sus alcances en el plano de la enunciación, y no sólo en el plano del enunciado. En la novela de Bolaño, el rechazo a la violencia o a las formas del mal se articula a partir de su elaboración en el entramado mismo de la ficción. Por eso la noción de compromiso se hace manifiesta en la escritura de 2666 mediante la elaboración y la exhibición de una metodología del mal, metodología que vuelve visible y decible la forma y el sentido de la violencia. Como plantea Juan Villoro, para Bolaño: «conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlos.»<sup>147</sup>

Sin duda, en las novelas y relatos de Bolaño—y 2666 no es la excepción—se expone el conflicto que experimenta el sujeto ante la historia. Sin embargo, se puede plantear que más que sustraerse surge en la historia. Es decir, los personajes se integran a la Historia en el compromiso con su historia. Esto se relaciona sin duda con el modo en que Bolaño entiende la relación entre el compromiso político y la ficción. En numerosas ocasiones críticos y periodistas le pidieron a Bolaño que enunciara su posición política, que se definiera y que definiera su literatura: si era o no un escritor de

---

<sup>146</sup>Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 77.

<sup>147</sup>Juan Villoro, «La batalla futura», en Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 13.

izquierda, si su literatura era o no comprometida. Como respuesta, Bolaño una y otra vez movió la discusión al territorio de la ficción. Para Bolaño, el compromiso político no se resolvía en la exposición directa de cierto estado de las cosas: no bastaba con escribir novelas de la dictadura, de tortura, o de detenidos desaparecidos. Así, cuando le formularon la pregunta ¿Es posible escribir la novela de los detenidos desaparecidos?

Bolaño respondió:

«Sí, es posible. El único problema es quién y cómo. Porque escribir sobre ese tema para que al final tengamos, por ejemplo, una novela de las así llamadas de denuncia, bueno, mejor no escribir nada. O una novela plagada de guiños a lo que Borges llamaba “la canallada sentimental”. Ese es el riesgo y el escollo. Para escribir sobre esto sería necesario que el novelista se planteara, dentro de la misma novela, el actual vacío en el discurso de la izquierda o la necesidad de reformular ese discurso».<sup>148</sup>

Para Bolaño, el compromiso político significa poder pensar la posibilidad misma de la política dentro de la ficción. La literatura puede asumir un compromiso ético o político ya que en definitiva se trata de un compromiso estético que se traduce en una apuesta por la ficción. Bolaño asume un riesgo formal en la elección de determinados modos de narrar y enunciar que se relacionan precisamente con formas específicas del mal y del terror en el siglo. En *2666*, el narrador elabora una ficción que utiliza como mecanismos internos la misma metodología del mal que rechaza: la repetición de crímenes en serie, el motivo de la desaparición, así como distintas formas de violencia sistematizada. Este riesgo formal, esta ética de la que habla Bolaño y la cual es posible reconocer en su obra, implica ciertamente un gesto político. La repetición no sólo le otorga un nuevo significado a los crímenes repetidos en serie y des-serializados en la ficción tramada por el narrador, sino que a la vez propone una nueva comprensión de la noción misma de repetición: en *2666* se repite lo heterogéneo y no lo similar.

Así, es posible pensar que en el caso de *2666* la repetición se presenta como un modo de articular lo visible, o mejor dicho lo invisible: la invisibilidad de una serie de

---

<sup>148</sup>*Ídem*, pp. 75–76.

cuerpos desaparecidos y asesinados que aparecen paulatinamente en el desierto, en basurales, en hondonadas, en Europa del Este y en México, después de la Segunda Guerra Mundial y a fines de siglo XX. La repetición funciona en la novela como un modo de distribución u ordenamiento que hace aparecer en su insistencia una relación allí donde aparentemente no había relación ninguna (crímenes distintos, hechos inconexos), al mismo tiempo que resignifica y vuelve visible la desaparición misma. ¿Qué relación visible o decible puede existir entre jóvenes que trabajan en las maquilas al norte de México en la década de los noventa y grupos de judíos griegos cuyo tren arriba a un paradero equivocado durante la Segunda Guerra Mundial? El narrador trama su ficción recurriendo a la repetición de lo heterogéneo, lo que permite que los centenares de cuerpos contados en esta ficción es decir, narrados y contables, aparezcan como un solo cuerpo desaparecido, vejado, mutilado y asesinado incontables veces.

La excesiva violencia de *2666* no es presentada como una cualidad inherente de la realidad mexicana ni sugiere ningún tipo de fundamento mítico: en el caso de los asesinatos de Santa Teresa, lo único que queda claro es que son muertes cometidas por criminales y que no se relacionan a ninguna causa misteriosa, a ninguna cualidad excepcional de lo mexicano (o por extensión, de lo latinoamericano). En este sentido, Santa Teresa nada tiene que ver con Macondo ni con Comala como ciudad mítica. Por lo general, la comparación se da así: si Macondo o Comala son el origen mítico de Latinoamérica, el comienzo, Santa Teresa puede ser apreciada como su posible final apocalíptico. Una crítica a este tipo de visión estereotipada de la violencia aparece en la novela en la discusión entre la diputada Azucena Esquivel y el detective Loya, a quien la diputada contrata para resolver la desaparición (y posible muerte) de una amiga muy cercana. La diputada, narradora de este fragmento, le pregunta muy ofuscada al

detective una y otra vez si su amiga ha muerto, pero éste no se resuelve a responder.

Ella lo increpa:

«¡O se está muerto o no se está muerto, chingados! En México uno puede estar más o menos muerto, me contestó muy seriamente. Lo miré con ganas de abofetearlo [...] No, le dije, en México ni en ninguna otra parte del mundo alguien puede estar más o menos muerto. Deje de hablar como si fuera un guía turístico [...] Loya sonrió. ¿De qué se ríe?, le pregunté. Me ha hecho gracia lo del guía turístico, dijo. Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera Pedro Páramo, dije. Es que tal vez lo sea, dijo Loya. No, no lo es, se lo puedo asegurar, dije yo.»<sup>149</sup>

Si existe alguna relación entre los crímenes (o la violencia en general) y el espacio, esta puede plantearse en términos socio-económicos: en la novela se dice reiteradas veces que gran parte de las mujeres asesinadas trabajaban en las maquiladoras. Existen conexiones entre los crímenes y el narcotráfico, la policía y las autoridades. Sin embargo, la novela no plantea ningún tipo de solución ni cierre, de hecho no podría decirse que *2666* tenga claramente un principio o un final. Las distintas partes que la constituyen podrían ser leídas en otro orden y el resultado sería similar.

Con el final de *2666* Bolaño instala la ficción una vez más en el espacio de lo posible, e invita al lector a entrar en el territorio de la elucubración y la duda, de lo que él llama el terreno de «las colisiones y los desastres.»<sup>150</sup> Invita a presenciar, y las palabras son de Duchamp, «la figuración de un posible» que es toda novela, todo relato, todo poema. La ficción como la figuración de un posible: otra manera de decir arte.

### 3. Palimpsesto en la obra de Bolaño

La lista que conforma el *corpus* narrativo en Roberto Bolaño, después de una lectura atenta, está cimentada por un principio de *fractalidad* que consiste, como es sabido, en la reiteración, a diferente escala, de configuraciones similares que se expanden con dinámica arborescente, sin que resulte evidente a primera vista el grado de dependencia

---

<sup>149</sup> Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004, pp. 779-780.

<sup>150</sup> Andrés Braithwaite, *pp. cit.*, p. 92.

de cualquier parte en relación con el todo. No sólo en el resultado final converge la *fractalidad*, sino que inicia desde el momento de la escritura, o mucho antes, en los esbozos, en la escritura preliminar o en la génesis creativa, en el acto de pensar, imaginar, parir, vivir el texto. El resultado es infinito y es pasmosa la inmensidad de conexiones y resonancias en una sola mente:

«En la libretas que Bolaño utilizaba, ahí se ve cómo su letra se modificaba y tarjaba lo escrito. Esas correcciones se habían vuelto enigmas. No en vano, aquellas imágenes de esos cuadernos tarjados lucían inquietantes al modo de pistas que hablaban tanto del control obseso del autor con su obra como del acto físico, doloroso y alegre, de corregirse intentando comprender y aprender el pasado. Bolaño se sostiene por la concentración y el rigor, por el método, por el conocimiento desquiciado de los valores de la biblioteca como herramienta. Para Bolaño los libros son una vía revolucionaria o peligrosa, pero no son un hecho azaroso ni espontáneo, sino que corresponden a un plan esbozado de antemano que él identificó como una peculiar forma de destino o de solitaria vanguardia: Un plan extraño y maniático.»<sup>151</sup>

La literatura de Bolaño parece proponerse como una respuesta al fracaso de los intentos de construcción de una narrativa a partir de un único punto de vista que además busca perpetuarse en una retórica que formula una política de transacción y olvido. Una voluntad orientada a captar el despliegue de las diferencias le permite alejarse de la seguridad y la banalidad, del adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria y antigua eficacia de las verdades dichas con estridencia, para adoptar en su lugar los lenguajes de la reflexión estética, ética y política. De ahí que los mismos personajes regresen constantemente, aunque sea la misma historia, para convertir su narrativa de arriba en otra historia. Para lograrlo Bolaño utiliza la expansión, la digresión, cambios de nombres por razones a veces oscuras; pero sobre todo, como se ha venido repitiendo, una elaboración minuciosa de los dobles que trasciende la duplicación del texto en sí.

Resucitar y restituir personajes sugiere una vampirización de la propia escritura. ¿Por qué simular ser otro u otros, desdoblarse para narrar de nuevo, otra vez, un relato

---

<sup>151</sup>Antonio Villarruel, «El Lugar del Gargajo: Ciudad y Desarraigo en la Obra de Roberto Bolaño», en [\[http://garciamadero.blogspot.mx/2008/11/el-lugar-del-gargajo-ciudad-y.html\]](http://garciamadero.blogspot.mx/2008/11/el-lugar-del-gargajo-ciudad-y.html)

que ya ha sido narrado? ¿Por qué la repetición de lo semejante? La construcción de un doble que confirme construcciones primitivas de los recuerdos reprimidos puede realizarse a través de dos recorridos: una indagación acerca del sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término siniestro o todo aquello que en las vivencias, en las personas o en las cosas, en las impresiones sensoriales y situaciones vitales nos produce el sentimiento de lo siniestro. La intensidad con que la poética de la expansión se larga a un segundo texto parece canalizada de manera resuelta a retomar la memoria para reconstruir y rencontrar lo oculto por la opacidad y la representación cotidiana y oficial del mundo. Celina Manzoni, la crítica argentina, sintetiza:

«La ilusión de ser otro, de desplazar a otro espacio y a otro tiempo lo que no se puede explicar, el horror que se resiste al discurso, lo inefable, funciona como un juego de la imaginación que permite reconstruir la historia y que ésta vuelva atrás para que la muerte no sea definitiva. Los cuerpos atravesados por la historia desconfían del engaño de un lenguaje y una discursividad que se pretende transparente en el marco de los códigos propios del relato realista o del testimonio y aun de alguna poesía del exilio, que se vio obligada a realizar un profundo proceso de reflexión para rechazar los clichés, que como toda forma de repetición automatizada, insisten en el sentimiento de la pena, la lejanía, la pérdida, sin trascender la buena voluntad de la denuncia siempre tan alejada de la buena poesía.»<sup>152</sup>

Lo anterior es tangible a lo largo de toda su obra. Se puede pensar que Bolaño en ocasiones llega al paroxismo, toda su obra está plagada de esa destreza estructural, es como un gas letal que imperceptiblemente respira cada página. Se puede decir que los ejemplos sobran, sin embargo no resta mérito suscribir algunos: Auxilio Lacouture. Esta voz narrativa autodenominada la madre de la poesía mexicana, hizo su primera aparición en noviembre de 1998 en las páginas de *Los Detectives Salvajes*: Auxilio es en tal caso, una voz más dentro de todas las voces ficticias y ficcionalizadas que Bolaño idea y vincula con la realidad tanto literaria como extra-textual a través de un diálogo abierto que pone especial atención en el devenir cultural de Hispanoamérica y su relación con el mundo. Con todo esto, El poder convocador de la obra no se agota en lo que esta contiene en su diégesis de forma explícita: Acciones, secuencias y citas

---

<sup>152</sup>Celina Manzoni, *Roberto Bolaño. La literatura como Tauromaquia*, p. 39-51.

intertextuales, fuentes, influencias, entrecomillados o referencias a otras realidades literarias y entidades culturales.

La connotación del discurso de Lacouture en cambio es mucho más universal gracias al uso de recursos transtextuales, específicamente, vínculos que tienden a la superación de la textualidad cerrada del libro donde aparece. Mecanismos de producción literaria que se repiten a lo largo de toda la obra del autor, lo cual procura a gran escala la formación de lo que Gérard Genette define por palimpsesto. Desde la fragmentación, el mural de citas o cámara de invenciones según Bioy Casares en *La invención de Morel*, se pretende conseguir una concepción total de la creación; la literatura se produce como una red potencialmente infinita de conexiones. La obra funciona como un espejo que invierte o revierte historias ya contadas. Escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo. Al respecto, Gérard Genette, a fin de designar la conexión existente entre los textos y el fenómeno de reescrituración, conceptualiza dentro de la teoría literaria la imagen del palimpsesto, aquella vieja técnica que se remonta al siglo VII y que consistía en raspar papiros para reutilizar el papel.

En el palimpsesto según Genette: «Se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia.»<sup>153</sup> Esta concepción ligada a la obra de Bolaño, demuestra idílica y motivacionalmente la pretensión del autor chileno por generar en sus narradores y personajes un sistema interconectado e interdependiente de textos que de forma recursiva vuelven sobre los mismos pasos al ser actualizadas. La serie de obras que constituyen el grueso bibliográfico del autor está compuesta por novelas *mamut* o lo que Bolaño llama en *2666* «obras totales.» Historias escritas a cuatro manos como es el caso de sus textos en coautoría con A.G. Porta, colecciones de cuentos, ensayos y poesía que

---

<sup>153</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 26.

sin excepción, se valen de una serie de estrategias textuales como el *double coding*, la ironía intertextual, la metanarratividad y otros recursos que tienden a la polifonía discursiva como las listas imaginarias y el establecimiento de taxonomías que procuran la fijación de un canon de autores o libros que se deben consultar. Dentro de todas ellas sin embargo, una de las más destacadas es el reciclaje o reescrituración completa de una obra, palimpsesto e hipertextualidad que técnicamente podemos definir de acuerdo a la teoría de Genette como: «Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario.»<sup>154</sup>

El caso peculiar de generar un palimpsesto desnuda y hace tangibles procesos que son inherentes a la creación, lectura e interpretación, destacando el rol que cada personaje tiene en el proceso al actuar como filtro y cristizador de sentidos posibles. En esta lógica, el discurso de apertura o breve anotación que antecede a la novela *Estrella Distante* resulta esclarecedor pues a través de estas líneas, Bolaño, además de plantear sus motivaciones para el diseño de un proyecto de re-escritura que surge a partir de un capítulo de la *Literatura Nazi en América*, aprovecha para incluirse como parte del relato y generar nuevas transgresiones textuales, lo cual estimula a su vez nuevas lecturas e interpretaciones que se cristalizaran de distinta manera en los hipotéticos lectores. Bolaño considera tanto a los neófitos destinatarios como a los más o menos familiarizados con una enciclopedia específica ligada a su autoría y fundación de personajes y mundos.

Respecto al prólogo de *Estrella Distante* hay que destacar además una referencia clave, la cual nos permite entender mejor las motivaciones que llevan a la creación de un palimpsesto. Se trata de la mención implícita a Borges y a través de éste a Cervantes

---

<sup>154</sup> *Ídem*, p. 77.



y al Quijote al aludir al cuento «Pierre Menard, autor del Quijote»: «Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.» A través de sus dichos y los de su *alter ego* queda claro el afán integrador y totalizador que su obra tiene, similar a una gran *Rayuela* plagada de vínculos. En cuanto al aludido factor de solidaridad y relación que las obras del autor sostienen, se puede ver, además del reciclaje de pasajes o capítulos completos, continuas referencias a lugares, hechos y personajes que realizan *crossovers*. Término propio de disciplinas artísticas como el cine y el cómic y que se pueden entender literalmente como un cruce o salto que implica la interrelación de elementos provenientes de distintos mundos posibles y que al unirse e interactuar, van generando una noción de unidad, de un universo vivo, a la par que refuerzan una concepción de literatura interdependiente en límites y sistemas que se diluyen en su origen pues tocan de forma transversal y más allá de las semejanzas y anécdotas, una gran gama de elementos, disímiles y muchas veces irreductibles entre sí. Revistas, movimientos artísticos, música, grandes clásicos, cultura *pop*, cine de género, cine clase z, pornografía, boxeadores, lucha libre, crónica roja, figuras políticas, hechos bélicos, filosofía, ciencia, teoría literaria, topografía y en definitiva al mismo autor y su vida.

El mural de citas y referencias hacen de la obra una recámara por la cual el lector puede acceder y salir en diversas direcciones. Las creaciones de Bolaño pasan a formar parte de un catálogo de autorreferencias para el lector asiduo a su obra. No hay que obviar por tanto, los nexos que sostienen entre sí los cuentos de *Putas Asesinas*, *Llamadas telefónicas* y *El gaucho insufrible* y estos a su vez con la novelística del autor debido a personajes recurrentes. Belano, Ulises Lima, referencias obligadas a Matthieu Messagier, Sophie Podolski y lugares como el café Quito (Presente por ejemplo En

«Ojo Silva» de *Putas Asesinas y Los Detectives Salvajes*) Asimismo se suman anécdotas difíciles de obviar como la detención que Bolaño sufrió durante su regreso a Chile en el año 1973. Esta situación particular da origen a un diálogo entre dos *ratís* (argot callejero en Chile para designar a los policías) en el cuento «Detectives» del libro *Llamadas Telefónicas*:

- ¿Te acuerdas del compañero de liceo que tuvimos preso?  
—Claro que me acuerdo. ¿Cómo se llamaba?  
—Fui yo el que se dio cuenta que estaba entre los detenidos, aunque todavía no lo había visto personalmente. Tú sí y no lo reconociste.  
—Teníamos veinte años, compadre, y hacía por lo menos cinco que no veíamos al loco ese. Arturo creo que se llamaba. Él tampoco me reconoció a mí.  
—Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile.  
—Qué mala cueva.  
—Qué buena cueva, caer justo en nuestra comisaría.<sup>155</sup>

El hecho se aprecia también en las digresiones que al respecto hacen Auxilio Lacouture y otros personajes al tratarse de un importante viaje de peregrinación del *alter ego* del autor:

«Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues Arturito Belano se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos.»<sup>156</sup>

Otra relación entre narrativa breve y extensa, se da por medio del personaje Joanna Silvestri, la actriz pornográfica y protagonista del cuento que recibe su nombre y que encontramos en la colección *Llamadas telefónicas*: «Aquí estoy yo, Joanna Silvestri, de 37 años, actriz porno, postrada en la Clínica Los Trapecios de Nîmes, viendo pasar las tardes y escuchando las historias de un detective chileno. ¿A quién busca este hombre? ¿A un fantasma? Yo de fantasmas sé mucho, le dije la segunda tarde, la última que vino a visitarme, y él compuso una sonrisa de rata vieja.»<sup>157</sup> El mismo personaje aparece de modo circunstancial en *Estrella Distante* al formar parte del itinerario detectivesco que gira en torno a la figura de Weider. Lo cual reafirma el

<sup>155</sup> Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, p.124.

<sup>156</sup> Roberto Bolaño Roberto, *Amuleto*, Anagrama, Barcelona 2002, p. 89.

<sup>157</sup> Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, p. 159.

uso de *crossovers* por parte del autor. La interrelación y la función que esta estrategia cumple apunta a que el lector familiarizado con esta suerte de vínculos interactúe con cada texto en otro nivel de comunicación, pues se llenan vacíos previos o posteriores y se vulnera la idea de autonomía cerrada y absoluta de la obra, procurando una lectura enfocada en un nivel de sistemas más amplios que no sólo reposan en el libro sino en la obra total del escritor, luego la literatura y el arte en general.

Finalmente hay que hacer mención a su personaje Lalo Cura que participa por una parte en el cuento que se titula «Prefiguración de Lalo Cura» publicado en la colección de relatos *Putas asesinas* a la par que funge el rol de sicario y luego de aprendiz de detective de la policía de Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez en México y escenario nuclear en que todas las historias de la póstuma *2666* desembocan. En cuanto a esta última novela, llamada *mamut* por el mismo autor debido a su vastedad y carácter experimental, hay que retomar el factor de autorreferencia señalando la relación que en múltiples dimensiones *2666* sostiene con *Amuleto*. En primer lugar, Auxilio Lacouture, narradora y personaje principal, introduce en las páginas de *Amuleto*, a través de su narración, el título de la novela, lo cual es digno de destacarse más allá de ser una cita anecdótica, pues establece un puente que prefigura la concepción apocalíptica del autor:

«Pesadillas de un infierno de violencia universal afincado en las fronteras de la realidad: (...) la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.»<sup>158</sup>

Este párrafo lo podemos vincular a una concepción estética de la maldad que se reconoce en la obra de Bolaño. Esta estética del mal tiene como asentamiento un espacio físico que le sirve al autor de sustento material, en este caso, se trata de Santa

---

<sup>158</sup>Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 86.

Teresa que toma como referente Ciudad Juárez en la frontera de México con Estados Unidos. Infame región del país del norte que a causa de los continuos y sistemáticos asesinatos de más de 300 mujeres, el escritor chileno calificó en una de sus entrevistas como un verdadero infierno: «Ciudad Juárez es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos.»

Auxilio Lacoture complementa la mención de *2666* en su discurso, con la siguiente digresión que se da a la luz de los hechos de violencia y devastación que la gran novela o novela *mamut* relata en la parte de los asesinatos:

Allí estaba [...] a través de ese río turbulento que era y es la avenida Guerrero, similar [...] al Grijalva [...] aunque el Grijalva nocturno que era y es la avenida Guerrero había perdido desde tiempos inmemoriales su condición primigenia de inocencia [...] era un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres, automóviles negros que aparecían, desaparecían y volvían a aparecer, los mismos o sus silenciosos ecos enloquecidos, como si el río del infierno fuera circular.<sup>159</sup>

Para Auxilio, el cementerio de *2666* no solo es un sitio de recalada para los muertos, sino el espacio del olvido carente de verdad y de justicia. En *Amuleto* la presencia de la muerte se conecta con la noción del mal. Auxilio prevé cómo ese cementerio es un río que arrastra cadáveres. *Amuleto* es la profecía que anuncia los horrores que desgarrarán y devorarán a las mujeres de Santa Teresa.

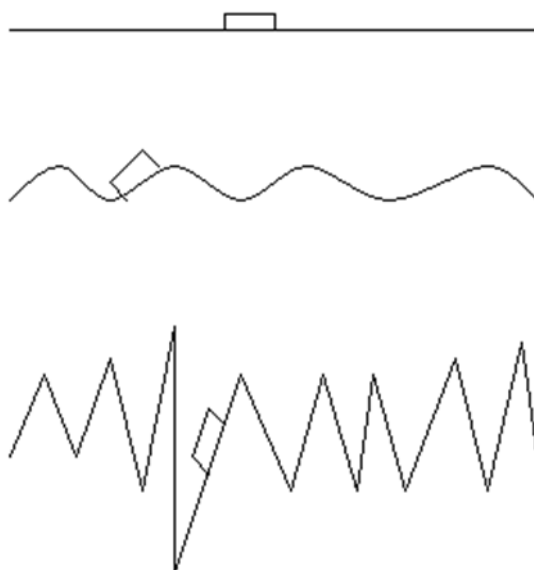
La voz de la uruguayana discurre caótica llenada de proyecciones delirantes que hablan del futuro de los escritores a la par que se establece puentes con el pasado, recuerdos que engullen a Auxilio junto al presente de miles de jóvenes poetas que son sus hijos, o que fueron o serán sus vástagos, pues ella ha tenido a su cargo la tarea de educarlos sentimentalmente. Entre ellos, Belano, Ulises Lima y todos los compañeros de ruta. La narración resalta además vocablos como espejo, deseo, placer y el fracaso de toda una generación. El terror de la generación de Bolaño devorada por las guerras,

---

<sup>159</sup> *Loc. cit.*

perdida en los derroteros de la historia, jóvenes que fracasaron en su utopía, en su Revolución. Cierre que definitivamente se complementa con su idea acerca de Ciudad Juárez como trasunto del infierno, maldición desasosegada de frustraciones y de la infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos.

El texto *Amberes* publicado el año 2002 pero que se remonta en cuanto a su génesis a los ochenta, de acuerdo a lo que se señala en el prólogo, presenta el siguiente poema visual que en apariencia podemos titular «El Mar» pues dentro del libro aparece bajo ese nombre señalado como el capítulo veintidós dentro de un collage de diversos escritos. Este dice lo siguiente:



Fotos de la playa de Castelldefels... Fotos del camping... El mar contaminado... Mediterráneo, octubre en Cataluña... Solo... El ojo de la Zenith... Se alternaban. La línea recta me producía calma. La ondulada me inquietaba, presentía el peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar. La última línea era la crispación. Me dolía el pene, el vientre, etc.<sup>160</sup>

Este poema se traspasa a *Los Detectives Salvajes* pero como un poema que Amadeo Salvatierra conserva de su amiga, la poeta Cesárea Tinajero, y que los jóvenes Ulises Lima y Arturo Belano explican al viejo escritor. La actualización del poema

---

<sup>160</sup> Roberto Bolaño, *Amberes*. p. 59.

dentro de la novela, conserva el sentido que *Amberes* propone: Un viaje incierto, sin retorno y lleno de peligros. Especie de metáfora que comprende el placer demencial que la escritura promueve, idea que sin duda el escritor reafirmó a cabalidad a lo largo de su vida y que se explica en la siguiente cita: «La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear, eso es la literatura.»<sup>161</sup> Palabras de Bolaño que encuentran su par en el verso del poeta Mario Santiago que sirve de epígrafe a la novela *La pista de Hielo*: «Si he de vivir, que sea sin timón y en el delirio.»

#### **4. Detectives distantes**

En la obra de Roberto Bolaño la presencia constante de figuras que pertenecieron al mundo real pero que en el ámbito de la ficción acentúan un tipo de fantasmagorización que impera en toda la obra hay algunos ejemplos: Lilian Serpas (poetisa salvadoreña que se presume tuvo un romance con Ernesto Guevara) que aparece y desaparece por los bares y cafeterías de *Amuleto*. O Enrique Lihn en *Llamadas telefónicas* que es un maestro olvidado en medio de un mundo fosilizado que se le aparece al narrador del relato en sueños. El más emblemático de todos es César Vallejo en *Monsieur Pain* quien agoniza en París a través de ataques irrefrenables de hipo y sólo es un poeta desconocido e indigente que además, sin pronunciar palabra ni cometer acción alguna (sólo agonizar) marca el pulso de la novela. Y es en esta novela, *Monsieur Pain*, donde se hace más palpable la condición de fantasmas que acecha la antología de personajes bolañianos.

---

<sup>161</sup> Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p.90.

En esta novela Pierre Pain es un discípulo de Mesmer al que le encargan que cure el hipo que sufre un sudamericano pobre abandonado en un hospital de París en la primavera de 1938. En apariencia, nada puede pasar. Sin embargo el mesmerista Pierre Pain se verá envuelto en una intriga en donde se planea un asesinato ritual de proporciones planetarias. ¿Quién es el sudamericano que agoniza en el hospital Aragón? ¿Por qué unas fuerzas ocultas desean su muerte? ¿Qué se pierde y qué se gana con esa muerte? Sólo Pierre Pain se da cuenta de lo que se teje entre bastidores. Y él no es un héroe sino un hombre común y corriente: solitario, delicado, pacífico, descreído, el menos indicado para intentar resolver una historia extraordinaria a mitad de camino entre la casualidad y la causalidad, una aventura a vida o muerte en donde se pone en juego el amor, la soledad, la dignidad y el valor del ser humano, el delirio, la irremediable tristeza. Junto con *Monsieur Pain* el caso más extremo de fantasmagorías está en el cuento «El retorno» de la colección *Putas asesinas* ya que el narrador es un hombre muerto que describe desde el más allá su condición de conciencia errante: «conciencia del vacío que se había instalado en mi alma mucho antes de morir.»

En Joanna Silvestri, relato de *Llamadas telefónicas*, hay una frase que resume esta condición existencial: «Todos somos fantasmas [...] todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de fantasmas.» Es una constante en Bolaño que los narradores se refieran a los personajes en términos de fantasmas. Con ello se recalca no sólo la condición de extranjeros de sí mismos, sino también la imposibilidad, en el mejor de los casos la complejidad, de establecer vínculos que supongan afectos. Esta suposición de que todos los personajes, ficticios o reales, son fantasmas, es una forma de desapego, de guardar la distancia con la historia, la sociedad o la política oficial. A pesar de su condición ectoplásmica estos fantasmas no se dedican a merodear chocarreramente, tienen una vocación muy definida ya que además de la poesía son

detectives en perpetua búsqueda, de ahí que su penar se convierta en un misterio. Están a la caza y resolución de sus propios casos. No intentan comprender cómo o porqué llegaron a esa condición, tampoco desean una epifanía que los releve de su actividad. Son detectives sin solución de un misterio infinitamente irresuelto.

La novela o el género policial en Bolaño también adquiere otra dimensión, es como si todo lo que pasara por su imaginación saliera modificado de manera imperceptible para el ojo común. El trabajo de un desquiciado divirtiéndose mientras convierte todo en fantasmas, detectives y poetas melancólicos y exiliados. El género policial que entrega Bolaño combina al menos dos tipos de investigación: la literaria y la policial. La primera se presenta como un método de llegar a la segunda. Hay que constatar, sin embargo, que la historiografía literaria que se entrelaza con la investigación policial es relativamente falsa o, más bien, ficcional. Sólo una parte de los mencionados escritores, las mencionadas obras y los descritos movimientos literarios que tienen existencia real o histórica. Por ello, el método policíaco se presenta impuro, mixturado y cruzado de otros géneros, se hace evidente que su relación con lo policial es heterodoxa y problemática. De hecho, esta relación está diseminada de diversas maneras en muchas de las obras de Bolaño (*Los detectives salvajes*, *La literatura nazi de América*, *Putas asesinas*, *Llamadas telefónicas*, *Monsieur Pain*, etc.). Su porfía en incorporar elementos estructurales de la narrativa policial lo define como un escritor policíaco herético y crítico, más preocupado de producir un rendimiento estético para los elementos que la tradición concibe como característicos del género, que de reiterar fórmulas estereotipadas. La obra de Bolaño es una máquina multialusiva que incorpora al lector en una zona de complicidad, irónica y lúdica, en que cada guiño compromete estéticamente al lector pero no de manera impositiva sino libertaria. La fragilidad y veracidad de los discursos se manifiesta a cada paso del relato, como si las voces



narrativas quisieran asegurarse de que el lector no tome nada como absolutamente cierto o seguro.

Esta forma de dotar informativamente a la historia con una sustancia de sucesos se repite a través de la obra y constituye la modalidad básica del relato. Se trata de una enunciación dubitativa que deja en manos del lector gran parte del trabajo de interpretación. Las imposiciones son mínimas y la mayor parte de lo narrado se confiesa parcial. La versión y la perspectiva de unos hechos que encuentran en el narrador un punto de confluencia, pero no de determinación definitiva y, sobre todo, pasado y repasado por una memoria débil y confusa tienen como fuentes a otros personajes. El carácter pseudotestimonial que adquiere el material narrativo, en su conjunto, se ve expresado a través de las constantes justificaciones del origen de las versiones que componen a la manera de un collage la narración desplegada. Los diversos personajes contribuyen con sus opiniones y sus fragmentos de historia a constituir el tejido del que el lector intentará extraer un resultado. Este embrague y desembrague de lo contado permanentemente delega la responsabilidad de lo dicho y vuelve la instancia narrativa un acto móvil, tiende a eludir la aserción y se vuelve eco de voces ausentes cuya credibilidad se desdibuja en el contexto de una atmósfera de desinformación. La ficción del acto de narrar está implícitamente reconocida por el narrador.

Y para lograr esta ficción es muy importante lo que significa el detective. Como plantea el escritor argentino Pablo de Santis: Al situarlo en la fecha de su aparición, pleno siglo XIX, donde se conjuga hermosamente todo el sueño ilustrado de la razón y el progreso y la pasión romántica por el misterio y lo sobrenatural, el detective está a favor del positivismo y de la razón, y por otro lado tienen un costado romántico, como si fueran los últimos caballeros de una orden que se va a extinguir. Habría que ver en el surgimiento del detective un nuevo tipo de héroe: el héroe quieto. La novela criminal

nace de ese héroe que no se desplaza ni recorre distancias, que está dentro de un cuarto (de hecho el caso más paradigmático del género es el llamado «Caso de la habitación cerrada» de Edgar Allan Poe) y tiene la mirada puesta en lo mínimo, en lo microscópico. Este giro se explicita en un cambio de instrumento radical: mientras que en la novela de aventuras lo que aparece es el catalejo o el telescopio, instrumento de visión pero que trabaja a la distancia; el detective, en la novela criminal, opta por la lupa. La lupa es un instrumento de lectura, y es por medio de este símbolo como el detective lee el detalle, así como el lector lee las pistas que el autor le brinda. Se trata de ver la verdad en lo menos evidente, en lo marginal, lo que está escondido. Si hay verdad, o más bien si hay una necesidad de verdad en tanto se ha perdido el sentido, debe haber alguien encargado de comprenderla, de revelarla al lector. Esta es la figura del detective. La realidad, y el enigma, se transforman en manos del detective en una serie de claves cifradas capaces de ser traducidas y descifradas, que restituirán el orden más allá de lo irreversible del crimen, más allá de la acaecida pérdida de sentido. Bolaño titula a su más popular novela *Los Detectives Salvajes*.

Sin embargo hay algo importante que mencionar sobre estas modalidades narrativas de Bolaño: no son improvisadas, vienen y pertenecen a la tradición de la novela universal:

Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar originales de los más únicos pintores que sabe y esta misma regla corre para todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace quien quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y sufrimientos como también nos mostró Virgilio en Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolos y describiéndolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para dar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes.<sup>162</sup>

En la cita anterior Cervantes da una lista y síntesis de la teoría clásica renacentista de las artes: en concreto, el artista debe imitar la tradición

---

<sup>162</sup>Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, México, 2009, p. 234.

perfeccionándola, mostrando las cosas como habrían de ser; y para llegar a esta imitación idealizada debe a su vez imitar a los artistas que han sobresalido en practicarla.

Para constituirse como escritor es necesario mantener vivo un canon, insertarse e integrarse en él. La lectura es el hábito más importante para fundir las inquietudes y la organización de una obra en un selecto grupo. Al ser cuestionado por los libros que lo han marcado Bolaño declara:

*El Quijote*, de Cervantes. *Moby Dick*, de Melville. Las obras completas, de Borges. *Rayuela*, de Cortázar. *La conjura de los necios*, de Kennedy Toole. *Nadja*, de Breton. *Las cartas de Jacques Vaché*. *Todo Ubú*, de Jarry. *La vida: instrucciones de uso*, de Perec. *El castillo* y *El proceso* de Kafka. *El tractus*, de Wittgenstein. *Los aforismos*, de Lichtenberg. *La invención de Morel*, de Bioy Casares. *El Satiricón*, de Petronio. *La historia de Roma*, de Tito Livio. *Los pensamientos*, de Pascal.

Además de saberse constituir como personaje literario, en 1999 Roberto Bolaño rechazó el viaje que la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara le ofreció para que participara en varias mesas literarias pues Chile fue país invitado. Sin embargo Bolaño escribió un texto que se publicó en una edición especial del suplemento *Hoja por hoja*, en ese momento la principal publicación de distribución gratuita, llamado «El misterio transparente de José Donoso». Con este artículo bomba, el escritor no necesitó asistir a la FIL para estar en boca de todos los asistentes y organizadores. En este trabajo Bolaño manifiesta los intereses de un escritor para el que la intervención literaria y su ética son tan importantes como la obra. José Donoso encarna el rol del padre en la narrativa chilena y Bolaño lo incordiaba. Esta estrategia de solitario que impone su ley, repudia la convención, descrea de la gloria y sus poderes nunca se alejó de él, fue su marca distintiva. Como dice Juan Villoro: «La condición única era su signo». Cabe resaltar que en sus escaramuzas no late el dogma concluyente del gurú, sino la búsqueda permanente de quien no ignora que: «la literatura no sólo se hace de palabras.»

Para Roberto Bolaño el oficio literario es algo más que una destreza lingüística ya que piensa que uno de los mayores peligros que acechan a la literatura es la formación de eruditos inmorales, torturadores ilustrados, dandis del horror. En este sentido la cultura no queda eximida de la corrupción y es garantía de una exquisita sordidez. Ante este panorama, el detective distante busca, y en su investigación descubre que sólo queda lanzarse al abismo, ser fiel a una fuerte ética literaria y personal.

#### POSIBLECONCLUSIÓN

Proteo era el antiguo dios del mar y cuidaba los rebaños de focas de Poseidón. Tenía la capacidad de ver las profundidades y predecir el futuro. Aunque, en un mimesis aplicada a varias culturas, cambiaba de forma para eludir a quien le inquiría, contestando únicamente a quien era capaz de seguirlo a través de sus metamorfosis; solo Menelao pudo retenerlo. Es decir: contrario a los intelectuales actuales que no cambian de forma pero que buscan ser siempre interrogados, Bolaño, el prosista, se asemeja mucho al dios proteico en su huir de los interrogatorios, y en sus metamorfosis. Cambia de forma a través de toda su narrativa sólo para demostrar que lo único capaz de dar creencia es la literatura, el mito.

Finalmente llega la solución de la tesis que nunca planteé: Roberto Bolaño cree que es más interesante marcar un autogol que un gol: «salvo que uno sea Pelé o Maradona, hacerlo es un gesto descortés y vulgar hacia el arquero contrario a quien no conoces y no te ha hecho nada, mientras que un autogol, es un gesto de independencia». Sea entonces: llegar a una conclusión premeditada carece de emoción y desilusiona;

tanto esforzarse para sentir hueco y fútil todo lo escrito, sin apariencia e inconcreto, calculado, deliberado. Pero tampoco quiero parecer obstinado y duro, plagiar al autor en todos mis desplantes, así que sí, tengo dos conclusiones:

La primera: Por donde se lo vea, no hay conclusiones.

La segunda: ¿?

## COLOFÓN

Por siglos la palabra artista ha tenido connotaciones diferentes a las que experimenta actualmente. Los artistas inicialmente pertenecían a un gremio y su oficio consistía en saber algo con mayor destreza que los demás. Era básicamente una concepción «clásica» alejada de la idea contemporánea que premia sobre todo la novedad de las ideas intelectualmente «complejas.» El artista «moderno» distingue su trabajo por la importancia intelectual y espiritual con que sella la personalidad de su quehacer. El genio y el amplio reconocimiento del artista garantizan la propiedad y privacidad de las ideas y ocurrencias que da a la luz. Esto genera que solo los iniciados y expertos en «arte» puedan interpretar más allá de lo aparente. En el pasado un artista primero debía ser aprendiz y estaba obligado a pasar una temporada con su maestro para adquirir los secretos y usos del oficio que había elegido, por lo que debía obediencia y gratitud a su protector. El aprendiz se entrenaba con el fin de conseguir la pericia necesaria y emplearla en su beneficio económico.

En su libro *Los anillos de Saturno*, W.G. Sebald, recuerda que el escritor y médico inglés Thomas Browne escribió una biblioteca fantástica llamada la *Bibliotheca Abscondita*. Entre otras cosas que interesan destacar, a Sebald le gusta puntualizar que Browne en su libro habla de una caña de bambú que servía de bordón a dos monjes persas que habían permanecido largo tiempo en China para profundizar en los secretos

de la sericultura y poder atravesar así las fronteras del imperio chino para lograr llevar los primeros huevos de gusano de seda a Occidente. El gusano de seda desarrollado es una polilla que, con las alas extendidas apenas mide cuatro centímetros por dos de longitud. La única ocupación de esta mariposa es la reproducción. La cuna de la oruga de seda parece encontrarse en todos aquellos países de Asia en los que la morera blanca que le sirve de alimento crece de manera silvestre. Ahí es donde vive abandonada a sí misma, al aire libre. En la historia de China, que *comienza* dos mil setecientos años antes del inicio de la era cristiana, se refiere que Hoang-ti, el emperador de la tierra, gobernó durante más de un siglo, e incitó a Si-ling-chi, su primera esposa, a que se dedicara a los gusanos de seda e hiciera ensayos para su posterior utilización y así contribuir a la felicidad del pueblo. En lo sucesivo, la cría doméstica del gusano de seda se convertiría en una ocupación distinguida de todas las emperatrices, de cuyas manos pasó a todo el género femenino.

Al cabo de pocas generaciones la manufacturación de la seda se convirtió en una forma inagotable de riqueza. Una caravana de comerciantes hacía un viaje que tardaba aproximadamente doscientos cuarenta días para ir desde el mar de China hasta las costas del Mediterráneo. A pesar de ser tan codiciada la seda, su producción estaba estrictamente controlada y por milenios sólo los chinos poseían los secretos de la producción de este material; fueron los monjes antes mencionados quienes llevaron a Bizancio los primeros gusanos de seda a Occidente. Este método tardó más de dos milenios en propagarse por toda Europa. Fue en el año 1600 cuando el agricultor Oliver de Seres presentó ante el rey de Francia, Enrique IV, el proyecto de arrancar los árboles silvestres en los jardines del palacio y plantar moreras para introducir la sericultura. Sin embargo el proyecto encontró fuerte resistencia por parte de Sully, el primer ministro y ministro de finanzas del rey quien adujo, entre otras cosas, que el clima de Francia no

era idóneo para la sericultura, además de que la sericultura sería un empleo ocioso que no contaba con mano de obra sobrante para realizar esta tarea. Ya que el arte de la sericultura es considerado en extremo femenino, Sully argumentó al rey que un cambio de este tipo en el campesinado francés mermaría las reservas de soldados pues al canjear la labor ardua por una endeble y delicada las consecuencias se notarían en el ejercicio de las armas. Sin importar las reticencias de Sully, el rey Enrique IV estableció en 1598 de un edicto donde aceptaba que los hugonotes (protestantes franceses de doctrina calvinista durante las guerras de religión) podían establecerse en el reino, además de servir la mano de obra necesaria para realizar las labores de la empresa de la sericultura. Estimulado por la experiencia francesa, Jacobo I, comienza a propagar la sericultura en Inglaterra y, aprovechando la abolición del edicto de Nantes, en Inglaterra se exilian más de 50 mil refugiados hugonotes, sobre todo en la ciudad de Norwich donde, con la experiencia precedente de los emigrantes, fundan una próspera industria de la sericultura que en dos generaciones logrará la riqueza de este gremio.

Los telares donde se realiza este trabajo tienen arcos en los que, a través de un armazón y listones de madera, guarnecidos por pesos, que en su extraña simbiosis recuerdan caballetes o jaulas de tortura, los tejedores pasaban una vida entera. Se sabe que los tejedores, los eruditos y demás escritores se pueden comparar entre sí ya que todos tienden a la melancolía y los males que de ella derivan pues su trabajo los obliga a sentarse constantemente encorvados, a una ardua reflexión permanente y a un cálculo ilimitado de amplios modelos artísticos. Este oficio, el de tejedor, causaba gran desazón entre sus artesanos que no finalizaba con el cese de la jornada ya que la sensación de haberse equivocado los perseguía hasta en sueños. A esto hay que agregar que la diversidad de cada tejido era fantástica pues hasta la irrupción de la Revolución Industrial, la belleza de cada uno de estos era indescriptible. La sericultura también se

emprendió en Alemania pero los resultados fueron desalentadores ya que se intentó constituir de manera forzada exigiendo a la población que se dedicaran obligadamente a trabajar el gusano de seda. Sin embargo este fracaso no amedrentó futuras incursiones en esta industria. El día nacional del partido nacionalsocialista de 1936 el Führer anunciaba que en un plazo de cuatro años Alemania tenía que ser independiente en la fabricación de todos aquellos tejidos que de alguna manera pudiera proporcionar la habilidad del imperio, lo que también implicaba a la seda, instaurando un programa de fomento a la sericultura aprobado por el ministro de Agricultura y Alimentación del Reich, el ministro de Trabajo del Reich, el Inspector Forestal del Reich y por el ministro de Aviación del Reich. Este plan consideraba que su tarea estaba en el incremento de la producción de seda promoviendo, a través de la prensa, cine y radio, la instalación de orugueros a nivel nacional. La propaganda exigía que la sericultura en Alemania consistiera no sólo en la imposición de poner fin a las exportaciones, sino también a la necesidad de establecer progresivamente una economía militar independiente. La mejor manera de lograrlo era educar a los niños y jóvenes para que de manera “voluntaria” dedicaran su tiempo libre a la cría, cuidado y desenlace del proceso (que culmina con el exterminio de los gusanos).

Antiguamente un aprendiz de artista tenía que pasar una temporada con su maestro para conseguir las habilidades necesarias. Ahora bien, si el arte consiste en la expresión de un genio único y original o en la proyección espiritual, no hay aprendizaje posible. De ahí que a partir del siglo XVIII los artistas trabajen en la más completa soledad con la posibilidad de acusar de plagio a todo aquel que se atreva a imitar sus ideas. Las argucias necesarias para construir una obra son sustituidas por ideas para crear una obra. Los artistas de antaño emprendían su oficio para ganar dinero y la mejor manera de lograrlo era a través de la pericia y el talento. En cambio, los artistas



contemporáneos (digamos de la segunda mitad del siglo XX a la fecha) obtienen el dinero porque son importantes, genios, artistas muy conocidos. Es interesante notar que en la anterioridad el derecho de la propiedad era «el secreto del taller» mientras que en esta época es la «propiedad es intelectual», es decir, la propiedad es de las ideas o incluso de las ocurrencias. El recuento del enfoque pasado que se tenía del arte y sus practicantes no es una nostalgia por lo que, es irremediable, cambió. Pero resulta que en la actualidad el quehacer artístico es aparente, público, espectacular y en extremo sutil ya que está hecho sólo de ideas. Esta circunstancia impide aplicar criterios de valor tácito ya que del arte sólo pueden hablar los «expertos». El tránsito de saber hacer algo con mayor destreza que otros (música, pintura, canciones, poemas, esculturas) a tener ideas novedosas, interesantes, trascendentes, separa a los artistas en tanto que hombres hábiles, de los artistas en tanto que intelectuales.

El gremio de los artesanos de la seda por años, antes de la industrialización, fue considerado un gremio artístico. La reflexión permanente y el cálculo ilimitado de amplios modelos artísticos eran su principal ocupación, la destreza técnica y la habilidad manual su principal herramienta. La analogía que intento establecer es obvia: el escritor es un tejedor de ficciones. Su materia prima es la seda onírica, el hilo de los sueños. La fantasía y la imaginación proveen los componentes para entretejer estructuras y dar forma a miles de posibilidades narrativas. Sin embargo no sólo son necesarios el talento o la inspiración, también se requiere un conocimiento pragmático para dominar los secretos de la producción literaria. Secretos que, es necesario recalcarlo, están disponibles para cualquiera con el ánimo suficiente de acometer la lectura de los libros donde quedan los mosaicos de historias que realizan los tejedores de sueños. En este sentido es imperioso asumir y aceptar que son los libros y sus autores los maestros que regalan a sus aprendices el conocimiento de sus claves e incógnitas. Mi caso con

Roberto Bolaño es una relación de enseñanza y aprendizaje. Por siete años nuestra relación fue la de un bibliotecario salvaje que enseña a su aprendiz a leer una tradición y un concepto de la literatura más allá de las formas reconocidas como válidas ya sea por las academias, los medios de comunicación o el mundo cultural y literario autorizado. Bolaño no esconde nada a sus lectores, aunque esto aparenta. Con la autoridad adquirida por lecturas infinitas pertenece al gremio de escritores como un preceptor avezado, capaz de exhibir a los escribidores. Es decir, a los impostores, los inexpertos «representantes» privilegiados de la cofradía de los tejedores de sueños:

En realidad, la literatura latinoamericana no es Borges, ni Macedonio Fernández, ni Onetti, ni Bioy, ni Cortázar, ni Rulfo, ni Revueltas, ni siquiera el dueto de machos ancianos formados por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, *un tal* Agilar Camín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo [...] La obra de Reinaldo Arenas ya está perdida. La de Puig, la de Copi, la de Roberto Arlt. Ya nadie lee a Ibergüengoitia. Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo en New York. La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba con botas. Aún recuerdo la sonrisa de García Márquez, en aquella magna fiesta, no pudo disimular del todo. Los ojos entrecerrados, la piel estirada como si acabara de hacerse un lifting, los labios ligeramente fruncidos, labios sarracenos habría dicho Amado Nervo muerto de envidia.<sup>163</sup>

Un escritor vive de su lecturas y de su habilidad, rechaza la patraña del genio inspirado y la impostura del escritor atildado. Obedece al profundo conocimiento de su labor al mismo tiempo que consigue el reconocimiento de su esfuerzo. Roberto Bolaño, a pesar de la apariencia del disidente, del perro romántico, del detective salvaje que exaspera por su corrosivo humor y su espartana manera de juzgar las canonjías y la opulencia con la que muchos escritores se refrendan, está avalado por esa industria que él tanto exhibe y desenmascara. Sin embargo, su principal preocupación está en sostener su taller literario abierto, proseguir la construcción de la biblioteca universal a la que se adscribió como colaborador, aprendiz y preceptor. Su obra, su vida y la manera en la

---

<sup>163</sup>Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 170-171.

que éstas están contadas son públicas, las dejó ahí como muestra de los sueños y del mito más allá de lo aparente. Y eso, sus lectores debemos agradecerlo.

El 15 de julio del año 2003 murió Roberto Bolaño. Ese verano una fuerte ola de calor azotó la región de Cataluña provocando grandes incendios. El día que Bolaño muere se incendió el camping Castelldefels donde el detective salvaje trabajó como vigilante nocturno y escenario importante en toda su narrativa. La vida y la literatura arden, abrasándolo todo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luís, *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, .
- Agamben, Giorgio, *Política del exilio. Identidades comunitarias y democracia*, Trotta, Madrid, 2000.
- Bartra, Roger, *El otro, el extranjero*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003.
- Benedict, Anderson, *Comunidades imaginadas (Reflexiones sobre el origen y difusión el nacionalismo)*, FCE, México, 1993.
- Benjamin, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1961.
- \_\_\_\_\_, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1998.
- Birsit Mertz & Pfeifer Erna, *Aves de paso (autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación 1970-2002)*, Iberoamericana, Vervuert, 2005.
- Braithwaite, Andrés (editor), *Bolaño por sí mismo (entrevistas escogidas)*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2006.
- Bolaño Roberto & García Porta Antoni, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Acantilado, Barcelona, 2006.
- Bolaño, Roberto, 2666, Anagrama, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Amberes*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Amuleto*, Anagrama, Barcelona, 1999.

- \_\_\_\_\_, *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El secreto del mal*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_, *El tercer Reich*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La pista de hielo*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_, *La universidad desconocida*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Los perros románticos*, Acantilado, Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Los sinsabores del verdadero policía*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Monsieur Pain*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Putas Asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Una novelita Lumpen*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Bolognese, Chiara, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Margen, Santiago, 2009.
- Bronislaw, Bacsko, *Los imaginarios sociales*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Cánovas, Rodrigo, *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.
- De Azúa, Félix, *Diccionario de las artes*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- De Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de La Mancha*, Alfaguara, México 2004.
- De Hériz, Enrique, *Cuentos Apátridas*, Ediciones B, Barcelona, 1999.
- De Toledo, Camille, *Punks de Boutique (Confesiones de un joven a contracorriente)*, Almadía, Oaxaca, 2008.
- Durán Merk, Alma, *Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura: Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, OPUS, Augsburg, 2010.
- Espinosa, Patricia (editora), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis, Santiago, 2003.

- Fadanelli, Guillermo, *Elogio de la vagancia*, Mondadori, México, 2003.
- \_\_\_\_\_, *En busca de un lugar habitable*, Almadía, Oaxaca, 2006.
- Figueroa Cofré, Julio, *Hacia una poética del exilio: La narrativa de Roberto Bolaño*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La repetición y la diferencia a través del rostro y el cuerpo en la obra 2666 de Roberto Bolaño*, Universidad Iberoamericana, México, 2011.
- Foster Wallace, David, *Hablemos de Langostas*, Debolsillo, Buenos Aires, 2008.
- Fuget, Alberto & Gómez, Sergio (editores), *McOndo. Una antología de la nueva literatura Hispanoamericana*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona,
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Sexto Piso, México 2005.
- Hopenhayn, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América latina*, FCE, Santiago, 1994.
- Ibáñez Langlois, Miguel, *Para leer a Parra*, Ediciones El Mercurio-Aguilar, Santiago 2003.
- Ilie, Paul, *Literatura y exilio interior*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Jünger, Ernest, *Eumeswill*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- Kertész, Imre, *Fiasco*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- Kundera, Milan, *El telón*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- López Badano, Cecilia, *Latinoamericanidad transcultural. Roberto Bolaño: la escritura como paradigma multicultural*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 2008.
- Malévich, Casimir, *Manifiesto del suprematismo. Las vanguardias artísticas del sigloXX*, Alianza, Madrid, 2000.
- Manzoni, Celina, *Roberto Bolaño. La literatura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002.
- Maristáin, Mónica, *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*, Axial, México, 2010.
- Marks, Camilo, *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena actual*, Debate, Santiago, 2010.
- Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2004.
- Montiel Figueiras, Mauricio, *La errancia (paseos por un fin de siglo)*, Cal y Arena, México, 2005.

- Moreno, Francisco (coord.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Ediciones Lastarria, Santiago, 2011.
- Ortega, Julio, *El principio radical de lo nuevo: posmodernidad, identidad y novela en América latina*, FCE, Lima 1997.
- Paz Soldán Edmundo & Faverón Patriau Gustavo (editores), *Bolaño salvaje*, Candaya, Barcelona, 2008.
- Piglía, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Formas Breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Pitol, Sergio, *Trilogía de la memoria*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Poblete Alday, Patricia, *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- Pozo Martínez, Alberto, *El retrato del artista en Hispanoamérica: Historia de un género a través de las novelas de Roberto Bolaño*, Vanderbilt University, Nashville, 2010.
- Pratt, Mary Louise [et al.], *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Alianza, Buenos Aires, 2003.
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos (figuras de autor en la literatura argentina)*, FCE, Buenos Aires, 2009.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Planeta, Argentina, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005.
- Said, Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.
- Sarlo, Beatriz, *Borges. Un escritor en la orilla*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.
- Schmitt, Carl, *El nomos de la tierra*, Comares, Granada, 2003.
- Sebald, W.G., *Los anillos de Saturno*, DEBATE, Madrid, 1999.
- Steiner, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Seix Barral, Barcelona 1973.
- Sullá, Eric (editor), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XXI*, CRÍTICA, Barcelona, 2001
- Valdivieso, Jaime, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Joaquín Mortiz, México, 1975.

Vásquez, A& Araujo, A, *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*, Sudamericana,Santiago, 1990.

Volpi, Jorge, *El insomnio de Bolívar (cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI)*, DEBATE, Madrid,2009.

Yurkievich, Saúl, *El collage literario. Genealogía de Rayuela de Julio Cortázar: Mundos y modos*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid,1993.

Zambrano, María, *La confesión: género literario*, Siruela,Madrid, 1995.

Zurita, Raúl, *Anteparaíso*, Universitaria, Santiago, 1997.

### HEMEROGRAFÍA

Abasolo Jorge, "Tomo la literatura con humor", en diario *La Tribuna*, Santiago de Chile, diciembre 1998.

Aguilar Gonzalo, "Los amuletos salvajes de un novelista", en diario *Clarín*, marzo de 2001.

Alemany Luis, "Roberto Bolaño: regentearía un burdel en el bosque", en diario *El Mundo*, Madrid, España, agosto de 2002.

Andonie Dracos Carolina, "Otra vez de Detective", en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, diciembre 1999.

\_\_\_\_\_, "Los versos de Roberto Bolaño", en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, febrero 2001.

\_\_\_\_\_, "Prefiero a la Allende que a Teitelboim", en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, agosto 2002.

Bartra Roger, "La fabula de la abeja migratoria", en revista *Letras Libres*, México DF, octubre de 2002.

Boullosa Carmen, "La sinfonía gringa de Bolaño", en revista *Letras Libres*, México DF, Mayo de 2008.

Cárdenas María Teresa & Díaz Erwin, "Bolaño y sus circunstancias", en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, octubre 2003.

Castellanos Moya Horacio, "Sobre el mito Bolaño", en diario *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 19 de septiembre de 2009.

Cercas Javier, "Llanto por un guerrero", en *El País*, Madrid España, noviembre 2003.

Chiappe Doménico, “Soy un detective jubilado antes de tiempo”, en diario *El Universal*, Caracas, Venezuela, junio de 2002.

Domínguez Michel Christopher, “Nocturno de Chile” en revista *Letras Libres*, México DF, Mayo de 2001.

\_\_\_\_\_, “Apuntes sobre la Patagonia mexicana” en Suplemento cultural el Ángel, periódico *Reforma*, México DF, noviembre de 2007.

Echavarría Ignacio, “En Bolaño no hay sometimiento”, en diario *El Universo*, Guayaquil Ecuador, enero de 2010.

\_\_\_\_\_, “Bolaño en la encrucijada”, en *El Cultural*, Madrid, España, diciembre de 2011.

Fernández Santos Elsa, “Todos los días aprendo de Roberto Bolaño”, en *El País*, Madrid España, marzo de 2010

Fresán Rodrigo, “Pequeño Big Bang”, en diario *Página 12*, Buenos Aires, Argentina, julio de 2003.

Fogwill Rodolfo, “La maquinaria literaria”, en Revista Ñ, diario *Clarín*, Buenos Aires Argentina, septiembre de 2007.

González Ramírez Sergio, “Fogwill (1941-2010)”, en Suplemento cultural el Ángel, periódico *Reforma*, México DF, octubre de 2010.

Jösch Melanie, “Roberto Bolaño : Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”, en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, febrero de 2000.

Kohan Silvia Adela, “Sobre el juego y el olvido”, en diario *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, abril 2001.

López Aliaga Luis, “La tentación del veredicto: Fogwill y Bolaño, dos grandes provocadores”, en *Revista Réplica*, Santiago de Chile, julio de 2011.

Neojovich Sebastián, “En literatura es casi imposible mantenerse a salvo” en *Revista Lea*, Buenos Aires, Argentina. N°13 mayo 2001.

Orosz Demian, “Bolaño vuelve al ruedo con las putas”, en *La voz del interior*, Córdoba, Argentina, diciembre de 2001.

Poblete Alday Patricia, “El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño”, revista *Universum*, Universidad de Talca, 2004.

San Martín Pizarro Delia, “Nacido para pelear”, en revista *Ercilla*, Santiago de Chile, noviembre, 1999.



Tarifeño Leonardo, “Bolaño: la construcción del mito”, diario *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 19 septiembre de 2009.

Vila-Matas Enrique, “El plato fuerte de la China destruida”, en *El País*, Madrid, España, julio 2003.

Villoro Juan, “El detective salvaje”, en *El País*, Madrid, España, julio 2003.

#### ENLACES ELECTRÓNICOS.

Archivo Bolaño en <http://garciamadero.blogspot.mx/>

letras.s5.com. “Roberto Bolaño” en <http://www.letras.s5.com/archivobolano.htm>

memoriachilena.[http://www.memoriachilena.cl/temas/bibliografia.asp?id\\_ut=robertobolano\(1953-2003\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/bibliografia.asp?id_ut=robertobolano(1953-2003))

***Hay que destacar que en estas páginas electrónicas es posible encontrar cientos de artículos, ensayos y notas relacionadas con la obra de Roberto Bolaño.***