

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

2-2014

El oficio de la escritura y la estetica en la obra de Roberto Bolano

Ainoa Inigo

Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/53

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

EL OFICIO DE LA ESCRITURA Y LA ESTÉTICA EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

por

AINOA ÍÑIGO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2014

© 2014

Ainoa Íñigo

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Araceli Tinajero, Ph. D.

Date

Chair of Examining Committee

José del Valle, Ph. D.

Date

Executive Officer

Juan Carlos Mercado, Ph. D.

Elena Martínez, Ph. D.

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

EL OFICIO DE LA ESCRITURA Y LA ESTÉTICA EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

por

AINOA ÍÑIGO

Adviser: Araceli Tinajero, PhD.

This dissertation aims at attaining a general understanding of the aesthetics and philosophy on the practice of writing of Roberto Bolaño (1953-2003), the Chilean poet and writer, through interpretive devices developed by him and by extrinsic means. Bolaño claimed that his works stemmed from a pre-extant poetic universe, so that each work is interrelated thematically with the rest of the oeuvre and individually representative of the totality.

Throughout the works analyzed, our two primary questions—the aesthetic and ethical—intersect while we examine his understanding of the role of the writer and literature itself. *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) and *2666* (2004) present a world of conflict where literature acts as both a means of resistance and sensual stimulus, as well as control and intellectual numbing: the canon, official literature, publishing businesses, &c. Given the differences in form and content between these pieces, each one has required a unique theoretical approach. *Estrella distante* has been analyzed against hitlerian aesthetics and the theory of the grotesque developed by Mikhail Bakhtin. *Los detectives salvajes* was treated as the central self-critique leveled by Bolaño on vanguardist movements in general but most importantly his own *infrarealismo*, where a complex combination of praise and criticism comes through. *2666* has been interpreted through the theory of *transmodernity* developed by Rosa María Rodríguez Magda, and various approaches to cultural and economic globalization.

All pieces have been analyzed and contrasted in the last chapter through their *metafictional* content, bringing to light the ways in which this philosophical totality makes works converge and diverge in form, while preserving the principal concerns of the writer: for the pieces as products and for literature as a whole.

*A mis padres, por su amor siempre incondicional, por ser mis silenciosos
compañeros de camino, por toda la inspiración y fuerza que me transmiten.*

Agradecimientos

A mi directora de tesis, la profesora Araceli Tinajero, por enseñarme a luchar por lo que creo, por sus consejos, su paciencia, su comprensión y su constancia a lo largo de este viaje.

Al profesor Isaías Lerner, sin cuyo apoyo a lo largo de mi formación académica en CUNY no hubiera podido concluir mis estudios. Sus chistes, su humor y sus enseñanzas me siguen acompañando.

Al profesor Juan Carlos Mercado, por ser mi primer mentor, por su increíble humanidad, por animarme a entrar en el programa de Doctorado, por darme la oportunidad de ser profesora de español. Sin él todo este trabajo no hubiera sido posible.

A la profesora Elena Martínez, por haberse tomado el trabajo de formar parte de este tribunal y de revisar esta investigación, por sus consejos durante la propuesta de tesis y por su simpatía.

A Esther González Ortiz, mi amiga en la distancia, mi hermana, por haber estado a mi lado en todo momento, por sus palabras precisas en los tiempos más difíciles, por su afecto, su solidaridad, por su manera de creer en mí.

A José Inkarrí Ortiz, por su complicidad, por escucharme, ayudarme y aconsejarme, por su cariño.

A Robinson Díaz por haberme presentado a Bolaño y por su amistad. A mis compañeros de doctorado que me han acompañado durante estos años y con los que tantas preocupaciones y risas he compartido: Lorena, Paola, Maruca, Borja, Mélida, Noelia. A Edgar Mercado, que aunque ya no está entre nosotros, sigue presente en nuestras vidas.

A mi tía Teresa Íñigo Barrera, porque sin saberlo ha inspirado muchas de estas páginas.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo Uno: Aproximaciones teóricas	12
Capítulo Dos: El discurso estético y social de <i>Estrella distante</i>	58
Capítulo Tres: Influencias del infrarrealismo en la poética de <i>Los detectives salvajes</i> , entre el homenaje y la parodia	95
Capítulo Cuatro: La transmodernidad en <i>2666</i>	131
Capítulo Cinco: Procedimientos metaficticios en <i>Estrella distante</i> , <i>Los detectives salvajes</i> y <i>2666</i>	162
Epílogo	201
Bibliografía	211

INTRODUCCIÓN

“Porque escribí, resistí”

Roberto Bolaño

Esta sentencia, pronunciada por uno de los personajes femeninos de Roberto Bolaño, resume y contiene en su brevedad una parte esencial de su poética. Escribir es, para el autor chileno, un instrumento de resistencia frente a una realidad hostil, es la voz que rescata y salva a sus existencias ficcionales de la marginalidad, de la periferia, de la invisibilidad. Una voz que denuncia y señala. Una voz que contiene en sí un universo poético que se plasma y expande en todas sus obras. El objetivo de la siguiente investigación consiste precisamente en dilucidar qué significa la escritura para el autor chileno y esbozar sus principales ideas estéticas, ese universo poético que rige su creación.

La sospecha inicial de que sus obras nacen de una concepción literaria previa, de un mundo poético definido y trazado con anterioridad y expuesto desde diferentes perspectivas en cada una de sus producciones, es confirmada por el propio escritor en *Bolaño por sí mismo*: “(...) concibo, de una manera muy humilde, la totalidad de mi obra en prosa e incluso alguna parte de mi poesía como un todo. Un todo no sólo estilístico, sino también un todo argumental: los personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo” (112). Sus creaciones están, por lo tanto, interconectadas, proviene de un mismo lugar y forman parte de un todo abarcador.

José Villoro, escritor y amigo de Bolaño, describió las entrevistas del mismo como “la caja negra de un avión” que contenía sus palabras antes del accidente. Esta metáfora podría

reproducir además la finalidad de esta disertación: abrir esa caja negra, es decir, tratar de descubrir y recuperar aquello que quedó registrado y es previo a la explosión, a la escritura.

La vida de Bolaño es, como la de muchos de sus personajes, la de un superviviente. Resulta interesante reseñarla sucintamente porque incide en su forma de concebir la literatura y de relatar. Para él, el oficio de la escritura constituye, ante todo, una manera de existir. El propio autor así lo reconoce en una entrevista realizada por Mihály Dés y recogida en la obra crítica *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño*: “(...) mi proyecto literario es algo que yo traigo desde hace muchísimos años, y además mi proyecto literario y mi vida ya están totalmente confundidos. Es uno solo” (138).

Roberto Bolaño Ávalos nació en Santiago de Chile el 28 de abril de 1953, hijo de un transportista boxeador y de una profesora nunca cursó estudios universitarios y ejerció todo tipo de oficios: vendedor de lámparas de la Virgen de Guadalupe y figurillas de San Martín de Porres en los peores barrios del DF, vigilante nocturno de un camping catalán, descargador de barcos en Francia, vendimiador, encargado de una tienda de bisutería, basurero, lavaplatos, camarero, tal y como el propio autor recuerda en su entrevista con Mihály Dés antes citada y en *Bolaño por sí mismo*.

Su infancia transcurrió en su país natal hasta los quince años, fue entonces cuando emigró con su familia a México. Cinco años después regresó a su patria para apoyar a Salvador Allende y fue apresado en un autobús tras el golpe de estado de Pinochet, en noviembre de 1973. Después de ocho días de encierro fue liberado gracias a dos policías que habían sido compañeros suyos de la escuela, decidió no quedarse y regresar a la capital mexicana donde fundó con su mejor amigo, el poeta Mario Santiago, un movimiento literario de carácter vanguardista y

contestatorio llamado el infrarrealismo. En el año 77 viaja a Europa y termina instalándose en España, en Cataluña, hasta su muerte, el 15 de julio de 2003.

Comenzó a escribir a los dieciséis años. Era disléxico, zurdo y robaba libros en las librerías mexicanas. Monsterrat Madariaga, en su obra *Bolaño Infra*, recoge las impresiones de algunos de sus amigos más cercanos de juventud: Rubén Medina y Guadalupe Ochoa, compañeros infrarrealistas, lo recuerdan transcribiendo minuciosamente todo lo que pasaba a su alrededor en cuadernos.

Años después Bolaño se convertiría en uno de los paradigmas de la literatura hispanoamericana actual. Su obra, compuesta por poemas, novelas, cuentos, artículos y ensayos, sería reconocida internacionalmente y traducida a numerosos idiomas. Sería y sigue siendo objeto de incontables artículos, tesis doctorales, estudios, libros de investigación. Frente a tal caudal crítico cabe preguntarse por qué este autor ha despertado semejante interés académico.

El adjetivo que empleó Villoro para describir a sus personajes puede contribuir a responder a esta pregunta. El escritor mexicano los denominó “poliédricos”. Este término proviene del sustantivo de origen griego “poliedro” que significa “muchas caras”. Es, según el diccionario de la Real Academia, un “sólido limitado por superficies planas”. Este epíteto bien se podría aplicar a la literatura de Bolaño; su obra puede ser definida, por lo tanto, como poliédrica, llena de aristas, un cuerpo narrativo limitado por diferentes caras. Su complejidad, las múltiples lecturas e interpretaciones que suscita, los juegos metaliterarios que se aprecian en su ficción, su extensa erudición, han desatado la curiosidad de muchos investigadores y constituyen un reto para cualquier estudioso que quiera acercarse a su obra.

Esto explica que su producción haya sido abordada desde numerosas aproximaciones: la violencia, la vanguardia, la posmodernidad, el neobarroquismo, la fragmentación, el horror y la barbarie, la memoria, lo político, el mal, lo detectivesco, la historia, el canon, el exilio, la revolución, algunos aspectos de su metaficción, los personajes y Chile, por poner algunos ejemplos.

Frente a la amalgama de estudios parciales sobre su narrativa y poesía, esta investigación se ha propuesto un objetivo más integral. Siguiendo las indicaciones del propio autor que señalaban, como ya hemos advertido, que toda su ficción estaba interconectada y que tenía como finalidad convertirse en una obra total, este trabajo ha tratado de descubrir las líneas o concepciones estéticas que configuran ese espacio poético común al que alude y del que bebe toda su literatura. Identificar su poética sería como descubrir el ADN de su creación, el conjunto de moléculas que unidas registran toda la información genética del autor, las señas de identidad inequívocas que subyacen en su obra.

La ficción de Bolaño es altamente metaliteraria, entre las páginas de sus novelas hay una constante reflexión que gira entorno a los parámetros fundamentales que definirían su estética, tales como: qué es la literatura, qué papel tiene en la realidad y cuáles son sus límites, el canon y la marginalidad, para qué sirve la lectura, cuál es la materia prima de la creación y junto a esto, una descripción, feroz crítica y desacralización de los mundos y submundos que rodean a las letras y las contaminan. El otro aspecto que aparece estrechamente unido a su estética es su concepción del oficio de la escritura y los valores o el compromiso que supone elegir esta profesión. Los personajes principales de sus relatos son poetas, narradores, artistas, con unas características muy particulares. Constituyen una hermandad de valientes, marginales, nómadas,

con un sistema ético determinado por su amor incondicional a la literatura. Sus acciones y retórica exponen una postura frente al arte y lo que significa ser un escritor fidedigno.

En *Bolaño por sí mismo* el autor chileno hace referencia al carácter complejo y metaficticio de su literatura y reitera que sus obras están interconectadas: “Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos” (118).

Según Bolaño, por lo tanto, cada una de sus obras lleva en sí ese universo literario común y está vinculada al resto de su producción. Es por eso que esta investigación se ha centrado, tras revisar toda su creación, en sus tres libros más significativos: *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004); son tres novelas construidas de forma muy diferente pero con un discurso poético muy marcado en el que se pueden descubrir sus principales ideas estéticas, que se repiten en cada narración, pero desde diferentes perspectivas, técnicas o argumentos.

Por el carácter poliédrico y disímil de sus creaciones, ha sido necesario utilizar diferentes aproximaciones teóricas para estudiar cada uno de sus libros con el objeto de conseguir una descripción lo más minuciosa posible, tanto de su estética como de su concepción del oficio de la escritura. De acuerdo a esta estructura, este trabajo ha sido dividido en cinco capítulos.

En el primer capítulo se exponen cada uno de los enfoques teóricos que se han aplicado a su correspondiente novela: *Estrella distante* ha sido abordada desde los preceptos de la estética nazi propugnados por el propio Hitler y su sistema dictatorial y la concepción de lo grotesco presentada por Mijail Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

En *Los detectives salvajes* se ha contrastado la poética que defendía el movimiento literario vanguardista fundado por el propio Bolaño en sus inicios literarios, el infrarrealismo, con la propuesta por el autor en la narración. 2666 ha sido asimilada a las últimas teorías de la transmodernidad con el objeto de dilucidar hasta que punto se reflejan en la novela los nuevos paradigmas de la sociedad transmoderna. Finalmente, los tres libros han sido estudiados a partir de las teorías de la metaficción. En las tres obras se advierte un discurso metaliterario, coherente y constante, que proporciona significativa información sobre las ideas estéticas del autor.

El segundo capítulo de esta investigación está dedicado al análisis individualizado de *Estrella distante*. Se ha empezado con esta novela porque cronológicamente fue la primera de las tres en ser escrita. Es la historia de un piloto chileno fascista, Carlos Wieder, que encarna el prototipo de artista soldado propugnado por Hitler. En la narración se aprecian las dos dimensiones que están presentes en todas sus obras: una social, relacionada con la concepción que Bolaño tenía sobre el papel del escritor y de su escritura en realidades tan hostiles como las de una dictadura, y una estética, puesto que a través de la exposición de los actos poéticos de su protagonista, unos versos nazis dibujados en el cielo y la exposición fotográfica de personas asesinadas o torturadas por el régimen, se plantea una reflexión sobre los límites del arte. Esta es precisamente la tesis propuesta por María Fisher en su artículo “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, la crítica afirma que el relato expone las implicaciones éticas de unir arte y realidad.

En la novela, tal y como se señaló en el primer capítulo, pueden encontrarse paralelismos entre el concepto de arte y política que proponía el Führer y el que representa el protagonista de la narración. En ambos se constata una exaltación de la violencia. Carlos Burgos Jara en su tesis *Violencia y memoria: una aproximación a la obra de Roberto Bolaño* explica que dicha

violencia es fundadora o mítica y su función es instaurar un nuevo orden en el que los sacrificios y las desapariciones son elementos integrantes del proceso. Ainhoa Vásquez Mejías, en su artículo “La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin”, analiza toda la narración a través de los feminicidios e interpreta la exhibición fotográfica como un instrumento de dominación masculina a través de la apropiación de la imagen de las víctimas. Por su parte, Horacio Simunovic, en “*Estrella distante: Crimen y poesía*”, considera que Wieder es la metáfora del monstruo en el que se ha convertido Chile por las dictaduras y lo relaciona además con “la concepción arquetípica del nazismo” en su búsqueda de la pureza, aunque no profundiza en esta idea. El relato además posee elementos que lo asimilan a la estética de lo grotesco descrita por Bajtín, en este capítulo se señalarán dichos elementos y las implicaciones literarias que suponen.

El tercer capítulo examina *Los detectives salvajes*. Es la historia de unos jóvenes poetas, marginales y apasionados de la literatura, que crean en la ciudad de México un movimiento artístico y contestatario llamado el realismo visceral. Este movimiento ficcionaliza el infrarrealismo, una corriente vanguardista fundada por Bolaño y su mejor amigo, Mario Santiago, en 1975, de carácter insurgente frente a la cultura oficial. Los principales postulados estéticos del grupo literario están recogidos en el primer manifiesto que escribió el autor chileno en 1976.

A través de este documento se pueden establecer paralelismos con el discurso poético que propone la narración. Al establecer analogías entre ambos textos se descubre que la postura de Bolaño es ambigua. En *Los detectives salvajes* y en su narrativa posterior se quedan grabadas las huellas de sus inicios literarios, es decir, se puede constatar la influencia infrarrealista, de ahí la importancia de reconocer la estética de este movimiento para poder entender toda su obra. Pero junto a esta influencia se observa además una caricaturización del grupo motivada en gran

medida por el desengaño que sufrió la generación del autor y por su idiosincrasia desacralizadora. Por lo tanto, conviven en el relato el homenaje y la parodia y esto es precisamente lo que se propone analizar este capítulo. Heriberto Yépez comparte esta idea en su artículo “Historia de algunos infrarrealismos”, indica que en el autor están presentes ambas posturas, una celebración y una parodia del movimiento vanguardista.

Uno de los elementos más relevantes del infrarrealismo que determinó la estética de Bolaño es su concepción de la figura del escritor. Según los vanguardistas el poeta es un héroe cuya misión es incidir en la realidad, comprometerse con ella a través de sus acciones y escritos. El manifiesto así lo anuncia: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”. Ética y estética aparecen unidas en un solo proyecto literario. Muchos años después el autor reiteraría la misma idea respecto a sus personajes: “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero siempre está luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel” (*Entre paréntesis*, 323). Hay un elemento épico-heroico en todos sus caracteres, todos ellos conviven con el fracaso y la marginalidad. En la novela se alude a los acontecimientos históricos de mayo del 68 y al golpe de estado de Chile, la problemática social nunca deja de estar presente en sus novelas.

El capítulo cuarto está dedicado a la última obra escrita por Bolaño, *2666*. Este inmenso libro, de más de mil páginas, gira entorno a la investigación y vida de un misterioso escritor llamado Benno von Archimboldi. Paralelamente en la narración transcurren otros sucesos como la segunda guerra mundial, el holocausto, los feminicidios de Santa Teresa o se alude a las consecuencias nefastas de la industrialización y el capitalismo. Nuevamente, como sucedió en

los otros dos relatos, la realidad no abandona la ficción y se constata el compromiso del autor chileno. El narrador denuncia, señala o apunta a aquello que amenaza con aniquilar al mundo.

Esta sociedad retratada por Bolaño ha sido asimilada, en esta investigación, a la expuesta por las últimas teorías de la transmodernidad y de la globalización. Se encuentran interesantes paralelismos entre la descrita por Rosa María Rodríguez Magda en su obra *Transmodernidad y la recreada en 2666*. En la novela además se advierten los síntomas de la globalización que han descrito autores como Ulrich Beck en *¿Qué es la globalización?* y *La sociedad de riesgo* y Zygmunt Bauman en su estudio *La globalización. Consecuencias humanas*.

Carlos Burgos Jara, en su tesis antes citada, considera que los crímenes de Santa Teresa son una consecuencia directa de la globalización. Por otra parte, la novela no se aparta del discurso poético de Bolaño, que todavía adquiere mayor intensidad, y se vuelven a tratar no sólo los temas sociales sino los literarios estableciendo conexiones entre ambos y matizando las ideas estéticas planteadas en las otras dos obras. Tal y como señala Peter Elmore en su artículo “2666: La autoría en el tiempo límite” en la novela se reflexiona sobre el papel del escritor en la “encrucijada posmoderna”. Por su parte, Manuel Asensi Pérez explica en “Atreverse a mirar por el agujero” que en los feminicidios de 2666 resuena el vacío del bien porque lo que pretende el autor es un cambio, una revolución, que permita terminar con los genocidios. En este capítulo veremos el papel que tiene la literatura y el escritor en esta sociedad transmoderna.

El último capítulo de esta investigación se centra en el tema de la metaficción en sus tres novelas. Gracias a las técnicas metaficticias se pueden contrastar claramente los discursos literarios que presentan las narraciones y perfilar las ideas estéticas más relevantes del autor junto con su concepción del oficio de la escritura. A través del enfoque teórico planteado por

Francisco G. Orejas en su obra *La metaficción en la novela española contemporánea* y la crítica Catalina Quesada en su estudio *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* se explicitan los parámetros fundamentales y las estrategias metaliterarias que son aplicadas a los tres relatos. Se complementan sus aportaciones con las contribuciones de otros investigadores como Linda Hutcheon, Julia Kristeva o Gerald Genette.

Varios autores han estudiado aspectos metaliterarios en la obra de Bolaño. Luís Martín-Estudillo y Luís Baqué Quílez se han centrado en el tema del hibridismo genérico en “Hacia una literatura híbrida; Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”; Alexis Candia señala la interconexión en las obras del autor chileno en “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño”; Patricia Espinosa habla sobre el canon y la necesidad de reafirmar lo periférico en la literatura del escritor en su artículo “Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica”.

Nuevamente se vuelven a plantear los temas estéticos analizados de forma individualizada en cada obra pero esta vez desde un punto de vista más global, estableciendo interconexiones y trazando esa descripción del universo poético al que aludía Bolaño. Al final de la investigación se presenta un epílogo con las conclusiones principales que resumen y cierran este estudio.

Roberto Bolaño describe en *Entre paréntesis* cuáles son las señas de identidad de un “clásico”. Estas palabras bien podrían haber sido escritas para evaluar su obra:

Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbr) el

árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon. (...) También hay otros clásicos cuya principal virtud, cuya elegancia y vigencia, está simbolizada por la bomba de relojería, una bomba que no sólo recorre peligrosamente su tiempo sino que es capaz de proyectarse hacia el futuro. (166)

La obra de Bolaño es esa bomba de relojería que se proyecta hacia futuro, esa creación que reordena el canon y alumbra en la oscuridad. La escritura es para él una manera de enfrentarse a la vida, de incidir en la realidad, de denunciar, de dar visibilidad a lo marginal, de revelarse, de trasgredir normas. Hay desiertos, campos de guerra, ciudades de frontera, cárceles chilenas, cuadriláteros de boxeo, suburbios parisinos, calles del D.F en los que la literatura es, ante todo, una forma de resistencia.

CAPÍTULO UNO: APROXIMACIONES TEÓRICAS

Las ficciones de Bolaño transitan en un territorio poético común, un universo literario único que responde al deseo intrínseco del autor de crear una obra total en el que cada una de sus piezas aluda a otras y todas estén interconectadas. Como resultado surge una creación altamente metaliteraria y compleja, con múltiples lecturas e interpretaciones, llena de aristas y fragmentos que hace falta contrastar para dotar de sentido a su producción.

El objetivo del siguiente trabajo es precisamente descubrir las ideas estéticas que dictan la escritura del autor chileno. En su discurso literario se descubren sus dos temas primordiales, los que le obsesionan y rigen su producción: el primero se refiere a su concepción de la literatura, de este planteamiento central surgen paralelamente otros tales como el canon, la crítica literaria, la marginalidad, la verdadera creación, la desacralización institucional y toda una descripción del mundo que rodea a las letras. El segundo tema dirige su atención hacia el oficio de la escritura, es decir, cuál es el papel del escritor frente a una realidad muchas veces hostil, cuál es su posicionamiento, su compromiso social. Por lo tanto, ética y estética parecen fundirse en un solo proyecto creativo.

Bolaño aborda estos dos temas desde diferentes perspectivas, argumentos y técnicas. Gran parte de la crítica ha estudiado aspectos particulares de sus obras de forma individualizada o ha tratado tópicos generales tales como el mal, lo detectivesco, la memoria política, la violencia, los personajes. Esta investigación se propone dar una respuesta más globalizadora que profundice en las dos cuestiones básicas de la narrativa del autor, la estética y el oficio de la escritura, pero para poder conseguirlo ha sido necesario aplicar diferentes aproximaciones teóricas a sus tres libros más relevantes (*Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*) con el objeto de poder describir de la forma más detallada posible estas concepciones.

El libro que introduce este estudio es *Estrella distante* porque cronológicamente fue el primero de los tres en ser escrito. En su análisis, como en el de las otras dos novelas, se pretenden encontrar las coordenadas poéticas sobre las que Bolaño construyó su obra total prestando atención a sus dos dimensiones principales, la social y la estética.

Estrella distante

Estrella distante es la historia de un intelectual chileno, piloto de las fuerzas armadas, fascista y criminal, que pone en entredicho los límites de la literatura al hacer de su obra todo un manifiesto en el que lo grotesco y la barbarie se defienden como tema central de la creación. Con ello consigue cuestionar la cultura oficial, el concepto de escritura y todas las ideas preconcebidas sobre aquello que es susceptible de ser arte. La novela, además, es una metáfora sobre las atrocidades que la dictadura provocó en su pueblo. Por lo tanto, lo social y lo estético aparecen indisolublemente unidos en esta creación.

Carlos Wieder, artista y homicida, dibuja con el humo de su avión versos nazis en el cielo y hace una exposición fotográfica con los cuerpos mutilados de mujeres a las que tortura y asesina en nombre del régimen de Pinochet; además escribe obras de teatro y ensayos en los que expone su poética personal. El relato está estructurado bajo los parámetros de las novelas detectivescas. El narrador es un escritor chileno, ex compañero de talleres de creación literaria del piloto, que vive en Barcelona. Abel Romero, otro compatriota y reputado detective de la época de Allende, lo contrata para descubrir el paradero del criminal a través de sus escritos, todos viven desterrados en Europa. Paralelamente se van sucediendo una serie de historias protagonizadas por exiliados chilenos que tratan de sobrevivir fuera de su país. Todos ellos están relacionados con el mundo de las letras y el arte.

El objetivo del análisis de esta novela es doble, consiste en investigar y entrelazar sus dos dimensiones principales: la social y la estética. Por una parte se propone señalar e interpretar los componentes de crítica social que la obra establece. La decisión del escritor de tratar el tema de la dictadura chilena literariamente se vincula con dos aspectos: En primer lugar, con la noción

que Roberto Bolaño tiene sobre la función del escritor y su compromiso con la realidad y en segundo, con cierta dosis de culpabilidad personal frente a lo relatado, tal y como se deduce de sus propias declaraciones y de ciertas escenas de la narración que se señalarán en el segundo capítulo.

La forma principal de llevar a cabo esta crítica es a través de una de una propuesta estética: el protagonista asesino es un artista cuyo discurso poético en la obra es muy definido, su retórica constituye el segundo tema de análisis de este capítulo. En dicho discurso se aprecian similitudes con la concepción nazi del arte y con la teoría de lo grotesco planteada por Bajtín. Como se verá, dicha retórica sugiere una serie de cuestionamientos sobre los límites del arte y el peligro de unir literatura y vida, tal y como propugnaban los vanguardistas. María Fisher, en su artículo “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” señala que la novela expone las consecuencias de difuminar las fronteras entre realidad y ficción y los dilemas no sólo estético “sino también éticos” que surgen al plantearse el oficio de la escritura en unas circunstancias de horror político.

En lo referente a la dimensión social de *Estrella distante* es necesario señalar que la novela se contextualiza entorno a una serie de acontecimientos históricos muy concretos: el golpe de Estado de Pinochet y el inicio de la dictadura de Chile. Bolaño fue testigo directo de dichos eventos puesto que viajó a su país natal para apoyar a Salvador Allende y su llegada coincidió con el estallido del fascismo. El autor fue apresado y estuvo en la cárcel durante seis días tras los cuales volvió a México, tales sucesos motivaron la escritura de *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *La literatura nazi en América* años después.

Ignacio Echevarría señala cómo la generación de Bolaño creyó en la literatura y en el arte como forma de transformar la realidad, como instrumento revolucionario de cambio social:

La narrativa de Bolaño es como una especie de discurso, que rodea a un gran agujero negro, en el que no entra y que es el de la poesía entendida como absoluto; el de la revolución, el cambio de vida; y el concepto de vanguardia. Bolaño fue parte de una generación de latinoamericanos que fueron exiliados, que creyeron en la revolución y fracasaron, que creyeron en la literatura como absoluto y en la vanguardia como instrumento no sólo de cambiar las letras, sino de cambiar la vida¹.

El idealismo que marcó la juventud de Bolaño y el posterior fracaso de tales aspiraciones dejaron huella en toda su producción literaria, esto explica la creación de novelas como *Estrella distante* o *Nocturno de Chile* donde el autor realiza una crítica incisiva a la dictadura y se constata la alternancia entre utopía y derrota. El escritor chileno no podía quedarse callado ante tales injusticias y utiliza la ficción como forma de denuncia. Su amigo Juan Villoro, en *Bolaño por sí mismo*, señala que su forma de enfrentarse al mundo era desmontándolo: “Los matices le interesaban poco; prefería corregir criticando” (9).

En *Palabra de América* se recogen las ponencias que presentaron doce escritores de la generación de Bolaño, entre ellos el propio narrador chileno, en un encuentro que tuvo lugar en Sevilla y cuyo tema fundamental era el estado de la literatura del post-boom. Uno de los temas abordados por varios conferenciantes fue el del compromiso social, presentando posturas disidentes. Rodrigo Fresán, refiriéndose en concreto al autor de *Estrella distante*, señaló que éste

¹ Este comentario aparece recogido en una entrevista que se le realizó Ignacio Echevarría en la siguiente dirección electrónica: <<http://www.eluniverso.com/2010/01/04/1/1380/ignacio-echevarria-en-bolano-hay-sometimiento.html>>.

era una de las figuras más admiradas de su generación por su forma de retratar lo latinoamericano y su manera de comprometerse con la realidad:

Se me ocurre que esto tiene que ver- más allá de la excelencia de su escritura- con que en los libros de Bolaño se nos presenta lo “latinoamericano” como una suerte de virus extendiéndose por el mundo, como la más nutritiva de las amenazas. Y en Bolaño el “compromiso- ver *Los detectives salvajes* o *Nocturno de Chile*- no aparece como discurso demagógico sino como acción pura y dura, como parte de la trama. (67)

Esta “manera de hacer literatura” que describe Fresán se hace ostensible a *Estrella distante*. La denuncia social emerge de la acción concreta que transcurre entre sus páginas, en las vidas y actos de sus protagonistas marcados por la desgracia histórica.

Santiago Gamboa, otro de los participantes del congreso de Sevilla, manifestó que frente a la literatura de los años sesenta y setenta, fuertemente politizada por la influencia de la revolución cubana y “las tesis sartreanas del deber intelectual” (86), en la literatura de su generación el compromiso social “se expresa de un modo diferente, de un modo que tal vez podríamos llamar “ciudadano”, pues el escritor de hoy, como el de hace treinta años, sigue siendo una conciencia crítica de la sociedad en la que vive, sólo que al hacerlo no se adscribe a ningún movimiento en particular” (86). Bolaño declaró en numerosas ocasiones su afinidad a corrientes ideológicas de izquierda, pero tal vez, por esta misma razón, las juzgó duramente; el escritor chileno era muy crítico, sobre todo con aquello en lo que creía o le importaba. Estas declaraciones del autor, recogidas en *Bolaño por sí mismo*, así lo certifican:

Yo no soy un desencantado de la política, aunque motivos no me faltan 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 sólo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental. (108)

Y la crítica a su propia facción ideológica no sólo se circunscribe a los políticos o al sistema que lo sustenta, los escritores de izquierda no se salvan de la criba:

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 éstas los enviaba a la guillotina. Latinoamérica, entre sus muchas desgracias, también ha contado con un plantel de escritores de izquierda verdaderamente miserables. Quiero decir, miserables como escritores. Y ahora tiendo a pensar que también fueron miserables como hombres. (*Bolaño por sí mismo*, 89)

El escritor chileno, a pesar de su escepticismo hacia la política en su totalidad, se siente comprometido socialmente y es desde su propia ideología de izquierdas que aborda en su ficción los acontecimientos históricos que le tocaron vivir; por esta razón su obra puede ser leída en clave de denuncia. Otros autores de su generación, como Ignacio Padilla, no creyeron en la literatura de carácter social, tal y como expone en *Palabra de América*: “No creo ni he creído nunca en la literatura comprometida, pues creo con Borges que sólo existe la buena o la mala literatura” (147).

En lo que sí coinciden la mayoría de los conferenciantes del encuentro de Sevilla, incluido el propio Bolaño, es precisamente en el desencanto generacional. El autor de *Estrella distante*, en el primer manifiesto infrarrealista que él mismo redactó, afirma lo siguiente: “Soñábamos con las utopías y nos despertamos gritando” (n. pag.). Jorge Franco también habla de la desaparición de las utopías, pero en su caso asocia estas circunstancias a la renuncia de sus ideales políticos y sociales y a la concepción de la literatura desde una perspectiva más estética:

Con ellas se fueron los sueños, los ideales políticos y sociales, los compromisos que no sean estrictamente literarios o estéticos, a pesar de que en lo más íntimo seguimos soñando con un mundo mejor y una sociedad más justa, pero no nos hemos dejado llevar por el engaño de la historia y de ahí que se haya pasado de la utopía al desencanto, del ímpetu a la resignación. (39)

Esta renuncia nunca se dio en Bolaño, jamás fue indiferente a su realidad y señaló fielmente su lado más oscuro. Padilla coincide con el planteamiento del desencanto al afirmar lo siguiente: “Se ha dicho hasta el cansancio que quienes nacimos en torno al turbulento 1968 somos la generación del desencanto, la generación del fracaso de las utopías, la generación de la indiferencia” (144). Edmundo Paz Roldán, por su parte, habla de la mercantilización de la literatura y de su relación con la cultura de masas: “Esta generación ha crecido desconfiando de propuestas ideológicas y promesas utópicas de liberación social, se mueve con soltura en un mundo de *fast-food* y *fast-culture*, y se halla a veces demasiado preocupada por las leyes de mercado que, hoy por hoy, parecen regir hasta el valor estético de una obra literaria” (148).

Estas descripciones constituyen la antítesis de la narrativa de Bolaño, una narrativa que hace de lo marginal el centro de su creación y que nada tiene que ver con la cultura de la rapidez,

lo empresarial, la renuncia o la indiferencia. Precisamente el autor chileno ataca ferozmente dichas circunstancias en este encuentro de Sevilla cuando afirma tajantemente que lo único que le interesa al escritor latinoamericano de su generación es la respetabilidad y poder vender: “Así que los jóvenes latinoamericanos están, como se suele decir, escaldados, y se dedican en cuerpo y alma a vender. ¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende” (18). Y ésta es, precisamente, su propuesta estética, una literatura valiente que rompa con los barrotes mercantiles y de la apariencia que acorralan al escritor de la actualidad, una escritura que se atreva a abrir los ojos en la oscuridad.

Manfred Englebert, en su artículo “Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968- el post-boom: ¿una novela liberada?”, describe las nuevas tendencias de la novela del post-boom; señala que los nuevos escritores pertenecen sobre todo a la clase media, el surgimiento de un “nuevo regionalismo” en el que se rechazan los modelos totalizadores y una heterogeneidad que consiste en dar voz a los grupos más marginales y cuyo objetivo parece estar vinculado a “la desarticulación de un sistema hegemónico” (407). Esta última característica sí es aplicable a toda la narrativa de Bolaño, cuyos protagonistas son individuos periféricos rescatados del anonimato. Una de las formas en las que el autor ejerce la denuncia en *Estrella distante* es dándole voz a víctimas de la dictadura, mostrando sus historias. En este artículo se recogen las declaraciones de Lucía Cunningham que señala este fenómeno:

La novela hispanoamericana, al incluir los diversos lenguajes marginales, ha hecho posible no sólo la articulación de una identidad dispersa sino también la desarticulación de un sistema hegemónico que intenta imponer una sola voz silenciando a los grupos subordinados. (406)

Esta heterogeneidad viene ligada, según Englebert, a una política de compromiso y de resistencia, sobre todo frente a sistemas opresores, que se aplica perfectamente a la narrativa del autor chileno: “Insertado así en su concepto de ‘modernización’ económico-social el concepto de ‘heterogeneidad’ revela tanto su faceta afirmativa de necesidad social asumida y glorificada como su faceta crítica y su potencial de resistencia, sobre todo en contextos de régimen dictatorial” (409).

Frente a la literatura nacionalista o regionalista del *Boom*, Jorge Volpi, en su obra *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, explica cómo Bolaño ha superado este tipo de narrativa a través de una nueva creación “posnacional” en la que lo latinoamericano se expresa a partir de una identidad difusa:

No es casualidad que Bolaño, un chileno afincado en España, escribiese cuentos y novelas mexicanos, chilenos, uruguayos, peruanos o argentinos con la misma naturalidad y convicción. Si los miembros del *Boom* escribían libros centrados en sus respectivos lugares de origen con la vocación de convocar la elusiva esencia latinoamericana, Bolaño hizo lo inverso: escribir libros que jugaban a pertenecer a las literaturas de estas naciones pero que terminaban por revelar el carácter fugitivo de identidad. Al impostar las voces de sus coterráneos, Bolaño se convirtió en el último latinoamericano total, capaz de suplantar a toda una generación. (178)

El hecho de que su literatura pueda ser entendida como “posnacional” no le resta intensidad a la crítica social específica que Bolaño vierte sobre ciertos sistemas, el chileno en el caso de *Estrella distante*. Escribir una novela que señala el horror dictatorial ya presupone un posicionamiento

político y una denuncia y esto es lo que se propone abordar la primera parte del segundo capítulo. El autor chileno alega que la literatura debe de estar en relación directa con lo social, con lo político, en *Bolaño por sí mismo*:

Toda literatura, de alguna manera, es política. Quiero decir, es reflexión política y es planificación política. El primer postulado alude a la realidad, a esa pesadilla o a ese sueño bienhechor que llamamos realidad y que concluye, en ambos casos, con la muerte y con la abolición no sólo de la literatura sino también del tiempo. El segundo postulado alude a las briznas que perviven, a la continuidad, a la sensatez, aunque, por supuesto, sepamos que en términos humanos, en una medida humana, la continuidad es una entelequia y la sensatez sólo una frágil verja que nos impide desbarrancarnos en el abismo. (119)

Otra característica que señala Englebert al describir la novela del post-boom es la necesidad de “restaurar una identidad suprimida a los escritores” (408), es decir, dotar a la figura del poeta o del intelectual de un contenido semántico, de una entidad existencial de la que antes adolecía. Este factor de carácter metaficticio, plantearse el papel de los creadores dentro de los regímenes dictatoriales, vincula lo estético con lo social y es el segundo aspecto que se va a analizar en *Estrella distante*.

La dimensión estética en esta novela se abordará desde dos perspectivas. En primer lugar, comparando el discurso retórico, los performances de Carlos Wieder y su concepción política del arte con el propugnado por Hitler durante su dictadura, y en segundo, asociando su poética con las teorías de lo grotesco propuestas por Mijail Bajtín y el posicionamiento literario que esto supone.

En *Estrella distante* se presenta una caricaturización de la estética nazi. La concepción del artista que encarna Carlos Wieder se asemeja con el prototipo de creador que surgió durante la dictadura de Hitler. Estas similitudes se advierten en tres puntos: en la simbiosis entre política y arte que proponen la novela y el Führer y la consecuente “función social del artista”, en la estética de la violencia que tanto Wieder como Hitler defienden y en el sustrato ideológico que sustenta sus acciones.

En lo referente al primer aspecto, la simbiosis entre política y arte y la función social del artista, Eric Michaud, en su estudio crítico *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, pone de manifiesto la fuerte dependencia que se produjo durante el régimen fascista entre el gobierno dictatorial y los creadores. Los artistas eran parte integrante y activa dentro del sistema alemán y justificaban con sus obras dicha idiosincrasia.

El crítico señala cómo la primera vocación de Hitler fue, en realidad, ser pintor. Al verse frustradas sus expectativas artísticas se dedicó a la política pero sin dejar de verse a él mismo como un hacedor, un gran arquitecto, el creador de la nueva nación. Desde el primer momento consideró que el arte debía de tener un papel fundamental dentro de su proyecto de Estado:

La figura de un Hitler pintor o artista *fracasado*, legendario y omnipresente poco a poco esfumó la naturaleza de “artista” de las otras figuras que lo habían rodeado. Muy temprano, sin embargo, muchos fueron los que subrayaron la importancia de la bohemia en el seno del partido nacional-socialista primero, luego en el seno del aparato dirigente conformado alrededor de Hitler. (51)

En *Mi lucha*, libro que comenzó a ser escrito por Hitler en prisión, el dictador repasa su propia autobiografía y señala en diferentes ocasiones cómo su primer afán fue convertirse primero en

pintor y después, cuando fue rechazado por la academia de Viena, en arquitecto. Recordando sus primeros años en la escuela escribió: “Quería ser pintor, y no había poder en la tierra que me obligara a ser un burócrata” (27). Y en la misma obra afirmó: “Esperaba hacer en el futuro un nombre para mí como arquitecto y así, dentro del marco estrecho o amplio que me reservara el destino, consagrar mis honestos servicios a la nación” (155).

El caudillo recuerda, en este libro, sus primeros años en la escuela y la importancia que tuvo en su formación uno de sus profesores de historia, dicho maestro le inculcó el nacionalismo alemán; fue en esa época cuando comenzó a sentirse un revolucionario. Su carácter político estuvo desde el principio determinado por su espíritu artístico: “Desde que había llegado a ser un revolucionario político en tan primeriza época, no tardó mucho en que fuera también un revolucionario artístico” (26). Por lo tanto, arte y política son temas fundamentales para Hitler desde su juventud.

El Führer no sólo se consideraba un creador sino que se rodeó de una bohemia de artistas y de personalidades con sensibilidad estética y los hizo parte integrante de su gobierno; éstos tenían una función claramente delimitada, tal y como explica Michaud:

Hitler estaba convencido de que “el Arte alemán” ocultaba para los alemanes enfermos un poder salvador porque era narcisístico. Frente a los militantes del partido que se interrogaban sobre la necesidad de que “sacrificar tanto al arte cuando alrededor nuestro reina tanta pobreza, miserias, angustias y lamentos”, él respondía con seguridad que se trataba nada menos que del “refuerzo de la armadura moral de una nación”. (59)

En la figura de Wieder como en la de Hitler, arte y política se aúnan: es un soldado-artista. Trabaja como piloto de las fuerzas armadas de Pinochet y además es escritor, fotógrafo, poeta. Su primer público, al que dirige su exposición fotográfica, son los simpatizantes del régimen dictatorial, sobre todo los altos dirigentes militares, políticos y reporteros del arte vanguardista. Por otra parte, los versos que escribe en el cielo podrían ser, tal y como veremos, un instrumento propagandístico del régimen, cuyo receptor es también el pueblo.

María Mateo Ferrer señala en su artículo “Los fundamentos estéticos del nacionalsocialismo” que el arte y la parafernalia ritual de los sistemas dictatoriales hacen que el individuo desaparezca como tal y se integre en una comunidad: “En estos rituales imponentes, los individuos desaparecen disueltos en la unidad en la que todos se identifican de tal forma que se constituyen simplemente en el ornamento de ese grandioso espectáculo” (20).

Las creaciones de Wieder podrían incluirse dentro de la parafernalia militar (exhibiciones aéreas como muestras de poder y de fortaleza) y estética que rodearon al caudillo. Su fama crece inmediatamente entre estos círculos y se le considera un artista de vanguardia. Es por esto que la crítica de Bolaño se hace ostensible a aquellos grupos de intelectuales que apoyaron a Pinochet.

En lo referente al segundo punto, la estética fascista de la violencia, Hitler y Wieder comparten la misma psicosis, para ambos su materia prima, la masa informe que deben de modificar para lograr la creación perfecta, es el pueblo. Este delirio les justifica ideológicamente, les acredita para aplicar la violencia sobre dicho “material” en aras de la construcción de una nación pura. Michaud expone en su libro la concepción hitleriana del dictador artista y su visión del pueblo como componente transformable, manipulable:

Entre las manos del Führer artista, el pueblo había, en fin, tomado la única forma que pudo legitimar su propio poder: una forma parecida muy aproximadamente al “clasicismo griego”, del cual pensaba que el Espíritu del pueblo alemán era el único heredero. Cual un auténtico artista, Hitler se encontraba justificado por y en su obra. Su misma violencia le estaba retrospectivamente legitimada, puesto que no había tenido por objetivo más que la restauración y la conservación de los valores de ese mismo Espíritu- y ese objetivo se había alcanzado en ese pueblo devenido obra de arte según el Espíritu. (27)

Es la misma idea que sostiene el ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, cuando considera que la política es una forma de creación artística y el Estado su obra de arte; señala que la función del político y del artista es actuar sobre “la materia bruta”, es decir, el pueblo, desechando lo enfermo. Estas declaraciones de Goebbels han sido recogidas del artículo de Mateo Ferrer citado anteriormente:

También la política es un arte, quizás el más elevado y el que más abarca de todos los que hay, y nosotros, los que configuramos la política alemana, nos sentimos como artistas a los que se ha confiado la gran responsabilidad de formar la imagen estable y estructurada del pueblo a partir de la materia bruta de la masa. La tarea del arte y del artista no es simplemente unir, sino que va mucho más allá: tiene que formar, dar una figura, desechar lo enfermo y crear un camino libre para lo sano. (21)

Wieder hace realidad la metáfora hitleriana del pueblo como materia prima. El piloto se siente justificado para aplicar la violencia sobre sus víctimas porque de ello depende la resurrección de

una nueva patria. Siguiendo la argumentación de Goebbels entiende que su “obra” es una creación artística. Confunde los asesinatos con actos poéticos y sublima la violencia. Es por eso que fotografía a las mujeres torturadas y las exhibe, porque para él son una obra de arte.

Walter Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” recogido en su texto *Discursos Interrumpidos*, expone cómo durante el fascismo la aniquilación se convierte en un fenómeno artístico que proporciona placer estético:

La humanidad, que de antaño en Homero era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. (57)

En este segundo punto se analizará la materialización de la estética de la violencia en Wiederman relacionándola con las ideas políticas y artísticas de Hitler y las consecuencias de dicha poética. El dictador alemán, en *Mi lucha*, no hace más que reiterar la necesidad de una raza pura y la destrucción de todo aquello que la contamine y no permita el renacimiento de la nación germana: “Solamente hasta que una raza ya no se sienta abrumada por el peso de sentirse consciente de su propia culpa, es cuando encuentra la paz interior y la fortaleza exterior para cortar sin escrúpulos y brutalmente las malezas y arrancar las ortigas” (44). Todo aquello que obstaculizara su proyecto sería, por lo tanto, destrozado, aniquilado, sin ningún tipo de remordimiento, tal y como se lee en esta violenta metáfora. Es lo mismo que hace el piloto chileno de *Estrella distante* al perpetrar impunemente sus asesinatos y exponer, sin ningún tipo de arrepentimiento, las fotografías de sus torturados o muertos.

Finalmente se abordará en *Estrella distante* el estudio de la retórica fascista que se lee en los poemas aéreos de Wieder. Así como los asesinatos y su exhibición fotográfica representan la materialización de las ideas políticas del piloto y son mostrados a un grupo muy específico de personas: militares y periodistas simpatizantes del régimen, los versos escritos en el cielo suponen su conceptualización teórica y ésta se hace ostensible a todo el pueblo. Todas las metáforas que exponen sus poemas aéreos son un espejo de la ideología hitleriana. Es como si a través de ellos se justificaran los actos homicidas, las muertes, pero en una dimensión que supera lo social, lo político y emerge desde lo artístico.

Los versos dibujados en el firmamento son, por lo tanto, un reflejo distorsionado del discurso del dictador alemán y los temas que marcaron su ideología: el sacrificio, la pureza, la vigilancia y la muerte. El canciller afirma en *Mi lucha*:

Es, por tanto, tarea del Estado racista, la tarea que compense las negligencias habidas hasta ahora, el poner el remedio en todas estas direcciones. Para él, en otras palabras, la raza debe volver a ocupar el lugar de más importancia en la existencia. Debe preocuparse porque esta raza se conserve íntegra y en toda su pureza. (502)

Los poemas constituyen además una forma de expresión propagandística del sistema dictatorial fascista, es decir, una manera de hacer extensible sus ideas a la masa. Este tema le preocupaba de manera especial al propio Hitler y en su obra dedica páginas enteras a disertar sobre el significativo papel de la propaganda en el régimen: “La propaganda opera sobre la comunidad en el mismo sentido de una idea y la hace madurar para el tiempo de la victoria por la

unión permanente, orgánica y combativa de aquellos adherentes que aparecen capaces y llenos de voluntad para conducir la lucha hacia la victoria” (*Mi lucha*, 681).

En este sentido y siguiendo la argumentación de Hitler, qué mejor forma de exponer y exhibir las ideas de un sistema político que escribiendo sus conceptos en el cielo para que todos los chilenos lo puedan leer y sean testigos de sus palabras, de su discurso, de su legitimación, transcrito además en un lenguaje poético.

Alexis Candia Cáceres, en su artículo “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”, también equipara brevemente *Estrella distante* a la dictadura nazi: “Aunque Carlos Ramírez Hoffman actúa geográfica y temporalmente muy lejos de la Alemania de Hitler, específicamente bajo la dictadura de Pinochet, es dable sostener que éste procede acorde a la ‘despiadada dureza’, tal y como lo demuestra su participación en acciones propias de la barbarie colectiva extrema” (59).

Estrella distante, además de presentar similitudes con la estética propugnada por el nazismo, también se puede asimilar a las teorías de lo grotesco que Bajtín desarrolla en su obra crítica *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. A lo largo de la novela el piloto presenta su poética de diferentes maneras, a través de sus versos dibujados en el cielo, con la exhibición fotográfica de mujeres torturadas y asesinadas por la dictadura, con la pieza teatral de los hermanos siameses que se analizará en el segundo capítulo y que simboliza las relaciones sádicas entre los chilenos y con juicios de valor como éstos: “Todos los escritores son grotescos, escribe Wieder. Todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel” (*Estrella distante*, 105). Se trata de toda una declaración de principios que pretende reevaluar la figura del escritor y romper con el canon.

La concepción filosófica de lo grotesco en *Estrella distante* está relacionada directamente con la desacralización de la cultura oficial, tal y como expone Bajtún en su texto. El crítico ruso explica cómo, desde la cultura popular, irrumpe una nueva cosmovisión en la que se rompen las jerarquías, vida y arte se fusionan y surge, como consecuencia, un sistema original y diferente al impuesto, que lo contrarresta: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (15).

Toda la obra literaria de Bolaño está construida entorno a la desacralización de la literatura, la política, la sociedad y una de las maneras de materializarla es a través de la utilización de elementos deformantes, hiperbólicos y grotescos que tienen por finalidad deconstruir el mundo oficial y proponer otro distinto, aunque sea monstruoso.

En este sentido, explica Bajtún: “En realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado” (50). Metafóricamente esto es lo que propone el escritor chileno a través de su ficción, romper con los convencionalismos y presentar formas alternativas de entender el arte a través de un personaje hiperbólico y, de una manera peculiar, liberar al individuo.

Esta ruptura de las jerarquías, de la cultura oficial o de cualquier tipo de imposición arbitraria, se materializa a través de un nuevo espacio creado, es el “mundo al revés” que plantea

el crítico ruso y que comparte Bolaño en *Estrella distante*. Bajtín describe este universo paralelo, hijo de la cultura popular, de la siguiente manera:

Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodia, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. (16)

El mundo que propone Bolaño en *Estrella distante* no deja de ser esquizofrénico. El protagonista tiene una visión trastocada de la realidad en el que la muerte y la degradación son positivas porque purifican. Los asesinatos y las atrocidades que perpetra y sus ideas responden a esta forma de entender la vida. Se abolen, por lo tanto, todas las jerarquías y el nuevo espacio recreado no responde a los preceptos socialmente aceptados; el lector pronto comprende que la lógica que rige sus páginas está alterada y que, por lo tanto, se adentra en un espacio con un sistema ajeno y opuesto al conocido.

Los elementos grotescos más significativos en *Estrella distante* son los rituales, lo corporal y la degradación. Bajtín describe el carácter de los rituales populares en la Edad Media y su transcendencia, insiste en que su propósito era ofrecer una visión alternativa de la sociedad “deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida*” (11). En la novela se vincula a Wieder con una secta, los escritores bárbaros, cuya idiosincrasia se adapta a los parámetros de lo grotesco, comenzando por el ritual de iniciación al que deben de someterse sus miembros para poder formar parte del movimiento y cuyo fin es acercarse a la literatura de una forma nada

convencional. Dicho ritual consistía en degradar hasta el extremo los libros para poder, según su punto de vista, asimilar y confundirse realmente con la obra.

El crítico ruso pone de manifiesto en su estudio la importancia de lo corporal en este tipo de estética: “Imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas” (23). Esto sucede también en la descripción del ritual de los escritores bárbaros, de fuerte carácter escatológico. Bajtín señala cómo el cuerpo representado en la cultura popular está indisolublemente ligado al mundo:

“(…) no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (30)

Por último, otro rasgo fundamental en la teoría de lo grotesco que se manifiesta en esta novela es la degradación, que aparece siempre unida al tema de lo corporal. Tal y como afirma Mijail Bajtín: “El rasgo más sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (24). En este apartado se analizarán las consecuencias metafóricas y el simbolismo que la degradación y lo corporal tienen en *Estrella Distante*.

Ignacio Rodríguez de Arce en su artículo “*Estrella distante* de Roberto Bolaño: la tematización de una poética teratológica” asocia el carácter grotesco de la estética de Wieder con la realidad chilena, sus performances, sus actos poéticos no son más que un espejo de las barbaridades que sucedieron en el Chile dictatorial:

(...) las performances wiederianas no son otra cosa que un *pastiche*, que una mera reproducción contingente de los *estilemas* que caracterizaban las performances de la milicia golpista chilena: asesinatos, torturas, violaciones, sevicias de todo tipo, etc. Lo que implica, consecuentemente, que Wieder se compromete con la “realidad”, que sus manifestaciones poéticas son, paradójicamente, “realistas”, semánticamente unívocas y precisas: la poética grotesca y teratológica de Wieder no sería entonces más que el reflejo estético “realista” de la sociedad grotesca y teratológica del Chile pinochetista. (...) Hacer de Wieder una suerte de “poeta del régimen” es la manera metonímica con la que la inteligencia figural de Bolaño categoriza, (re)construye podríamos decir incluso, el Chile de Pinochet y restablece un nuevo modelo de relación entre literatura y dictadura. (185)

Para este crítico, por lo tanto, Wieder no sólo simboliza la dictadura chilena desde un orden estético sino que además logra que la conexión entre arte y sistema fascista adquiera una nueva dimensión, un nuevo significado.

La relación entre literatura y vida es también uno de los temas fundamentales de *Los detectives salvajes*. La novela es altamente metaliteraria y entre sus páginas podemos encontrar nuevamente un discurso estético, que esta vez será analizado desde los parámetros del infrarrealismo, en el que Bolaño reflexiona, como ya lo hiciera en *Estrella distante*, sobre el

oficio del escritor, el canon y su desacralización y su concepción sobre lo que es y no es literatura, entre otros aspectos.

Los detectives salvajes

El tercer capítulo de esta investigación se propone, por lo tanto, examinar la ambigua relación estética del autor con el infrarrealismo, es decir, advertir, por un lado, su influencia en la construcción de *Los detectives salvajes* y por otro, señalar en qué medida también lo rechazó y parodió. Para poder llevar a cabo esta interpretación será necesario contextualizar esta corriente y su poética, aplicar sus ideas estéticas a la novela del escritor chileno, analizar cómo el relato además de rendir homenaje también caricaturiza a dicho movimiento y por último, dilucidar el papel del desengaño en este complejo posicionamiento.

Los detectives salvajes es la historia de una búsqueda poética y existencial. Arturo Belano y Ulises Lima son dos escritores que transitan la bohemia y crean una corriente artística antisistema llamada “realismo visceral”. Dicho grupo retrata al infrarrealismo, un movimiento literario vanguardista y alternativo, fundado por Bolaño y su mejor amigo, Mario Santiago, que propugnaba “partirle su madre a Octavio Paz” y “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”, es decir, hacer una intervención en el sistema cultural mexicano al que consideraban represivo y elitista.

En la novela no sólo se exponen las peripecias de esta pandilla literaria, su indagación sobre el paradero de la fundadora del estridentismo, Cesárea Tinajero, en la frontera mexicana y su posterior huida a Europa, Israel y África; paralelamente se desarrollan, a lo largo de toda la obra, digresiones sobre la creación poética, el mundo de los escritores, editoriales, críticos y la literatura en general.

Para entender el contexto en el que surgió el infrarrealismo es fundamental referirse al artículo publicado por Bolaño en la Revista Plural en 1976 “La nueva poesía latinoamericana”. Se trata de un ensayo de suma importancia para advertir sus ideas sobre el papel del escritor en la sociedad. Este texto, en primer lugar, presenta el estado de la poesía en Hispanoamérica contraponiendo los poetas “oficialescos” con la poesía marginal: “Si por panorama general entendemos a una promoción emergente de jóvenes poetas que vienen a llenar algunos huecos surgidos en el aparato oficial de la literatura latinoamericana, a mí me parece definitivamente mediocre” (n. pag.). Frente a esta producción anodina, el autor chileno expone que la verdadera escritura surge en la periferia, se trata de una creación necesariamente subversiva y segregada:

Ahora que si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (...) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin subvertir, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar, por el momento aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a las situaciones culturales burguesas (y cualquier postura de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones), el panorama general se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo. (n. pag.)

Por lo tanto, frente a una situación opresiva, de formas culturales conformistas y serviles con el estado, es necesario que la nueva creatividad emerja desde el rechazo y la resistencia. La manera

adecuada de llevar a cabo esta protesta será a partir de la acción y de la experimentación: éstos son puntos cardinales de la estética infrarrealista.

De esta nueva actitud contestataria y creativa ha de surgir un nuevo tipo de poeta que, otra vez, vuelve a contraponer Bolaño, en su retórica de confrontación de opuestos, con los escritores oficiales:

Por un lado escriben los jóvenes decentes, los de la cotidianidad de *toilette*, los caligrafistas, los que buscan un estatus de escritor. Por el otro, están los anarquistas, los poetas narrativos y los nuevos líricos marxistas, los vagabundos, los que *viven la poesía*, los que se pasean vestidos de erizos por la cotidianidad pequeñoburguesa, a los que les importa un comino el oficio de escritor. (“La nueva poesía latinoamericana”, n. pag.)

En este retrato se prefigura otro rasgo fundamental que marcará definitivamente la estética de Bolaño y que repercutirá en los personajes que aparecen en toda su producción: la figura del artista que hace de su vida una obra de arte, que vive la poesía hasta sus últimas consecuencias, el marginado, el outsider. El otro elemento, ya señalado, que caracteriza a los verdaderos poetas de este autor es su carácter insurgente, sus versos y sus escritos han de ser utilizados como instrumentos de protesta y subversión:

Mientras cualquier chavo sueñe y le cuente sus sueños a una chava habrá vanguardia en la joven poesía. Pero es hora de sacar a la vanguardia de sus territorios marginales, de sus territorios de sueños, y lanzarla en una lucha de poder a poder contra el aparato oficial, reaccionario hasta los huesos. Para eso hay que organizarse, ensayar nuevos canales de comunicación, experimentar, estar

siempre en la disposición de arriesgarse en mundos desconocidos, proponer frenéticamente, cotidianamente afilar la capacidad de asombro y de amor. La subversión de la cotidianidad no puede circunscribirse a los ámbitos puramente socioeconómicos, la revolución y la vida deben ser la ética y la estética (una sola cosa), de cualquier proyecto de vanguardia. (“La nueva poesía latinoamericana”, n. pag.)

En este artículo, por lo tanto, se recogen tres planteamientos fundamentales que determinarán la estética de Bolaño y el infrarrealismo: la idea de que frente a la cultura establecida es necesario revelarse a través de un arte subversivo; ese arte ha de jugar con la experimentación y con la acción concreta, y la necesidad de un nuevo tipo de escritor, un poeta salvaje, que sea capaz de incidir en la realidad y hacer de su existencia una creación literaria.

Este texto de Bolaño fue publicado cuando ya se gestaba el movimiento infrarrealista. Cuauhtémoc Méndez, uno de sus integrantes, señala en su ensayo “El movimiento infrarrealista y los agujeros negros de la vida” que la motivación original del grupo fue oponerse al “espíritu de oscurantista círculo que dominaba al trabajo artístico en nuestra patria” (n. pag.).

Ramón Méndez Estrada, otro de sus integrantes, explica cómo surgió dicho movimiento en su artículo “Como veo doy, una mirada interna del movimiento infrarrealista”. Los acontecimientos tuvieron lugar en 1974, con la rebelión de un grupo de estudiantes que acudían a un taller de creación literaria impartido por la UNAM, frente a su director, Juan Bañuelos. El conflicto fue motivado por su ineptitud como maestro. Este episodio aparece ficcionalizado en las primeras páginas de *Los detectives salvajes*. Mario Santiago, una de las figuras más

relevantes del infrarrealismo, le entregó al sorprendido profesor su propia renuncia en la que se auto-acusaba de “menopausia galopante” (n. pag.).

Los jóvenes expulsados todavía no conocían a Bolaño, que nunca se matriculó en la universidad. El primer encuentro entre el escritor chileno y Mario Santiago sucedió en el café La Habana, en 1975, según señala Andrea Cobas Carral en su artículo “ ‘Déjenlo todo nuevamente’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”. El poeta mexicano le entregó unos papeles con sus poemas al chileno y éste los leyó durante toda la noche. Fue así como se fraguó su amistad. Cobas explica que el surgimiento oficial del grupo sucedió poco tiempo después: “Unos meses después de este encuentro- entre fines del 75 y principios del 76- surge, una noche, en casa del chileno Bruno Montané, un nuevo modo de pensar y hacer poesía: irrumpe en el panorama cultural mexicano el movimiento infrarrealista cuya intención principal es- en palabras de los creadores, ‘volarle la tapa de los seso a la cultura oficial’ ” (n. pag.). En otra ocasión, señala la crítica, Bolaño invitó al poeta chihuahuense Sergio Loya y le dijo que el objetivo del grupo era: “Partirle su madre a Octavio Paz”. Esta frase se convirtió en consigna y seña de identidad de los infrarrealistas.

El primer manifiesto fue escrito en 1976 y redactado íntegramente por Bolaño. Se publicó en la revista *Correspondencia Infra* o *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, en octubre-noviembre de 1977. Posteriormente se hicieron otros dos manifiestos más, escritos de forma individual por Mario Santiago y por Vicente Anaya, pero el documento reconocido oficialmente por el grupo fue el del narrador chileno.

Javier Campos, en su artículo “El ‘Primer manifiesto de los Infrarrealistas’ de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”, señala la influencia del surrealismo y las

vanguardias en el movimiento infrarrealista y de manera directa en Bolaño: “En otras palabras, el *Manifiesto* no es otra cosa que un reprocesamiento actualizado, en esos 70, de toda la poética surrealista de comienzos del siglo 19 y principios del 20 más la fuerte influencia de dos grupos vanguardistas latinoamericanos de los 60 y 70 ” (n. pag.).

Campos afirma en el mismo artículo que dichos grupos fueron: “Los Tzántzicos”, de origen ecuatoriano, que “hicieron una poesía de denuncia combativa y revolucionaria” (n. pag.) y los peruanos de “Hora Zero”, que pretendían “construir lo nuevo-destruir lo viejo” (n. pag.). Junto a estos dos movimientos, contemporáneos de Bolaño, las otras influencias que señala el estudioso fueron los surrealistas franceses, especialmente Arthur Rimbaud, el conde de Lautremont y el estridentismo, un movimiento vanguardista mexicano inmediatamente anterior al infrarrealismo y que reiteradamente se cita en *Los detectives salvajes*.

Las ideas estéticas propugnadas por el infrarrealismo determinaron toda la creación literaria de Bolaño, no sólo esta novela, por eso resulta trascendental examinarlas para poder entender su discurso poético. En el manifiesto redactado por el escritor chileno se lee: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una sola cosa” (n. pag.), esta sentencia resume dos puntos cardinales de su concepto de literatura: el escritor es un personaje contestatario que hace de la literatura el centro de su existencia, por lo tanto, ética y estética aparecen unidas en un mismo proyecto dentro de la totalidad de su obra.

La influencia infrarrealista en *Los detectives salvajes* se materializa en los siguientes aspectos: en la construcción de los personajes, en la desacralización de la cultura oficial y en la consideración de la escritura como un acto de resistencia frente a la realidad hostil.

En cuanto al primer punto, la construcción de los personajes, cabe señalar que los protagonistas de la novela están en consonancia con el prototipo de poeta que el manifiesto preconiza: el escritor es un individuo combativo, un desesperado de la literatura, marginal y errante. Tanto en *Los detectives salvajes* como en otras obras de Bolaño los caracteres principales son artistas, en su mayoría poetas, que viven de forma extrema y transitan por la marginalidad. El escritor es un héroe, a pesar de sus fracasos y de la incompreensión de los demás. Así lo expresa, de manera contundente, el manifiesto: “El poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo que anuncia el principio del bosque” (n. pag.). Su heroísmo radica en su manera de vivir, ajena a las reglas preestablecidas y en una pasión por la literatura que le lleva a salir a las calles, a buscar y crear con su propia existencia. Chiara Bolognese en su artículo “Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño” parece sugerir que el verdadero protagonista de la novela es la literatura:

Y es precisamente la literatura (como escritura y como lectura), o un *proyecto literario*, lo que salva- si es que salva- a los personajes del fracaso vital, por eso, alguna vez, el autor define a sus protagonistas como *letraheridos*, eso es marginados y adictos a la literatura. Ellos, en su desasosiego y desubicación con respecto a la realidad, se crean mundos alternativos poblados por literatos, a veces se trata de personas que realmente existieron, mientras que otras son inexistentes – tanto en la realidad como en la novela misma. (466)

Javier Campos sostiene en su artículo “Bolaño y los poetas infrarrealistas” que el origen de esta figura ficcional proviene del surrealismo: “No hay duda de que la imagen del poeta en la obra de Bolaño, aquel que camina hacia el abismo por su propia voluntad, no es más que una repetición,

una reactualización, durante comienzos de los años 60 y 70 en América Latina, del artista surrealista” (n. pag.).

El segundo punto de correlación con la poética infrarrealista es la desacralización del sistema cultural impuesto; el compromiso ético del escritor con la literatura se traduce en una desmitificación del aparato institucional que lo sostiene y sesga. La consigna del grupo era “volarle los sesos a la cultura oficial” y esto, en el caso de *Los detectives salvajes*, se realiza a través de una crítica despiadada a todo lo que malogra el mundo de las letras: los maestros de talleres, Octavio Paz (como máximo exponente de esta cultura oficial), los editores y directores de revista, la propia crítica literaria y los escritores infames e incompetentes. Nadie se salva de la hoguera.

El otro foco de escarnio, esta vez más solapado, tiene que ver con las tendencias políticas de Bolaño opuestas a toda forma rígida de elitismo, jerarquización y opresión. Es por eso que en *Los detectives salvajes* también se presenta una crítica social en contra de la burguesía, el sistema clasista y, de forma más velada, se hace referencia a los acontecimientos del 68 (con la toma de la universidad por parte del ejército y la represión del movimiento estudiantil) y la caída de Allende en Chile.

No hay una denuncia directa pero los acontecimientos históricos sirven como telón de fondo para una reflexión sobre el papel de la literatura en contextos de represión y éste es, precisamente, el tercer punto de interconexión entre el infrarrealismo y *Los detectives salvajes*, la consideración de la escritura como una forma de resistencia. En el manifiesto se reafirma esta idea cuando explicita que el poema es un instrumento subversivo para revelarse contra la realidad: “En poesía, y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en la

aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana” (n. pag.). Es una metáfora de lo que significa la escritura para Bolaño y su generación. En *Los detectives salvajes* se alude a este planteamiento en repetidas ocasiones; la sentencia más contundente al respecto viene de Auxilio Lacouture que afirma tajantemente: “Porque escribí, resistí” (198).

Pero la relación de Bolaño con el infrarrealismo es ambigua, en *Los detectives salvajes* también parodia a su propio movimiento, se ríe de la ingenuidad o de la ignorancia de algunos de sus miembros, caricaturiza a la corriente vanguardista. Chiara Bolognese, en el artículo anteriormente señalado, afirma al respecto:

Los detectives salvajes es, por un lado, la transfiguración ficcional de la gestación y de las pericias del infrarrealismo, protagonizada por unos jóvenes poetas novatos obsesionados por la idea de la literatura y fundadores del movimiento de neovanguardia llamado *real visceralismo*; por el otro, representa una satirización de las vanguardias que son rebajadas a un mero conjunto de escritores más interesados en la vida social que en la producción artística, lo cual produce una resublimación y carnavalización de la realidad cultural de la época. (467)

En una entrevista recogida en la obra crítica de Celina Manzoni, *La escritura como tauromaquia*, Bolaño afirma que los únicos infrarrealistas verdaderos fueron él y su mejor amigo, Mario Santiago, y que cuando ellos desaparecieron el grupo se terminó:

El infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana. En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en

1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpignan y de la estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo como tal se había acabado. (112)

No se ha escrito mucha crítica sobre el infrarrealismo, fue un movimiento bastante desconocido que salió a la luz por el éxito de *Los detectives salvajes*. Su antecesor directo e inspirador literario fue el estridentismo. La novela establece paralelismos entre ambas corrientes sobre todo para criticarlas, utilizando como citas de autoridad, entre otros, a Carlos Monsiváis. Se señala que en ambas vanguardias lo tipográfico es más importante que el contenido, se parodia su carácter ruidoso y poco conceptual (es decir, su necesidad de llamar la atención a través de una autoreferencialidad un tanto escandalosa) y el unipersonalismo que regía a estos movimientos. En este apartado se analizarán además otros elementos de parodia del infrarrealismo independientes del estridentismo.

Finalmente y como elemento determinante de la ambigüedad bolañesca se tratará el tema del desengaño. De la confrontación entre la realidad y sus ideales de juventud se desencadenarán una serie de consecuencias en su discurso retórico, en su percepción del mundo y de la literatura y en sus ideas estéticas. El escritor chileno, explicando cuáles eran sus intenciones al escribir *Los detectives salvajes*, hace referencia a esta idea de la derrota y del contraste entre un universo hostil y la felicidad utópica de los infrarrealistas:

También es la transcripción, más o menos fiel, de un segmento de la vida del poeta Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser su amigo. En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de

una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor.
(*Entre paréntesis*, 327)

Por lo tanto, se puede afirmar, porque así mismo lo constata el autor, que esta novela tiene mucho de homenaje y otro tanto de parodia del infrarrealismo. Los ideales que movieron al joven Bolaño y a sus compañeros de andanzas, su amor por las letras, quedan fielmente reflejados entre sus páginas y a pesar del destino incierto de sus protagonistas, su búsqueda, sus caídas y su fracaso, no se pierde en ningún momento la noción de que la literatura es un oficio de valientes, de luchadores, suceda lo que suceda durante el viaje.

En 2666 nuevamente la discusión, el discurso poético, gira entorno a estas ideas que se han observado en *Los detectives salvajes* y *Estrella distante*: de qué está hecha la verdadera literatura, cómo se funde con la vida y cuáles son los rasgos del escritor fidedigno. Temas como la marginalidad, el compromiso social y ético del poeta y la derrota, son recurrentes en las tres novelas. En este caso, el estudio de la última obra de Bolaño se aborda desde los preceptos de la transmodernidad para ver cómo el autor chileno describe y se enfrenta a la nueva sociedad transmoderna y desde ésta, revisar sus planteamientos estéticos y éticos.

2666

Rosa María Rodríguez Magda advierte en varias de sus obras (*La sonrisa de Saturno*, *Transmodernidad* y *El modelo Frankenstein*) que los referentes de la posmodernidad ya no son capaces de describir la sociedad actual porque nos encontramos frente a una nueva realidad; afirma que son necesarios nuevos preceptos para definir al actual paradigma social al que denomina transmodernidad.

En un intento de detallar este concepto, la estudiosa señala en su artículo “Transmodernidad: un nuevo paradigma” que tal y como la posmodernidad supuso una ruptura contestataria frente a su movimiento predecesor, la modernidad, la transmodernidad tiene un carácter más sintético que reaccionario: “La transmodernidad se muestra cual fórmula híbrida, totalizante, síntesis dialéctica de la tesis moderna y de la antítesis posmoderna. No hay ruptura (de ahí el necesario abandono del prefijo *post*), sino retorno fluido de una nueva configuración de las etapas anteriores” (8).

En el mismo artículo contrasta las características de estos dos movimientos para poder entender, en su síntesis, que es lo que está sucediendo en la actualidad. Señala cómo durante la modernidad surgió una firme confianza en el poder de la razón y las ciencias debido a la eclosión del progreso y del consecuente dominio del hombre sobre la naturaleza. Todo esto supuso la configuración de un tipo de discurso totalizador, basado en una serie de principios considerados universales, tales como la libertad, la emancipación del individuo y la justicia. Era un “gran relato” que pretendía abarcar toda la realidad.

Por otro lado, con la posmodernidad se constata la imposibilidad de una explicación totalizadora. Filósofos como Gianni Vattimo afirman que es el fin del “gran relato”. Frente a ese discurso unificador, lo único que le queda al individuo es perderse en la fragmentación.

Según Rodríguez Magda, la transmodernidad supone en cierto modo una superación de estos dos movimientos. La fragmentación ha sido sustituida por el surgimiento de un “nuevo gran relato” pero, esta vez, motivado por la globalización, es decir, por el desarrollo de una sociedad global que interconecta todas las realidades y las comunica. En su artículo matiza este concepto: “Un Nuevo Gran Relato, que no obedece al esfuerzo teórico o socialmente

emancipador de las metanarrativas modernas, sino al efecto inesperado de las tecnologías de la comunicación, la nueva dimensión del mercado y de la geopolítica” (5).

Por otro lado, esta investigadora señala en su estudio crítico *Transmodernidad* que uno de los principales objetivos de este movimiento es la descripción del nuevo espectro social: “Constituye, en primer lugar, la descripción de una sociedad globalizada, rizomática, tecnológica” (16).

2666 se adapta a este nuevo paradigma porque nos introduce en dicho mundo global y las consecuencias que emergen del mismo. El objetivo de este apartado será concretar una serie de elementos postulados por la transmodernidad y aplicarlos a la obra del autor chileno para poder así contextualizarlo en este marco teórico, y matizar, cuando sea necesario, aquellos aspectos que no comparte.

El último libro escrito por Bolaño es una novela gigantesca compuesta de cinco partes; entre sus páginas se suceden historias y personajes, ubicados en diferentes lugares del mundo, que se van entrelazando progresivamente al converger entorno a la figura central de Benno von Archimboldi, un escritor alemán y sujeto intrigante que se nos va descubriendo a lo largo de la narración. El relato se abre con un grupo de académicos, los críticos, que investigan la obra de este novelista y se desplazan hasta México obsesionados por encontrarlo. En Santa Teresa conocen a Amalfitano, un profesor chileno que también ha leído al protagonista, con una familia disfuncional y que bordea la locura. Preocupado por el futuro de su hija, en una ciudad arrasada por la violencia y los asesinatos de mujeres, Amalfitano pide a un periodista norteamericano, Oscar Fate, que había acudido al lugar para cubrir un combate de boxeo, que la saque de allí y se la lleve a los Estados Unidos con él. Se introduce entonces el tema de los feminicidios y su

investigación, que abarca la cuarta sección del libro. La última parte está dedicada a la narración de la vida de Archimboldi (su verdadero nombre es Hans Reiter), allí se descubre que su sobrino está en la cárcel, sospechoso de perpetrar o estar relacionado con los crímenes de la ciudad mexicana. Por lo tanto, todas las secciones de esta obra están interrelacionadas y existen varios hilos conductores.

Los elementos transmodernos que se aprecian en *2666* son los siguientes: el espacio transmoderno, la sociedad de conocimiento, la sociedad de riesgo y la sociedad de valores que específicamente surgen en la transmodernidad.

El primer aspecto, el espacio transmoderno, responde a los parámetros de la globalización. El escenario de la novela es la sociedad global, un mundo de difusas fronteras donde todos los personajes se desplazan de un lado a otro. La identidad nacional acaba desdibujándose en pro del desarraigo, los personajes viven en tránsito constante y son ciudadanos del mundo. Así, los críticos literarios se mueven incesantemente por toda Europa debido a sus conferencias en diferentes países, investigaciones y relaciones personales condenadas a la distancia. Los estudiosos cruzan también el Atlántico para llegar a México en busca de Archimboldi. Amalfitano, Fate y sobre todo el protagonista, Hans Reiter, son personajes nómadas. Ante el lector se suceden diferentes escenarios, países y ciudades y el sentido espacial queda imbuido por el cosmopolitismo.

Rodríguez Magda señala dicho cosmopolitismo, la megaciudad y el concepto de lo local, en el que lo específico (local) queda asumido dentro del conjunto total que lo incluye (global), como elementos determinantes del universo transmoderno. Denomina a este gigantesco

escenario “la metáfora de la red” gracias a la cual todos los espacios y personajes están interconectados, tal y como sucede en 2666.

En cuanto al segundo punto, la sociedad de conocimiento transmoderna, cabe señalar que “la metáfora de la red” puede ser aplicada tanto a lo espacial como al ámbito de la transmisión del saber. En la novela este concepto se constata especialmente en la primera parte del libro, la de los críticos, donde el estudio de la obra de Archimboldi unifica al grupo y los mantiene vinculados a miles de kilómetros de distancia, crean una comunidad basada en la investigación.

Rodríguez Magda describe esta “sociedad del conocimiento” en *Transmodernidad*:

Denominamos a la sociedad de la información “sociedad del conocimiento”, y ello implica un sutil desplazamiento epistemológico. Conocer, ha sido durante varias centurias, desvelar, penetrar- no en vano la verdad se entendió platónicamente como *aletheia*. Debíamos prescindir de la apariencia para llegar a la esencia, ir más allá de los fenómenos para descubrir lo nouménico, encontrar la cifra, la lógica que subyacía a los acontecimientos, la fórmula que nos posibilitara el adecuado proceso inductivo-deductivo. Pues bien, ahora el criterio de corrección del conocimiento ya no lo prescribe la *adequatio (intellectus ad rem)* sino la transmisibilidad. Esta es la sociedad del conocimiento porque se configura y transforma en función de la cantidad de conocimiento que transmite. Lo transferible no cuenta. (31)

El nuevo tipo de sociedad de conocimiento que se presenta depende ya no tanto del descubrimiento de la “esencia”, de la interpretación del contenido, sino de las nuevas formas de transmisión de la información que emergen como consecuencia de la globalización.

En 2666 se verá cómo las fuentes de conocimiento tradicionales: la académica, la periodística, la policial, fracasan frente a un mundo hostil, frente a la sociedad de riesgo que caracteriza al periodo transmoderno. Son incapaces de dar respuestas. En este panorama de desconcierto e incertidumbre, de ausencia de verdades absolutas, la literatura adquiere una nueva dimensión, se convierte en una nueva forma de conocimiento intuitivo, mágico, que rescata al hombre de su oscuridad.

El tercer elemento transmoderno que se puede asimilar a la narración de 2666 es la sociedad de riesgo. El mundo que se describe en la novela es inestable, peligroso, inseguro. Se adapta a la realidad transmoderna descrita por Rodríguez Magda, una realidad definida bajo el concepto de “sociedad de riesgo”, cuyas circunstancias son expuestas por la crítica en su artículo “Transmodernidad: un nuevo paradigma”:

El proyecto moderno delimitó sus fines de optimista progreso, el desencanto ‘post’, acunado entre los algodones del estado de bienestar, entronizó el yupismo feliz del individualismo hedonista. El presente nos ofrece un panorama más inseguro y precario, la inestabilidad ha de ser gestionada estratégicamente. La innovación científico-técnica ya no garantiza la seguridad de su sostenibilidad, la contemporaneidad transmoderna es una ‘sociedad de riesgo’, desde la difícil geopolítica entre Oriente y Occidente a la amenaza del cambio climático. (10)

La realidad reflejada en 2666 está en riesgo constante: el lector es testigo de luchas abiertas en campos de guerra europeos, la aniquilación nazi de judíos, peleas de boxeo, pobreza, enfermedad, la inestabilidad emocional de muchos de los personajes e incluso su locura, los asesinatos de las mujeres de Santa Teresa y la certeza de que nadie se salva en este mundo peligroso e incierto.

El último aspecto de la transmodernidad que se analizará en 2666 hace referencia a la sociedad de valores. Según Rodríguez Magda, la posmodernidad padecía un nihilismo acuciante, un vacío de significado, la sensación de que todo carecía de importancia. Esta estudiosa pone de manifiesto que ha habido una superación de esta fase, asegura que en la actualidad se constata la necesidad de una vuelta a los valores despuntados por la modernidad pero desde un punto de vista más crítico, menos inocente. En contraposición a la pasividad posmoderna y como consecuencia de esta relectura y reconsideración de los valores anteriores se hace necesario, en la actualidad, un compromiso con la realidad. Así lo expresa en su artículo antes mencionado:

El prefijo 'trans' connota, no sólo los aspectos de transformación que vengo apuntando, sino también la necesaria transcendencia de la crisis de la modernidad, retomando sus retos pendientes éticos y políticos (igualdad, justicia, libertad...), pero asumiendo las críticas posmodernas. Los enunciados de la postpolítica o el postdeber no pueden resolverse en el nihilismo, sino en la formulación de un horizonte que asuma el vacío ontológico como desafío racional, creador y comprometido. (7)

La denuncia de los asesinatos de las mujeres de Santa Teresa por parte de Bolaño en 2666 es todo un manifiesto en contra de la brutalidad y la violencia de género que se vive en la frontera mexicana. El escritor evidencia los crímenes comprometiéndose de esta manera con la sociedad de su tiempo. El valor más básico del hombre, su propia vida, es puesto en entredicho ante semejantes atrocidades y frente a esto, el chileno no se queda callado. Este espíritu contestatario se aprecia en numerosas obras de Bolaño, sobre todo en esta novela, en *Estrella Distante*, *Nocturno de Chile* y *Los detectives salvajes*. Por otra parte, es necesario señalar que esta incisiva protesta tiene que ver, paralelamente, con el carácter romántico del escritor, heredado de sus

inicios infrarrealistas y de su firme creencia en el compromiso ético del artista con el mundo que le rodea. Ángeles Donoso Macaya, en su artículo “Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño” afirma al respecto: “(...) La recurrencia a la violencia como motivo en la escritura tiene que ver en Bolaño con una cuestión ética, lo cual se entronca definitivamente con una estética. En las distintas novelas de Bolaño, el lector asiste al encuentro del arte- en este caso de la literatura- y de la política en el territorio de la estética”(126). Esta crítica coincide en señalar que la estética de la violencia del autor chileno está relacionada directamente con el compromiso ético que se da en el interior de su ficción.

Es la narrativa de Bolaño un juego de espejos, un relato sobre el mundo de las letras, sus trampas y laberintos. Tras los comentarios, críticas y reflexiones de sus personajes-escritores el autor deja testimonio de su propia poética. A través de la metaficción, es decir, del discurso y la reflexión sobre la literatura y el oficio de la escritura que se plantea en *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*, se pueden sintetizar las ideas estéticas principales que constituyen su universo literario. Estas ideas, que se fueron prefigurando en el estudio individual de cada novela, son ahora contrastadas y estudiadas a la luz de las técnicas metaficticias que resultan fundamentales para entender la obra del autor en su totalidad.

La metaficción

Francisco G. Orejas, en su obra *La metaficción en la novela española contemporánea*, presenta una síntesis detallada sobre la historia, la crítica y las diferentes definiciones que se han presentado respecto a este término y propone la siguiente sobre la metaliteratura: “Una forma de literatura en segundo grado: una literatura sobre la literatura, texto en que se exploran los aspectos formales del texto mismo y que revela- por distintos procedimientos- su artificiosidad”

(101). Añade, además, que dichos aspectos formales: “cuestionan los códigos del realismo narrativo (en ocasiones sirviéndose de ellos) y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de creación literaria” (113). Para este investigador, los rasgos fundamentales de la metaficción son: “la autoconsciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad” (113).

Según este crítico la metaliteratura es un tipo de ficción que se desarrolló en España durante los años sesenta, aunque sus procedimientos se remontan a la literatura griega y ya se encuentran, por ejemplo, en los diálogos socráticos o en la poética de Aristóteles. El surgimiento de este tipo de creación tiene que ver, tal y como afirma este estudioso, con un agotamiento de las fórmulas anteriores y la subsiguiente crisis literaria:

El experimentalismo había sido llevado a sus últimas consecuencias y la tradición realista desembocado en el behaviorismo más estricto. En ese momento, y en distintas literaturas, comienzan a aparecer una serie de textos que ponen en cuestión las nociones clásicas que sustentaban el arte narrativo desde la época de la gran novela realista del siglo XIX. Las formas literarias preexistentes se cuestionan no desde textos críticos o tribunas académicas, sino desde la propia literatura, en obras trufadas de referencias teórico-críticas, empeñadas en reexaminar los propios sistemas ficticios, las relaciones entre ficción y realidad, y las que se establecen entre la obra, el autor, el lector. (183-184)

Carolina Quesada, en su obra crítica *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, sintetiza cuáles son los indicios de metaliteralidad más relevantes en la narrativa

actual: “(...) entre los que destacan la presencia de escritores y lectores que plantean los consabidos juegos especulares, la recreación en la materialidad y espacialidad de la escritura, con abundantes indicios de escrituralidad, y la conversión de autores y narradores en personajes de la ficción narrada” (144).

Estos elementos están presentes en toda la producción de Bolaño y en concreto en las tres novelas que se analizan en esta investigación: Sus protagonistas son escritores que discuten y reflexionan sobre la literatura, dentro de la ficción se descubren juegos especulares a través de textos espejo o *mise en abyme*, hay autorreferencialidad, intertextualidad y otra serie de técnicas metaliterarias que desvelan importante información sobre la poética del autor.

Cuatro son los procedimientos que Orejas señala como definatorios de la metaficción y que pueden ser aplicados a *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*. Éstos son: la novela de la novela, las narraciones enmarcadas o relatos intercalados (*mise en abyme*), el palimpsesto y el hibridismo genérico.

Respecto a la primera técnica metaficticia, la novela de la novela, Orejas expone que consiste en “la novelización del propio quehacer creativo, por parte del autor real (lo que sitúa el procedimiento en el plano de la enunciación) o de un autor ficticio (situándose en el plano de los enunciados)” (127). Clarifica que un ejemplo de esta manera de hacer literatura son “las reflexiones críticas sobre la propia novela y respecto a su propia capacidad creadora” (128). Es por esta razón que muchos de los escritores actuales, según afirma este crítico, utilizan como protagonistas a personajes-escritores o personajes que escriben. Orejas señala que este fenómeno se ha convertido en “la evidencia palmaria de la autoconsciencia narrativa y en auténtico arquetipo de la literatura contemporánea” (578).

La finalidad de esta sección será, por lo tanto, analizar las reflexiones que Bolaño presenta sobre la literatura y la creación artística a través de la digresión o del diálogo de sus personajes, entender cómo representa en sus tres novelas el oficio de la escritura y desentrañar, al mismo tiempo, otros procedimientos que pongan de manifiesto la construcción de la ficción: su artificiosidad y su autoconsciencia.

En cuanto a la segunda estrategia metaliteraria, los relatos enmarcados, se advierten en las tres novelas diferentes representaciones en abismo cargadas de contenido semántico: cuadros, fotografías, cuentos dentro de la novela, poemas que estos personajes interpretan o leen, testimonios. Son elementos metaficticios de primer orden que tienen la función de actuar como textos espejo y que se denominan *mise en abyme*. Este concepto fue introducido por el teórico Lucien Dallénbach y es descrito así por Quesada: “Es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación, simple o espaciosa. Es decir, dentro de la historia de la novela hay algo- una imagen, un objeto, una nueva historia- que remite de forma total o parcial al conjunto de la novela” (51).

El objetivo de estos “textos espejo” es, según esta crítica, intensificar o aportar información a la novela que los enmarca: “Los textos-espejo o representaciones en abismo conforman, pues, lo que Carlos Javier denomina metanovela especular, en la que el aporte metafictivo viene de la mano de la historia narrada, sirviendo aquellos para intensificar o explicar la novela-marco en que se insertan” (51). Por lo tanto, estos fragmentos enmarcados tienen un alto contenido semántico en la obra que los abarca.

Para Orejas, las narraciones intercaladas están directamente relacionadas con la autorreflexividad:

La inclusión de relatos intercalados constituye uno de los recursos convencionales del género. Se trata de un procedimiento estrechamente ligado a otro de los aspectos característicos de la metaficción: la autorreflexividad. Se trata de un procedimiento o técnica tradicional que no se percibe únicamente en la narrativa de metaficción, sino en la novela en su conjunto: en un punto determinado de la historia narrada, el relato se interrumpe para reflejar, para pasar a ocuparse de una segunda, tercera, cuarta historia que puede mantener una relación directa con la historia principal o no. (129)

El objetivo de este apartado será, por lo tanto, desentrañar la función que estos poemas, fotografías, cuadros, pequeños relatos, tienen en la totalidad de la narración que los enmarca y como dichos textos espejo, en un juego especular, reflejan, matizan, intensifican ciertas ideas poéticas de Bolaño.

El ejercicio de la lectura y de la interpretación de lo leído o visto dentro de la propia obra está directamente relacionado con la presencia de estos textos espejo; dichos procedimientos son metaliterarios y también serán analizados. En su artículo “La novela y la metanovela en España” Gonzalo Sobejano presenta diferentes definiciones sobre la metaliteratura y señala que para Robert Spire la novela metaficticia dirige su atención al proceso de creación a través de tres mecanismos distintos: el acto de escribir, el acto de leer o mediante el discurso oral de los personajes que dialogan sobre el ejercicio literario. En las novelas de Bolaño definitivamente se pueden encontrar estos tres mecanismos: la lectura y una reflexión sobre la importancia de la misma, la escritura (por ejemplo, algunos personajes dirigen su atención a su forma de escribir o de expresarse) y el discurso oral sobre la literatura.

El palimpsesto es el tercer mecanismo metaficticio que se analizará en las tres novelas. Este procedimiento, entendido en este caso como la serie de juegos metaficcionales con los que el autor consigue interconectar sus obras entre sí, es el más sobresaliente en la narrativa del escritor chileno puesto que responde, según el propio Bolaño, a su deseo de crear una obra total, es decir, que toda su creación provenga de un mismo universo literario. Como veremos éste era un tema de fundamental importancia para él.

Julia Kristeva expone en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” que la narración literaria se constituye como un mosaico de textos que se aluden, se absorben y acaban transformándose en uno nuevo: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (3). Por su parte, Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, utiliza el concepto de *transtextualidad* para aludir a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (9-10). En dicho estudio, el autor presenta una tipología detallada de procedimientos transtextuales.

Alexis Candia, en su artículo “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño” hace alusión a la importancia de la interconexión entre las obras del autor:

Cuando pienso en la producción literaria de Roberto Bolaño y con esto me refiero a sus novelas, a sus cuentos, a sus poemas y a sus crónicas me parece palpable que Bolaño construye cada una de esas piezas como un juego de vigilancias, de ecos y de afinidades (...) De esta manera, creo que Bolaño proyecta una red de magia sobre el conjunto de su obra literaria, estableciendo hilos que unen y proyectan una estructura mayor. (n. pag.)

Dunia Grass también hace alusión a este fenómeno en su artículo “Roberto Bolaño y la obra total”: “Poesía y narrativa, como dirá en alguna ocasión, forman un solo proyecto literario en el que los géneros sólo sirven para que el escritor pruebe su arte en distintos medios y se ponga a prueba así mismo” (58).

El hibridismo genérico es la última técnica metaliteraria que se aplicará al estudio de la narrativa de Bolaño. Al alterar el concepto de género literario, difuminar sus fronteras y experimentar con el mismo surge este fenómeno que es característico de la literatura actual y está presente en las tres novelas analizadas del autor.

Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez, en *Bolaño salvaje*, advierten sobre la presencia de este procedimiento en el narrador chileno y lo describen así:

La convergencia textual del ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción e historiografía, entre otros discursos, refleja la voluntad por parte de ciertos autores de conducir su escritura mas allá de los marcos de la tradición novelística predominante. Al mismo tiempo, este proceso supone, en muchos casos, el cuestionamiento de las funciones asociadas a dichos discursos en sus orígenes. El concepto de *literatura híbrida* se ha aplicado en los últimos años a textos de ficción definidos por su “impureza” o “mestizaje”, por su emplazamiento en un lugar en el que se dan cita varios géneros que contribuyen a ensanchar el territorio de la novela. (447)

Los detectives salvajes, por ejemplo, es considerado por estos autores como una mezcla de literatura crítica y thriller. En esta sección se observará la indefinición genérica de las tres novelas y las consecuencias estéticas que se derivan de dicho fenómeno.

Patricia Espinosa reafirma el carácter metaficticio de la narrativa de Bolaño en su estudio preliminar de la obra crítica *Territorios en fuga*: “La obra de Bolaño se inserta en la llamada metaficción que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa, incorporando figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia entre realidad y ficción” (20).

El estudio de la metaficción en Bolaño constituye un instrumento fundamental para acercarse a su poética, a ese universo literario al que aludió en varias ocasiones y que interconecta sus poesías, cuentos, novelas y ensayos. A través del análisis individualizado de sus tres libros, utilizando aproximaciones teóricas distintas, se corroboran estas ideas y se añaden nuevas perspectivas que permiten dar una visión más precisa y detallada de su mundo literario.

El segundo capítulo de esta investigación pretende abordar *Estrella distante*, una de sus narraciones sobre la dictadura chilena, a través de la observación de su discurso estético y de la crítica social que plantea. Al aplicar las teorías de lo grotesco y la concepción del arte que proponía el fascismo alemán a esta novela se pueden ir prefigurando algunos de los aspectos más sobresalientes de su poética que después se repetirán en las otras dos obras, *Los detectives salvajes* y *2666*, mediante procedimientos distintos.

CAPÍTULO DOS: EL DISCURSO ESTÉTICO Y SOCIAL DE *ESTRELLA DISTANTE*

¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?

W. Faulkner

I. Introducción

Estrella distante es una novela compleja, de múltiples lecturas y con un alto contenido simbólico, alegórico, pero si hay un elemento en esta narración que no atiende a ambigüedades es, precisamente, el compromiso ético de Bolaño con el mundo en el que vive y que responde, sin lugar a dudas, a los preceptos fundacionales del movimiento infrarrealista. El autor no puede quedarse callado ante los acontecimientos históricos que le tocaron vivir: el golpe de estado y la dictadura de Pinochet, él los sufrió personalmente, fue encarcelado en su país por unos días y se convirtió en testigo involuntario de las atrocidades que causan los fascismos.

Esta pesadilla se pone de manifiesto en dos de sus novelas principales, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*: detrás de la ficción hay un contundente rechazo político. Junto a esta dimensión social coexiste el tema que obsesiona y que está presente en todas sus obras, es la reflexión sobre el sentido de la literatura y tal y como dice Gonzalo Aguilar “sus bordes perversos y espantosos” (*La escritura como tauromaquia*, 146).

El siguiente trabajo se propone analizar estos dos elementos relacionados intrínsecamente: lo social, reflejado en la representación ficcional de un país autodestruido, y lo literario: la estética de la violencia que produce y refleja el espacio en ruinas y, por ende, una discusión sobre los límites del arte.

Carlos Vargas Salgado, en su artículo “¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, describe la ruptura que se produjo entre los creadores del

boom y la generación del narrador chileno. Afirma que este nuevo grupo de escritores trató de encontrar un nuevo lenguaje “para hablar de la realidad compleja y muchas veces injusta” (n. pag.) que les había tocado vivir. Este nuevo lirismo, que se defiende en el primer manifiesto infrarrealista, aparece directamente asociado a la idea de que el compromiso social está consustancialmente unido al oficio de escritor:

Al mismo tiempo, la búsqueda estética no deja de lado la preocupación histórica e ideológica. Bolaño ha sentido en carne propia la persecución, la barbarie de la dictadura chilena, y el violento tren de la miseria. Nada de esto le permite hablar desde una torre de marfil. Así, si bien reivindica a Borges como canon latinoamericano (en *Palabra de América*), esto no lo lleva a desconocer la tarea social de la escritura, al menos en su rol de choque contra las indiferencias. (Vargas Salgado, n. pag.)

El propio autor, en *Bolaño por sí mismo*, alude a la responsabilidad moral de los literatos frente a la realidad histórica que les ha tocado vivir:

La literatura sólo sirve para la literatura. Para mí eso es suficiente. Con respecto a las injusticias y esas cosas, bueno, un escritor, además de ser un escritor, es una persona, un ciudadano, y como tal debe responder ante determinadas situaciones que ponen en entredicho la dignidad, la libertad, la tolerancia. (92)

Esta responsabilidad se presenta unida a un cierto sentimiento de culpa que el escritor chileno afirma sentir: “Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. Si yo, que fui una víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, puede no sentirse culpable” (*Bolaño por sí mismo*, 114).

Bolaño por sí mismo recoge además una serie de afirmaciones del autor que sirven para certificar la doble dimensión, estética y social, de *Estrella distante*. El creador de esta novela aclara que su crítica no sólo se refiere al fascismo y la ultraderecha sino que también se extiende a los radicalismos de izquierda. Ataca, por lo tanto, al fanatismo, sea cual sea su signo, y también al mundo grotesco de la literatura:

En *La literatura nazi en América* yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo ahí es de la izquierda. Cojo la imagen mas fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general. (111-112)

La crítica política le sirve, por lo tanto, para sumergirse en la crítica literaria. Es por esta convergencia de lo social y lo estético, del discurso y la reflexión sobre la dictadura, la literatura y el arte, que la investigación se divide en dos apartados fundamentales que mantienen entre sí una relación de dependencia: la dimensión social y la dimensión estética, con las similitudes que presenta la propuesta poética de Carlos Wieder con el arte fascista y con lo grotesco y las consecuencias que se derivan de dicha postura.

II. Dimensión social de *Estrella distante*

1. Alegoría de Chile

Chile se presenta a través de una estrategia de alegorías que dotan a la caracterización del país de cierta abstracción simbólica pero, a pesar de su contenido metafórico, Bolaño hace alusiones explícitas a momentos históricos muy concretos. La novela se abre con una

contextualización temporal y espacial específica: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (13). Lo que sucede casi de forma inmediata en la trama es el estallido de la dictadura: “Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada” (26), y de manera inevitable, las repercusiones emocionales que dicha situación provoca en los personajes. El narrador, al visitar a las hermanas Garmendia, sus compañeras del taller literario, antes de que éstas salieran de la ciudad, hace referencia a tales acontecimientos; el joven se siente feliz por ver a sus amigas aunque sabe que afuera el mundo está desmoronándose: “Me sentí de pronto feliz, inmensamente feliz, capaz de hacer cualquier cosa, aunque sabía que en esos momentos todo aquello en lo que creía se hundía para siempre y mucha gente, entre ellos más de un amigo, estaba siendo perseguida o torturada” (27).

A lo largo de la novela aparecen además comentarios intercalados que aluden a la demencia que provoca el golpe de estado en el pueblo. El narrador, tras contemplar desde la cárcel la primera exhibición aérea de Wieder, afirma lo siguiente: “la locura no era una excepción en aquellos días” (35). Al describir otro de los vuelos artísticos del piloto sobre Santiago, vuelve a reiterar la misma idea: “las alucinaciones en 1974 no eran infrecuentes” (92).

Así pues, Bolaño ficcionaliza su país pero dentro de un contexto temporal que incide y determina los hechos de la narración. María Luisa Fisher, en *Bolaño Salvaje*, hace alusión a esta reconstrucción literaria del país: “Por un lado, se recrean eventos y personajes reconocibles en el contexto de los años peores de la represión militar en Chile, pero se exponen amplificadas, distorsionados, expandiéndose en el tiempo y atravesando fronteras que no sólo son las de países y continentes” (146).

Este sentido transfronterizo y simbólico de Chile se manifiesta, al iniciarse la novela, en su primera representación gráfica: un estrella dibujada en el firmamento por Wieder que rinde homenaje a la bandera de la patria: “(...) dibujó, justo pocos minutos antes de que la noche lo cubriera todo, una estrella, la estrella de nuestra bandera, rutilante y solitaria sobre el horizonte implacable” (41). Es la misma estrella que cierra la obra cuando el narrador, desde España, sentado en un banco y sabiendo que el poeta asesino va a ser ajusticiado, piensa: “Encendí un cigarrillo y me puse a pensar en cuestiones sin importancia. El tiempo, por ejemplo. El calentamiento de la tierra. Las estrellas cada vez más distantes” (155).

Por lo tanto, la presencia de Chile traspasa fronteras espaciales: es una estrella distante, la misma que da título a la obra, la que contemplan los personajes exiliados de la novela desde diferentes países y continentes. Esta estrella no sólo les acompaña allá donde van sino que además determina su destino. La Real Academia de la Lengua Española especifica que uno de los significados o acepciones del término “estrella” es el de “sino, hado, destino”; ser chileno, vivir bajo esa estrella, acaba convirtiéndose en una fatalidad, tal y como se aprecia en los relatos intercalados de los exiliados.

2. Víctimas y victimarios

2. 1. Escritores en el exilio

Resulta reseñable el hecho de que todos los personajes exiliados de esta novela, excepto Abel Romero, son escritores. Este recurso metaliterario es recurrente en la obra de Bolaño y está directamente relacionado con su constante reflexión sobre el papel de los poetas, de los narradores, en el mundo. En este sentido, Vargas Salgado, en el artículo anteriormente citado, afirma que en todas las obras del chileno hay “(...) una pregunta acuciosa, desestabilizadora, por

la función social de la literatura y de su relación con el acontecer histórico” (n. pag.). El crítico añade que la utilización del género detectivesco en *Estrella distante* y en otras novelas, como *Los detectives salvajes*, no es arbitraria sino que vincula la figura del poeta con la del detective que busca: “Los poetas de Bolaño son policías aficionados, detectives salvajes de una realidad a la que deben acercarse no ya con el arte como arma de ataque sino como arma de defensa” (n. pag.). Por lo tanto, la creación artística es interpretada por este estudioso como una forma de protección ante un contexto hostil y el género utilizado, el policial o detectivesco, simboliza la búsqueda existencial y estética del escritor.

Las narraciones de los personajes exiliados actúan como espejo de la realidad chilena y están intrínsecamente relacionadas entre sí. Sus relatos aparecen, explica el narrador de *Estrella distante*, diluidos en el “triste folklore del exilio- en donde más de la mitad de las historias están falseadas o son sólo la sombra de la historia real” (75) y son “desmesuradas”, “como el Chile de aquellos años” (56). Este carácter difuso, borroso e incompleto de las historias no hace sino acentuar su tragedia.

Juan Stein y Diego Soto, amigos del alma y directores de los talleres a los que acuden los protagonistas de la novela, eran a juicio del narrador “las personas más inteligentes de Concepción” (22). Stein, sobrino de Iván Cherniakovski, un general heroico del Ejército ruso, se convierte en un personaje de leyenda que aparece y desaparece en diferentes partes del mundo sin saberse a ciencia cierta si era él un misterioso guerrillero latinoamericano que luchaba contra la opresión: “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” (66). Este personaje difuminado se convierte, por lo tanto, en un

abanderado de la esperanza, de la defensa a ultranza de la utopía, de la lucha por ciertos ideales que tanto obsesionaron a Bolaño en sus ficciones y del fracaso de los mismos en su generación.

Bibiano, amigo del narrador, trata de localizar al director de talleres y no consigue verificar si el verdadero Stein vivió y murió en el campo de batalla, tal y como cuenta la leyenda, o si fue un profesor anónimo que no pudo salir de Chile. Su tumba nunca fue encontrada, esto nos remite históricamente al tema de las desapariciones chilenas y al trauma que éstas supusieron para sus ciudadanos. Carlos Burgos Jara, en su tesis *Violencia y memoria: una aproximación a la obra de Roberto Bolaño*, afirma lo siguiente respecto al simbolismo de las desapariciones en la narración y en la realidad:

Al mismo tiempo, el autor chileno ahonda en la figura del desaparecido como una categoría siempre incompleta, siempre abierta, pues la falta de cuerpo impide cerrar el ciclo de la muerte. Ahí radica justamente la crueldad del pinochetismo o del videlismo: no solamente en exterminar a los que ellos consideraban subversivos, sino sobre todo en producir desaparecidos, esto es: ocultar deliberadamente información sobre el destino de las víctimas y sobre sus cuerpos, y así provocar una angustia interminable entre los allegados y familiares. En este sentido, el desaparecido suprime la humanidad no sólo de la víctima, sino también de los personajes que lo rodearon: les niega la necesidad humana de enterrar. (14-15)

Por lo tanto, la historia de Juan Stein, su desaparición, representa, además de la lucha fracasada y heroica por una serie de ideales que protagonizó la generación de Bolaño, el trauma de las desapariciones chilenas. Víctimas de estas desapariciones son también otros personajes de la

novela, tales como Verónica Garmendia, su tía y otras poetas asesinadas. Tal vez por esta razón el narrador explique que la aparición del cuerpo de Angélica Garmendia, “pero únicamente ese”, en una tumba comunal sirvió para corroborar que el asesino no era un ser omnipotente: “como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (33).

El drama de Diego Soto, exiliado en Europa, radica en que a pesar de haber conseguido una vida aparentemente satisfactoria, no puede deshacerse de la fatalidad que supone ser chileno. Casado en Francia, con un hijo y un buen trabajo, el narrador lo imagina feliz: “Era, supuse, un hombre feliz, razonablemente feliz” (77). Muere en una estación de trenes tratando de ayudar a una vagabunda que estaba siendo golpeada por unos neonazis. En un acto de solidaridad humana es asesinado brutalmente y antes de morir parece intuir su final: “Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino” (80). Su trágica desaparición enseña y reitera que los nacidos bajo la estrella chilena no pueden escapar de su sino. Muere enfrentándose a unos radicales de extrema derecha, como un héroe, incapaz de escapar del fascismo que le persigue hasta Europa.

Lorenzo, también llamado Petra, es un artista que a pesar de sus limitaciones, no tiene brazos ni piernas, logra emigrar a Europa y ser una estrella en los juegos paraolímpicos de Barcelona. Es un héroe puesto que consigue hacerse famoso a pesar de su invalidez y extrema pobreza. Tal y como sucede con Stein y Soto su final es trágico, muere víctima del sida. Esta triada de relatos ilustran, muestran y acentúan la fatalidad que supone ser chileno, destino que traspasa cualquier frontera.

Vargas Salgado, en su artículo ya citado, señala que la condición de escritores de estos personajes les hace enfrentarse a la realidad de una manera peculiar:

Los recursos de negación de lo real, la búsqueda desde el lenguaje, lleva a los poetas como Stein, Soto, Bibiano, al ejercicio de la poesía como centro ordenador de la experiencia humana. A la vez, el crudo momento del inicio de la dictadura chilena, aparece como telón de fondo que destaca con mayor fulgor las fuerzas de lo poético en el contexto social. De esta forma, ejercer la poesía es ejercer la política, en el sentido ciudadano del término, y la mejor forma de hacer política sería entonces, ejercer el arte de la consistencia. (n. pag.)

Tal y como concebían los infrarrealistas y los poetas de *Los detectives salvajes* el ejercicio de la escritura (“porque escribí, resistí”), la literatura acaba convirtiéndose en un instrumento de supervivencia, de resistencia y en un posicionamiento existencial frente a una realidad hostil.

2.2. Carlos Wieder

En *Bolaño por sí mismo* el escritor chileno expone su concepto del mal, dichas declaraciones sirven para iluminar el retrato del protagonista de *Estrella distante*, Carlos Wieder:

Hay un mal, digamos, “cobarde”, aunque todo mal es por definición cobarde. Pero también hay un mal “valiente”. Un mal que se trasciende a sí mismo. Un mal que puede llegar a parecernos extraterrestre. Es decir: una alteridad total. Un mal que persigue lo épico y lo trágico, pero que en realidad persigue el blindaje perfecto. Para no emplear los términos de valor y cobardía, digamos que hay un mal frío y otro caliente. El caliente es neutralizable. El frío, no. El mal frío es como la sombra de la humanidad y nos acompañará siempre. A menudo es difícil diferenciarlos. (122)

Juan Villoro, en *Bolaño salvaje*, advierte que en el piloto fascista: “la creatividad coexiste con la depredación” (85). Este artista asesino parece ser el epítome del mal abstracto que describe Bolaño, un mal paradójicamente “valiente” y que está vinculado, de manera inherente, a la humanidad. Al mostrarlo en la narración, al darle visibilidad, es como si quisiera arrancarle su poder, su fuerza, para poder así conjurar a la memoria, exorcizar a la historia de sus demonios.

A través de los testimonios del narrador y de otros personajes, de las investigaciones de Bibiano y Romero, se nos va descubriendo la fragmentada identidad del protagonista. Espía de los jóvenes de izquierdas que acuden a los talleres literarios, resulta ser en realidad un piloto de las fuerzas aéreas chilenas, un intelectual de la vanguardia pinochetista que comete crímenes atroces en nombre de la política y cree sublimarlos, esa es su psicosis, a través del arte.

Es, como los otros tres artistas, Stein, Soto y Lorenzo, un escritor desterrado, pero al mismo tiempo se convierte en su reverso, en su antítesis: huye del país para no ser castigado por sus asesinatos. Mientras que los poetas exiliados utilizan el arte como forma de resistencia, el piloto lo usa como instrumento de destrucción. Es el resultado nefasto de Chile y de su distorsionada ideología fascista. Tal y como afirma Horacio Simunovic Díaz en su artículo “*Estrella distante: Crimen y poesía*”, Wieder se convierte en la metáfora del monstruo creado por la dictadura: “La develación del monstruo, metáfora del monstruo en que se convierte Chile durante (¿desde?) la época de la dictadura” y más aún, añade el crítico: “Es la figura del *superhombre* nietzscheano según la comprensión hitleriana, según la percepción de la ultraderecha militarista chilena que alcanzó niveles extremos en aquellos años y que fue amparada por su apoyo al régimen militar” (n. pag.). Por lo tanto, Wieder es un arquetipo, una hipérbole, de los personajes que engendran las dictaduras.

María José Bruña en “Roberto Bolaño: fórmulas del mal y posiciones intelectuales”, analiza el papel de los eruditos en las novelas del escritor chileno y advierte que en ocasiones, tal y como sucede en *Estrella distante* o en *Nocturno de Chile*, se convierten en cómplices perversos del poder: “(...) me interesa sobre todo aquí rescatar al intelectual bolañiano de moral ambigua que, perteneciendo a cualquier época y país, no sólo es crítico con el poder, como Said estima que debería ser, sino que es cómplice perverso del mismo, debido, en la mayoría de los casos, a coyunturas sociopolíticas extremadamente delicadas, como la dictadura, la guerra o una democracia agónica” (402). Bolaño abre entonces el debate sobre la moralidad del arte, sus borrosos límites y el supuesto rol de los escritores y creadores en el contexto político.

2.3. Hermanos siameses

En *Estrella distante* se producen dos momentos catárticos que dan sentido a toda la novela. El primero de ellos es un sueño del narrador: se descubre a sí mismo en una embarcación, atravesando el “Gran Océano”. En ese instante la nave empieza a hundirse y todos los pasajeros se convierten en náufragos. El punto álgido se alcanza cuando el narrador descubre que junto a él, agarrado a un tonel de aguardiente, flota el piloto, y se da cuenta de que ambos tenían responsabilidad en el naufragio del barco: “él había contribuirlo a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131).

El navío que se hunde es su patria, ambos viajaban en él y son culpables de su destrucción, Wieder por asesino y el narrador por su pasividad. Tal y como expresó Bolaño en una cita recogida anteriormente, “Vivir sin la culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía”, todos los personajes, víctimas y victimarios, son los responsables últimos del fracaso de Chile. La imagen de la caída se reitera nuevamente en el epígrafe de William Faulkner que da comienzo

a la obra “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”. Escribir una novela sobre la dictadura chilena es una manera de redimir esta culpa.

La idea de que tanto víctimas como asesinos no sólo son responsables del destino de Chile sino que además es posible que su rol de agresor-agredido sea intercambiable, se presenta con el tema de los hermanos siameses que había sido teorizado previamente por Wieder en una de sus obras de teatro. En dicha pieza dos hermanos gemelos se dedican a infringirse dolor hasta que cada uno de ellos toca fondo y es ahí donde se inicia un nuevo ciclo. La tesis, explica el autor, consiste en que “sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de *revelarla*” (104). Los siameses se convierten en una nueva representación, en un símbolo de los chilenos, hijos todos de la misma patria, hermanos de sangre, que sólo pueden relacionarse a través de este círculo de agresión sadomasoquista. Y no hay escapatoria. Esta es la verdad sobre Chile y “sólo el dolor es capaz de *revelarla*”.

Esta representación simbólica de la identidad violenta chilena se materializa al final de la novela cuando el narrador, al reconocer a Wieder, descubre con horror que sí, que es cierto, que ambos son hermanos siameses, consiguiendo dar así una vuelta de tuerca más a la pieza teatral y al sueño del hundimiento del barco:

Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acaba de abrir. (152)

Sobre este recurso del doble y del reconocimiento del otro en uno mismo empleado por Bolaño, Freud hace una serie de observaciones reveladoras en un artículo titulado “lo siniestro”:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del “doble” o del “otro yo”, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de procesos anímicos de una persona a su “doble”- lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: el desdoblamiento del yo, participación del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aún de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. (8)

El reconocimiento del otro como doble, como “hermano siamés”, provoca una serie de consecuencias, según afirmó Freud: se comparte un mismo destino, en el caso de la novela, la fatalidad de ser chileno y sobre todo surge el terror a perder el control de uno mismo y convertirse en el criminal que lo mira desde el otro lado, porque ambos poseen, al fin y al cabo, la misma naturaleza y la potencialidad del mal.

El narrador acude a la cafetería para reconocer a Wieder y que éste fuera ajusticiado por sus crímenes, por lo tanto, iba a ser cómplice de su presunto asesinato aunque ruegue al detective, en última instancia, que no lo mate. Al final de la novela se abren varios interrogantes: en primer lugar, la cuestión de la muerte del piloto, es decir, si al destruir el símbolo de la barbarie chilena se ha hecho justicia social o todo lo contrario, en cuyo caso, su aniquilamiento supondría una continuación del círculo de violencia chileno y la constatación de que éste no puede cerrarse porque sus ciudadanos, víctimas y victimarios, son hermanos siameses.

III. Dimensión estética de *Estrella distante*

El manifiesto infrarrealista subraya la idea de la acción poética: el verdadero poeta debe incidir en la realidad y en última instancia transformar su vida en una obra de arte, en una aventura. Es en dicha acción donde se mide su valía creativa. Sentencias como “Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos” o “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”, recogidas en dicho manifiesto, implican que su compromiso con la creación es vital. Esta es una constante en los personajes de Bolaño, deudores de la concepción de Rimbaud y los poetas malditos que defienden la unión de literatura y vida.

Esta creencia engendra sujetos como Archimboldi, Belano o Lima, que viven por y para la literatura, pero también su reverso más siniestro: Carlos Wieder. El piloto chileno, como sus compañeros literarios, ha hecho de la creación el centro de su existencia pero en él se transforma en un instrumento para sublimar la aniquilación y la violencia. La materialización de dicho ideal en este intelectual, por lo tanto, tiene resultados nefastos y destructores. En este sentido, María Luisa Fisher sostiene en *Bolaño salvaje*: “Tenemos un asesino que, en vez de unir la literatura a la vida, como preconizaban Zurita y la vanguardia en general, la une a la muerte. En *Estrella distante* se formula la pregunta acerca de las implicaciones éticas límite que podría tener el prurito de unir literatura y vida” (153).

Por lo tanto, este personaje se hace eco de la consigna poética preconizada por los infrarrealistas y otros escritores de la vanguardia, pero esta vez sus actos nos llevan a plantearnos cuáles son los límites del arte y hasta que punto este ideal, aparentemente romántico, puede tergiversarse y transformarse en la peor de las pesadillas.

Bibiano, amigo del narrador y personaje que investiga a Wieder desde Chile, afirma que su nombre y los posibles derivados contruidos a partir del mismo están asociados a la “monstruosidad”, la “aberración”: “*Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (51). En su apelativo, por lo tanto, se reitera nuevamente la reflexión sobre la identidad chilena: los chilenos, hermanos siameses, viven encerrados en un círculo de violencia indefinido, autodestructivo y sádico. Dicha violencia se manifiesta inevitablemente en su manera de concebir y materializar el arte.

En *Estrella distante* se advierten dos temas estéticos fundamentales derivados de la manera de “hacer” poesía de Wieder (tal y como señala una de sus compañeras de taller, Marta Posadas) y de su discurso poético: por un lado, la caricaturización y crítica de la estética nazi y por otro, una revisión del concepto de lo grotesco presentado por Bajtín y sus implicaciones. Y como telón de fondo la reflexión sobre “los bordes perversos y espantosos” de la creación artística.

1. La caricaturización de la estética nazi y de las vanguardias fascistas

1.1 Crítica a los movimientos de vanguardia que apoyaron a los fascismos.

Burgos Jara, en su tesis ya citada, explica que hubo una parte de la vanguardia que simpatizó con la ideología nazi y cómo en *Estrella distante* se plantea una crítica a la politización de dichos movimientos artísticos, que defendían y justificaban el fascismo, personificada en la figura del poeta asesino:

Wieder es un artista. Se siente atraído por las vanguardias. Y justamente por esa parte de la vanguardia que, como dudarlo, coqueteó con el fascismo. La

vanguardia que quiso reformar el mundo, pero también muchas veces quiso higienizarlo. En su deseo de quebrar las restricciones del mundo, no pocas veces se escondió un gesto autoritario y violento. El manifiesto vanguardista, de hecho, es el texto radical y violento por excelencia. Por ello es interesante recordar la frase de Bretón: “el acto surrealista por excelencia es salir a la calle y disparar contra la multitud”. (44)

Al inicio de *Estrella distante* Marta Posadas hace varios comentarios, alusiones que después se leen como irónicas, sobre el nuevo arte, al arte vanguardista que va a producir Wieder que en ese momento se llama Alberto Ruiz-Tagle: “Alberto, dijo, va a revolucionar la poesía chilena” (24). El narrador, al retratar la escena previa al asesinato de las hermanas Garmendia describe la ingenuidad de las mismas porque “creen comprender, inocentes” pero no comprenden que “está a punto de nacer la ‘nueva poesía chilena’ ” (30). Una nueva poesía que nace de la destrucción. A la única exhibición fotográfica que organiza el piloto acuden diversos reporteros surrealistas, el joven ya era reconocido entre los círculos de vanguardia por sus poemas aéreos. Momentos antes de iniciarse la muestra Wieder afirma que “ya era hora de empaparse un poco con el nuevo arte” (93). Bolaño, por lo tanto, expone sarcásticamente cómo esta producción artística “revolucionaria” , “nueva”, “vanguardista” apoyaba y era espejo de una ideología política fascista.

1. 2 La unión del arte y la política

Eric Michaud, en su obra *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, señala la intensa relación de dependencia entre arte y política que se produjo durante el régimen nazi: “Parece que hubiera sido reservado al siglo XX no solamente *producir* dictadores artistas sino sobre todo

justificar normativamente su existencia por una identificación de principio de la actividad política con la actividad artística” (14). Expone algunos de los rasgos estéticos más sobresalientes que surgieron vinculados a este sistema dictatorial. En este texto se descubren interesantes paralelismos entre la figura de Wiedner, los artistas alemanes de extrema derecha y el propio Hitler, que fue un pintor frustrado.

Todo el sistema ideológico que puso en marcha el fascismo estuvo sustentado, según Michaud, por pensadores y creadores que con sus teorías y obras avalaron la barbarie y la destrucción. Filósofos como Hermann Keyserling, poetas como Baldur von Schirach, músicos como Richard Wagner, encarnaban con su pensamiento y sus creaciones las ideas de su líder y formaban parte de la bohemia que siempre lo rodeaba.

Hitler, en su obra *Mi lucha*, pone de manifiesto la interconexión entre ideología y arte y cómo la decadencia política estaba directamente relacionada con la decadencia artística y cultural. Refiriéndose a la situación de Alemania antes de la guerra afirmó:

El colapso político fue precedido del colapso cultural y artístico.

La bolchevización del arte es la única forma cultural de vida propia del bolchevismo considerado en totalidad, y su manifestación intelectual única.

Todo aquel para quien esto parezca extraño no tiene más que considerar la suerte que ha recorrido el arte en aquellos países que han tenido la gran fortuna de ser bolchevizados y entonces podrá apreciar las horribles excrescencias “artísticas” producidas por gentes medio locas o degeneradas que, desde principios de este siglo hemos conocido con el nombre o designación genérica de dadaísmo o de

cubismo y que ha llegado a ser el arte oficial de los estados mencionados, sujetos a la influencia bolchevique. (331)

Por lo tanto, para Hitler uno de los síntomas de decadencia moral de la Alemania anterior a la guerra eran sus “degenerados” artistas: “Toda obra artística no hay duda de que es una revelación íntima de su alma y de su carácter, pero hay distancia infinita entre la gran obra de un Moritz von Schwind o la obra de un Boecklin, que parecen tocados por la gracia de Dios, y la obra espuria de estos alucinados, locos o desequilibrados” (337).

Para el dictador alemán los intelectuales deben de cumplir una función ética en la sociedad. A Hitler le enfurece que dicha misión no sea llevada a cabo por los pensadores y artistas de su época y es por eso que los critica ferozmente y los acusa de confundir a las masas:

En todo esto podemos observar la miserable cobardía de nuestra llamada intelectualidad que evade toda seria resistencia a este emponzoñamiento de los instintos sanos de nuestro pueblo, abandonándolo a su suerte, dejándolo que se contente con lo que estos impúdicos y charlatanes pueden ofrecerle para satisfacer el natural instinto estético. Con el fin de que no se les tildara de retrasados o falsos de comprensión en cuestiones artísticas, se hacía burla de toda opinión sensata omitida sobre ellas, llegándose por este camino al absurdo final de ser imposible distinguir entre lo verdadero y lo falso. (337)

Carlos Wieder encarna al prototipo de intelectual del régimen que defendía el dictador. Un hombre con una responsabilidad “ética” y estética, un soldado-artista. Sus exhibiciones en el aeropuerto militar, sus poemas aéreos con mensajes fascistas, tenían como primer público a los altos oficiales y hombres de negocios simpatizantes de Pinochet. Decía Nicasio Ibacache, crítico

literario ultraderechista, que el piloto era “el gran poeta de los nuevos tiempos” (45), entendiendo como nuevos tiempos los de la dictadura chilena. “Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena, decían sus admiradores” (53). Siguiendo la argumentación propuesta por Hitler, el nuevo sistema social surgido de las dictaduras fascistas generaría un tipo de artista y de intelectual que estuviera a la altura de sus ideales políticos: su misión sería defenderlos y hacerlos extensibles al resto del pueblo.

Michaud reitera esta idea cuando asegura que la finalidad de los artistas durante el régimen consistía no sólo en ser instrumento de propaganda del sistema sino también en ayudar a su reconstrucción y conservación:

En Alemania, como en casi todos los lados, eran muchos los artistas que habían deseado ardientemente la guerra, de la cual esperaban que pusiera fin al viejo mundo burgués y a sus viejos valores. Ahora afirmaban con fuerza su deseo de formar parte de la tarea de reconstrucción, con la convicción de que su tiempo había llegado. Las diversas corrientes de expresionismo podían reconocerse en la formulación concisa que Kasimir Edschmid daba, desde la primavera de 1918, a esa íntima convicción: “(..) es necesario que la realidad exterior sea creada por nosotros”. (23)

Esto es lo que Wieder, con sus peculiares acciones artísticas, se propone: pretende hacerse eco y construir una nueva realidad exterior que sea reflejo de la ideología fascista. Lo que nace de la interpretación literal de dichas ideas es, lógicamente, una atrocidad.

1.3 La estética fascista y la violencia

Michaud explica que la guerra mundial “acelerando un proceso en gestación desde mucho tiempo atrás, constituye el momento decisivo que debía llevar a la encarnación de la metáfora del jefe de Estado artista” (21). Según este crítico, Hitler fue un pintor frustrado, sus obras fueron rechazadas por la Academia de Bellas Artes de Viena. Su vocación truncada la proyectó entonces en la política y es por esta razón que encarnó la figura del dictador artista. Pensadores como Schelling, señala este estudioso, afirmaban que Estado “debía de ser una obra de arte” (26), mientras que Hegel, por su parte, sostenía que “el pueblo sin su monarca (...) es una masa informe” (26).

Mussolini, señala Michaud, al inaugurar una exposición en 1922, aseguró que el político era “el artista entre los artistas, pues la política trabaja sobre el más difícil de los materiales, el hombre” (14). Tanto para Hitler como para el dictador italiano el pueblo era la materia prima que debían dominar y pulir. Este crítico expone la paradoja que suponía esta consideración:

Lo que daba apariencia de paradoja al comportamiento del dictador artista, y de Hitler en particular, es que, fundando su autoridad sobre el espíritu del pueblo, era en alguna medida sobre el cuerpo de ese mismo pueblo que ejercía su libertad ilimitada. Pues era sobre esta “masa bruta” de la cual hablaba Goebbels que Hitler hacía verdaderamente obra de artista, mientras que las bellas artes tradicionales, la pintura, la escultura y la arquitectura debían, por el contrario, mantener el carácter conservador- él prefería decir “eterno”-, que fundaba su autoridad y legitimaba su poder. (26-27)

Wieder se mimetiza con esta figura del dictador artista; su obra no sólo sirve para preservar la autoridad y legitimar el poder de su gobernante sino que además se convierte en espejo del mismo: ambos van a considerar al pueblo, a la masa, su material en bruto. Un material que necesita ser pulido, trabajado, con el fin de mantener un orden nuevo. En este nuevo orden la violencia ejercida sobre la materia prima queda justificada por su finalidad. Tanto Hitler como Wieder, por asimilación, consideraban que su misión era acabar con todo aquello que no fuera “familiar” con el régimen y que lo corrompía:

El nazismo comprendía, en efecto, la política como el arte de volver favorables las almas o los “espíritus”, de transfigurar los cuerpos para hacerlos *heimlich*, familiares. En este sentido, el arte y la propaganda constituían una de las caras de la política nazi: hacer advenir a lo visible el dios protector que permitía al cuerpo de la raza vivir eternamente. La otra cara era la exterminación: sería necesario reducir, hasta el silencio y la muerte, los cuerpos donde resistía esta parte invisible del “espíritu” que sólo se capta con el lenguaje. (Michaud, 44)

Wieder, a imagen y semejanza de Hitler, asume esta misión “purificadora” al acabar con todo aquello que no sea “familiar” al régimen, de ahí que su exhibición fotográfica consista en mostrar los cuerpos (en su mayoría de mujeres poetas opuestas al régimen) descuartizados, violentados, manipulados, reducidos, por lo tanto, a objetos. La poética del piloto, su producción artística, está unida de forma indisoluble a la violencia. Sobre la función de la misma en esta novela y en otras obras de Bolaño, afirma Burgos Jara en su tesis doctoral:

Bolaño intenta trazar un cuadro sobre la manera en que operaba la violencia en la dictadura chilena. Mi primera hipótesis es que los personajes de Bolaño se

mueven dentro de un tipo de violencia que llamo “fundadora” o “mítica”. Una violencia que actúa sobre un caos que debe ser reparado: una violencia que quiere fundar un nuevo orden. (13)

Según este crítico, Wieder instrumentaliza y sublima la violencia a través del arte para instaurar o mantener un nuevo orden, esa es su finalidad última, tal y como sucedió con el régimen de Hitler. Esta violencia aparece ligada en *Estrella distante* al tema del sacrificio y del ritual. En este sentido afirma Burgos Jara:

El sacrificio tiene como objetivo fundamental fundar un nuevo sistema borrando el caos y la violencia. El sacrificio, por lo tanto, requiere de víctimas ofrendables. Es la violencia que se ejerce para eliminar la violencia. Es la comunidad lanzada a la caza de un chivo expiatorio. (28)

El primer chivo expiatorio de Wieder son las mujeres intelectuales, las poetas de izquierda, elementos desequilibrantes del nuevo sistema pinochetista. El piloto no sólo las sacrifica y asesina sino que además reduce sus cuerpos a objetos que manipula y trastoca. Los descuartiza y fotografía porque los creen susceptibles de ser una obra de arte. El narrador hace alusión a las impresiones de Muñoz Cano, uno de los espectadores de la exhibición:

La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. (97)

El autor de dichas matanzas además se complace en mostrarlas moribundas, torturadas, en un ritual sádico. Dicha escena reitera nuevamente la tesis de la pieza teatral escrita por Wieder, la de los hermanos siameses, en la que el autor asegura que “sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de *revelarla*” (104).

La pretensión artística de dichas fotografías se manifiesta también en la preocupación del piloto por su disposición en la habitación. Su ordenación no es arbitraria sino que ha sido minuciosamente estudiada por el aviador. Son un testimonio, cuentan una historia, tienen un orden argumental y simbolizan:

El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. (97)

Un infierno vacío, una epifanía de la locura y sobre todo el hecho de que uno de los espectadores se asombre porque un grupo de imágenes le provocan nostalgia y melancolía, como si toda la realidad se hubiera trastocado y una creación tan monstruosa pudiera conmovéle. En esta escena hay una cuestión implícita relativa a los parámetros de la belleza y si es posible que ésta coexista con lo atroz.

Ainhoa Vásquez Mejías, en su artículo “Ritual del bello crimen. Violencia feminicida en *Estrella distante*”, interpreta toda la novela a partir de los feminicidios cometidos por Wieder y

expone una teoría sobre las causas de esta violencia perpetuada en contra de las mujeres. En concreto, sobre la escena de la exhibición, pone de manifiesto cómo las fotografías no sólo constituyen un testimonio del acto ritual del sacrificio sino que además son instrumentos de dominación, de apropiación del objeto al que se ha reducido a la mujer:

Por otra parte, las fotografías nunca son inocentes, por el contrario, significa apropiarse de aquello que se captura, tal como señala Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía*. Es una forma de poder, de dominación, de aprisionar y detener aquello que se nos escapa. Por sí misma transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente, de esta forma, la relación entre fotografía y sexualidad se hace patente: fotografiar es poseer. Es quizás por ello que Wieder insiste en hacer partícipes a varios hombres de su colección de fotos, con el fin de que ellos puedan también “poseer” a las mujeres asesinadas. A la vez, esta invitación puede deberse a la necesidad de volver público el ritual que ha comenzado, la necesidad de participación de la comunidad, aunque sea en forma simbólica. (316)

El sacrificio, lo ritual, forman parte de la estética nazi. Wieder es un reflejo distorsionado del dictador artista, Adolf Hitler. Para ambos el pueblo es la materia prima de su obra y la violencia ejercida sobre el mismo queda justificada en aras de un fin: construir y mantener el nuevo orden que propugna su ideología fascista.

1.4 La retórica fascista en los versos de Wieder

Los versos que el piloto escribe en el cielo responden a una retórica fascista que justifica los asesinatos perpetrados en su nombre. Las consignas, las ideas, los mensajes que comunican

se insertan dentro de esta poética de marcada identidad nazi que ensalza la violencia, la purificación y la muerte.

Mientras que la difusión de las fotografías tendría un carácter horizontal porque está reservada para un grupo de espectadores muy específico, es decir, militares y periodistas simpatizantes del régimen, pertenecientes todos al mismo estrato, los performances en el aire podrían entenderse desde la verticalidad: porque es desde el cielo donde se propaga la doctrina a un pueblo que no sabe y al que es necesario educar.

En su primera exhibición aérea, Wieder reescribe el primer fragmento del Génesis, tomado de la Biblia Vulgata, que hace referencia al inicio de los tiempos y a la creación de los cielos y la tierra: “IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM” (36) (Las mayúsculas son del autor). Estas líneas bíblicas son una metáfora de la propia creación del poeta.

El narrador, que es testigo de esta acción desde una cárcel (ha sido condenado por disidente), escucha que Norberto, un compañero perturbado de la prisión, asegura: “Este es el renacimiento de la Blitzkrieg” (38). Este comentario no es inocente y asocia directamente el performance del piloto con Hitler. Blitzkrieg era el nombre alemán que se utilizaba para designar un tipo de táctica militar de ataque consistente en “la guerra relámpago”, es decir, en bombardear y atacar con velocidad para sorprender al adversario. Esta estrategia fue utilizada por las fuerzas de defensa nazi en la Segunda Guerra Mundial.

El carácter apocalíptico y religioso de dichos versos contribuye a la configuración de un Wieder casi profético o mesiánico. Además de señalarle al espectador que está siendo partícipe del origen de una creación, anuncian el principio de los nuevos tiempos, el renacer del pueblo chileno, un nuevo orden que dará luz a su patria, sumida en la oscuridad y el abismo: “TERRA

AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERANT... SUPER FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEI...FEREBATUR SUPER AQUAS ...” (36). Esta acción poética de alto cariz religioso se asimila también a la parafernalia nazi. Michaud explica que el discurso hitleriano estaba muy vinculado a la estética cristiana: “Muy temprano, la ideología nazi y sus ceremonias han sido comprendidas por lo que ellas eran de hecho y analizadas en consecuencia: una réplica del cristianismo y sus ritos. ‘El maestro de sangre reemplaza a Jesús, el Estado guerrero ocupa el lugar de la Comunidad de fieles’, escribía Ernst Bloch hacia 1930” (89). En este contexto Hitler pronto se convertirá, alegóricamente, en el enviado, el salvador.

El dictador alemán, en *Mi lucha*, señala que su misión es de origen divino, debe de denunciar y acabar con los judíos marxistas porque éstos representan la propagación y el mantenimiento de un mundo que atenta contra los principios de fuerza que rigen la Naturaleza y que privilegian la mezcla racial y la decadencia cultural. Se presenta como el enviado del señor: “Por consiguiente, yo creo hoy que estoy obrando en el sentido del Creador Todopoderoso: señalando a los judíos, estoy combatiendo por la obra del Señor” (85).

Wieder, a través de este acto simbólico, también se presenta como el profeta, el elegido, por eso desde los cielos, como si fuera Dios, escribe su última recomendación para aquellos que están leyéndolo: “APRENDAN” (39). Hitler coincide con el poeta en considerar que el aprendizaje y la enseñanza son instrumentos fundamentales para que los ciudadanos amen a su nación:

El problema de la “nacionalización” de un pueblo es, primeramente, un problema de creación de adecuadas condiciones sociales como la posibilidad fundamental para educar al individuo. Porque solamente aquellos que, a través de la educación

y de la escuela, consiguen saber la grandeza económica, cultural y sobre todo política de su propio país, pueden y merecen sentirse orgullosos de ser considerados por sí mismos miembros de su nación. Es más: yo solamente puedo combatir por lo que amo y amar únicamente lo que respeto, respetar nada más que lo que conozco. (*Mi lucha*, 48)

Horacio Simunovic Díaz relaciona los actos poéticos en el aire con el reflejo de la idiosincrasia pinochetista y de la estética nazi. Dice que la exhibición puede ser interpretada “como una especie de alarde en múltiples sentidos”:

El personaje Carlos Wieder resume, de alguna manera, toda la prepotencia de una generación de chilenos que confió en la imposición sobre los demás, sobre *los otros*, por la fuerza y la humillación. Es también el alarde de quien, encontrándose en una posición privilegiada, desarrolla una forma extrema de expresión en abierto ánimo de exploración de los límites de la moral y la corrección política. El personaje se inspira en la configuración arquetípica del nazismo como búsqueda fundamentalista de la pureza, más allá de los límites morales de un humanismo decadente y romántico. (n. pag.)

El tema del sacrificio en aras de la pureza está presente en muchos de sus versos. Así, en otra de sus exhibiciones, escribe poemas nombrando a las mujeres que asesinó: “En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba “las gemelas” y hablaba de un huracán y unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podría darlas por muertas” (42). En otro de sus poemas nombra a dos mujeres desaparecidas, los generales pensaron que se trataba de novias, amigas o prostitutas: “Algunos de sus más íntimos,

sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando a mujeres muertas” (43). Parece como si además de sacrificarlas fuera necesario, en este ritual, dejar constancia de su aniquilación, testimoniar su desaparición a través de los poemas para certificar que el artista está llevando a cabo “su misión”.

Uno de sus actos poéticos de mayor envergadura fue volar al Polo Sur. En una rueda de prensa hizo las siguientes declaraciones, declaraciones que son un manifiesto poético y político sobre la pureza y en las que asimila al comunismo con “una lepra” que hay que exterminar:

El silencio es como la lepra, declaró Wieder, el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte. Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte. Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte. (55)

Hitler es muy claro en su crítica contra el marxismo que asocia al judaísmo. Para el dictador, el comunismo es también una lepra que hay que erradicar. En este fragmento de *Mi Lucha* explica sus razones:

La doctrina judía del marxismo rechaza el principio aristocrático de la Naturaleza; en lugar del eterno privilegio de la fuerza coloca la masa del número y su lastre. Así niega el valor del individuo en el hombre; disputa el significado de la nacionalidad y de la raza, privando a la humanidad de la base de su existencia y cultura. Como base del Universo conduciría al fin de todo orden concebido al hombre. Y en este más grande discernimiento, solamente el caos sería el resultado de la aplicación de tal doctrina, y así, en esta tierra la decadencia de sus habitantes sería su resultado.

Si con la ayuda del credo marxista, el judío conquista las naciones de este mundo, su corona sería la corona funeraria de la humanidad, y una vez más este planeta, vacío de seres humanos, se movería a través del éter como lo hizo millones de años ha. (85)

Otro tema de simbolismo autoritario que el piloto representa estéticamente es el del control y la vigilancia. Estos son los versos de Wieder que describen la sonrisa de la patria: “(...) una sonrisa *parecida a un ojo*, y que en efecto, nos mira”. Chile no sólo es una estrella distante, es una estrella que vigila y controla todo desde lejos. El control es el instrumento primordial de todo régimen dictatorial. La metáfora del ojo “que nos mira” es la misma que utiliza Michel Foucault, en su obra crítica *Vigilar y castigar*, cuando expone las diferentes estrategias de dominación de los sistemas políticos: “Un aparato disciplinario perfecto permitirá a una sola mirada verlo todo permanentemente. Un punto central sería a la vez fuente de luz que iluminara todo, y un lugar de convergencia para todo lo que debe ser sabido: ojo perfecto al cual nada se sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas” (178). Chile, por lo tanto, es esa estrella, ese ojo luminoso que desde lo alto nos vigila. Nada ni nadie se escapa a su mirada.

En su última exhibición aérea el piloto justifica, a través de su poema, los asesinatos y expone el simbolismo de la muerte. Estos versos insertados en el cielo sintetizan la ideología fascista y dan sentido a su obra: “*La muerte es Chile*” (89), su patria tiene que morir para resurgir renovada de sus cenizas. “*La muerte es responsabilidad*” (89), es “su” responsabilidad, a él se le ha concedido la misión de matar para salvar a su nación; no es un acto de violencia arbitraria, es un acto de “*amistad*”, “*amor*”, “*crecimiento*”, “*comunión*”. A estos elementos añade el piloto el tema fascista de la pureza: “*La muerte es limpieza*” (90). El objetivo último de la muerte, su justificación, es que la nación vuelva a renacer: “*La muerte es resurrección*” (91). Este es el

único poema que firma Wiedler y habla de sí mismo en primera persona incrementado la fuerza lírica de los versos: “*La muerte es mi corazón / Toma mi corazón*” (91).

La pureza es de suma importancia para Hitler, la primera función del Estado es asegurar que se preserve entre sus ciudadanos impidiendo la mezcla de razas. Estos son los argumentos que esgrime en *Mi lucha*:

Exactamente como la naturaleza poco desea la unión de los débiles con los fuertes, menos desea la mezcla de una raza superior con una inferior (...). La experiencia histórica nos ofrece incontables pruebas de esto. Muestra con terrible claridad que con cualquier mezcla de la sangre de los Arios con las razas más bajas, el resultado fue el fin del portador de la cultura. (369)

Para el dictador, ésta es una misión sagrada y no llevarla a cabo supone ir en contra de los designios del Creador: “Contribuir a que suceda este cruzamiento significa nada menos que pecar contra el Creador eterno” (371).

Quedan así expuestos y tratados poéticamente por parte del poeta asesino algunos de los temas fundacionales de la retórica fascista: el sacrificio, la pureza, la vigilancia y por último, el tema de la muerte. Su discurso estético es resultado y consecuencia de sus ideas políticas y se asimila al programa propagandístico que Hitler propuso en *Mi lucha*. Arte y propaganda son instrumentos fundamentales para la dictadura y tienen como misión conmover al pueblo, hacerlo adepto a su causa a través de lo emocional:

Pero como por su naturaleza misma la propaganda no es ni puede ser ciencia, ya que su tarea primordial consiste ante todo en captar la atención de las masas populares, como sucede cuando se ejecuta un buen cartel, y no en tratar de educar

o instruir a una persona que ya posee un cierto grado de cultura o instrucción, o que aspira a obtenerla, es evidente que sus efectos tienen que ser dirigidos de modo casi exclusivo a mover las emociones, pasiones y sentimientos de las grandes masas humanas, no mezclando en la argumentación o exposición que se haga sino reducidas dosis de la llamada razón o inteligencia. (229)

Arte como propaganda, como instrumento de poder y dominación, como espejo de la ideología nazi. Este término aparece cargado de contenido semántico en la novela.

1. 5. Conclusión.

Una de las tesis que María Luisa Fisher proponía en su artículo “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” era que en esta obra se constataban los efectos y consecuencias éticas de unir literatura y vida. El protagonista es el arquetipo distorsionado del artista de vanguardia que, siendo consecuente con sus ideas, traspasa la frontera del arte y se convierte en asesino, sublimando su violencia y considerándola susceptible de ser una creación artística.

La parte referente a los versos escritos en el cielo correspondería a su retórica, a su ideología fascista y constituiría la justificación de su obra plástica, los asesinatos; las fotografías de mujeres torturadas representarían el momento en el que lo poético, lo discursivo, traspasa dichas fronteras y se convierte en realidad: el artista se transforma en asesino. Este momento marca un antes y un después en la historia de Wieder. El piloto no sólo sobrepasa los límites entre arte y vida, además se convierte en el personaje que señala, que apunta a través de sus obras hacia lo que en realidad estaba sucediendo durante la dictadura: las torturas y las matanzas de gente inocente.

Sin embargo, la reacción de los espectadores, altos cargos militares o gente afín al gobierno es de horror, de espanto, porque se han visto reflejados en ese espejo que es Wieder y les incomoda descubrir su verdadero rostro: “Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos” (98); también de solidaridad: “Mientras algunos se iban sin despedirse una extraña sensación de fraternidad quedó flotando en el piso entre los que optaron por quedarse” (98). En ese momento de choque el piloto se ve obligado a abandonar Chile y vivir en el margen. Siendo consecuente con sus ideas políticas y estéticas, el resto de su obra en el exilio transcurre de acuerdo a las mismas directrices del pasado. Es por eso que cuando Bibiano escribe su ensayo sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur titula el apartado referente al piloto asesino “La exploración de los límites” (117).

2. La estética de lo grotesco en *Estrella distante*

La poética presentada por Wieder posee elementos que lo asimilan con la estética de lo grotesco descrita por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Dicha poética se aprecia tanto en su visión filosófica sobre el hecho literario como en la utilización de una serie de recursos en la construcción de su obra tales como la degradación, lo escatológico, el sadismo y el apego a lo corporal.

El piloto, bajo el seudónimo de un pintor japonés, Okumura Masanobu, presenta una crítica incisiva al mundo de las letras y reafirma su identidad grotesca:

(...) habla sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil, y concluye que nadie, *absolutamente*

nadie, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa. Todos los escritores son unos grotescos, escribe Wieder. Todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel.
(105-106)

En esta afirmación se constata, por un lado, un afán de ruptura radical con el canon, con lo oficial: esta idea resulta fundamental y definitoria en las teorías sobre lo grotesco. Afirma Bajtín que los rituales populares de la Edad Media y sobre todo el carnaval tenían como finalidad desmitificar, desacralizar la cultura oficial:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas de culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del estado feudal. Ofrecían deliberadamente una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado.
(11)

El principio que regía estos rituales era la libertad: “la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad” (13) y estaban guiados por la necesidad de terminar con la “alienación” que provocan las estructuras jerárquicas. Es la misma idea que inspiró la fundación del movimiento infrarrealista cuya primera consigna era “partirle su madre a Octavio Paz”, es decir, al padre de la literatura mexicana y proponer otro tipo de creación literaria alternativa y diferente a la establecida, libre de todo prejuicio. Este posicionamiento

siempre guió las obras de Bolaño: la desacralización de la literatura y el ataque a su estructura jerárquica y canónica es uno de los temas tangenciales de toda su obra.

Esto explica por qué el autor, entre líneas, se plantea paralelamente una reflexión sobre qué es el arte, la literatura y sobre quién decide lo que es estéticamente aceptable: “nadie, *absolutamente nadie*, puede erigirse en juez de esa literatura menor” (105).

Por otro lado, vuelve su mirada hacia ciertos prototipos de escritores y los descalifica. Tal y como se señaló al principio de este capítulo, a Bolaño no sólo le interesa criticar a la ultraderecha o a la izquierda radical, sino que le importa mostrar “el mundo a veces heroico, y muchas veces canalla de la literatura en general” (*Bolaño por sí mismo*, 112). El tipo de poeta o narrador que el chileno no duda en llamar miserable, tal y como se verá en *Los detectives salvajes*, no sólo es aquel que se subyuga al sistema de gobierno (como hace Ibacache en *Nocturno de Chile*) o a los gurús literarios, es decir, los poetas oficialescos, sino también esos otros que hacen de las letras su negocio y desvirtúan a la literatura.

Su forma de presentar a dichos individuos es a través de un tipo de parodia que raya, en ocasiones, lo grotesco. El mejor ejemplo de esta caracterización en *Estrella Distante* son los Escritores Bárbaros, un grupo “literario” con el que simpatiza Wieder en su exilio por su excéntrica agresividad artística. A través de una serie de rituales, de patente cariz escatológico, creen que la manera adecuada de relacionarse con la literatura es a través del maltrato a los libros. Estas agresiones a los textos reiteran simbólicamente la relación sádica que el piloto mantiene con el mundo y son el reflejo metafórico de la idiosincrasia chilena. Delorme, teórico y fundador del grupo, describe así el proceso de acercamiento “iniciático” a las letras, su forma de fundirse con ellas:

El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la lectura. Para el primer paso había que comprar víveres suficientes para una semana o ayunar. (...) El segundo paso era más complicado. Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. (139)

La corporalidad (entendida a veces desde lo escatológico) y la degradación son los dos componentes fundamentales de la estética grotesca, según Bajtín, y también lo son de este ritual de los Escritores Bárbaros. El crítico ruso, cuando describe la obra de Rabelais, máximo exponente de esta cultura popular, hace referencia al predominio excepcional que tiene en su obra “el principio de la vida material y corporal”:

Imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes hipertrofiadas. Muchos bautizaron a Rabelais con el título de gran poeta de la “carne” y el “vientre” (Víctor Hugo, por ejemplo). Otros le reprocharon su “fisiologismo grosero”, su “biologismo” y su “naturalismo”. (23)

Lo corporal y lo escatológico forman parte de la estética defendida por los Escritores Bárbaros y por Wieder, tal y como se constata en la exposición fotográfica de los cuerpos torturados, fragmentados. Hay una exaltación de lo fisiológico en ambos.

El otro factor que se relaciona directamente con este tema es el de la degradación. Según Bajtín: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (24). Explica el estudioso que el fin último de la degradación es el renacimiento de algo superior: “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da luz a algo superior” (25). Nada podría describir mejor la filosofía existencial de Wieder que este pensamiento de Bajtín. A través de la destrucción, de sus asesinatos, pretende crear un mundo nuevo, hacer renacer a un Chile nuevo y puro. Dicha concepción recuerda y se hace eco de este verso suyo incrustado en el cielo: “la muerte es resurrección” (91).

La parodia de lo grotesco, lo risible e hiperbólico de estos “bárbaros” de la literatura se hace patente en el siguiente comentario del narrador: “(¿Pero cómo se le pudo ocurrir a ese hombre que profanando libros podía mejorar el francés hablado y escrito? ¿En qué momento de su vida definió las líneas maestras de su *ritual*?)” (142). La utilización de la cursiva aumenta la carga sarcástica de este comentario y refleja el rechazo o la burla a esta extravagante secta literaria.

Sintetizando lo expuesto en este apartado, los temas que relacionan *Estrella distante* con la estética de lo grotesco son fundamentalmente tres: su deseo de trasgredir lo impuesto, de romper las jerarquías y de abolir la enajenación literaria a través de una propuesta que no deja de

resultar excéntrica. Los tres componentes fundamentales de esta estética que se aprecian en la novela son lo corporal, entendido desde lo escatológico, la degradación y el sadismo. Tal y como hemos advertido, esta forma de entender el arte es reflejo de una forma de entender la vida: a través de los maltratos perpetrados a los libros entienden los Escritores Bárbaros que serán capaces de acercarse realmente a la literatura y fundirse con ella. A través de la aniquilación, del sadismo, de la degradación y por último, de la muerte, piensa Wieder que va a dar a luz, que va a construir un mundo mejor.

El siguiente capítulo, dedicado al estudio de *Los detectives salvajes*, pretende volver a profundizar en el tema del oficio de la escritura en Bolaño, es decir, qué características tiene para el autor chileno el verdadero escritor, y su concepción de la literatura, esta vez analizada desde los parámetros del infrarrealismo. La novela se puede leer como un discurso sobre el mundo de las letras y la búsqueda existencial de una poética que dé sentido a la vida de sus protagonistas.

CAPÍTULO TRES: INFLUENCIAS DEL INFRARREALISMO EN LA POÉTICA DE *LOS DETECTIVES SALVAJES*, ENTRE EL HOMENAJE Y LA PARODIA

I. **Introducción: El contexto del movimiento infrarrealista y sus implicaciones**

Monserrat Madariaga Caro, en su estudio *Bolaño Infra*, reconstruye a partir de entrevistas realizadas a los amigos de juventud de Bolaño, los integrantes del infrarrealismo y personajes afines a su grupo, el contexto social en el que se fraguó este movimiento y sus influencias más directas; al mismo tiempo aporta, a través de dichos testimonios, una biografía más vívida del escritor chileno durante aquella época.

México, según la estudiosa, desarrolló durante los años setenta una serie de ayudas económicas dedicadas a actividades culturales y becas para escritores e intelectuales. Este fenómeno formó parte de un plan político elaborado por el entonces presidente del PRI, Luis Echeverría, para recuperar la mermada confianza de los ciudadanos tras la matanza de Tlatelolco, el dos de octubre de 1968. Los jóvenes que se reunieron aquel día en la Plaza de las Tres Culturas pedían, entre otras cosas, la liberación de los presos políticos y la destitución del alcalde de la ciudad. Este mitin se saldó con centenares de muertos y heridos. Motivado por estos sucesos, el nuevo dirigente se planteó como prioridad congraciarse con su pueblo y con este fin implementó el aumento de becas y talleres literarios.

En estas circunstancias surge el infrarrealismo, expone Madariaga, en un México dividido entre aquellos que estaban protegidos por la cultura oficial del PRI y otros que tenían como padres literarios a Octavio Paz o Carlos Monsiváis, figuras relevantes que podían abrir puertas a publicaciones y a la fama. Pero los problemas reales del pueblo mexicano continuaban,

la pobreza y la corrupción no habían cesado y es por esta razón que surgieron diversos grupos de resistencia. Así es como describe el panorama social la crítica literaria:

El movimiento del 68 había dejado claro que los jóvenes no eran escuchados por el gobierno sino aplastados por éste, por lo tanto la manera de comunicar su descontento no estaba en la tradicional huelga, ni estaba en hacer una declaración pública de sus molestias y exigencias: para los automarginados estaba en la calle, en el rock, en la autogestión y los colectivos; para los guerrilleros en las montañas, la clandestinidad y la violencia. (Madariaga, 24)

El infrarrealismo nació en este polémico contexto para, por un lado, rebelarse en contra de la cultura oficial politizada y, por el otro, posicionarse frente a los grandes gurús literarios e intelectuales del país, especialmente Octavio Paz y Monsiváis. En esa misma época emergían en diferentes países latinoamericanos y europeos una serie de grupos neovanguardistas que tenían en común su espíritu insurgente y contestatario. Madariaga hace referencia a la Hora Zero peruana, los beatniks norteamericanos y a los Pop de Liverpool que los infrarrealistas traducían junto con los eléctricos franceses. Tanto en Perú, México, Estados Unidos, Inglaterra y Francia se recogía la necesidad de liberación, la poesía callejera de protesta social e incluso revolucionaria. Bolaño habla sobre el origen del movimiento en una entrevista mantenida con María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz y publicada bajo el título de “Bolaño y sus circunstancias”:

El infrarrealismo es un movimientito que Roberto Matta crea cuando Bretón lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos. (n. pag.)

En esa misma entrevista el escritor chileno hace una crítica feroz al infrarrealismo y subraya el hecho de que el movimiento en realidad estaba conformado únicamente por él y Mario Santiago:

Fue una especie de dadaísmo de grupo que organizaba eventos más bien chuscos. Hubo un momento en que fueron muchísimos, unas cincuenta personas, de las cuales, la verdad es que, como poetas valían la pena sólo dos o tres. Y cuando Mario Santiago y yo nos marchamos a Europa, el movimiento se acabó. Los que quedaron en México fueron incapaces de seguir con esto. En realidad, porque el infrarrealismo era la locura de Mario y mi propia locura. (n. pag.)

La filosofía de los infrarrealistas era contestataria, tal y como afirma en esta entrevista, su mayor objetivo consistía en oponerse a la cultura oficial y a los seguidores de Octavio Paz:

Ya nos habíamos salido de todas las diferentes familias, de todos los clanes mafiosos que operaban en México. Nosotros estábamos en contra de los exquisitos, de Octavio Paz y su gente, de los neoestalinistas, de aquellos que se decían escritores sin compromiso y que cobraban del PRI cada mes. Estábamos en contra de todo. Y lo que hacíamos era un espectáculo penoso realmente. (n. pag.)

A pesar de estos ataques hacia el infrarrealismo resulta innegable que las ideas estéticas de su movimiento calaron de manera definitiva en la forma de hacer literatura de Bolaño: en sus personajes, en su particular visión sobre la escritura y sobre el oficio de escritor.

Heriberto Yépez, en “Historia de algunos infrarrealismos”, coincide con esta idea, alega que Bolaño rescató al infrarrealismo de su marginación oficial y que su poética quedó grabada en el escritor chileno: “Su orientación, persistente en sus novelas- un escritor tan culto como gruñón, un peregrino incómodo, un ironista- salió del espíritu infra. Su obra novelística- incluso más que

su endeble poesía- debe entenderse como una mutación del infrarrealismo de los años setenta” (n. pag.).

El objetivo de este capítulo será, por lo tanto, discernir hasta que punto su ficción es un homenaje y estuvo influenciada por los parámetros estéticos del infrarrealismo y, hasta que punto, es una parodia de esta corriente artística y por ende, de él mismo y de sus ideales de juventud y el papel que el desencanto generacional tuvo en esta postura ambigua. Su experiencia con el movimiento de vanguardia que él mismo fundó determinó su discurso poético tal y como veremos posteriormente.

II. Elementos infrarrealistas en *Los detectives salvajes*

La estética que propugnaba el infrarrealismo influyó en esta novela en tres aspectos fundamentales: en la construcción de sus personajes, la desacralización de la cultura oficial y la escritura entendida como acto de resistencia.

1. La construcción de sus personajes

Matías Sánchez, en su artículo “El pasado infrarrealista de Bolaño”, explica cuáles eran las implicaciones éticas de pertenecer a este grupo literario y contestatario planteadas en el primer manifiesto infrarrealista:

En la actualidad el manifiesto, redactado íntegramente por Roberto Bolaño, es objeto de estudio en numerosas facultades. En él se sientan las bases del movimiento que postulaba la automarginación de las grandes editoriales y la concordancia entre vida y obra del poeta. Pues para los infrarrealistas no bastaba

con ser poeta, también había que arriesgarse a vivir como un verdadero poeta. De esta forma, marginalidad, degradación y errancia se volvieron los principales mandamientos. (n. pag.)

Existe, por lo tanto, un paralelismo entre el manifiesto infrarrealista escrito por Bolaño en 1976 y el prototipo de escritor y de literatura que propugna y defiende. Esta poética se refleja en todos los personajes de su obra pero particularmente en *Los detectives salvajes* porque la novela es una ficcionalización del movimiento y de los jóvenes que lo integraron. Estas son las ideas más importantes del manifiesto que se materializan en la construcción de los personajes de esta narración:

1.1 Poetas subversivos

Tal y como se señaló en el primer capítulo, en las aproximaciones teóricas, Bolaño había puesto de manifiesto en su artículo “La nueva poesía latinoamericana”, publicado por la Revista Plural en 1976, la existencia de dos tipos de poetas: los oficialescos y los insurgentes, los que no se conforman con la realidad y salen a la calle a pelear. Así lo reitera en su manifiesto:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo/creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros. (n. pag.)

Éste es el tipo de poeta que protagoniza las novelas de Bolaño y en concreto *Los detectives salvajes*; un escritor comparado con un guerrillero que encuentra en la calle y en su propia lucha la materia prima para su creación. De ahí que la defensa del honor de la literatura y de los escritores sea un tema fundamental en su obra. La narración se abre con una especie de duelo dialéctico entre un mediocre director de talleres, Julio César Álamo, y los real-visceralistas, Ulises Lima y Arturo Belano. Los dos protagonistas ponen en entredicho el sistema crítico empleado en esas reuniones literarias. García Madero describe el encuentro como una batalla y subraya el carácter “beligerante, propagandístico y proselitista” del altercado. Esta afirmación del narrador reafirma la idiosincrasia guerrera y épica de los contrincantes: “Hay momentos para recitar poesía y hay momentos para boxear. Para mí aquél era uno de estos últimos” (16).

El manifiesto infrarrealista va más allá y afirma que el poeta es un héroe: “El poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque”. Un tipo de héroe muy específico que se reitera en las obras de Bolaño, cuyo sistema de valores es ajeno al preestablecido pero coherente con la defensa a ultranza de la literatura y con cierto compromiso social.

Este espíritu combativo es presentado nuevamente, pero esta vez en forma de parodia, en una escena posterior en la que Belano se bate en duelo, ya no verbal sino de espadas, con Iñaki Echavarne, un crítico que iba a reseñar su obra y de quien presumía, sin saberlo a ciencia cierta, le iba a dar una mala evaluación de su trabajo. Esta parodización del idealismo exacerbado del Bolaño infrarrealista encubre una verdad trascendental, tal y como se reconoce en el comentario de uno de los testigos del combate, Jaume Panells; el catalán asegura que a pesar de lo surrealista de la situación, ésta era una consecuencia lógica de las ideas literarias que regían sus vidas:

Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (si se me permite la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia. (481)

Esta utopía literaria explica que los real-visceralistas tuvieran su propio código ético coherente con su amor por la poesía: robaban libros y vendían drogas para poder subvencionar la publicación de su revista. En su sistema de valores eso significaba ser un verdadero poeta. Por esta razón, Barrios, uno de los componentes del movimiento, le explica a García Madero, recién integrado al grupo, que el hecho de que Ulises traficara con sustancias ilegales denotaba un verdadero compromiso con el arte: “Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía” (31).

La unión de ética y estética, literatura y vida, se hace patente en esta consigna del manifiesto que casi se convierte en un grito de guerra para los infrarrealistas: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”. Es a través de las acciones reales, del compromiso con la existencia y con los valores literarios y sociales que el poeta dignifica su oficio.

La responsabilidad del escritor, por lo tanto, no sólo es hacia la creación poética y la defensa de la literatura, sino que también se extiende a la sociedad. Es por eso que las acciones

de los real visceralistas no se limitan al ámbito de las letras sino que también militan políticamente:

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

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra (...).

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 (...). (77)

Bolaño volvió a Chile para luchar por Salvador Allende y defender sus ideales de izquierda, esa vivencia la ficcionaliza en uno de los personajes de la novela, Arturo Belano, que como él regresa a su patria y también cae preso. Esta acción política revela el compromiso social del poeta con la sociedad a la que pertenece. Así lo reafirma en la novela *Auxilio Lacouture*:

Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos

días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. (195-196)

Esta conexión entre la autobiografía del escritor y su obra (la recreación de su propio movimiento literario y su viaje a Chile, entre otras cosas) no hace más que reiterar la trascendencia que las ideas políticas y literarias tenían en el autor.

Por otra parte, en el manifiesto infrarrealista Bolaño invoca a Rimbaud, le pide que se haga presente, que regrese a su generación: “¡Rimbaud, vuelve a casa!” (n. pag.). Este poeta era admirado profundamente por el escritor chileno. En *Los detectives salvajes* se hace referencia a un poema del creador maldito, *Le Coeur Volé*, en el que, según Ulises Lima, el escritor francés relata de forma autobiográfica cómo en un viaje desde Charlevielle a París, para unirse a la Comuna, fue violado por unos soldados borrachos. Y no es casualidad que Luis Sebastián Rosado, uno de los jóvenes que escuchó recitar a Lima, asocie en esta escena al poeta con la guerra: “Y después de recitar a Rimbaud contó una historia sobre Rimbaud y sobre una guerra, no sé que guerra, la guerra es un tema que no me interesa, pero había algo, una ligazón entre Rimbaud, el poema y la guerra, una anécdota sórdida (...)”. (156) Nuevamente se repite esta idea del poeta como agente subversivo, guerrero e inconformista.

1.2 Poetas “desesperados” que hacen de la literatura el centro de su existencia

Los poetas de Bolaño son aquellos que hacen una literatura desesperada para lectores también desesperados, tal y como afirma uno de los personajes, Joaquín Font, un arquitecto desquiciado que termina sus días en un manicomio:

Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Esta es la mejor literatura, creo yo. También hay una

literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano. (201)

Y ese lector o escritor de literatura desesperada acaba convirtiéndose en un desesperado él mismo, tal y como afirma Font: “El lector desesperado (más aún el lector de poesía desesperado, ése es insoportable, créanme) acaba por desentenderse de los libros, acaba ineluctablemente convirtiéndose en desesperado a secas” (202).

Con *Los detectives salvajes* Bolaño quiso rendir homenaje a su mejor amigo el poeta Mario Santiago. En *Bolaño por sí mismo* habla en los siguientes términos sobre él: “Mario Santiago era un poeta maravilloso. Tal vez el poeta más grande que he conocido, y he conocido a poetas realmente grandes” (102). También afirma que la obra la escribió en cierta manera para él: “Me hubiera gustado que Mario Santiago leyera *Los detectives salvajes*. Esa era una de mis intenciones: que leyera la novela y se riera, que nos riéramos juntos” (102). En una carta que envió Bolaño a su amigo mexicano, recogida por Madariaga en *Bolaño infra*, el escritor chileno le cuenta su proyecto de novela y le dice que él es Ulises Lima:

El trecho que recorrimos juntos de alguna manera es historia y permanece. Quiero decir: sospecho, intuyo que aún está vivo, en medio de la oscuridad, pero vivo y todavía, quién lo iba a decir, desafiante. Bueno, no nos pongamos estupendos. Estoy escribiendo una novela donde tú te llamas Ulises Lima. La novela se llama *Los detectives salvajes*. / Un fuerte abrazo. R. (158)

En la narración, Lima es retratado con la admiración y el afecto que Bolaño profesaba en sus entrevistas hacia Mario Santiago. El poeta mexicano se caracterizaba por su pasión por la poesía materializada en su manera obsesiva de leer y escribir, como si todo él fuera y existiera para la literatura. Joaquín Font describe en el siguiente párrafo a los dos, Lima y Belano, pero sobre todo enfatiza la figura del mexicano:

El bueno de Ulises era una bomba de relojería (...). Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos poemas extraños, Belano, por el contrario, escribía en cuadernos. (181)

García Madero, uno de los narradores, el más extenso de *Los detectives salvajes*, después de relatar la escena del duelo verbal entre Lima y el director de talleres, explica cómo éste le retó a que leyera uno de sus poemas. El joven Madero describe así la poesía de Lima: “Oí el silencio (si eso es posible, aunque lo dudo) algo incómodo que se fue haciendo a su alrededor. Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado” (16).

Una de las excentricidades literarias de Ulises que también comparte con el personaje real de Mario Santiago, según declaró Bolaño en una entrevista, es que ambos se duchaban leyendo. En la novela es una amiga francesa del poeta, Simone Darrieux, quien documenta el caso: “Era un tipo curioso. Escribía en los márgenes de los libros. Por suerte yo nunca le presté uno. ¿Por qué? Porque no me gusta que escriban sobre mis libros. Y hacía algo todavía más chocante que escribir en los márgenes. Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha” (237).

Jacinto Requena asegura que Ulises es un poeta de los de verdad: “(...) yo escuchaba a Ulises Lima y él me escuchaba a mí y Rafael asentía a lo que decía Ulises y a lo que decía yo y era, verdaderamente, como si hubiera encontrado un alma gemela, un poeta de verdad, un poeta de pies a cabeza, que podía explicar con claridad lo que yo sólo intuía y deseaba y soñaba” (183).

En los dos jóvenes, Belano y Lima, es patente su ambición por actuar en la realidad, transformar el mundo, dejar huella en la literatura. De ahí que cuando García Madero entra a formar parte del grupo le aseguren lo siguiente: “Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana” (17).

El lector no escucha la voz directa de los dos protagonistas de la novela sino que se acerca a ellos, los descubre, a través de las intervenciones de personajes que los conocen y opinan sobre sus acciones o su forma de ser. Ambos tienen en común su pasión por la literatura, una pasión que desde fuera puede percibirse como desesperada. En este sentido, Bolaño presta especial atención a Lima, alter ego de su mejor amigo, Mario Santiago, que además de escribir constantemente y de hacerlo en los márgenes de los libros, se duchaba con ellos; era un verdadero poeta que pretendía cambiar el mundo de la literatura.

1.3 Poetas marginados

El nombre de los integrantes del movimiento literario fundado por Bolaño, los infrarrealistas, proviene de la figura simbólica de los “infras” y fue tomado directamente por el escritor chileno de un cuento de ciencia ficción escrito por Georgij Gurevich, “La Infra del dragón”. El texto versa sobre la expedición de un equipo de astronautas al espacio en busca de planetas oscuros, sin luz exterior, pero con calor interior, en los que es posible hallar formas de

vida. Estos infrasoles son “soles invisibles, negros como el carbón” tal y como se lee en el primer párrafo que inicia el manifiesto infrarrealista.

Con estos planetas negros, invisibles al resto del mundo por su oscuridad, pero con vida interior, identifica el escritor a los infrarrealistas: marginados, extraños, ignorados por la sociedad. Es por eso que cuando García Madero habla de sus compañeros, ficcionalizados en la novela como los real-visceralistas, inmediatamente alude a su marginación: “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales” (113).

La sociedad los margina porque ellos mismos se han configurado como grupo de protesta en contra de lo oficial. Los real visceralistas, tal y como sucedió con los infrarrealistas, surgen como reacción ante la ineptitud de los directores de talleres literarios y el elitismo cultural y es por eso que deciden crear su propio movimiento, ajeno a lo prescrito y de carácter contestatario.

Belano y Lima carecen de voz en la novela, son descritos por múltiples testimonios de personas que los conocen y en esa polifonía se traza el retrato de unos héroes marcados por su extrañeza, su extravagancia.

El pintor Alfonso Pérez Camarga dice de ellos que no eran poetas sino vendedores de droga y los presenta así: “Parecían, en el fondo, dos extraterrestres. Pero conforme iban adquiriendo confianza, conforme los ibas conociendo o *escuchando* con más atención, su pose resultaba más bien triste, provocaba el rechazo” (329). Monsiváis, al referirse a los dos jóvenes, afirma que eran: “Dos perdidos, dos extraviados” (160). García Madero señala lo siguiente sobre sus amigos: “Belano y Lima parecen dos fantasmas” (113). La misma idea reitera Joaquín Font que califica a Ulises de alienígena y añade que es una bomba de relojería: “El bueno de Ulises

era una bomba de relojería y lo que, socialmente hablando, es peor: todo el mundo lo sabía o intuía que era una bomba de relojería y nadie, como es obvio y disculpable, lo quería tener demasiado cerca” (181). Lisandro Morales, el editor de una antología organizada por Belano, lo describe como un espantapájaros: “(...) y por un segundo pensé que aquello que veía no era una persona, no era un ser humano de carne y hueso, con sangre en las venas como usted y como yo, sino un espantapájaros, un envoltorio de ropas desastradas sobre un cuerpo de paja y de plástico, o algo así” (209).

Unida a la marginalidad está la idea de su orfandad: son antisistema y no tienen padres a quién emular. Por eso, Manuel Maples Arce, fundador del estridentismo en la realidad y personaje ficcionalizado, percibe lo siguiente sobre los protagonistas: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de profesión” (177). También Auxilio Lacouture hace referencia a su abandono: “Los pobres niños abandonados. Porque ésa era la situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio” (196).

El comportamiento de los personajes está regido por un código ético ajeno al preestablecido pero que tiene coherencia y lógica dentro de su sistema de valores: Los protagonistas trafican con drogas, salvan a una prostituta, asesinan al chulo de la misma y a un policía; transitan por espacios marginales, como la cárcel en el caso de Ulises y un África profunda, destrozada y belicosa, en el caso de Belano. Por sobrevivir se dedican a cualquier oficio, desde pescador hasta vigilante de camping. Son violentos y parecen jugar con la muerte en sus viajes, sobre todo el chileno que llega a afirmar que se había ido a África para “hacerse matar” (529). Siempre en el límite, rozando la marginalidad más extrema. Uno de sus compañeros literarios, Jacinto Requena, califica de lumpen al comportamiento de sus amigos,

lumpen que describe como “enfermedad infantil del intelectual” (181), por lo tanto pertenecer al hampa mexicana forma parte de la simbología literaria del escritor inmaduro.

Los real visceralistas transforman su vida en una creación experimentando al máximo, segregándose de la sociedad, viajando por todo el mundo, viviendo para la literatura. Su objetivo principal es incidir en la realidad, tal y como señala su amigo, Rafael Barrios:

Y yo a veces los miraba y pese al cariño que sentía por ellos pensaba ¿qué clase de teatro es éste?, ¿qué clase de fraude o de suicidio colectivo es éste? Y una noche, poco antes del año nuevo de 1976, poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política. Una manera que yo ya no comparto y que entonces no entendía, que no sé si era buena o mala, correcta o equivocada, pero que era su manera de hacer política, de incidir políticamente en la realidad. (321)

1.4 Poetas errantes

Anuncia el manifiesto: “El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua” (n. pag.). Ulises y Belano son nómadas, atraviesan continentes y viven en diferentes ciudades y países, como España, Francia, Israel, África. Conocen y transitan diversos estratos de la ciudad de México y París. El viaje en ellos está asociado con la búsqueda, la búsqueda literaria materializada en Cesárea Tinajero, el vanguardismo y sus ideas estéticas.

El nomadismo también está relacionado con la acción poética, siempre presente en *Los detectives salvajes*, que preconiza el manifiesto cuando impulsa al artista a abandonarlo todo y

salir a la calle a buscar: “Déjenlo todo nuevamente, láncense a los caminos”. Esta exhortación, que da título al manifiesto y lo cierra, es tomada literalmente, según explica Andrea Cobas Carral en su artículo “Déjenlo todo nuevamente, apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”, de un poema de Andrés Bretón que promueve la acción:

“Déjenlo todo nuevamente, primer manifiesto infrarrealista” contiene, desde su inicio, las posibles claves para una interpretación sobre los sentidos del término “infrarrealismo”. En primer lugar, el título cita los versos de “Déjenlo todo”, poema que André Bretón publica en 1924: “Déjenlo todo [...] Dejen si es necesario una vida cómoda, / aquello que se les presenta como una situación con porvenir, / y láncense, láncense a los caminos”. Así, el Manifiesto se funda en la reiteración de un grito que reclama una acción concreta. (n. pag.)

La construcción de los personajes en *Los detectives salvajes*, por lo tanto, sí que es coherente con los parámetros que Bolaño presenta en el primer manifiesto infrarrealista sobre cómo debe de ser un poeta. Se trata de un tipo de escritor subversivo, contestatario frente a lo oficial, no sólo en el ámbito de las letras, cuyo honor defienden a capa y espada, sino también en lo social, están comprometidos con sus militancias políticas. Es un individuo para el cuál la poesía es el centro de su existencia: escribe, lee y respira literatura. Se trata de un poeta marginal que se enorgullece de serlo porque esta condición de outsider lo dota de libertad y lo libera de prejuicios. Se rige por su propio sistema de valores éticos, coherentes con lo que presupone ser un verdadero poeta. Y por último, son individuos marcados por el viaje. Este constante desplazamiento está en consonancia con su aprendizaje y también con su compromiso literario que les empuja a la acción: ser poeta es hacer de la vida una obra de arte, tal y como preconizaba su maestro Rimbaud y cuya enseñanza caló profundamente en Bolaño.

Sirvan de conclusión estas declaraciones de Chiara Bolognese en su artículo “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: el infrarrealismo entre realidad y ficción”, que reafirman estas ideas presentadas:

El veinteñero Bolaño se sentía fascinado por la realidad marginal, por la alcantarilla de la realidad-infrarrealidad, justamente- de quienes lo han arriesgado todo, y tal vez lo han perdido todo: desesperados de y por la literatura, como también lo serán la mayoría de los personajes de sus obras posteriores. Se trata de individuos que encarnan la fusión de arte y vida, enfrentándose con la existencia, con el realismo, pero desde dentro, visceralmente. (133)

2. Desacralización de la cultura oficial

Chiara Bolognese, en su artículo antes citado, pone de manifiesto el carácter desmitificador del escritor: “La vida y la obra del autor chileno Roberto Bolaño evidenciaron constantemente una actitud y un proyecto desacralizadores” (131). Utiliza su ficción para atacar todo aquello que contamina y devalúa a la literatura; esta crítica tan voraz que se advierte en toda su obra no es más que otra reafirmación de su relación apasionada con las letras y su compromiso con el arte. En *Los detectives salvajes* los comentarios más sarcásticos se dirigen sobre todo hacia el mundo literario pero también hay una crítica social hacia lo burgués y clasista.

I. Crítica al mundo que rodea a la literatura

Esta crítica se hace extensiva a los talleres literarios, a Octavio Paz, a los editores y directores de revistas y publicaciones, a los críticos y a los propios escritores.

1. Crítica a los talleres

La novela se abre con una sátira sobre el funcionamiento de los talleres literarios en la ciudad de México, dicha sátira, como ya se expuso previamente, parte de una experiencia real: los jóvenes que formaron parte del infrarrealismo dejaron el taller al que atendían, dirigido por Bañuelos, y fue a partir de su ruptura que iniciaron su propio movimiento. García Madero describe así el método de su director:

Leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba. A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento no leíamos) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamo se ponía a leer el periódico”. (13)

Lo que descubre el primer día el joven narrador es que su profesor desconoce las figuras literarias más importantes, es un ignorante, y sobre todo que habla por hablar: “Por otra parte no puedo decir que Álamo fuera un buen crítico, aunque siempre hablaba de la crítica. Ahora creo que hablaba por hablar” (14). La escena siguiente, escrita en clave de parodia, muestra cómo los real visceralistas entran en el taller y ridiculizan al maestro por su ineptitud. Su compromiso, por lo tanto, consiste en desenmascarar todo aquello que devalúe a la literatura y es a través del humor que Roberto Bolaño fortalece su crítica.

2. Crítica a Octavio Paz

Los infrarrealistas iban a recitales de otros poetas para sabotearlos, eran famosos en México por sus irrupciones en eventos literarios. Tal y como se explicó anteriormente, el movimiento surge para: “Partirle su madre a Octavio Paz” y todo lo que este escritor simbolizaba:

su paternalismo y monopolio de las letras mexicanas. Los neovanguardistas pretendían romper con esa tradición a través de acciones subversivas.

García Madero, que califica a Paz como “el enemigo”, expone los objetivos de los real visceralistas: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (30).

La secretaria de Paz hace referencia, en clave de humor, al concepto de “la otredad”. En sus cartas, dice la empleada, el escritor hablaba de lo siguiente: “De cosas bonitas, de cosas oscuras y de la otredad, que es algo en lo que yo he pensado mucho, supongo que como muchos intelectuales mexicanos, y que no he logrado averiguar de que se trata” (503). En la escena del Parque Hundido, el nombre del lugar es de por sí irónico, vuelve a parodiarse a Paz cuando se le presenta dando vueltas en círculos concéntricos y cruzándose en su recorrido con Lima, que iba en sentido contrario, como si ambos formaran parte de un performance vanguardista.

3. Crítica a los editores y directores de revista

Lisandro Morales representa lo más bajo de los editores. Sus comentarios sobre la literatura son demoleedores. Interesado sólo en su propio enriquecimiento está dotado de una patente insensibilidad literaria, cree que publicar poesía es “una soberana estupidez” (206) ya que ésta “no vende” (206). Homófobo, aunque reniegue de ello, hace constantes comentarios despectivos en contra de los homosexuales y dice lo siguiente de su redactor: “¡Pensé que me iba a besar el grandísimo puto encubierto!” (209). Su desprecio se extiende también a los poetas: “Esos poetas, le dije, y me quedé observando disimuladamente su reacción, son como chulos de

puta desesperados buscando a una mujer para hacer negocio con ella” (207). El descrédito total por su trabajo y por el arte se resume en su último comentario: “La literatura no vale nada” (301).

Xóchitl García, integrante de los real visceralistas, describe así a ciertos directores de revistas y redactores: “Sus directores o jefes de redacción eran hombres y mujeres terribles, seres que si te los quedabas mirando mucho rato te dabas cuenta de que habían surgido de las cloacas, una mezcla de funcionarios desterrados y de asesinos arrepentidos” (370).

Otro tema relevante en la narración es la marginación, por parte de editores y directores de revista, a la que se ven sometidos los jóvenes neovanguardistas en castigo a su actitud contestataria, varios de ellos afirman que se les niega el acceso a publicaciones y antologías por haber formado parte del grupo. María, integrante del movimiento, describe a literatura mexicana como una secta rígida: “Según María, a quien acudía cada vez mas desanimada, eso era lo normal, la literatura mexicana, probablemente todas las literaturas latinoamericanas, eran así, una secta rígida en donde el perdón era difícil de conseguir” (370).

“Fuera de la ley”, es así como Luis Sebastián Rosado retrata a los jóvenes real visceralistas; al tratar de conseguir que se publicara un poema de su amante, Piel Divina, se da cuenta de que tanto él como sus compañeros estaban proscritos del mundo de la literatura oficial. Es un reflejo de lo que en realidad sucedió con los infrarrealistas.

Otro director de revistas, descrito como personaje despreciable, es Xosé Lendoiro, abogado desalmado que consigue los fondos para sus publicaciones de las maneras más deshonestas:

Sé que hubo un tiempo, al principio de la singladura de mi revista, en que mis jóvenes colaboradores se reían de la procedencia de mi capital. Pagas a los poetas,

se dijo, con el oro que te entregan los financieros deshonestos, los banqueros desfalcadores, los narcotraficantes, los asesinos de mujeres y de niños, los que lavan dinero, los políticos corruptos. Pero yo no me molestaba en responder a los infundios. (440)

Es un relato más que se une al conjunto de historias desacralizadoras que describen la parte más oscura de la literatura y cuyo fin es criticarla para salvarla, para rescatarla de todo aquello que la contamina.

4. Crítica a la crítica

Además de la escena de duelo de espadas entre Belano y su crítico literario, Iñaki Echevarne, que parodia las relaciones conflictivas entre escritor y academia, el propio Echevarne satiriza la aspiración a la inmortalidad de la obra literaria y de la propia crítica. Es por eso que los términos obra, crítica y lector aparecen en letras mayúsculas en sus siguientes declaraciones:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. (484)

Los estridentistas, movimiento que influyó de forma directa en el infrarrealismo, propugnaban el “presentismo”, esto es, la inmediatez de la obra, y criticaban cualquier afán de trascender, de buscar la inmortalidad. También el escritor chileno está en contra de dicho afán, tal y como afirma en *Bolaño por sí mismo*:

Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y ésta es una paradoja que los escritores conocen muy de cerca y sufren muy de cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo, por el reconocimiento, por la inmortalidad, palabras rimbombantes donde las haya y palabras inexistentes: no existe el reconocimiento, no existe la inmortalidad. (96)

Dicha trascendencia es una utopía tanto para la obra literaria como para su crítica, tal y como expone de forma paródica Iñaki Echevarne en *Los detectives salvajes*.

5. Crítica a los escritores

Una de las críticas más voraces la extiende Bolaño a sus compañeros de gremio, los escritores. Ernesto San Epifanio propone un nuevo canon: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos” (83). El joven poeta hace una descripción minuciosa de los escritores más relevantes y los clasifica según estos parámetros, razonando su catalogación.

En la feria del libro el chileno presenta una serie de retratos de escritores grotescos que discuten o teorizan sobre “el honor de los poetas”, dicho tema no podría ser más paródico puesto que contrasta con la calidad moral de sus interlocutores. Estos testimonios terminan siendo una ridiculización y sátira de los compañeros de profesión de Bolaño. Estos son algunos ejemplos:

Julio Martínez Morales afirma que todos los escritores, incluido él, son unos impostores: “Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por autonomasia, de que somos unos mentirosos? ¡Si basta con mirarnos! ¡En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura!” (486). Un escritor es, para este sujeto, un censor, un articulista, un enano, un gato capado.

Pablo del Valle continúa con el tema iniciado por Martínez Morales sobre el honor de los poetas ilustrando la importancia de la apariencia dentro del mundo de la literatura. En su caso, deja a la mujer que realmente quiere, una cartera, por otra más “sofisticada”, más adecuada a su estatus de escritor. La ironía es que continúa pensando en ella porque la quiere de verdad: “El ruido de sus zapatos sin tacones resuena en el interior de mi cabeza” (489) y se siente avergonzado de sus sentimientos: “Por supuesto, de esto no hablo con nadie. Hay que mostrarse fuerte. El mundo de la literatura es una jungla” (490). Marco Antonio Palacios encarna al joven escritor, de menos de 30 años, que es todo un maestro de la lambisconería y proporciona consejos sobre cómo ejercerla y con quién para conseguir fama y gloria. A otro de los narradores, un beato convencido, se le aparece la Virgen y le pide que escriba un libro que termina siendo un éxito y el último es un artista trastornado atiborrado de antidepressivos. Estos retratos hiperbólicos representan diferentes prototipos de escritores, antihéroes de la literatura; patéticos y mediocres son la antítesis de Belano y Lima.

II. Crítica social contra la burguesía y el sistema clasista

El afán desacralizador no sólo se circunscribe a la literatura, también hay una crítica social al clasismo y a la derecha. El manifiesto infrarrealista, escrito por Bolaño, está impregnado por su ideología de izquierdas:

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla ciertas noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu. (n. pag.)

En *los detectives salvajes* se manifiesta este repudio a lo clasista, a lo aristocrático, a través del testimonio de Pere Ordóñez que parodia al prototipo de escritor elitista. En sus declaraciones afirma que en el pasado los literatos procedían de familias acomodadas y eran verdaderos revolucionarios: “(...) escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse. Era ir contra la familia” (485). En cambio ahora los nuevos narradores proceden de un número “cada vez más alarmante” de “la clase baja, del proletariado y del lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no trasgredir nada” (485). Y sigue con su crítica, llamándolos vulgares, empresarios y gánsters: “No digo que no sean cultos. Son tan cultos como los de antes. O casi. No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gánsters” (485). Y es por ellos, que “la literatura va como va” (485). La caricatura y el desprecio a este tipo de personajes clasistas es totalmente manifiesto.

3. Escritura como acto de resistencia

Otra de las características que comparten *Los detectives salvajes* con el infrarrealismo es que sus personajes entienden a la escritura como una forma de resistencia. En varias ocasiones de precariedad éstos se agarran a la literatura para poder soportarla. Es el caso de García Madero que en una situación de incertidumbre, creía que iba a pasar toda una noche a la intemperie, combate su angustia con la invocación de la lectura y la escritura: “Para contrarrestar los nubarrones que se cernían sobre mi futuro inmediato, me dio por repasar todos los libros que tenía que leer, todos los poemas que tenía que escribir” (62).

Pero el episodio en el que esta idea cobra más fuerza es, sin duda alguna, el protagonizado por Auxilio Lacouture, una poeta uruguaya que se esconde en los baños de la UNAM durante las persecuciones a los universitarios, en el año 68. Bolaño presenta una crítica directa contra la brutalidad que aconteció en México durante las represiones sangrientas que sufrieron los estudiantes.

Es así como Auxilio describe la escena y la contextualiza: “Yo estaba en la facultad cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco” (192). La uruguaya, conocida como “la madre de la poesía mexicana”, era amiga de Belano. Es otra heroína bolañesca, bohemia y bebedora, que se movía por la ciudad frecuentando todos los círculos literarios. El día en que el ejército entró en la universidad se ocultó en los servicios y utilizó su propia escritura para soportar la angustia y el miedo que le provocaba la situación: “Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta” (198).

El mensaje es claro: la escritura es una forma de respuesta ante una realidad hostil, un instrumento de denuncia y de resistencia. Esta narración es coherente con la idea de Bolaño de que el escritor verdadero ha de estar comprometido socialmente en contra de la opresión, tal y como lo hace al aludir a los acontecimientos trágicos del 68, y también con la aseveración de Lacouture: “porque escribí, resistí”, es decir, el oficio de la escritura ayuda a soportar, a aguantar, a sobrellevar los desengaños, la realidad más cruda y hasta cierto punto desafiarla.

III. Elementos de parodia del Infrarrealismo.

Heriberto Yépez afirma en su artículo “Historia de algunos infrarrealismos” que el infrarrealismo que Bolaño ficcionalizó en *Los detectives salvajes* bajo la denominación de real visceralismo es una versión ironizada del movimiento. No hay un solo infrarrealismo, afirma, sino varios:

La novela de Bolaño registra uno. La obra poética y la periferia de Mario Santiago, otro. La poesía, personalidad e ideas de Anaya, componen un infrarrealismo muy distinto al de Bolaño o Mario Santiago. Yo caracterizaría la versión de *Los detectives salvajes* como un infrarrealismo irónico; la de Mario Santiago como un infrarrealismo romántico y a la auto-relectura de Anaya como un infrarrealismo - crítico. (n. pag.)

Yépez explica que la narración es “un epílogo, casi cínico” del movimiento, una recreación “tan sardónica como autocelebratoria”. Por lo tanto coexisten en la novela elementos de homenaje y parodia. El cambio de nombre de infrarrealismo a real visceralismo ya denota, según este escritor, una ironización del grupo: “El real visceralismo en que el infrarrealismo mutó en la novelización de Bolaño, deja ya ver en una primera distancia irónica o desnudamiento retrospecto el carácter centralmente visceral que Bolaño atribuye al movimiento” (n. pag.). Así compara Yépez el movimiento real con el ficticio:

Los infrarrealistas se veían como una revuelta culta, un proyecto de rebasar la dicotomía poesía bárbara / poesía culta. En *Los detectives salvajes* hay algunos rastros de esta autodefinición, sin embargo, más bien se ironiza, presentando a los

jóvenes poetas como seres impulsivos, envueltos en amoríos insensatos, infatuados con sus líderes, en fin, viscerales. (n. pag.)

El infrarrealismo tuvo como antecesor directo al estridentismo mexicano. No existen investigaciones rigurosas sobre el grupo liderado por Bolaño pero sí las hay acerca de su corriente anterior y al estudiarla se pueden establecer paralelismos entre ambas y concluir con que algunos de los elementos que definían a las dos tendencias fueron parodiados por el escritor chileno. La clave de esta interpretación, de la correlación entre ambas corrientes, aparece en la propia novela cuando Luis Sebastián Rosado reproduce al pie de la letra una cita de Monsiváis y asocia a ambos movimientos:

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

El paralelismo entre ambos movimientos queda por lo tanto establecido en este comentario. En el estudio de Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, se recogen una serie de críticas a esta corriente vanguardista mexicana que se pueden aplicar también al infrarrealismo y que son parodiadas por Bolaño en *Los detectives Salvajes*. Estos son los elementos más relevantes:

1. Una creación meramente tipográfica, sin contenido

Escalante recoge las ideas de Monsiváis y las sintetiza afirmando que los estridentistas fueron la parodia de una vanguardia, argumenta que esto sucedió porque “sus combates se dieron en el nivel del simple arreglo tipográfico, por lo tanto, no fueron trascendentes” (17).

Esta idea se manifiesta en *Los detectives salvajes* en diversas ocasiones. En primer lugar, cuando Belano y Lima, sus líderes, abandonan el grupo, sus integrantes describen cómo trataron de sacar al movimiento adelante a través de la mera experimentación poética vacía de contenido. Experimentaban por experimentar:

Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *constraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de solo tres palabras escritos en las paredes (“No puedo más”, “Laura, te amo”, etc.), diarios desmesurados, *mail-poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (...). (214)

Trinidad Barrera, en su obra crítica *Sobre las vanguardias y el estridentismo*, afirma que en las vanguardias “hay un cultivo del feísmo, del desorden, de la lengua no comunicativa” (13). Esta escena de caos y anarquía literaria es una parodia de dicha estética.

En segundo lugar y en un ataque todavía más directo, se vuelve a plantear nuevamente el tema cuando se descubre que *Sión*, el único poema escrito por Cesárea Tinajero, la maestra inspiradora del grupo y estridentista a quien Ulises y Belano buscan incansablemente en la novela, era un dibujo, una representación gráfica; en resumen, una broma, una parodia de la vanguardia:

Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. Esa es la verdad. Para que voy a mentirles. Ellos dijeron: es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio. (376)

La única herencia escrita que quedaba de la poeta vanguardista era un dibujo que parecía representar “un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta” (401). Es decir, una ironía, un chiste sobre la búsqueda literaria y sus hallazgos inesperados. Una parodia sobre la vanguardia.

2. El estridentismo y el infrarrealismo como “hacedores de ruido”

Antonio Alatorre, en *Elevación y caída del estridentismo*, explica que el nombre del grupo significa “hacedores de ruido” y los acusa de querer, ante todo, llamar la atención sin proponer nada nuevo. Haciendo referencia a las críticas de este autor, afirma Escalante:

El estridentismo es pues, si le hacemos caso a Alatorre, una rebelión aparente, que no surge de una necesidad íntima de expresión personal, y que por lo tanto, nada tiene que hacer en los terrenos de la cultura. En su lucha contra la tradición, puesto que su actitud es exclusivamente destructora, negativa, erizada de caos y de puro negativismo, los estridentistas se condenan al inframundo, sin poder salir de ahí. Se sienten muy ortodoxos con sus metaforitas y le dan una *sonora bofetada* (por eso son estridentistas, i.e.: hacedores de ruido) a la tradición, pero no proponen nada sobre los *pedestales vacíos* (15).

Los infrarrealistas también eran ruidosos, el propio Bolaño critica eso de su movimiento. Octavio Paz, ficcionalizado en *Los detectives salvajes*, los acusa de ser “un grupo de energúmenos de extrema izquierda” (507) que pretendían secuestrarlo. Madero escribe poemas a base de malas palabras y juramentos: “Quiso leer mis poemas. Cuando se los traje noté que se quedaba un poco perplejo, pero acabando la lectura no dijo nada. Sólo me preguntó por qué utilizaba tantas palabras malsonates. ¿Qué quiere decir, Don Crispín? Pregunté. Blasfemias, groserías, tacos, insultos. Ah, eso, le dije, bueno, debe ser por mi carácter” (104).

Luis Rosas describe la personalidad estruendosa de los real visceralistas: “Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado” (152). Por su parte, Xóchitl García explica cómo estaba proscrita de las publicaciones por haber pertenecido al real visceralismo y cómo los periodistas y editores recordaban que a los de su grupo les gustaban las confrontaciones públicas, el ruido: “(...) recordaban sus intervenciones en recitales públicos en donde Ulises y Arturo acostumbraban a meterse con los poetas, recordaban sus opiniones en contra de todo, recordaban su amistad con Efraín Huerta, me miraban como si yo fuera una extraterrestre” (370).

3. El unipersonalismo

Xavier Villaurrutia critica, en *Elevación y caída del estridentismo*, el unipersonalismo del grupo vanguardista mexicano cuyo dirigente indiscutible era Maples Arce y el resto de los miembros giraban entorno a su gurú. Esto es lo que afirma respecto a su líder:

(...) y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo- “un prosélito es todo lo contrario de un discípulo” -. Sus afines, usando los repetidos trajes de él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecersele al grado de hacer

imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciente poética colectiva, un verdadero unanimismo. (27)

Este centralismo es parodiado en *Los detectives salvajes* en la figura de Belano, algunos personajes de la novela lo presentan como el cabecilla del grupo, arbitrario y caprichoso, que expulsa a miembros del movimiento sin ni siquiera informarles. Requena lo compara con André Bretón porque este poeta hacía lo mismo. “En realidad, todos los *capos di familia* de la poesía mexicana se creen Bretón, suspira. ¿Y los expulsados, qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo? Requena se ríe. La mayoría de los expulsados, dice, ¡Ni siquiera saben que han sido expulsados! Y aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo” (101).

Piel Divina también acusa a Belano de dictador, inflexible, juzgador: “(...) pero quién le decía nada al André Bretón del tercer mundo” (168). Laura Jáuregui alude irónicamente a cómo los poetas del grupo seguían ciegamente a sus dos fundadores: “Pobres ratoncitos hipnotizados por Ulises y llevados al matadero por Arturo” (169).

Los real visceralistas, cuando Belano y Lima se van de México, se sienten perdidos y sin rumbo, tal y como se deduce de la conversación telefónica entre Rafael y Jacinto Requena. Rafael se siente angustiado por el futuro del movimiento al irse sus dos máximos representantes: “No hay que ponerse histéricos, le dije cuando me cansé de estar allí, en la penumbra, con el teléfono colgado en la oreja. No estoy histérico, dijo Rafael, creo que deberíamos irnos nosotros también” (186).

El propio Bolaño afirma en varias ocasiones que el infrarrealismo estaba conformado en realidad sólo por dos personas, Mario Santiago y él:

En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port-Vendres (...) decidimos que el grupo como tal se había acabado. (*Bolaño por sí mismo*, 101)

Otros elementos de parodia

Además de estas características, tomadas del estridentismo y aplicadas al infrarrealismo, hay otros elementos de parodia dentro de la narración que desacralizan al grupo. Por ejemplo, García Madero cuenta que ellos no se autodenominaban movimiento o corriente literaria sino pandilla y que su ritual de entrada era cantar una ranchera. Rafael Barrios explica cómo son vistos desde fuera: “Sólo sé que en México ya no nos conoce nadie y los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe de hacer) y tal vez no les falte razón” (345). Esta no es la única autocrítica, María Font, también integrante del grupo, afirma tajantemente: “Me importan un carajo los real visceralistas” (36) y añade “todo lo que suene a víscera me da náuseas” (36).

Laura Jáuregui explica que Belano fundó el movimiento para impresionarla: “Era una manera de decirme no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer, quédate conmigo. Y entonces comprendí que en el fondo de su ser ese tipo era un canalla. Porque una cosa es engañarse a sí mismo y otra muy distinta es engañar a los demás. Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia” (149).

A todo esto hay que añadir que los real visceralistas, según San Epifanio, eran unos analfabetos: no leían, robaban libros para que Lima y Belano se los contaran después. Los acusa de incultos: “No me hagas reír. Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros” (56).

Otro de los focos de parodia se dirige a la supuesta inspiradora del realismo visceral, Cesárea Tinajero. Se establece un contraste entre la descripción de Amadeo Salvatierra y la de García Madero. Salvatierra habla de una mujer atractiva, de pelo negro azabache y bonitas piernas, inteligente, de carácter fuerte, capaz de fumar, escribir discursos políticos y hablar a la vez, cosa que “sólo algunos escritores de raza lo consiguen” (298).

Frente a esta imagen, rescatada del recuerdo del antiguo estridentista, aparece la Cesárea que se encuentran los jóvenes poetas y que es descrita por García Madero como una mujer que no tenía nada de poética: “Parecía una roca o un elefante” (602). Su forma de morir, ocasionada de forma involuntaria por los propios real visceralistas que la buscaban, es también una parodia.

Por último, y como ya se señaló, su producción literaria, *Sión*, resulta ser una broma, un dibujo, una mera reproducción gráfica que satiriza la tendencia de los vanguardistas de preconizar la forma frente al contenido. García Madero tiene acceso a sus cuadernos y al leerlos se da cuenta de que no vale la pena enviárselos a Lima y a Belano porque carecen de calidad literaria. San Epifanio, al clasificar a los escritores en diferentes subcategorías, afirma con rotundidad que Cesárea Tinajero: “Es el horror”.

I.V El desengaño

“En el fondo, la parodia sólo disfraza el deseo enorme de ponerse a llorar” Roberto Bolaño en *Bolaño por sí mismo*. (93)

Don Crispín, el librero amigo de García Madero, ya le advierte sobre los desengaños de la vida frente a los ideales de juventud: “El problema con la literatura, como con la vida, dice don Crispín, es que al final uno termina volviéndose un cabrón”(113).

La narración de Bolaño es ambigua y compleja puesto que combina dos actitudes contrapuestas. Por un lado, rescata los ideales de un grupo de poetas salvajes, ideales que hacen que su ficción esté teñida de romanticismo; esto es lo que expone al respecto Rodrigo Fresán, amigo del escritor, en su artículo “El samurái romántico” publicado en *Bolaño salvaje*: “Bolaño es uno de los escritores más románticos, en el mejor sentido de la palabra. Y un acercamiento a él y a lo que escribió contagia, casi instantáneamente, una cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable” (294).

Pero frente a esta actitud rebelde, idealista, romántica, irrumpe la realidad y sus decepciones. Es por eso que en el primer manifiesto infrarrealista, el escritor chileno señala el despertar terrible que sufrió su generación: “Soñábamos con las utopías y nos despertamos gritando”, afirma tajantemente.

Este choque con la realidad provoca no la caída de los ideales sino su reevaluación. La parodia, la ironía, el sarcasmo, le proporcionan la distancia adecuada entre su dolor, su desencanto y el mundo al que se enfrenta. Se ríe de todo y de todos, se ríe de lo que más le importa, la literatura, para poder sobrellevar sus faltas.

La narración de Felipe Muller, la historia de dos escritores latinoamericanos, uno peruano y otro cubano, habla de ese destino trágico al que Bolaño y su generación se vieron sometidos y podría ser la historia de cualquier artista nacido, como ellos, en la década de los cincuenta; es por eso que el narrador dice que los dos relatos son ejemplarizantes. Muller afirma que “Los dos creían en la revolución y en la libertad” (497) y los dos terminaron mal: el peruano acaba enloquecido por culpa del régimen de Sendero Luminoso y el cubano, homosexual, después de estar encarcelado en su país, se exilia en Estados Unidos y allí muere de sida. El desenlace de Lima y Belano es también infausto, Lima parece haber enloquecido debido a las drogas y su manera de vivir al límite y Belano acaba perdido en tierras africanas, jugándose la vida, lejos de todo. Ambos condenados a la intemperie.

Toda esta experiencia poética y social y sus consecuencias se pueden resumir en las palabras que Bolaño pronunció en su “Discurso de Caracas” recogido en su obra *Entre paréntesis*. En dicho discurso señala cuáles son los resortes de su obra literaria y habla también del desengaño:

Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían

enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotsky o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. (37)

Toda su obra literaria, por lo tanto, es una carta de amor a su generación, una generación que luchó y que perdió muchos de sus ideales por el camino, pero otros, inconscientemente calaron hondo en su idiosincrasia, tal y como se aprecia en toda la narrativa de Bolaño cuyos personajes son escritores valientes que hacen de la literatura el centro de su existencia y tratan a toda costa de incidir en la realidad, siguiendo las premisas de su maestro Rimbaud, sean cuales sean las consecuencias.

En el siguiente capítulo, que investiga 2666 a partir de los parámetros de la transmodernidad, se volverán a descubrir entre las páginas de la novela estos ideales o valores que hicieron que Bolaño concibiera el oficio de la escritura de una manera muy determinada, ligada a un compromiso literario y social. Su concepción sobre la literatura cada vez se va haciendo más preciso y complejo a medida que evoluciona su obra. Esta inmensa narración fue su última y su discurso poético vuelve a reincidir en las ideas estéticas señaladas en otras creaciones pero profundiza, las matiza y se expande.

CAPÍTULO CUATRO: LA TRANSMODERNIDAD EN 2666

I. Introducción

Oscar Amalfitano, profesor chileno y uno de los personajes principales de 2666, sueña, en cierta ocasión, que se encuentra con el último filósofo del comunismo, Borís Yeltsin, quien le descubre la fórmula para interpretar al mundo:

Escucha mis palabra con atención, camarada. Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana. Te lo voy a explicar. Y luego déjame en paz. La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota. Ésta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es la magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego. (291)

Este mundo de “oferta y demanda”, que conduce a la humanidad hacia “los basurales del vacío”, es el que Bolaño hace visible en 2666; un mundo en ruinas, fragmentado, roto, que se asemeja bastante al retratado por los últimos filósofos de la globalización y de la transmodernidad: un espacio interconectado, cuyas fronteras se difuminan o se subrayan dependiendo de su localización en el mapa; en donde el conocimiento, a pesar de ser transmitido en redes de comunicación de alta velocidad, fracasa en su intento de aprehender la realidad; una sociedad de riesgo con “daños colaterales”, con espacios “sin ley”, donde la muerte y el peligro acechan por todas partes y se cobran víctimas inocentes a su paso, tales como las mujeres de Santa Teresa, los soldados de la guerra mundial y el holocausto.

Frente a semejante universo alienado, la única salida factible que propone el comunista ruso, la única salvación, es la magia. Magia como épica, como actitud ante la vida, como creación de otros mundos posibles, como literatura. Esta es, sin duda, una de las claves fundamentales para comprender la novela.

El objetivo de este capítulo será analizar hasta qué punto el mundo ficcionalizado por el escritor chileno se hace eco de los nuevos parámetros sociales y filosóficos descritos por los teóricos de la globalización y de la transmodernidad y entender cuál es la respuesta del literato ante la realidad que vive y representa. Frente al nihilismo que postulaba la posmodernidad, Rosa María Rodríguez Madga afirma, en su obra *Transmodernidad*, que en esta nueva época surgen, en contraposición, grupos pequeños que luchan por la conservación de una serie de valores muy concretos. En este sentido, Bolaño hace patente su propio y específico “ethos” que proviene directamente de su condición de escritor y lo posiciona frente a este mundo globalizado y decadente. Su propuesta mágica y liberadora es la literatura.

II. Elementos transmodernos de 2666.

Los siguientes conceptos han sido tomados directamente de la obra de la filósofa Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, y de su artículo “Transmodernidad: un nuevo paradigma”, dedicados a describir los fenómenos de la misma, y han sido completados con las ideas de otros teóricos de la globalización.

1. El espacio transmoderno

“Vivimos en un círculo extraño cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”. Estas apologeticas palabras de Pascal describen a la perfección el mundo actual donde las distancias y las fronteras se difuminan y el centro parece expandirse o perderse.

Zygmunt Bauman, en su obra *La globalización. Consecuencias humanas*, habla del “fin de la geografía”: “Las distancias ya no importan y la idea del límite geofísico es cada vez más difícil de sustentar en el mundo real” (21). Este nuevo mundo, para el teórico, se caracteriza por la movilidad: “Uno no puede quedarse quieto en arenas movedizas. Tampoco puede hacerlo en nuestro mundo tardío o posmoderno cuyos puntos de referencia están montados sobre ruedas y tienen la irritante costumbre de desaparecer sin darnos tiempo de leer las instrucciones, digerirlas, aplicarlas” (104).

Este fenómeno es también descrito por Ulrich Beck en *¿Qué es la globalización?* El autor subraya cómo el concepto de movilidad ha cambiado y constituye el primer síntoma de la globalización:

Quien quiera comprender la figura de la globalización de la vida propia, debe tener bien presentes los contrastes de los distintos lugares en los que su vida transcurre. Esto exige, entre otras cosas, una nueva comprensión de la movilidad. La movilidad como movimiento de una unidad de vida y acción social (familia, matrimonio, individuos) entre dos lugares (puntos) de la jerarquía, plano o paisaje social pierde o desplaza su sentido. En el centro se instala la movilidad *interna* de la propia vida, para la cual el ir y venir, el estar a la vez aquí y allí- atravesando fronteras- se ha vuelto normal. (112)

El relato de 2666 tiene como telón de fondo países de Europa, América y la antigua URSS. Sus personajes se desplazan a lo largo y ancho del mundo y los hechos se suceden simultáneamente en diferentes partes del globo. Los críticos, afincados en el viejo continente (Francia, España, Gran Bretaña e Italia), viven en constante movimiento, sus viajes a congresos o sus visitas personales hacen que el aeropuerto sea un espacio fundamental de su cotidianidad. Por seguir la

pista de Archiboldi llegan hasta México y allí conocen Santa Teresa. Oscar Amalfitano, exiliado chileno, parece estar suspendido en la no pertenencia a ninguno de los lugares en los que transcurre su existencia. El periodista afroamericano, Oscar Fate, debido a su profesión, hace del viaje una forma de vida. Hans Reiter es el epítome del nomadismo. Por lo tanto, el desarraigo es seña de identidad de esta novela.

Patricia Espinosa, en su artículo “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, señala el carácter “móvil” de la narrativa del autor, dice que su obra “lucha constantemente contra la inmovilidad” (n. pag.) porque “sólo se puede encontrar sentido a través de la travesía permanente” (n. pag.). Para esta crítica los dos factores fundamentales de esta movilidad son la búsqueda y la huída.

Las consecuencias de este nuevo espacio transmoderno, hijo de la globalización, son diversas y se manifiestan claramente en la obra. Por un lado, Bolaño hace constantes alusiones a la fragmentación, espacial y personal. El espacio más fragmentado es, sin duda, Santa Teresa. De ahí que el investigador norteamericano, Albert Kessler, al contemplar el paisaje no pueda evitar pensar lo siguiente: “Volvió a contemplar el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante como un puzzle que se hacía y deshacía a cada instante” (752). Es la misma impresión que tiene Amalfitano a pesar de vivir allí: “Pensó Amalfitano en todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos, fragmentos” (265). El profesor chileno, además, tiene su propia teoría mágica sobre el viaje y la desaparición: “Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o en el DF no existen. La diferencia horaria es sólo una máscara de la desaparición” (243).

Otra de las consecuencias del viaje, de la movilidad constante, es la fragmentación personal. Oscar Fate reflexiona sobre su identidad heterogénea. Éstos son sus pensamientos tras explicarle a la dependienta de una estación de servicio de la frontera que era americano: “¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Por qué estoy en el extranjero? ¿Puedo considerarme extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie?” (359).

El exilio es otra de las consecuencias de esta vida nómada y el personaje que más intensamente lo encarna es Amalfitano. En una conversación con los críticos afirma que la función del mismo es abolir el destino de la persona, es decir, dejarla a la intemperie, fragmentar su futuro:

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

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

- Ahí precisamente radica-dijo Amalfitano- la abolición del destino. Y perdonen otra vez. (157)

Otra consecuencia del nuevo espacio transmoderno y del viaje es el surgimiento, tal y como explica Bauman, de una nueva forma de clasificación de los individuos, dada su condición intrínseca de viajeros. El crítico los divide en turistas y vagabundos y es así como los diferencia:

Los turistas se desplazan o permanecen en un lugar según sus deseos. Abandonan un lugar cuando nuevas oportunidades desconocidas los llaman desde otra parte. Los vagabundos saben que no se quedarán mucho tiempo en un lugar, por más que lo deseen, ya que no son bienvenidos en ninguna parte. Los turistas se desplazan porque el mundo a su alcance (global) es irresistiblemente atractivo. Los vagabundos lo hacen porque el mundo a su alcance (local) es insoportablemente inhóspito. Los turistas viajan porque quieren; los vagabundos porque no tienen otra elección soportable. (122)

En la novela se hace patente esta distinción. Los críticos literarios son, definitivamente, turistas: siempre se están desplazando pero lo hacen motivados por el placer o por un trabajo que les satisface. El viaje es parte integral de sus vidas y están acostumbrados a taxis, maletas y aeropuertos. Todas las fronteras del mundo se les abren sin problemas y son libres para moverse por donde quieran. Respecto a este grupo afirma Bauman: “Se convierten en viajeros y privilegian los sueños agridulces de la nostalgia por el calor del hogar porque así lo desean; ya sea porque lo consideran el plan de vida más razonable “dadas las circunstancias” o porque les seducen los placeres reales o imaginarios de un cosechador de sensaciones” (121).

La otra cara de la moneda son los vagabundos. Bauman los describe como “oscuras lunas errantes” (121), “mutantes de la evolución posmoderna, monstruos marginados de la nueva especie feliz” (121). 2666 está poblado de vagabundos, sus verdaderos protagonistas lo son. Así, Archiboldi, durante la guerra, escapa, huye y vive como ermitaño:

En ocasiones se sentía tan bien, dormitando sobre su laja húmeda, que no se hubiera reincorporado al batallón nunca más. Y en más de una ocasión lo pensó en serio, desertar, vivir como vagabundo en Normandía, encontrar una cueva,

comer de la caridad de los campesinos o de pequeños hurtos que iría realizando y que nadie denunciaría. Tendría ojos de nictálope, pensó. Con el tiempo mis ropas quedarían reducidas a unos cuantos harapos y finalmente viviría desnudo. Nunca más regresaría a Alemania. Un día moriría ahogado y radiante de felicidad. (845)

Incluso mucho después de la guerra, cuando ya es un escritor famoso y tiene dinero, sigue viviendo sin hogar, sin apenas posesiones, desapegado de todo y en un constante vagar: “Durante muchos años la casa de Archimboldi, sus únicas posesiones, fueron su maleta, que contenía ropa y quinientas hojas en blanco y los dos o tres libros que estuviera leyendo en ese momento, y la máquina de escribir que le regalara Bubis” (1064).

El referente directo de Archimboldi, el joven escritor Ansky, se ve obligado por la guerra a convertirse en vagabundo: “Ansky abandona la casa y abandona Moscú, sin papeles, a merced de cualquier delator. Entonces hay paisajes, paisajes vistos a través del cristal y cristales de paisajes, y caminos de tierra y apeaderos sin nombre donde se juntan los jóvenes vagabundos escapados de un libro de Makarenko” (919).

Oscar Amalfitano, exiliado y vagabundo, siempre viajando e incapaz de echar raíces en ningún sitio, experimenta otro de los fenómenos de la globalización: el control de los que deciden quienes acceden al espacio. El profesor no pertenece a esa casta de privilegiados que cruzan las fronteras sin ningún problema, es chileno y a diferencia de su hija española recibe un trato totalmente distinto por parte de los agentes de inmigración que lo interrogan con recelo y llegan a revisar la maleta de su niña pensando que podría estar utilizando a la pequeña para pasar droga. Esta estratificación social en los accesos al espacio es también descrita por Bauman como consecuencia de la globalización:

Los controles de inmigración tienen un profundo significado simbólico; podría considerarse la metáfora de una nueva estratificación emergente. Pone al desnudo el hecho de que el acceso a la movilidad global se ha convertido en el más elevado de los procesos de estratificación. También revela la dimensión global del privilegio y de la privación por locales que fuesen. (115)

Los menos privilegiados, como los trabajadores de Santa Teresa, son condenados a permanecer encerrados en un espacio fortificado, se les niega toda salida, obligándoles a saltar muros y vivir como prófugos, haciéndose cada vez más patente la separación, el abismo, entre el primer mundo y el tercero, tal y como señala Bauman:

Para el habitante del primer mundo- ese mundo cada vez más cosmopolita y extraterritorial de los empresarios, los administradores de cultura y los intelectuales globales-, se desmantelan las fronteras nacionales tal y como sucedió para las mercancías, el capital y las finanzas mundiales. Para el habitante del segundo, los muros de controles migratorios, leyes de residencia, políticas de “calles limpias” y “aniquilación de delitos”, se vuelven cada vez más altos; los fosos que los separan de los lugares deseados y la redención soñada se vuelven más anchos, y los puentes, al primer intento de cruzarlos, resultan ser levadizos. (118)

2. La sociedad de conocimiento

Una de las más revolucionarias innovaciones de la sociedad transmoderna son los avances que las tecnologías de la información han experimentado haciendo realidad lo que el filósofo canadiense, Marshall McLuhan, denominó proféticamente “la aldea global”. Gracias al

Internet, la comunicación y el acceso al conocimiento son posibles en cualquier parte del mundo de forma inmediata. Benno von Archimboldi es testigo de semejantes avances:

Durante mucho tiempo se negó a comprar un ordenador. A veces se acercaba a las tiendas que vendían ordenadores y les preguntaba a los vendedores cómo funcionaban. Pero siempre, en el último minuto, se echaba atrás, como un campesino receloso con sus ahorros. Hasta que aparecieron los ordenadores portátiles. Entonces sí que compró uno y al cabo de poco tiempo lo manejaba con destreza. Cuando a los ordenadores portátiles se les incorporó un módem, Archimboldi cambió su ordenador viejo por uno nuevo y a veces se pasaba horas conectado a Internet, buscando noticias raras, nombres que ya nadie recordaba, sucesos olvidados. (1064)

Los teóricos de la globalización señalan que el Internet ha sido un factor determinante en esta nueva era de las comunicaciones. Bauman, en su obra antes citada, enfatiza su papel trascendental en la realidad global:

Un factor técnico de la movilidad al que le cupo una función particularmente importante fue el transporte de la información: un tipo de comunicación que requiere poco o ningún desplazamiento del cuerpo físico. Asimismo, constantemente se creaban nuevos medios para permitir que la información se desplazara independientemente de sus transportadores corpóreos, así como de los objetos sobre los cuales informaba (...). Al final, la aparición del World Wide Web computarizada- puso fin en lo que concierne a la información- al concepto

mismo de “desplazamiento” (y de la distancia que se ha de recorrer); tanto en la teoría como en la práctica, la información está disponible en todo el globo. (23-24)

Por su parte, Ulrich Beck en su obra *¿Qué es globalización?* alude a las consecuencias que estas nuevas tecnologías tienen sobre las políticas de control que las naciones ejercen en la información:

La soberanía de la información del Estado nacional como parte de la soberanía política ha pasado a mejor vida. Los estados nacionales ya no pueden seguir viviendo de espaldas los unos a los otros: sus fronteras fortificadas son un coladero, al menos por lo que su religación al espacio de la comunicación global se refiere. Estamos, pues, ante la globalización *informativa*. (37)

Pero ambos teóricos señalan que esta nueva situación esconde una paradoja. Para Ulrich Beck, la sobresaturación de información conduce a una crisis en el campo del conocimiento científico. Hay una pérdida de confianza en las ciencias como poseedoras de la verdad absoluta. En su obra teórica, *La sociedad de riesgo*, denomina a este fenómeno la “desmonopolización del conocimiento”:

Hoy estamos experimentando el inicio de la disolución del *monopolio de la verdad* de la ciencia. Cada vez resulta más necesario retrotraer los resultados científicos a la definición de verdad relacionada con lo social, y asimismo cada vez resulta *menos suficiente*. Debido a ese desacuerdo entre la condición necesaria y suficiente, y por las zonas grises así generalizadas, se produce la pérdida de la función de la ciencia en relación a su oficio más genuino, la fijación del paradigma del conocimiento. (217-218)

La ausencia de centro a la que aludía Pascal se extiende, por lo tanto, al territorio del conocimiento. Es lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari definen como rizoma: Frente al sistema cognoscitivo tradicional que obedece a una estructura arbórea, es decir, proviene de un árbol o de una raíz común y se organiza y expande en ramas de forma jerárquica, los dos críticos proponen un nuevo tipo de saber “descentralizado” basado en el modelo rizomático. El rizoma sería, en contraposición a las raíces arbóreas, un tallo subterráneo, un bulbo, un tubérculo, que a diferencia de las anteriores no depende o no proviene de una base única, dando como resultado un nuevo modelo de conocimiento basado en la conexión, heterogeneidad y multiplicidad: “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Esto no sucede en el árbol ni en la raíz” (Deleuze, 13). Por lo tanto, el conocimiento rizomático “no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (Deleuze, 13) y todo esto sucede gracias a su falta de dependencia de unidad: “No hay una unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto” (Deleuze, 14). Dicha falta de unidad generaría la multiplicidad que caracteriza y enriquece al rizoma: “Sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes” (Deleuze, 14). Estamos, por lo tanto, ante una nueva sociedad con un conocimiento descentralizado donde se plantean serias dudas acerca de las metodologías del saber: es la era de la incertidumbre.

2666 se hace eco de estos discursos filosóficos que señalan que el saber, en el fondo, es incapaz de explicar al mundo. Los personajes experimentan en sus propias vidas el fracaso de la

sociedad de conocimiento global o proponen otras alternativas para acercarse a la verdad. Patricia Espinosa así lo afirma en su artículo “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”:

Bolaño pretende una y otra vez plantear el contrapunto entre el racionalismo y otra lógica (transrazón) para denunciar que existe un modo distinto de abordar lo real. Todos los personajes de 2666 se ven en algún momento enfrentados a torcer el curso de sus vidas, siempre hay un hecho que los lleva a entrar en un territorio diferente al habitado en su cotidianidad. (n. pag.)

Toda la novela está recorrida por un discurso que señala y hace patente el fracaso de los diferentes modelos de conocimiento en su intento por esclarecer la verdad. Así, la parte de “los críticos”, representa la incapacidad del saber académico para abordar el hecho literario. Espinoza, Pelletier, Norton y Morini anhelan aprehender la obra de Archimboldi y convertirse, en palabras del intelectual italiano, en “el pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón negro que era la obra del alemán” (25). En un determinado momento se hacen conscientes de su derrota:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sank Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo pero no podían morir de risa con él, ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. (47)

Esta certeza se vuelve a repetir en la frontera mexicana, Pelletier y Espinoza saben que se encuentran físicamente más cerca de Archimboldi de lo que nunca estarán y esta metáfora de la

cercanía física les hace volver a presentir su fracaso: “Archiboldi está aquí- dijo Pelletier- y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (207).

Así como el narrador es más bien benévolo en la valoración de los cuatro investigadores, hay en este apartado un ataque directo y salvaje a los críticos, por un lado, y a los intelectuales latinoamericanos por otro, un ataque demoledor. Ambos, supuestos representantes o abanderados del saber, resultan ser unos impostores, negados, caníbales, oportunistas y vendidos. Sobre los recién doctorados, los *nuevos* jóvenes, afirma que, a pesar de su aparente lucidez, eran gente “a menudo negada para hacer la O con un palito” (100), “misioneros dispuestos a imponer la fe en Dios aunque para ello fuera necesario pactar con el diablo (...) a quienes no les interesaba tanto la literatura como la crítica literaria, el único campo según ellos- en donde todavía era posible la revolución” (100).

La crítica que vierte sobre los intelectuales latinoamericanos es más despiadada todavía. Son empleados del Estado: “El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal al hoyo que nadie sabe si existe o no existe” (161). En cualquier momento pueden recibir una llamada del Estado ofreciéndoles un trabajo mejor remunerado y esta mecánica, explica el narrador, “desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos” (161). De ahí que la literatura mexicana “es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario” (161). El grado de alienación del escritor mexicano hace que, en un momento determinado, le abandone su propia sombra y que viva de espaldas a la verdad: “Por su parte, los intelectuales sin sombra están siempre de *espaldas* y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada” (162). No puede haber una metáfora más despiadada: Los intelectuales son individuos sin sombra, sin

ética ni valores y ciegos, incapaces de “ver”, de entender. En resumen: la antítesis de lo que para Bolaño supone ser un buen escritor. Esta crítica a los intelectuales y a los académicos, esta manera de señalar sus fallos, es además una extensión de lo que ya había hecho en *Estrella distante* y *Los detectives salvajes* y de su manera de concebir su propio oficio, necesita atacar a todo aquello que desvirtúa a la literatura.

Tal y como afirmó Ulrich Beck, la ciencia, la academia, ha fracasado en su intento de abordar la realidad. Los intelectuales, investigadores y críticos, tanto para el teórico de la globalización como para Bolaño, no alcanzan, con sus modelos epistemológicos y fórmulas, a explicar la verdad.

Oscar Amalfitano, profesor chileno y por lo tanto otro representante del saber, expone su forma alternativa de enfrentarse a un mundo insostenible de dolor, barbarie, injusticias y ausencia de libertad. Sólo a través de la locura le es posible ordenar el caos:

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

En la novela bastantes personajes rozan la locura o pierden la razón de forma radical y todos ellos son intelectuales o artistas. En el manicomio están recluidos el poeta de Mondragón, Edwin

Johns (artista que se cortó la mano para exponerla en su propia obra) y el sabio profesor de matemáticas que describe el erudito Popescu en la parte de Archimboldi. Popescu, intelectual nazi, relata que era discípulo del brillante matemático rumano y que lo fue a visitar al lugar donde lo tenían internado; éste le contó que había perdido la razón por haber visto “lo que no debía de ver”: “Popescu le pidió que se explicara mejor. Si lo hiciera, respondió el matemático, volvería a enloquecer y posiblemente me moriría” (859). El conocimiento verdadero se hace, por lo tanto, insoportable para el hombre y le conduce a la locura.

El propio Archimboldi, en el campo de batalla, se ve a sí mismo como Parsifal: “que en ocasiones cabalgaba (...) llevando bajo su armadura su vestimenta de loco” (823). El caballero es espejo de Hans Raiter:

Fue durante aquellos días, mientras caminaba bajo el sol o bajo las primeras nubes grises, enormes, interminables nubes grises que anunciaban un otoño memorable, y su batallón dejaba atrás aldea tras aldea, cuando Hans pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco. (837)

El crítico Peter Elmore, en su artículo “2666: La autoría en el tiempo límite”, señala que la novela apunta como caminos válidos del saber a la locura y otras formas de conocimiento alternativas:

En la novela de Bolaño, la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error de la percepción. La prescripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el mundo

de 2666, donde los estados místicos y estáticos aparecen como vías – ambiguas y tortuosas, pero válidas- del saber. (263)

Amalfitano, con sus dibujos y gráficos de nombres de pensadores inconexos, está poniendo en tela de juicio el saber filosófico. Su alusión a Wittgenstein, estudioso conocido por la siguiente aseveración “Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo”, está atacando al gremio de los filósofos. Para este erudito todo lo que no aluda de forma directa a la realidad queda fuera, es baldío. De ahí su feroz crítica al lenguaje filosófico, porque consideraba que sus abstracciones sólo conducían al vacío. Cuando la voz esquizofrénica de Amalfitano le hace esta pregunta :“¿Tú enseñas a Wittgenstein?, dijo la voz, ¿Y te has preguntado si tu mano es una mano?” (268), está reafirmando esta noción de la vaguedad del lenguaje abstracto. Ante un mundo sostenido por reflexiones filosóficas vacías, lo único que le queda a la persona es regresar a la realidad y agarrarse de lo más concreto y cercano, lo más próximo e indiscutiblemente cierto y esto puede ser su propia mano.

Oscar Fate, protagonista de la tercera parte de la novela, es periodista, otra profesión relacionada con la investigación y el esclarecimiento de la verdad. Reportero del *Amanecer negro*, una revista underground, trata con sus reportajes de dar voz a aquellos que no la tienen, en un homenaje a la marginalidad: “Un predicador chiflado, un ex músico chiflado, el único miembro del Partido Comunista de Brooklyn (Cuarta Internacional) chiflado” (332). Bolaño en sus narraciones hace lo mismo, sus personajes son héroes marginales que tiene existencias nómadas y periféricas a quienes rescata de la invisibilidad.

Quincy Williams o Fate, cuyo nombre significa destino, tiene que ir a Santa Teresa a cubrir un combate de boxeo porque el compañero encargado de esa publicación es asesinado a

cuchilladas en Chicago. En la frontera comienza a informarse sobre los crímenes de mujeres y le propone a su jefe un reportaje, éste se lo niega. En el proceso conoce a otra periodista, Guadalupe Roncal, que le habla de su propia investigación sobre los feminicidios, del miedo que siente y de su total incompreensión de los hechos. Ambos, con la hija de Amalfitano, van a la cárcel para interrogar al principal sospecho de los homicidios, el sobrino de Archimboldi y Guadalupe se queda sin habla: “se llevó la manó a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico, y no supo qué preguntar” (440). Ninguno de los dos, ni tampoco el famoso investigador y criminólogo Albert Kelsser, son capaces de resolver los crímenes y de dilucidar la verdad.

El investigador norteamericano, en un determinado momento, afirma que lo mejor que podrían hacer todos los mexicanos de la frontera es cruzar el desierto, huir, marcharse: “lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos” (339). Nuevamente, otras dos formas de conocimiento, el periodismo y la investigación, fracasan ante una realidad que les sobrepasa. El destino de los hombres parece estar marcado por la incertidumbre y la falta de respuestas.

A Archimboldi, por su parte, le obsesiona el tema de las apariencias y la realidad. Motivado por sus reflexiones sobre el cuaderno de Ansky escribe lo siguiente, reincidiendo en la idea de la fragilidad del conocimiento:

La posibilidad, no obstante, de que todo aquello fuera apariencia lo preocupaba. La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe. Vivía en las almas de la gente y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor, en la forma en que uno ordena los recuerdos y en la forma en que uno ordena las prioridades. La apariencia proliferaba en los

salones de los industriales y en el hampa. Dictaba normas, se revolvía contra sus propias normas (en revueltas que podían ser sangrientas, pero que no por eso dejaban de ser aparentes). (926)

La única certeza para Archimboldi, que es espejo de la poética de Bolaño, es la revolución, la acción poética y real y la literatura, tal y como veremos en el último apartado:

Pero el amor, el amor común y corriente, el amor de pareja, con desayunos y cenas, con celos y dinero y tristeza, es teatro, es decir es apariencia. La juventud es la apariencia de la fuerza, el amor es la apariencia de la paz. (...) Sólo el vagabundeo de Ansky no es apariencia, pensó, sólo los catorce años de Ansky no son apariencia. Ansky vivió toda su vida en una inmadurez rabiosa porque la revolución, la verdadera y única, también es inmadura. (926)

Es así como el autor resuelve esta encrucijada del saber: la literatura, la revolución y hasta la locura son verdaderas formas de conocimiento que nos salvan de las apariencias, de las falsas fórmulas de las ciencias, del anquilosado y jerárquico academicismo, enclaustrado en prejuicios y sin alas. La literatura que reside en lo marginal, como los reportajes de Fate, como la narrativa de Bolaño, salva a lo periférico de la invisibilidad y está más cerca de la verdad.

3. La sociedad de riesgo.

Bauman hace referencia a otra de las paradojas más profundas de la globalización y es que ésta, lejos de propiciar un nuevo orden mundial, supone o conduce al descontrol total, motivado por su ausencia de centro:

En su significado más profundo, la idea expresa el carácter indeterminado, ingobernable y autopropulsado de los asuntos mundiales; la ausencia de un centro,

de una oficina de control, de un directorio, una gerencia general. La globalización es el “nuevo desorden mundial” de Jowitt con otro nombre. (80)

Es la sociedad de riesgo, una sociedad caracterizada por la inestabilidad, por la falta de seguridad. Ulrich Beck dedica un libro completo a analiza con profundidad las causas económicas, políticas y sociales de la misma y la influencia de la globalización en este nuevo tipo de mundo y asegura: “La sociedad de riesgo es una sociedad catastrófica. En ella, el estado de excepción amenaza con convertirse en normalidad” (*Sociedad de riesgo*, 30).

El mundo descrito en 2666 es claro espejo de este universo en constante amenaza. Santa Teresa y la guerra mundial, con su fatídico holocausto, son los dos escenarios que con mayor intensidad describen este espacio sangriento. Santa Teresa es el resultado directo de la sociedad globalizada y las consecuencias nefastas de la misma. Peter Elmore afirma en su artículo antes citado: “Es relevante (...) que los dos centros neurálgicos de violencia en 2666 sean el Holocausto y los asesinatos de 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 liturgia sangrienta del sacrificio” (271-72).

El tema de la violencia gratuita en sus diferentes modalidades es recurrente en Bolaño; en una de sus primeras narraciones, *El Tercer Reich*, hace el siguiente comentario en boca de un escritor de novelas policíacas, Florian Linden: “Usted afirma haber repetido varias veces el mismo crimen. No, no está usted loco. En eso, precisamente, consiste el mal” (126). La repetición constante y masiva de los crímenes de Santa Teresa y la matanza de los judíos ejemplifican esta metáfora del mal.

La violencia está en todas partes, así lo anuncia 2666. Está, por ejemplo, en la paliza, casi mortal, que Pelletier y Espinoza propinan a un taxista paquistaní en cierta calle de Londres por sus comentarios misóginos hacia Norton; está en el cuchillo de cocina que Amalfitano busca como arma para proteger a su familia, está en su propia locura motivada en gran parte por el terror de vivir en la frontera mexicana y que violen y maten a su hija; está en todo el capítulo de Fate: con su compañero asesinado en Chicago, con la muerte de su madre y su profundo sentimiento de orfandad, está en la balacera que escucha al entrar en un taxi de Nueva York, en su visita a Detroit donde es intimidado por unos desconocidos, en las historias de Barry Seaman (antiguo componente de los panteras negras), en las peleas de boxeo y su mundo circundante, en las imágenes que proyecta un televisor en el que un hombre obeso aparece con su novia y su mujer y ataca a ésta última de forma despiadada. Y está sobre todo en Santa Teresa y sus muertas, y en la segunda guerra mundial, y en la narración del holocausto. Se podría decir que la violencia impregna toda la novela, pero que va en aumento y alcanza su clímax en estos dos escenarios: La Alemania de la guerra mundial y la frontera mexicana.

I. La guerra mundial y el holocausto.

Archiboldi, al contemplar el campo de batalla, se siente embargado por una sensación de irrealidad ante un mundo en ruinas, destrozado: “Desde una colina vio pasar una columna de tanques hacia el este. Parecían ataúdes de una civilización extraterrestre” (925). Algunas de las escenas de guerra son dantescas: “Buena parte de los soldados parecían locos huidos de un manicomio” (924) afirma el narrador en uno de los combates; al propio Hans Reiter (Archiboldi), en ocasiones, parece no importarle mucho vivir: “Oyó el zumbido de una bala que le pasó a pocos centímetros de la cabeza pero no se agachó. Por el contrario, su cuerpo pareció empinarse en un vano afán de ver los rostros de los adolescentes que iban a acabar con su

vida, pero no pudo ver nada” (877). La crucifixión del general Entrescu por parte de sus propios subordinados enloquecidos simboliza la barbarie y alienación elevada a su máxima potencia: “Mientras se alejaban, en dirección a los breñales, levantando una nubecilla de polvo por el camino, Reiter creyó distinguir unos pájaros negros sobrevolando la explanada desde donde vigilaba el curso de la guerra el general Entrescu. Uno de los alemanes, el que iba junto a la ametralladora, comentó, riéndose, qué iban a pensar los rusos cuando vieran a aquel crucificado” (933).

Ingeborg, esposa de Archiboldi, le pregunta si alguna vez asesinó a alguien y éste le responde que sí, que a una persona. En una especie de ajuste de cuentas con la historia el escritor acaba con Leo Sammer, otro nazi al que conoce en la cárcel, responsable del homicidio de casi quinientos judíos. Sammer le confiesa que se vio obligado a matarlos obedeciendo órdenes de sus superiores y para ello utilizó a diez niños alcohólicos que jugaban al fútbol debajo de su ventana. Su comentario no puede ser más irónico: “Otro en mi lugar- le dijo Sammer a Reiter- hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (959). Es una metáfora cruda de la historia de la barbarie y el exterminio judío, otro ejemplo de violencia ciega y real.

Los homicidios de Santa Teresa y el holocausto, tal y como afirma Patricia Poblete Alday en “Demiurgos del mal, en Technicolor”, escapan a la razón humana y sólo tienen explicación en el contexto de un sistema alienando y enfermo que Bolaño representa en su narrativa:

En otras palabras: al inscribirse dentro de la “normalidad” la patología deja de ser tal, y los crímenes se vuelven síntoma no de una perversión individual y de carácter clínico, sino de la adhesión a un sistema siniestro que por sí sólo sintetiza

el conjunto de todas las perversiones posibles. En la historia de la humanidad el caso del nazismo es paradigmático, en cuanto a que como ideología supone un acatamiento ciego a una norma: quienes activaron las cámaras de gas no eran hombres que se desviaban de la ley, sino criminales que se constituyeron como tales al plegarse a un modelo racionalizado. (422)

II. Santa Teresa y la globalización.

Chucho Flores describe certeramente su ciudad, un lugar que se adapta a los espacios “sin ley” que denuncian los críticos de la globalización:

Esta es una ciudad completa, redonda- dijo Chucho Flores- Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico capaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia y ganas de trabajar en paz. (362)

Es el otro espacio que Bolaño utiliza para representar la violencia elevada a su máximo exponente, violencia motivada de forma directa por los “daños colaterales” que acarrea la globalización. Así de claro lo manifiesta el chileno, cuando en una de sus entrevistas recogidas en *Bolaño por sí mismo*, le preguntan qué es el infierno y él responde que Ciudad de Juárez: “- ¿Y el infierno? –Como ciudad de Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (69).

Cruzando la frontera con Rosa Amalfitano, Fate recuerda las apologéticas palabras de Guadalupe Roncal: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439). Son el símbolo del universo en decadencia que señala y denuncia 2666.

Ulrich Beck explica cómo el riesgo se incrementa en los espacios del tercer mundo donde las desigualdades se agudizan: “Éstas surgen en especial allí donde (de nuevo a escala internacional) las situaciones de clase y las situaciones de riesgo se *solapan*; el proletario de la sociedad mundial de riesgo vive bajo las chimeneas, junto a las refinerías y las fábricas químicas en los centros industriales del tercer mundo” (*Sociedad de riesgo*, 47).

Bauman expone cómo estos espacios de frontera son cada vez más marginados, aislados en fortalezas artificiales, apartados del mundo de los privilegiados, y esto provoca que extremen su violencia y puedan convertirse en lugares sin ley, como sucede en Santa Teresa:

Los impotentes y desdeñados habitantes de las áreas “separadas”, cada vez más marginadas y reducidas, tratan de instalar en las fronteras de su terreno, convertido en gueto, sus propios carteles de “prohibida la entrada”. Siguiendo la costumbre eterna de los bricoleurs, utilizan cualquier material que llega a sus manos: “ritos, indumentaria extraña, poses extravagantes, violación de las normas, romper botellas, ventanas y coronillas, enfrentamientos retóricos con la ley”. (33)

Albert Kessler, investigador norteamericano ficcionalizado en 2666, cuyo verdadero nombre era Robert K. Ressler, señala precisamente cómo el aislamiento y la marginación de Santa Teresa es una de las principales causas de su enfermedad:

Compartiré contigo tres certezas. A: esta sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como cristianos en el circo. B: los crímenes tienen

firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (339)

Carlos Burgos Jara, en su tesis *Violencia y memoria: una aproximación a la obra de Roberto Bolaño*, hace responsable directo de la situación de la frontera al fenómeno de la globalización:

En la metáfora de Santa Teresa es posible observar las contradicciones del mundo globalizado. La contradicción entre la progresiva internalización de las actividades e instituciones económicas y el también progresivo reforzamiento de los límites del Estado nacional. Mientras se difuminan las fronteras para que fluya el comercio y la economía, el control inmigratorio también se agudiza y se endurece. (70)

Esta situación provoca, según Burgos Jara, que se convierta en un espacio sin ley: En Santa Teresa “el derecho se pone en pausa a favor del capital monetario (de la maquila, por supuesto, pero también del narcotráfico y otras mafias). Ambas son las dos caras de una misma moneda: el ser humano abandonado por la ley” (82). El hombre, en estas circunstancias excepcionales, vuelve a su estado natural que denomina con el término “homor sacer”:

Santa Teresa reproduce las condiciones del estado de excepción, pero convertido en regla; esto es: un pedazo de territorio fuera del orden jurídico normal, donde la ley se encuentra en gran parte suprimida y todo es posible, donde sus habitantes han perdido muchos de los beneficios vinculados con la ciudadanía y pueden ser aniquilados con total impunidad. El “homo sacer” no entra en una relación amig-

enemigo: es lo totalmente abandonado, lo excluido por excelencia. El ser humano como residuo. (83)

En este espacio alienado comienzan a repetirse, casi compulsivamente, las matanzas de obreras que trabajan en las maquiladoras de la ciudad. Chucho Flores afirma: “Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, una jodida huelga salvaje” (362). La violencia se descarga así, de forma abismal, sobre las mujeres indefensas. “La parte de los crímenes” se asemeja a un archivo policial que registra los asesinatos perpetrados en Santa Teresa desde enero de 1993 hasta finales de 1997. Más de doscientas muertas, le dice Flores a Fate, mientras desayunan en un bar: “Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven a sus trabajos” (362). Muchas de las mujeres ni siquiera son reclamadas por sus familias y sus cadáveres acaban en una fosa común del cementerio, comenta Dick Medina, un reportero chicano. El olvido y la impunidad arrasando el territorio fronterizo y convirtiéndolo en un espacio donde el horror cohabita con la cotidianidad.

La alienación, la desolación y la locura contaminan todo el paisaje. Kessler enseguida lo percibe:

(...) pero luego dio la vuelta y se metió por una calle más ancha, igual de desolada, en donde hasta los matorrales estaban cubiertos por una gruesa capa de polvo, como si por aquellos lugares hubiera caído una bomba atómica y nadie se hubiera dado cuenta, salvo los afectados, pensó Kessler, pero los afectados no cuentan porque han enloquecido o porque están muertos, aunque caminen y nos miren, ojos y miradas salidos directamente de una película del oeste, del lado de

los indios o de los malos, por descontado, es decir, miradas de locos, miradas de gente que vive en otra dimensión y cuyas miradas necesariamente ya no nos tocan.

(752-753)

Un mundo fuera del mundo, enloquecido, perteneciente a otra dimensión. El hecho de recoger, de transcribir, nombre tras nombre, las historias de todas y cada una de las víctimas, es una manera de rendirles homenaje, de rescatarlas del olvido, de darles voz y honrarlas. Bolaño no encuentra otra forma posible de describir, de presentar los hechos, mas que a través de este testimonio documental en el que las atrocidades hablan por sí solas.

4. La sociedad de valores y la literatura

Y regresamos nuevamente a la ecuación que Borís Yeltsin le propuso a Amalfitano y que abría este capítulo. La vida es “oferta + demanda + magia”. El papel del escritor está directamente relacionado con el último elemento de la fórmula, como artífice o creador de la misma.

Rodríguez Magda, en su obra *Transmodernidad*, describe cómo frente al nihilismo posmoderno y su vacío de principios surge en esta nueva sociedad la necesidad de agarrarse a ciertos sistemas de valores que den sentido a la vida. Pero estos valores, en lugar de convertirse en parámetros universalmente aceptados, nacen y se propagan desde pequeñas comunidades que los defienden a capa y espada. De ahí que sean características de nuestro tiempo agrupaciones tales como Greenpeace o grupos organizados que defienden los derechos de los inmigrantes, entre otros.

En este sentido, Bolaño trata a lo largo de toda su obra de esclarecer cuál es su papel en un mundo que parece desintegrarse y dicho rol se extiende, por ende, a los miembros de su

propio gremio. Esta idea es subrayada por Peter Elmore cuando al describir 2666 afirma: “este libro de libros conjuga el pathos apocalíptico con la reflexión sobre el lugar de la escritura y de sus oficiantes en la encrucijada posmoderna” (259).

Frente a esta encrucijada se hacen necesarios, más que nunca, valores, principios, que salven al hombre de su abismo existencial. Manuel Asensi Pérez alude a este fenómeno en su artículo “Atreverse a mirar por el agujero”, cuando haciendo referencia a la parte de los crímenes señala: “En la cuarta parte de 2666 resuena el vacío del bien, pero por eso apela a una revolución que permita salir de ese y de todos los genocidios” (365). Se reitera, por lo tanto, la consigna que Bolaño escribió en el primer manifiesto infrarrealista: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”.

¿Cómo puede la literatura propiciar la magia? La literatura se transforma en magia porque no sólo señala y denuncia sus propias atrocidades y las atrocidades del mundo, tal y como vimos con los crímenes de Santa Teresa y con las alusiones al holocausto y la guerra; es además instrumento de resistencia y hace posible que el arte se funda con la realidad.

La literatura y el arte son refugio, salvación y descubren al hombre la verdad. Varios de los personajes acuden a los libros en sus momentos más frágiles para no derrumbarse. Es el caso de Barry Seaman, antiguo miembro de los panteras negras y predicador, que en uno de sus sermones señala cómo la lectura le ayudó en la cárcel: “Lo leía todo. Pero sobre todo recuerdo un libro que leí en uno de los momentos más desesperados de mi vida que me devolvió la serenidad” (326). Era *El compendio abreviado de la obra de Voltaire*.

Hans Reiter encontró, escondido tras la chimenea de una casa ocupada por los nazis, el cuaderno de Ansky. Cuando el autor, integrante del ejército rojo, sentía desesperación, se

aferraba al recuerdo de la obra de un pintor italiano: “Cuando ya no podía más, Ansky volvía a Arcimboldo. Le gustaba recordar las pinturas de Arcimboldo, de cuya vida ignoraba o fingía que lo ignoraba casi todo” (917). Sus dibujos le devolvían la alegría: “Cuando estoy triste o abatido, escribe Ansky, cierro los ojos y revivo los cuadros de Arcimboldo y la tristeza y el abatimiento se deshacen, como si un viento superior a ellos, un viento mentolado, soplara de pronto por las calles de Moscú” (918).

Hans Reiter probablemente eligió como sobrenombre artístico Archimboldi en homenaje al salvador emocional de Ansky. El propio Ansky se convirtió en su salvavidas durante la guerra y fue determinante en su decisión de convertirse escritor. En aquellos días cargaba el diario del joven entre su propia vestimenta a modo de amuleto: “Siempre con el cuaderno de Ansky bajo la guerrera, entre su ropa de loco y su uniforme de soldado” (923). Cada vez que tenían un descanso “sacaba un pedazo de pan y el cuaderno de Ansky de debajo de la guerrera y se ponía a leer” (924).

La lectura constante y obsesiva del cuaderno hace que Reiter, en momentos de catártica felicidad, se encuentre consigo mismo y en paz, tal es el poder de la literatura para Bolaño:

También recordó que por aquellos días leía y releía sin tregua el cuaderno de Ansky, memorizando cada palabra, y sintiendo algo muy extraño y que a veces se parecía a la felicidad y otras veces a una culpa vasta como el cielo. Y que él aceptaba la culpa y la felicidad y que incluso, algunas noches, las sumaba, y que el resultado de esa suma sui géneris era felicidad, pero una felicidad distinta que lo desgarraba sin miramientos y que para Reiter no era la felicidad sino que era Reiter. (928)

La literatura es para Bolaño, además, un instrumento de subversión y de resistencia frente a una realidad hostil. Ansky, en su cuaderno, habla de Gustav Courbet, lo considera “el paradigma del artista revolucionario”(911). Su pintura *Regreso de la Conferencia* (1863) era un ataque directo a la iglesia puesto que aparecían curas y dignidades eclesiásticas totalmente borrachas. El pintor es despreciado por rebelde y crítico contra el sistema. Un católico rico compra su cuadro y lo quema. Esta imagen conmueve y despierta a Reiter: “Las cenizas del *Regreso de la Conferencia*, sobrevuelan no sólo el cielo de París, lee el joven soldado Reiter con lágrimas en los ojos, lágrimas que le duelen y que lo *despiertan*, sino también el cielo de Moscú y el cielo de Roma y el cielo de Berlín” (912). Es como si a través de la historia del pintor francés descubriera Archiboldi la trascendencia de los artistas, su papel como críticos del sistema y la profunda incompreensión, soledad y rechazo que le esperaba al elegir este camino. Esta es la poética de Bolaño: el escritor como un héroe épico, un samurái, un solitario, que sale a luchar aunque sepa de antemano que va a fracasar.

Afirma Ansky que los verdaderos escritores, los únicos viables, “provienen del lumpen y de la aristocracia. El escritor proletario y el escritor burgués, dice, son sólo figuras decorativas” (910). Otra aseveración que revela la poética de Bolaño: el escritor es un individuo marginal.

También Amalfitano hace referencia a las obras literarias verdaderamente importantes, las que realmente “abren camino”, son aquellas en las que los escritores luchan y se enfrentan en combates terribles. Afirma el profesor chileno:

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino a lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes

maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez (290).

El verdadero escritor es valiente, capaz de abrir los ojos en la oscuridad, o como Archimboldi, sumergirse en el fondo del océano y mirar allá donde nadie se atreve. Y la verdadera literatura es para Bolaño aquella que se funde con la realidad. Nuevamente es Amalfitano, el profesor, quien enseña la fórmula para hacer posible esta magia. Adaptando un *ready-made* de Duchamp, cuelga *El Testamento geométrico* de Rafael Dieste en su tendedero y lo deja a la intemperie “para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (251). La creación literaria, por lo tanto, ha de fusionarse con la vida, contagiarse de los fenómenos de la naturaleza, inmiscuirse en la existencia, ser capaz de revolucionarla, de cambiarla. Tal y como anunciaba Rimbaud: el poeta ha de hacer de su vida una obra de arte y por ende, su obra de arte ha de incidir en la vida. Esta metáfora del libro sometido al viento, a la lluvia, al sol, a la realidad, sintetiza el discurso poético, la idea primigenia que obsesiona y guía la narrativa de Bolaño a lo largo de toda su producción literaria.

Por otra parte, es importante reincidir en el hecho, ya apuntado al principio de esta sección, de que la novela nunca abandona su crítica social, no sólo porque señala las atrocidades de la frontera mexicana o la guerra mundial y el holocausto, o porque caricaturiza a los personajes mediocres y parásitos del mundo de la cultura, sino porque incide en temas como las consecuencias devastadoras del capitalismo. Fate, en Detroit, observa este mural:

Sobre el muro lateral de un edificio vecino vio un mural que le pareció curioso.
Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de

gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplían la función que aparentemente podía ser tomada como la de payaso (...) Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*.

A través de la pintura se proyecta una denuncia directa a un sistema económico alienante e inhumano: la cadena de producción, el reloj, el hombre negro con ropas de payaso, la locura, la palabra miedo, son la metáfora de un mundo atrapado por una estructura enajenante.

2666 es además una narración altamente metaliteraria, su descripción sobre la esencia de la verdadera literatura y del escritor fidedigno, es pura metaficción. Sobre estas concepciones se volverá a incidir, pero de una manera más global, en el último capítulo dedicado a los procedimientos metaficticios en las tres novelas estudiadas: *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*. El objetivo es poner en diálogo a las obras para señalar, ahora de una forma más contrastada, las ideas estéticas del universo literario de Bolaño.

**CAPÍTULO CINCO: PROCEDIMIENTOS METAFICTICIOS EN *ESTRELLA*
*DISTANTE, LOS DETECTIVES SALVAJES Y 2666***

El término metaficción ha sido susceptible de múltiples interpretaciones por parte de notables teóricos como Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Scholes, Roland Barthes, Gerard Genette, Lucien Dällenbach, Gonzalo Sobejano. Aunque muchos de los críticos insisten en asociar este fenómeno a la posmodernidad y lo consideran un síntoma inequívoco de este período, ya en *Don Quijote* se marcan las pautas de los principios básicos que rigen esta técnica literaria caracterizada por un tipo de escritura reflexiva o autoconsciente.

A pesar de la abundante terminología y clasificaciones que se han construido entorno a la metaficción, dos son las definiciones que por su sencillez parecen más atinadas para acercarse a la obra de Bolaño. Francisco G. Orejas en su obra *La metaficción en la novela española contemporánea* asegura que se trata de “una forma de literatura en segundo grado: literatura sobre la literatura” (101); y el profesor Gonzalo Sobejano en su artículo “La novela poemática y sus alrededores” describe la “novela metafictiva” como aquella que: “al tiempo de ser la escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura” (n. pag.).

La reflexión sobre el papel de las letras y del artista en un mundo hostil es un tema tangencial en la poética de Bolaño, lo que dota a su obra de un cariz altamente metaliterario. Sus personajes escritores viven por y para la literatura, dialogan sobre ella, ejercen crítica literaria, buscan autores olvidados en el desierto, poetas asesinos o célebres y misteriosos narradores. Se mueven por el mundo respirando literatura tal y como propugnaban los infrarrealistas inspirados por Arthur Rimbaud y los poetas malditos.

El objetivo de este capítulo es, por lo tanto, discernir las ideas estéticas de Bolaño a través del análisis y la interpretación de una serie de procedimientos metaficticios que se identifican en la obra del autor chileno. Las cuatro secciones de este trabajo están basadas en la tipología de técnicas metaficcionales que el crítico Orejas presenta en su estudio antes citado y en una serie de conceptos cotejados por algunos de los teóricos más relevantes de la metaficción.

Procedimientos metaficticios en Roberto Bolaño

Los procedimientos metaficticios más relevantes en Bolaño son “la novela de la novela”, las representaciones abismadas, el palimpsesto y el hibridismo genérico.

I. La novela de la novela

Orejas explica cómo la autoconsciencia constituye uno de los elementos fundamentales de este recurso: “El de la ‘novela de la novela’ es un procedimiento vinculado a uno de los aspectos más característicos de la metaficción, la autoconsciencia” (128). La autoconsciencia implica una reflexión sobre la naturaleza misma de la ficción.

La obra de Bolaño está marcada precisamente por esta discusión, este tratar de dilucidar lo que es y no es literatura, asimilándose al concepto que Catalina Quesada presenta sobre la metaficción en su obra *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*: “(...) la metaficción incluye el hecho del proceso literario como tema. Esta circunstancia puede acontecer con la incorporación de la crítica literaria a las páginas del texto, como indica la cita de Robert Scholes, puede ser una autocrítica o una valoración, parcial o general, de algún aspecto de la teoría o la práctica literaria” (15). Por lo tanto, para esta crítica, lo que caracteriza a narración metaficcional es “la reflexión sobre el arte llevada a cabo en la obra literaria” (23).

Tres son los mecanismos metaficticios más relevantes que se pueden incluir en esta sección: las digresiones sobre la literatura, los personajes escritores y las reflexiones sobre el quehacer novelesco empleados en estas obras. El hecho de que los protagonistas y muchos de los personajes secundarios de estas narraciones sean escritores, además de ser un claro síntoma metaficticio de la “novela de la novela”, le permite al autor utilizar sus voces para discutir sobre la literatura. Los elementos de autoconsciencia, por otra parte, no sólo revelan los mecanismos internos de la ficción sino que proporcionan datos concisos sobre la poética bolañesca.

1. Las digresiones

Los comentarios o reflexiones del narrador o de los personajes que opinan o dialogan sobre la literatura en las novelas constituyen un procedimiento claramente metaliterario y reflejan muchas de las ideas estéticas de Bolaño. Algunas de estas concepciones han sido presentadas parcialmente al analizar *2666*, *Estrella distante* o *Los detectives salvajes* de forma individual; ahora se trata de cotejar su manejo de forma comparativa y global como elementos definitorios no sólo de estas tres narraciones sino de su obra en general y de entender cómo la metaficción hace posible exponer estos planteamientos. Estas son las principales ideas que se deducen de las digresiones literarias.

1.1. La ruptura del canon

“Partirle la madre a Octavio Paz” era una de las premisas fundamentales del movimiento infrarrealista fundado por Bolaño. Desde sus orígenes, el grupo de escritores se mostraba irreverente frente a cualquier tipo de cultura oficialista. En *Los detectives Salvajes*, García Madero describe la postura del movimiento frente a la literatura de su tiempo:

Luego salimos todos a cenar a un café chino y estuvimos casi hasta las tres de la mañana caminando y hablando de literatura. Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir. Entre la espada y la pared. (30).

Frente a este panorama “insostenible” era fundamental, por lo tanto, una intervención radical que derrocaria el orden impuesto.

En la misma novela, otro poeta que no formaba parte de su grupo, Ernesto San Epifanio, desacraliza el canon y propone una nueva clasificación de los géneros literarios y de los escritores: “Ernesto San Epifanio dijo que existía una literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo” (83). A su vez, dentro de la poesía “distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas” (83). El joven mexicano a continuación expone quienes a su parecer forman parte de cada grupo, repasando y parodizando la historia de la literatura universal y latinoamericana. El apoteosis final, después de una larga digresión en la que se clasifican numerosos autores, es su comentario sobre Cesárea Tinajero: “- ¿Y Cesárea Tinajero, es una poeta maricona o marica? – preguntó alguien. No reconocí la voz. / - Ah, Cesárea Tinajero es el horror- dijo San Epifanio” (85).

La poetisa, por lo tanto, no se libra de la parodia, a pesar de ser la supuesta fundadora del real visceralismo y de que su movimiento profesara la libertad creativa. La Cesárea idealizada

por Amadeo Salvatierra, la bonita y misteriosa escritora que bailaba sola (296) es descrita por García Madero como un elefante: “Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus dos brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa” (602). Y los jóvenes integrantes del grupo insurgente, tal y como se advirtió en el capítulo referente a *Los detectives salvajes*, no son nadie sin la ayuda de Lima y Belano; el movimiento desaparece cuando éstos abandonan México. Nadie, por lo tanto, se salva de la criba desacralizadora.

En *Estrella distante* son los Escritores Bárbaros y Carlos Wieder, con sus polémicas declaraciones y acciones literarias, quienes preconizan que en ésta todo vale, desde una postura radicalmente opuesta a la oficial que transita por lo grotesco. Los “bárbaros” pretendían acercarse a la cultura, a los libros, a partir de un proceso que ellos denominaban “humanización” y que en realidad consistía en degradar obras artísticas y someterlas a rituales de carácter escatológico, como orinar o vomitar sobre la novela, o sonarse los mocos con sus páginas. Frente a la entronización del libro como fetiche cultural, este grupo toma la postura opuesta, lo maltrata para desacralizarlo.

Carlos Wieder, por su parte, afirma tajantemente que todos los escritores son “grotescos” y “miserables” y que “nadie, absolutamente nadie, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace de la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa” (105). Bolaño está proponiendo modificar los parámetros del estrecho mundo del canon.

Esta idea se repite en 2666, esta vez en boca del anciano que le renta la máquina de escribir a Archiboldi. Para él, la literatura es un bosque donde conviven las grandes obras con aquellas que pasaron sin pena ni gloria por la historia de las letras. Es una apología, una defensa, de la literatura menor, de la literatura marginada sin la cual no podrían existir las obras maestras:

La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. (982)

Sin estos artesanos de las letras que realizan sus ejercicios literarios menores al dictado de algo superior no podrían conjugarse ni existir las obras maestras: “¡Es necesario que haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno!” (983). Estas obras son pequeños soldados sacrificados en el campo de combate en aras de un ideal superior: “Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra” (984).

El canon y sus instituciones son una falacia, una equivocación, afirma el viejo: “Nos equivocamos en el juicio de nuestras propias obras y en el juicio siempre impreciso de las obras de los demás. Nos vemos en el Nobel, dicen los escritores, como quien dice: nos vemos en el infierno” (984).

Y este bosque, metáfora de la literatura, es objeto de manipulación por parte de la academia y de los empresarios de las letras, pues éstos se encargan de hacer visible sólo aquello que les conviene, “su canon institucionalizado”, y ocultan su verdadera naturaleza:

Un bosque que crece a una velocidad vertiginosa, un bosque al que nadie le pone freno, ni siquiera la Academia, al contrario, las Academias se encargan de que crezca sin problemas, y los empresarios y las universidades (criaderos de

atorrantes), y las oficinas estatales y los mecenas y las asociaciones culturales y las declamadoras de poesía, todos contribuyen a que el bosque crezca y oculte lo que tiene que ocultar, todos contribuyen a que el bosque reproduzca lo que tiene que reproducir puesto que es inevitable que así lo haga, pero sin revelar nunca qué es aquello que reproduce, aquello que mansamente refleja. (985)

Bolaño, por lo tanto, a través de los comentarios del anciano, revela el artificio del canon: una falacia, institucionalizada y mercantil, que ha sido ideada por academias, mecenas y empresarios. En la invisibilidad del bosque crecen y se reproducen las obras marginales: autores periféricos y voces condenadas al anonimato. Lo visible, lo que se refleja, no es el espejo sino una imagen manipulada.

Esta confrontación contra las formas de poder establecidas y opresoras está en consonancia con las ideas de Patricia Waugh que Quesada recoge en su estudio crítico: “Según Patricia Waugh, los escritores metaficcionales, mediante la reflexión acerca del medio que poseen para expresarse, han llegado a la conclusión de que el lenguaje cotidiano respalda unas estructuras de poder gracias a las cuales se construyen formas de opresión con apariencia de representaciones inocentes” (63).

Patricia Espinosa, en su artículo “Roberto Bolaño: metaficción y posmodernidad periférica” asocia el canon con el discurso del centro y explica cómo la narrativa del chileno aboga por la ruptura y el descentramiento, constituyéndose como “contra-discurso” periférico. La acción de sus novelas transcurre en espacios muy concretos:

Zonas multiculturales abordadas a partir de una táctica que valora lo local, la micropolítica del individuo, en el ejercicio de una reescritura del discurso del

centro y además de una reescritura del discurso de la periferia, de un “contra-discurso” como discurso subversivo, de reflexión y de tipo crítico, creativo, híbrido, heterogéneo. Estamos ante un descentramiento y la reapropiación de los discursos del centro y de la periferia y de su implantación recodificada a través de su inclusión en un nuevo contexto y paradigma histórico. (22)

Según esta crítica la obra de Bolaño constituye una nueva configuración de los conceptos: “de origen, centro, margen, jerarquía y linealidad” (22).

1.2. Crítica a lo nefasto que rodea a la literatura

Afirma el autor chileno en *Bolaño por sí mismo*: “La literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil y de la tortura” (92). La crítica a las estructuras nefastas que sustentan el mundo de las letras, es decir, editores, directores de revistas, críticos, la academia, los intelectuales, los propios escritores y el papel opresivo que el poder político ejerce sobre las manifestaciones culturales es otra forma de metaficción.

En *Los detectives salvajes* los editores son sometidos a duro escarnio. El epítome del editor vulgar y sin escrúpulos, totalmente ajeno al arte y la creación y sólo preocupado por su beneficio económico es Lisandro Morales, para quién “la literatura no vale nada” (301). Los directores de revistas literarias no se quedan atrás y son descritos por Xóchitl García como una mezcla de “funcionarios desterrados y de asesinos arrepentidos” (370).

En *Los detectives salvajes* se lee además una tajante denuncia al sistema cultural mexicano, con sus talleres de profesores ineptos y con becas recibidas sólo por aquellos que se

someten a sus parámetros. Los personajes de esta novela son marginados del sistema, tal y como asegura García Madero: “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales” (113). Una parte fundamental de la estética del grupo es su irreverencia, ese “estar afuera” simboliza en la novela y significó para los infrarrealistas una reafirmación de su desprecio, de su no pertenencia, a una institución literaria opresiva y un anhelo de libertad creadora.

A través de las voces de los escritores que acuden a la feria del libro en *Los detectives salvajes* Bolaño nos presenta toda una tipología, una serie de retratos patéticos que caracterizan a narradores y poetas como clasistas, lambiscones, aprovechados, sin ningún tipo de ética ni de integridad personal, sólo preocupados por las apariencias, enajenados, locos. El “honor de los poetas”, tema de discusión en dicha feria, se parodia hasta el límite en estos personajes hiperbólicos, espejos deformados de la realidad que el autor pretende señalar.

En *Estrella distante* se exponen los mecanismos de opresión cultural por parte del sistema dictatorial. Los personajes de la novela, casi todos escritores y artistas, tienen que huir, exiliarse, para poder seguir creando fuera de Chile. Algunos de ellos, como el narrador, son encarcelados y perseguidos, otros como las jóvenes Garmendia, son asesinados. Por otro lado, se entronan y glorifican los “performances” poéticos de Wieder, piloto afín al régimen. El militar es un héroe y los críticos literarios del sistema, como Ibacache, alaban su producción artística, lo consideran la joven promesa de la dictadura: “el gran poeta de los nuevos tiempos” (45).

Sin embargo, cuando se descubre la verdadera naturaleza de su obra, las monstruosas fotografías de mujeres torturadas, el régimen no lo castiga, no lo aniquila, tortura o encierra, sino

que por el contrario, le deja escapar a Europa. Su juicio no prospera y “Chile lo olvida” (120). Los crímenes quedan impunes.

Es necesario añadir que los testigos presenciales de la exhibición, militares, periodistas y personas afines al régimen, a pesar de horrorizarse inicialmente ante las imágenes, de alguna manera se solidarizan con el asesino: “una extraña sensación de fraternidad quedó flotando en el piso” (98) y se hizo un pacto de silencio: “Uno de los tenientes, por indicación del capitán, confeccionó una lista con los nombres de todos los que habían asistido a la fiesta. Alguien recordó un juramento, otro se puso a hablar de discreción y del honor de los caballeros. El honor de la caballería, dijo uno que hasta ese momento parecía dormido” (99-100). Los reporteros surrealistas que acudieron a cubrir el evento aseguraron que allí “no había ocurrido nada” (100). Se podría afirmar, por lo tanto, que la producción de Wieder es el dedo que apunta, que señala, al sistema dictatorial del que proviene. Sus obras son el espejo de la barbarie chilena.

En 2666 se parodia un prototipo de crítico literario nefasto. Frente a Norton, Pelletier, Espinoza y Morini, descritos como valientes, apasionados de su trabajo, el narrador retrata a una nueva generación de jóvenes: “chicos y chicas con un doctorado todavía caliente bajo el brazo y que pretendían, sin parar mientes en los medios, imponer su particular lectura de Archiboldi” (100). Motivados por el único interés de figurar, no de aprender o aportar, ajenos al hecho literario, son descritos como “caníbales entusiastas y siempre hambrientos” (100). También los intelectuales mexicanos son sometidos a duro escarnio, tal y como vimos en el capítulo anterior, personajes sin sombra ni moral, arrastrados por un sistema cultural alienante.

Bolaño critica al canon y a las estructuras que sustentan la literatura a través de la parodia. Linda Hutcheon, en su obra *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, señala que este

mecanismo tiene el poder de desacralizar la tradición a través de su desenmascaramiento, de introducir libertad y romper con lo establecido, tema que es de vital importancia en la poética de este autor:

Parody develops out the realization of the literary inadequacies of a certain convention. Not merely an unmasking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist. Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material. Forms and conventions become energizing and freedom-inducing in the light of parody (50).

Quesada, por su parte, afirma que la parodia, “es una de las estrategias fictivas más habituales” (73). A través de este mecanismo, el escritor se distancia de las convenciones literarias para poder superarlas:

Cuando el texto paródico deja al descubierto las estructuras y convenciones de una obra previa o de un género mostrando sus entresijos, adopta una distancia crítica que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales *artimañas* y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición. (73)

1.3. ¿Qué es la literatura?

En la obra de Bolaño se perfila, junto al desenmascaramiento de aquellos elementos negativos que circundan el mundo de las letras, su concepto sobre el verdadero sentido de la

literatura. La creación literaria es, para este autor, magia salvadora, una forma de resistencia frente a un mundo hostil y una manera de incidir en la realidad.

Es Amalfitano en 2666, quien, como ya se apuntó en el análisis de esta novela, desvela a través de un sueño la idea de que la literatura es la magia que puede salvar al hombre de su mediocridad.

La concepción de la escritura como instrumento subversivo, como arma de resistencia, se encuentra desde el principio de la narrativa de Bolaño; ya en sus inicios infrarrealistas no dudaba en considerarla un elemento revolucionario de primer orden. Auxilio Lacouture, en *Los detectives salvajes*, es quien verbaliza, quien explicita, esta noción con la siguiente sentencia: “porque escribí, resistí” (198). Escondida en el cuarto de baño de la UNAM el día que fue violada la autonomía de la universidad, su única manera de resistir, de soportar la angustia de ser descubierta por la policía fue la escritura.

Los personajes de estas tres novelas utilizan la creación como forma de resistencia frente a realidades distintas: Para Ulises y Belano, la literatura es un elemento contestatario y rupturista frente al canon y a un mundo que los margina; los jóvenes exiliados de *Estrella distante*, todos artistas o escritores, encuentran en el arte un refugio frente la dictadura chilena, tal y como afirma el crítico Carlos Vargas Salgado en su artículo ya mencionado “¿La escritura del mal, o el mal de la escritura?”. El hecho de escribir una ficción que denuncie las consecuencias atroces del gobierno de Pinochet es también un instrumento de subversión, una forma de revelarse, de posicionarse, frente a la barbarie histórica.

En 2666, el diario de Ansky se convierte en el amuleto de Archiboldi en el campo de batalla, su lectura le redime de la agonía de la lucha, le ayuda a sobrevivir. Tras la muerte de Ingeborg, su mujer, la escritura es lo que dota de sentido a su vida nómada y solitaria.

Relacionada de forma intrínseca con esta idea del arte como forma de resistencia, está la concepción de que realidad y literatura deben de estar interconectadas y de que la verdadera creación debe incidir en la vida. Los infrarrealistas defendían una propuesta literaria vital, querían hacer de su vida una obra de arte, siguiendo los preceptos de los poetas malditos y en concreto de Arthur Rimbaud. Así lo corrobora el propio autor en *Bolaño por sí mismo*: “Revolucionar el arte y cambiar la vida eran los objetivos del proyecto de Rimbaud. Y reinventar el amor. En el fondo, hacer de la vida una obra de arte” (50). Y añade: “Siento un enorme cariño por ese proyecto, no obstante sus excesos, desmesuras y extravíos. Ese proyecto es perdidamente romántico, esencialmente revolucionario, y ha visto quemarse o perderse a muchos grupos y generaciones de artistas. Aún nuestra concepción del arte en Occidente es deudora de esa visión” (50-51).

El acto poético que simboliza de manera más fulminante esta interconexión entre literatura y realidad se presenta en 2666, cuando Amalfitano, imitando el performance de Duchamp, cuelga un tratado de geometría de Rafael Dieste en el tendedero de su casa “para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (251). El objetivo, tal y como se señaló en el capítulo anterior, es que la ficción aprenda de la intemperie, que se funda con la realidad.

Quesada explica cómo a través de la metaficción se exploran, según Patricia Waugh, “las relaciones entre el mundo ficcional y el mundo extraficcional” (62) y añade:

El juego metaficcional, si bien es una actividad relativamente autónoma, tiene un valor definitivo en el mundo real. Para Patricia Waugh el juego es posible gracias a las reglas y roles; la metaficción entonces exploraría precisamente las reglas ficcionales para descubrir el papel de la ficción en la vida, pretende descubrir - o cuando menos analizar - como jugamos con nuestra realidad. (83)

2. Los personajes escritores

Según Orejas: “El autor implicado, el personaje-escritor o el personaje que escribe se han convertido en la evidencia palmaria de la autoconsciencia narrativa y en un auténtico arquetipo en la literatura contemporánea” (578). Por lo tanto, el hecho de que los protagonistas de las novelas de Bolaño sean escritores es un elemento metaficcional y de autoconsciencia de primer orden.

Los personajes del autor chileno son complejos, poseen elementos que los asimilan a la posmodernidad, tal y como defiende Chiara Bolognese en su libro *Pistas de un Naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, y otros de carácter romántico y vanguardista. Algunos de sus aspectos posmodernos son el nomadismo, la marginalidad y la fragmentación. Pero además encarnan la figura del poeta maldito con su actitud insurgente frente a un mundo hostil. El novelista chileno explica en *Bolaño por sí mismo* por qué sus protagonistas son escritores y poetas:

Si fuera carnicero escribiría sobre carniceros y carnicerías, si fuera un mago profesional escribiría sobre el mundo, a veces lleno de rencor, de los magos. Soy o, más apropiadamente, fui poeta, que es lo mismo que no ser nada. Y escribo

sobre lo que más conozco. También sobre lo que más me ha defraudado. Y sobre lo que más admiro. (121)

Esta elección, por lo tanto, no es inocente, tiene una clara intencionalidad: la configuración de sus personajes explicita una postura literaria, un prototipo de escritor con unos valores muy concretos. José Promis, en su artículo “Poética de Roberto Bolaño”, señala la influencia de la vanguardia en el narrador y cómo ésta se refleja en su concepción de los poetas:

La experiencia vital de Bolaño, entregado íntegramente desde su juventud a la actividad literaria, y su cercanía estética con el vanguardismo, constituyen así mismo las fuentes donde se origina la concepción del poeta materializada en sus textos. La mayoría de los personajes que en el interior de sus relatos funcionan como agentes de una empresa, o que son depositarios de las simpatías o afinidades del narrador, son señalizados como tales. Los poetas, desde la época del “real-visceralismo” (*Los detectives salvajes*) constituyen una especie de cofradía heroica y un tanto enigmática, una suerte de sociedad diferente, una forma de identificación que, desde el punto de vista de algunas voces narrativas, conllevaba en la juventud también una pizca de arrogancia. (58)

Se podría dedicar todo un estudio a la configuración de estos personajes, al análisis detallado de cada una de las características citadas al inicio de esta sección, de sus elementos posmodernos, vanguardistas y románticos. Sin embargo, el propósito de este apartado es la metaficción, por lo tanto, se hace necesario ceñirse a aquellos aspectos definidores de sus protagonistas que influyan y determinen su concepción de la literatura. En este sentido, es la combinación de la marginalidad y su pasión por las letras su rasgo más relevante a nivel metaliterario.

Esta postura, este “estar afuera”, implica un posicionamiento frente al canon, la tradición y la literatura institucionalizada y una búsqueda de nuevas formas de expresión desde la libertad creativa. Su marginalidad les permite vivir de acuerdo a otros registros, otras normas, otra ética del quehacer literario, tal y como afirma Promis:

Esta condición periférica de poeta, quien lleva a cabo su actividad situado en los márgenes de la sociedad burguesa, justifica que su comportamiento no siempre se acomode a las prescripciones de los valores que funcionan en el interior de dicha sociedad. La moral poética es diferente en el mundo imaginario de Bolaño. (59)

Los códigos morales socialmente aceptados no serán, por lo tanto, el baremo con el que se juzguen las obras de sus personajes sino que su universo poético se verá sustentado por otros registros y reglas ajenas a lo prescrito.

Ulises y Belano trafican con drogas para poder sacar adelante sus publicaciones, son violentos, bebedores, incluso homicidas: acaban con Alberto, el chulo de Lupe, y el policía que lo acompaña. Algunos personajes los describen como fantasmas, extraterrestres, degenerados, drogadictos. Lisandro Morales retrata así al chileno: “Iba calzado con unas zapatillas de gimnasia que daba miedo sólo verlas. Tenía el pelo largo hasta los hombros y seguramente siempre había sido flaco pero ahora lo parecía más. Parecía que llevaba varios días sin dormir. Vaya, hombre, pensé, qué desastre” (207). Y seguidamente, al escuchar su voz, afirma: “Por Dios, parecía un zombi” (207). Ulises Lima, según Joaquín Font olía raro y “a veces parecía el hermano menor de Vaché, otras un extraterrestre” (180). Pero lo que más intensamente define a los poetas es su orfandad, tal y como sentencia Maples Arce: “era huérfanos de profesión” (177).

Sin un padre al que emular son libres para experimentar, para convertirse en detectives

salvajes y hacer de la literatura una búsqueda, una aventura. Ulises y Belano son “los poetas mendicantes de México” (76), “los detectives perdidos” (35), “los perros románticos” (13) que describe Bolaño en su obra poética así titulada. Son aquellos que van: “Persiguiendo un sueño innombrable, / Inclasificable, el sueño de nuestra juventud, / Es decir, el sueño más valiente de todos / Nuestros sueños” (*Los perros románticos*, 76). Convertirse en poeta “underdog” condiciona su destino, el rumbo que él y sus compañeros deciden tomar, tal y como explica el autor en estos versos:

En el camino de los perros mi alma encontró

a mi corazón. Destrozado, pero vivo,

sucio, mal vestido y lleno de amor.

En el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie.

Un camino que sólo recorren los poetas

cuando ya no les queda nada por hacer. (*Los perros románticos*, 32)

Ser poeta, por lo tanto, supone elegir el camino más desolado y difícil y define la existencia de aquel que lo toma.

Hans Reiter, de niño, parecía un alga, “un pez jirafa” (814). Su primera obsesión fue bucear en el océano: “se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar” (798). Es gigantesco, rubio y parece no temer a la muerte, el narrador alude varias veces a su aparente locura. Al observarlo en el campo de batalla, el capitán Gercke se asombra de su falta de miedo: “Maldito embustero, a mí no me mientas, a mí no me puedes engañar. ¡Tú no tienes miedo a nada!” (840). Soldado, portero de una discoteca, jardinero, ejerce todo tipo de

oficios. No es amigo ni pertenece a ningún grupo literario, es ajeno a los trabajos de los académicos, está totalmente fuera del sistema y es desde ahí que escribe.

Carlos Wieder no sólo está fuera del sistema sino que además lo cuestiona, lo critica. Es un anti-héroe, un piloto asesino, un sádico, un fascista, pero también: “la seguridad y la audacia personificadas” (53), “elegante” (14), “alto, delgado, pero fuerte y de facciones hermosas” (15), explica el narrador al describirlo en la época que fueron compañeros de talleres. Amalia Maluenda, la empleada mapuche, lo retrata desde la contradicción y perplejidad que un personaje como él suscita: “Así, cuando habla de Wieder, el teniente parece ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio” (119).

Cuando se exilia del país sigue estando solo. Su imagen desconcierta al narrador, muchos años después, al verlo en un café: “Lo encontré envejecido (...) Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo cuando en realidad sólo era dos o tres años mayor” (152). Su decadencia física contrasta con su carácter: “Pensé que era un tipo duro, como sólo pueden serlo- y pasados los cuarenta- algunos latinoamericanos. (...) Una dureza triste e irremediable” (153). Frente a su leyenda, frente a su imagen de escritor homicida, piensa el narrador: “No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda” (153). A pesar de la fragmentación, de la ambigüedad del personaje, resulta reseñable su soledad, su no pertenencia a ningún sistema: rechazado por su propio movimiento político tiene que huir a Europa donde continúa propagando una poética anti-canónica, una estética de la violencia.

Bibiano, amigo del narrador y crítico literario, le dedica al piloto un ensayo que se titula “la exploración de los límites” (117). Es un personaje que vive y transita por el margen y que

defiende, tal y como vimos, una literatura no enmarcada, ajena a los preceptos academicistas y sus perjuicios.

Alexis Candia, en su artículo “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño”, propone una descripción de Belano que bien se podría aplicar a sus principales personajes-escritores: El joven detective salvaje es un anarca, figura definida por Ernest Jünger como el polo opuesto al monarca, “El monarca quiere dominar (...) a todos. El anarca sólo a sí mismo. Esto le sitúa en una relación objetiva y también escéptica respecto al poder” (n. pag.).

Juan Villoro, en *Bolaño por sí mismo*, subraya el carácter marginal y heroico de los personajes bolañescos: “Bolaño persiguió con mirada insomne el heroísmo de los que versifican fuera de la escritura, con los vidrios rotos y los fierros oxidados que entregan las calles traseras de la realidad” (17).

3. Reflexiones sobre el quehacer novelesco.

El crítico Orejas, en su estudio antes citado, señala que “la novela de la novela” implica además una reflexión sobre el quehacer novelesco: “La novelización del propio quehacer creativo, por parte del autor real (lo que sitúa el procedimiento en el plano de la enunciación) o del autor ficticio (situándolo en el plano de los enunciados) constituye uno de los procedimientos recurrentes en la narrativa de metaficción” (127).

García Madero, por ejemplo, en *Los detectives salvajes*, critica su forma de expresarse en el diario que el lector tiene ante sí, examina la utilización de ciertas metáforas o los recursos literarios que emplea para describir diferentes situaciones; esto nos hace recordar que nos

encontramos ante un ejercicio de escritura, una narración. Tras describir a Angélica el joven autoevalúa negativamente su prosa:

Al verla o mejor dicho al ver que ella me miraba (las otras veces que estuve allí de hecho *no* me miró), sentí que una mano de dedos largos y finos, pero al mismo tiempo muy fuerte, se cerraba sobre mi corazón, imagen que seguramente no le gustará a Lima y a Belano, pero que se ajusta como un guante a lo que sentí entonces (55).

Poco después vuelve a reflexionar sobre el uso de su propio lenguaje cuando piensa en una de las hermanas Font: “Tenía que ver a Angélica, ¿para qué?, lo he olvidado, pero entonces sentí la necesidad urgente de verla, de mirarla dormir, de acurrucarme a los pies de su cama como un perro o como un niño (metáfora horrible, pero cierta)” (61). Se trata, por lo tanto, de un narrador ficticio que enjuicia su propia manera de escribir, sus limitaciones expresivas.

Otro ejemplo claro de reflexión sobre “el quehacer novelesco” lo encontramos en el prólogo de *Estrella distante*. El “autor” de la novela explica al lector cómo surgió la idea de esta obra, el escritor quiso prolongar el último capítulo de *La literatura nazi en América*, y expone cómo se llevó a cabo el proceso de escritura:

El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. (11)

En este prólogo se constata, siguiendo la descripción propuesta por Antonio Sobejano-Morán en su obra *Metaficción española en la posmodernidad*, una violación de los niveles ontológicos puesto que nos encontramos con un autor que se ficcionaliza en la historia al asegurar que su co-narrador es Arturo Belano, protagonista de *Los detectives salvajes* y supuesto narrador de 2666:

Este tipo de violación ocurre cuando el autor -o un ser perteneciente a la realidad empírica-, el narrador, o un personaje traspasan los límites asignados a su nivel ontológico y se internan en otro plano de la realidad que no es suyo. Este tipo de instancia metafictiva correspondería a una de las características que atribuye Federman a la surficción. (28)

Quesada denomina a esta técnica la metalepsis: “Cualquier intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, o de personajes diegéticos en el universo metadieético, supone un cuestionamiento de los límites, la constatación de que las fronteras entre el mundo desde el que se cuenta y el mundo del que se cuenta son movedizas” (94). Por lo tanto, se podría afirmar que través de este procedimiento se cuestiona la relación entre realidad y ficción. Bolaño piensa que la verdadera literatura debe incidir en la realidad, ésta es una de sus ideas estéticas más relevantes y la presenta desde diferentes técnicas metaficticias tal y como estamos viendo.

II. Las representaciones abismadas y el personaje lector.

Los personajes bolañescos son escritores y leen en el interior de sus novelas, éste es un acto de carácter metaficticio. Quesada así lo afirma y añade que “la tematización del acto de la lectura por sí misma revela cierta autoconsciencia y sugiere una representación abismada-, sobre

todo si existe la posibilidad de que lo leído se proyecte sobre su propia vida” (92). En este apartado veremos cómo poemas, cuentos, testimonios, relatos enmarcados o la interpretación de cuadros, fotografías y dibujos influyen tanto en la vida de los protagonistas como en la narración total que los abarca.

Bolaño, en varias entrevistas, hace referencia a la importancia de la lectura; en unas declaraciones recogidas en *Bolaño por sí mismo* afirma:

Y en mi vida, que ha sido más bien nómada y de una pobreza extrema en ocasiones, leer ha contrapesado esa pobreza y ha sido mi soberanía y ha sido mi elegancia. Podía estar en cualquier situación y si leía a Horacio, por ejemplo, el dandy, el que estaba viviendo por encima de sus posibilidades era yo, siempre. La literatura a mí me ha producido riqueza. Es riqueza. (91)

Los personajes principales de las tres novelas son lectores voraces. Ulises lleva esta pasión al extremo leyendo en la ducha, como hacía el mejor amigo de Bolaño, Mario Santiago. Los jóvenes real visceralistas roban libros en la ciudad de México y conversan sobre autores franceses. El diario de Ansky ayuda a Archiboldi a sobrevivir en la guerra y su lectura determina su futuro, la decisión de hacerse escritor.

Tal y como afirma Hutcheon, leer es actuar y crear y puede llegar a ser un acto revolucionario:

To read is to act; to act is both to interpret and create anew—to be revolutionary, perhaps in political as well as literary terms. There is much freedom-inducing potential in metafiction generally, not when seen as a degenerate version of a

moribund genre, but when recognized as a significant “vital” mimetic form of literature. (162)

Leer es también para Bolaño un acto de creación y de resistencia. Así lo afirma en *La Universidad desconocida*: "Leer es aprender a morir, pero también es aprender a ser feliz, a ser valiente". Lo mismo cree uno de sus personajes de 2666, el ex pantera negra, *Barry Seaman*, que en una de sus conferencias afirma:

Lean libros de autores negros. Y de autoras negras. Pero no se queden ahí. Esa es mi verdadera aportación de esta noche. Cuando uno lee jamás pierde el tiempo. Yo en la cárcel leía. Allí me puse a leer. Mucho. Devoraba los libros como si fueran costillitas de cerdo picante (...) Leer es como pensar, como rezar, como hablar con un amigo, como exponer tus ideas, como escuchar las ideas de los otros, como escuchar música (sí sí), como contemplar un paisaje, como salir a dar un paseo por la playa. (325-326)

El acto de lectura está directamente asociado con la presencia, en la narrativa de Bolaño, de textos espejo o relatos enmarcados, son los *mise en abyme* que Dallénbach definía como pequeñas representaciones en abismo que re-significan el contenido de cada novela en particular que las enmarca. Los cuadros, fotografías, poemas, cuentos insertados, testimonios, sirven para reflejar, enfatizar, matizar, las ideas estéticas del autor.

1. Textos espejo en *Estrella distante*

Para entender la poética de Carlos Wieder es fundamental remitirse a los poemas aéreos que el piloto inserta en el cielo. Los versos son espejo del discurso del escritor fascista, de su idiosincrasia y por extensión, del Chile dictatorial. Frente al comentario sarcástico del narrador

que alude a la ignorancia artística de la ultra derecha, conformada por soldados y caballeros “que saben reconocer una obra de arte cuando la ven, aunque no la entiendan” (41), Wieder afirma que su obra “se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos” (87). Unos versos “vanguardistas” que hacen apología del asesinato: “La muerte es amistad” (89), “la muerte es Chile” (89), “la muerte es responsabilidad” (89). Unos homicidios a sangre fría sustentados por la idea de la pureza de sangre “la muerte es limpieza” (90) y el renacimiento de una patria mejor: “La muerte es resurrección” (91). Estas son las ideas políticas que justifican el siguiente acto “poético” del piloto: la exhibición fotográfica de las mujeres violentadas por el régimen.

Tras la verbalización del discurso en forma de poesía se presenta su explicitación a través de la imagen y es ahí, precisamente, donde se produce el cortocircuito. Los testigos de los poemas aéreos no se escandalizan de los versos, aunque la retórica sea marcadamente fascista y justifique los asesinatos. Es al contemplar las imágenes de los cuerpos maltratados de mujeres cuando se produce el shock “pareciera como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados” (98), y tras la confusión, el reconocimiento, la súbita comprensión de lo que sucede: “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o los idiotas” (98).

Las mujeres fotografiadas parecían “maniqués desmembrados, destrozados” (97). La disposición de las imágenes no era arbitraria sino que implicaba “una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...) (97), eran “la epifanía de la locura” (97). Las fotos, los versos, no son más que textos espejo, relatos en abismo, del régimen fascista que denuncia *Estrella distante*, son la conclusión lógica de un sistema psicópata y homicida. En Carlos Wieder la

poesía se hace realidad, el arte cruza los límites de la ficción y se convierte en un grotesco acto de violencia injustificable.

Como contrapunto al discurso del régimen, *Estrella distante* presenta el testimonio de otros personajes exiliados, las víctimas del sistema: la novela inserta tres narraciones que relatan la historia de Juan Stein, Diego Soto y Lorenzo. María Fisher, en su artículo “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” explica que el propio Bolaño consideró sus relatos intercalados como un “abismo de la historia principal”, es decir, textos espejos de la novela:

Al responder a una pregunta acerca de la significación de las historias intercaladas en *Nocturno de Chile* que ilumina la función que asumen en *Estrella distante*, Bolaño afirma que, como él las ve, ellas tienen por lo menos tres funciones: son un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje principal. (157)

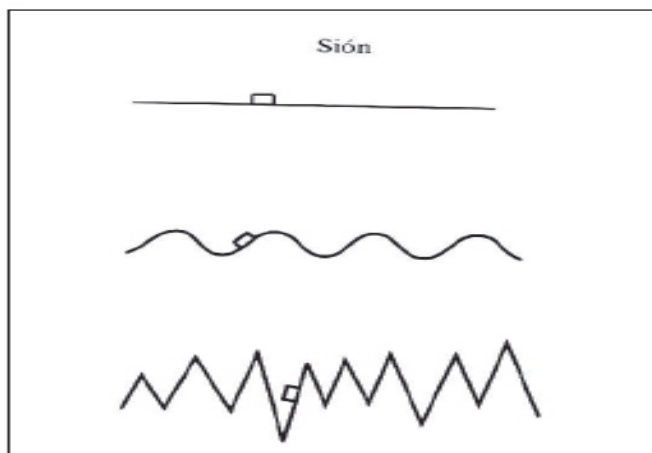
Estos tres personajes simbolizan, tal y como ya se señaló, las consecuencias nefastas de ser chileno, su “estrella” es estar abocado al fracaso y la muerte en las más oscuras circunstancias. Juan Stein acaba convertido en un héroe de leyenda que aparece y desaparece en diferentes contiendas y en distintos países luchando por la libertad y aparentemente muere en el campo de batalla (aunque nunca se llega a confirmar), Diego Soto es asesinado brutalmente por unos neonazis en la estación ferroviaria de Perpignan al tratar de salvar a una vagabunda atacada por los mismos y Lorenzo, tras una vida llena de complicaciones y sufrimiento debido a su invalidez, fallece por culpa del sida. Los tres, exiliados, desarraigados, no consiguen escapar de un destino marcado por la fatalidad.

Haciendo referencia a este procedimiento metaficticio de intercalar relatos en una narración mayor que los enmarca, Quesada afirma lo siguiente:

Entre las estrategias o *estratagemas* metaficcionales hay algunas que destacan especialmente, por su recurrencia, como la inclusión de historias dentro de historias, mediante una estructura de cajas chinas; se trata de la tradicional presencia de relatos intercalados en otra narración más amplia que le sirve de marco. Es uno de los recursos con que los narradores de todos los tiempos han proporcionado profundidad a sus textos, con el que consiguen distintos niveles de ficción, *más ficticios* los unos que los otros, a medida que se alejan de nuestra realidad o de la *realidad* primera de la ficción. (90)

2. Textos espejo en *Los detectives salvajes*

Resulta sintomático que la única creación que Belano y Lima hallan de la fundadora del real visceralismo sea *Sión*, un poema visual que consta de tres líneas: una línea plana, una ondulada y una quebrada. El análisis de esta obra, su interpretación, constituye todo un ensayo de crítica literaria. La primera impresión de los jóvenes es que se trata de una broma: “una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio” (379).



De la interpretación de la broma, de las líneas, es de donde surge la literatura: la línea recta es el horizonte, la tranquilidad, la calma. La línea ondulada es el mar, las olas, un horizonte de colinas. La línea quebrada “pueden ser muchas cosas” (309): los dientes de un tiburón, Sierra Madre occidental. Y de ahí, dado que Sión significa navegación, comienzan a emerger las imágenes acuáticas: Sión como un barco en un mar en calma, en un mar movido, en un océano embravecido.

Las metáforas creadas a partir de un dibujo abstracto acaban convirtiéndose en todo un ejercicio metaliterario:

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

Tres simples líneas han sido capaces de suscitar esta corriente de imágenes y metáforas. Esta creación o ejercicio literario nacido a partir de otra creación no tan literaria implica un tipo de parodia de carácter metaficcional puesto que deja al descubierto los mecanismos de la ficción, tal y como afirma Quesada citando a Víctor Sklovski:

Mediante la desautomatización, la parodia contribuiría a la evolución (o cambio, sin más) de los géneros. Como es notable, ese llamar la atención sobre las convenciones literarias no es más que un desvelamiento, un dejar al descubierto las estructuras narrativas, propiciando así que el lector tome conciencia de la maquinaria literaria, en clara actitud instigadora del conocimiento de la articulación de la obra. (78)

En este caso, de la interpretación de un poema absurdo que parodia el vanguardismo, de su desarticulación, resulta una mimesis de la creación o de la crítica literaria. Jean-Claude Villegas, en su artículo “Hibridación genérica, digresión y autoreferencialidad en la obra de Roberto Bolaño”, señala un paralelismo entre el poema visual de Cesárea Tinajero y los tres dibujos con que García Madero cierra su diario y *Los detectives salvajes*. De acuerdo con este crítico, el real visceralista: “Al final del libro consigue crear un poema único en tres estrofas, en la perfecta continuidad de la obra de Cesárea Tinajero y tras haber pasado por los esbozos mexicanos” (21).

Los dos primeros dibujos están acompañados de una pregunta y una respuesta escrita: “¿Qué hay detrás de la ventana?”: “Una estrella” (608), “¿Qué hay detrás de la ventana?”: “Una sábana extendida” (609). El joven mexicano, aficionado a las adivinanzas y al método socrático de aprendizaje, la mayéutica, facilita inmediatamente la conclusión sin que el lector pueda proponer o interpretar nada.

Sin embargo, en el último dibujo, en la última estrofa, que sigue representando una ventana pero esta vez trazada por líneas discontinuas, aunque reitera la misma pregunta no proporciona una respuesta. La novela y el dibujo son precedidos por el silencio, sólo el silencio, el mismo silencio al que se enfrentan Lima y Belano al “leer” *Sión* y de cuya re-lectura nace un ejercicio literario, una creación paralela que parece superar al mismo poema.

Es importante recordar que el primer diagnóstico de los jóvenes respecto a la obra de Tinajero es que se trata de “una broma”, este dibujo de Madero parece sugerir el mismo procedimiento, siendo “una broma muy seria”, deja abierto el campo a la interpretación. Serán los lectores, los críticos literarios, los que tengan que completar o dar sentido a estos tres dibujos, a estos tres rectángulos que no son más que un texto espejo de *Sión* y por ende, a la propia novela de Bolaño. De la interpretación surgirá, nuevamente y esta vez de forma individual, una creación, un ejercicio metaliterario primer orden. Parafraseando a Linda Hutcheon: leer es actuar, es crear.

3. Textos espejo en 2666

Las pinturas descritas en 2666 son relatos en abismo, textos espejo de la gigantesca novela, que reflejan diferentes ideas estéticas de Bolaño. Edwin Johns, autor de un cuadro de autorretratos múltiples en cuyo centro “pendía la mano derecha del pintor” (76), obsesiona a Morini hasta el punto que necesita ir a visitar al nuevo decadentista de “lúgubres trazos salvajes” (76) a un manicomio en Suiza. El crítico italiano conversa con el artista, el cual le expone su teoría sobre la repetición y la casualidad. Frente a la rutina y el orden, la casualidad:

(...) es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza.

La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La

casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. (123)

La verdadera creación podría entonces asimilarse a este concepto explosivo y salvaje de casualidad, ajena a leyes y reglas academicistas, fuera de cualquier orden, canon, encarcelamiento. La obra de Johns, como la de Wieder, sobrepasa los límites del arte. Al cortarse la mano y convertirla en material artístico se radicaliza la idea de libertad creativa, se transgrede la frontera entre realidad y ficción. Sean cuales sean sus motivaciones: reafirmar un discurso político para el piloto chileno o ganar dinero y celebridad en el caso del pintor, en ambos coexiste la idea de que en el arte todo vale y hay un cuestionamiento de los límites del mismo.

Durante la contienda en Europa, Hans Reiter escucha una conversación en la que la baronesa Von Zumpe habla de su tío Conrad Halder, pintor romántico y salvaje, de vida escandalosa, cuyos cuadros representaban mujeres “todas muertas” (853). Esta imagen no sólo es una réplica de “la parte de los crímenes”, es decir, de los feminicidios en ciudad Juárez, sino que además es una reiteración temática, esta vez en forma de pintura, de las fotografías de Carlos Wieder: las mujeres sacrificadas como primeras víctimas de un sistema en ruinas. Chile, México, Europa, la violencia de género sucede en diferentes lugares y épocas históricas y es el principal síntoma de su decadencia.

Finalmente, en el diario de Ansky, que es también un relato enmarcado en 2666, se hace alusión a dos artistas plásticos: Archimboldo y Coubert. Archimboldo, por un lado, de cuyo nombre toma el protagonista de la novela su pseudónimo a modo de homenaje, sirve de consuelo

al joven narrador ruso en sus peores momentos: “Cuando estoy triste o aburrido, ocupado en huir las veinticuatro horas del día, pienso en Giuseppe Archimboldo y la tristeza y el tedio se me evaporan como en una mañana de primavera” (911). El arte se configura entonces como refugio ante la adversidad.

El otro creador, Gustave Coubert, representa “el paradigma del artista revolucionario” (912). Su obra, *Regreso de la Conferencia*, es una crítica a la comunidad eclesiástica. Su valiente denuncia le condena a la marginación, su cuadro es quemado por un rico católico y él resulta expulsado de los círculos del arte y del poder.

La lectura de este fragmento emociona a Reiter, lo hace “despertar”, entender de qué están hechos los verdaderos artistas. El verdadero creador ha de resistir, enfrentarse a lo establecido, su obra ha de atacar el sistema si es necesario, aunque esto le condene a la más profunda soledad.

Ansky critica el papel que la institución política ejerce sobre el arte, es un poder destructor: “Todo político con poder, en materia de arte es como una perdiz monstruosa, gigantesca, capaz de aplastar montañas con sus saltitos, mientras que todo político sin poder es sólo como un cura de pueblo, una perdiz de tamaño natural” (912). Bolaño aboga por un prototipo de escritor valiente que se posicione contra las injusticias del sistema, como “samurái” que sale a luchar aunque sepa de antemano que va a fracasar: “Tener el valor, saber previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (*Bolaño por sí mismo*, 90).

El relato casi extenuado de las muertes de Juárez, la repetición en un estilo forense de cada una de las historias, de cada uno de los nombres de las mujeres y de las circunstancias en que fueron encontradas conforman, en su totalidad, una historia mayor: la narración del desastre

de Juárez, de su decadencia moral absoluta. Pero por otro lado, cada texto en abismo constituye un homenaje individual a cada una de las víctimas, casi anónimas, para que no sean olvidadas. Son espejos, cientos de espejos, que repiten, que proyectan, la misma imagen degenerada, terrible, de la ciudad de la frontera. Bolaño no puede quedarse callado y retrata este universo destrozado desde el corazón mismo de sus ruinas. Escribir, es para este autor, ser capaz de abrir los ojos en la más profunda oscuridad.

III. El palimpsesto

Gerard Genette, en *Palimpsestos: Literatura en segundo grado*, utiliza esta figura para explicar el fenómeno de la hipertextualidad: “la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que 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” (495). En este apartado se estudiarán en concreto una serie de juegos metaficticios, a modo de palimpsestos, a través de los cuales Bolaño establece interconexiones entre sus obras y el objetivo de la utilización de dichos procedimientos.

El hecho de que sus personajes salten de unas novelas a otras es un claro indicio de este fenómeno. Belano, por ejemplo, está presente en las tres obras analizadas. Es el protagonista, junto a Ulises Lima, de *Los detectives salvajes*, el supuesto co-autor de *Estrella distante* y, según Ignacio Echeverría, el narrador de *2666*, tal y como confirma en el epílogo:

Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: “El narrador de *2666* es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de *2666*”: “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” (1125).

Se encuentran varias alusiones a Archiboldi en *Los detectives salvajes*: Luis Sebastián Rosado invita a Piel Divina a que lo acompañe a una conferencia de “J.M.G Arcimboldi” (170), a quien describe como: “Uno de los mejores novelistas franceses” (170). Durante la estancia de Ulises en Israel, Claudia le presta un libro que ella solía leer: “la rosa ilimitada, de un francés llamado J.M.G Arcimboldi” (293).

Este fenómeno también se da en personajes secundarios; por ejemplo, Abel Rodríguez, el detective de *Estrella distante* y “uno de los policías más famosos de la época de Allende” (121), aparece en *Los detectives Salvajes* como narrador fugaz y en su breve intervención relata cómo se encontró con Belano en una fiesta parisiense. En dicha reunión le contó al poeta que había sido policía en Chile y que ahora trabajaba limpiando suelos de oficinas. Esta historia es confirmada en *Estrella distante* cuando el detective le explica al narrador que en París “había hecho de todo, desde pegar carteles hasta encerar suelos de oficina” (125). Belano y Romero mantienen, en su único encuentro, una relevante conversación sobre la casualidad del mal:

Entonces le dije lo que me había estado rondando por la cabeza. Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. (*Los detectives salvajes*, 397)

Romero y Belano tienen mucho en común y esto es porque Bolaño preconiza en sus novelas la imagen del escritor-detective: tipos duros que están en perpetuo viaje en busca de algo que parecen no encontrar, personajes valientes que se enfrentan a lo desconocido en su afán por hallar la verdad. Individuos que reflexionan sobre la naturaleza humana y el mal. Este prototipo de poeta, este detective salvaje con un sentido ético muy marcado, denuncia y critica todo aquello que le parece injusto. En varios poemas de *Los perros románticos* Bolaño asocia a los escritores con detectives: “Soñé con los detectives perdidos en la ciudad oscura” (34), “Los detectives que observan / Sus manos abiertas, / El destino manchado con la propia sangre” (35), “Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos / que intentaban mantener los ojos abiertos / en medio del sueño” (36). En su obra *Tres*, el autor se auto-identifica con esta figura detectivesca: “Soñé que era un detective viejo y enfermo y que buscaba gente perdida hace tiempo. A veces me miraba casualmente en un espejo y reconocía a Roberto Bolaño” (86).

Nicasio Ibacache, el crítico literario fascista de *Estrella distante*, es el protagonista de *Nocturno de Chile*, un cura adepto al régimen cuyo nombre real en la novela es Sebastián Urrutia Lacroix pero que elige el pseudónimo de H. Ibacache para “sus labores críticas” (*Nocturno*, 36).

Sobejano-Morán afirma que los “personajes trashumantes, personajes de una novela que reaparecen en otra” (29), producen una violación de los niveles ontológicos. Quesada, por su parte, describe las consecuencias de este juego metaficticio en los caracteres ficcionales:

Su exceso de entidad, subrayando su existencia al margen de la ficción (el personaje tendría una vida independiente de su *trabajo* o *papel* como personaje), con lo que se le confiere al personaje un cierto volumen ontológico real, que sin embargo, es tan falaz como el de la novela menos cuestionadora del orden

narrativo imperante. En este último caso se trata de representar y negar algo que el lector cree saber: que no hay nada más allá, ni en los personajes, ni en el mundo en que viven, de lo que está escrito. Se llega a una de las muchas paradojas de la metaficción: en su afán por iluminar la ficcionalidad de los textos, se traspasa un cierto límite y el efecto conseguido es justo el contrario, al menos en apariencia. Y se invierten con frecuencia las tornas, pues más que reivindicar la realidad del mundo ficcional- o además de eso- los textos metaliterarios tienden a sembrar la semilla de la duda acerca de la propia realidad, insinuando una factible ficcionalidad del mundo que habitamos que nuestros sentidos se empeña en negar.

(57)

Según esta crítica, por lo tanto, a través de esta técnica surge una discusión sobre las fronteras entre realidad y ficción, tema importante en la narrativa de Bolaño.

Otro procedimiento metaficcionario que se asimila al palimpsesto en su “hacer lo nuevo con lo viejo” (Genette, 495), es el hecho de que de unas novelas nazcan otras: *Estrella distante* es creada como comentario al último capítulo de *La literatura nazi en América* y *Amuleto* se origina a partir del relato de Auxilio Lacouture en los baños de la UNAM en *Los detectives salvajes*.

En una entrevista recogida en *Bolaño por sí mismo*, que se citó en la introducción, el escritor aclara por qué utiliza estos procedimientos para interconectar sus obras:

En realidad, son pequeñas bromas que me hago a mí mismo para sobrellevar las horas de escritura que suelen ser muy laboriosas e incluso aburridas. Es simplemente para soportar la soledad de la computadora y también porque concibo, de una manera muy humilde, la totalidad de mi obra en prosa e incluso

alguna parte de mi poesía como un todo. Un todo, no sólo estilístico sino también argumental: los personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo. (112)

Las historias que narra, por lo tanto, aluden a un universo literario común, con unas ideas éticas y estéticas comunes que marcan su ficción. Esta declaración es fundamental para entender su obra puesto que explicita su deseo de que su creación sea entendida de una manera total y proporciona las pistas para estudiarla.

Otro de sus objetivos podría obedecer a su afán poético de ordenar el caos, tal y como afirma en *Entre Paréntesis* al definir la novela total como aquella: “que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible” (307).

Finalmente, es necesario volver a aludir a una conversación que se da en 2666: la disertación del viejo que le alquila la máquina de escribir a Archiboldi. El anciano expone, entre otras cosas, que la intertextualidad es la materia prima de la literatura. La creación literaria, representada como un inmenso bosque en el que las obras maestras no podrían surgir si no fuera por la existencia de creaciones menores, incide en esta idea de que todo en la literatura nace de esa interconexión. Tal y como afirma Julia Kristeva en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela”, la intertextualidad es un elemento inherente a la creación puesto que todo texto es el resultado de “un mosaico de citas” y de la absorción y transformación de otro texto previo. Bolaño aplica magistralmente esta idea de la intertextualidad en forma de interconexión y diálogo entre sus propias obras. En este apartado sólo hemos podido hacer referencia a tres novelas pero este juego se extiende a toda su creación.

IV. El hibridismo genérico

La metaficción puede provocar una ruptura de los códigos formales en su constante reflexión sobre los mismos. Una de las consecuencias directas de este nuevo planteamiento sobre la literatura es la difuminación del concepto de género literario, tal y como afirma Sobejano-Morán. Este crítico asocia dicho fenómeno con la posmodernidad: “Una de las características la posmodernidad es su tendencia a la hibridación de géneros o subgéneros narrativos, a la fusión de discursos dispares, a los inventarios, catálogos o enumeraciones” (157).

Tal y como explica Hutcheon en su obra crítica *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* en los autores metaficcionales la ficción se mezcla con la crítica literaria: “With metafiction, then, the distinction between literary and critical texts begins to fade” (15). Jean Claude Villegas, en su artículo antes citado, coincide con esta crítica al referirse al escritor chileno: “Crear una ficción que habla de ficciones, una literatura que habla de literaturas, es apuntar hacia la forma del ensayo, es inducir a la lectura crítica, es borrar las fronteras entre escritura y lectura, entre lectura y análisis” (11).

Y esto es precisamente lo que sucede en las tres novelas y en toda la narrativa de Bolaño, además de presentarnos una narración, una historia ficticia, lleva implícita una crítica, una reflexión sobre la literatura. La frontera entre ficción y ensayo literario o crítica literaria se difuminan en este autor.

En sus obras, además de reflexión literaria, hay mucho de novela detectivesca, que tal y como afirma Hutcheon en su estudio antes citado es un género altamente metaliterario: “Based on the general pattern of the puzzle or the enigma, this literary form is itself a very self-conscious one” (31).

En *Los detectives salvajes* se mezclan diferentes formas de escritura: el diario de García Madero, que constituye un relato más intimista, en primera persona, con el testimonio polifónico de personajes que intervienen fugazmente presentando de manera fragmentada su versión sobre Belano y Lima. Este juego de voces contiene además no sólo la historia de una aventura detectivesca sino una discusión literaria con su crítica y su toma de postura.

Estrella distante sigue, en principio, algunas de las convenciones de la novela de detectives: hay un asesino que es buscado por un detective, Abel Romero, pero también investigado, en su calidad de poeta, por un crítico literario amigo del narrador, Bibiano. La reflexión sobre la creación y sus límites es uno de los temas principales de esta novela. La metaficción no sólo es literaria, sino también, en este caso, histórica, puesto que se ficcionalizan acontecimientos reales y traumáticos, la dictadura de Pinochet, desde el relato de sus víctimas y victimarios. Sobejano-Morán hace referencia al uso de la metaficción histórica como contra discurso frente al establecido por la historia oficial y sus intelectuales:

La inscripción de la Historia en el texto metafictivo suele ir acompañada de una reflexión consciente sobre el proceso de su textualización y sobre el carácter fictivo de aquélla, constatando no sólo que tal representación es parcial e incompleta, sino también que las fuentes o archivos de la Historia están sujetos a interpretación. La metaficción historiográfica somete el discurso de la historia a un proceso deconstructivo, atacando la inveterada noción de verdad absoluta propuesta por ésta o por cualquier otro discurso autoritario. (102)

Esta actitud se relaciona directamente con la poética del escritor chileno y su deseo de separarse de todo discurso institucionalizado, ya sea literario o histórico. Frente a la reiterada afirmación

en la novela de que Chile olvida tanto a sus víctimas como a sus asesinos: “Chile también nos ha olvidado” (121), *Estrella distante* surge como una narración paralela al relato oficial, para dar voz y presencia a los personajes marginales que han sido borrados por la historia.

Finalmente, *2666*, la última novela de Bolaño, su gigantesca obra literaria desarrollada a lo largo de más de mil páginas ensaya también diferentes géneros: desde la crítica o el ensayo literario (las digresiones sobre la literatura), lo detectivesco (los críticos que buscan y persiguen a Archiboldi en diferentes continentes, los policías y detectives que tratan de encontrar a los culpables de los asesinatos en la frontera de México), hasta el ensayo puramente forense en el relato de los feminicidios de ciudad Juárez.

Como conclusión se podría afirmar que la obra de Bolaño es de un alto cariz metaficticio puesto que está conformada por una constante reflexión sobre la literatura. A través de varios procedimientos metaliterarios, tales como la “novela de la novela”, los relatos abismados, el palimpsesto y el hibridismo genérico se pueden entender los principales planteamientos estéticos de este autor que tratan de dar respuestas a estas cuestiones: qué es el canon, de qué está hecha la verdadera literatura, qué elementos del mundo de las letras son nefastos, cómo debe de ser un escritor, el papel represor de los tradicionales géneros literarios, la importancia de la interconexión, de la hipertextualidad, en toda su creación.

EPÍLOGO

La obra de Bolaño es, tal y como hemos visto a lo largo de estos capítulos, “poliédrica”, está llena de aristas, resulta inclasificable, no pertenece a ninguna corriente específica y participa de varias como la posmodernidad, la transmodernidad, el romanticismo, la vanguardia, pero va más allá. Es precisamente ahí donde radica su riqueza, en su complejidad, en una ambigüedad que a veces deja más interrogantes que respuestas.

Bolaño afirma que su creación literaria ha de ser entendida y estudiada de forma global, como un todo, porque, según sus propias declaraciones recogidas en la introducción de esta investigación, su obra responde a un universo poético común, a unas ideas estéticas comunes; por lo tanto, sus novelas, cuentos, ensayos y poemas están interconectados y dialogan entre sí.

En el escritor chileno estas ideas estéticas que rigen su literatura están unidas a un “ethos” muy específico; el oficio de escribir, por lo tanto, está relacionado con una serie de premisas fundamentales y esto es lo que se ha tratado de dilucidar en esta investigación. Para conseguirlo se han abordado tres de sus novelas, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*, desde cuatro aproximaciones teóricas que no son excluyentes sino complementarias: la metaficción (aplicada a las tres novelas), la estética nazi y grotesca (en *Estrella distante*), el infrarrealismo (en *Los detectives salvajes*) y la transmodernidad (en *2666*). Las conclusiones que aquí se presentan han sido divididas temáticamente de acuerdo a los cuatro capítulos principales.

A través del análisis metaficticio de sus tres obras se logró trazar un mapa de sus rasgos poéticos fundamentales. Partiendo del concepto de que la metaficción se trata de “una literatura sobre la literatura”, es decir, una reflexión sobre la misma, en este trabajo se estudiaron cuatro de sus procedimientos fundamentales: La novela de la novela, los textos espejo o representaciones

en abismo, el palimpsesto y el hibridismo genérico. De su estudio se deducen las siguientes conclusiones:

En toda la narrativa de Bolaño se constata la necesidad de reinventar el canon, de romperlo, de demostrar que obedece a intereses academicistas y empresariales más que al hecho literario en realidad. En *Los detectives salvajes* esta necesidad se materializa en su ataque frontal al padre de la literatura mexicana, Octavio Paz; los jóvenes poetas de la novela, “huérfanos de profesión” y marginados, abogan por una poética alterativa. Uno de los escritores parodia el anquilosamiento de las clasificaciones del canon proponiendo una insólita tipología de poetas, los divide en maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y filenos. En *Estrella distante*, los Escritores Bárbaros y sus rituales desacralizadores apelan por un nuevo tipo de acercamiento a la literatura donde el maltrato físico a los libros los humaniza. Por su parte, Wieder defiende una literatura grotesca donde nadie, absolutamente nadie, puede erigirse como juez. En 2666, el anciano que alquila la máquina de escribir a Archimboldi compara la literatura con un inmenso bosque en donde las obras maestras no existirían si no fuera por las obras menores, valientes soldados sacrificados en el campo de batalla. La academia, las editoriales, los empresarios, sólo hacen visible aquellas partes de la arboleda o floresta que más les convienen, condenando al anonimato, a la oscuridad, a los escritores marginales. Bolaño, por lo tanto, quiere dar voz a aquellos que no la tienen, rescatarlos del silencio.

Una segunda conclusión alude a su constante crítica hacia lo nefasto que rodea al mundo de la literatura, esto estaría directamente relacionado con el “ethos” del escritor, su compromiso con las letras es denunciar todo aquello que las contamine: editores y directores de revistas ajenos al arte y materialistas, intelectuales vendidos al mejor postor o subordinados a sistemas políticos dictatoriales, críticos literarios arrogantes que sólo quieren figurar y no aportan nada,

escritores lambiscones o interesados (preocupados sólo por aparentar), sistemas culturales que regalan becas y dan trabajo a aquellos que inclinan su cabeza, en fin, toda una parafernalia de personajes y personajillos que habitan en el universo literario y lo arruinan. Así lo confirma el autor chileno en *Bolaño por sí mismo*: “El espectáculo de la literatura es de risa. Yo me parto asistiendo a sus canalladas y miserias, es como ir a ver una sesión del teatro del absurdo” (97).

Frente a este panorama desolador Bolaño propone su teoría sobre lo que es la verdadera literatura, siendo ésta la tercera conclusión: la literatura es magia salvadora que rescata al hombre de la mediocridad, de una realidad apegada a la ley de oferta y demanda y sin capacidad para soñar. La literatura es también un instrumento subversivo frente a un mundo hostil, se puede convertir en refugio y en elemento de denuncia. Finalmente, la creación literaria es capaz de incidir en la realidad, de fundirse con ella y si es posible, modificarla. Todas las novelas de Bolaño tienen presente esta realidad: el holocausto, las mujeres de Juárez, las víctimas de la dictadura chilena, la represión de la policía mexicana contra los jóvenes que se revelaron frente al sistema. Así lo expresa el autor en *Bolaño por sí mismo*:

Para mí, la literatura traspasa el ejercicio 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 los desastres, en aquello que Pascal llamaba, si mal no recuerdo, el paréntesis, que es la existencia de cada individuo, rodeado de nada antes del principio y después del final. (92)

En todas las novelas se propone una acción poética concreta que necesitaría de un tipo de escritor muy específico, ésta sería una cuarta conclusión derivada de la metaficción. Bolaño explica en su

ensayo “La mejor banda”, recogido en *Entre paréntesis*, por qué elegiría a un grupo de poetas si tuviera que robar un banco:

Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisiacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas. No hay nadie en el mundo más valiente que ellos. No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez. (109)

Por lo tanto, los verdaderos poetas de Bolaño son valientes, nómadas, marginales y hacen de la literatura el centro de su existencia. Es la misma concepción que defendía uno de sus escritores predilectos e inspirador directo del infrarrealismo, Arthur Rimbaud, tal y como afirma el propio autor: “Revolucionar el arte y cambiar la vida eran los objetivos del proyecto de Rimbaud. Y reinventar el amor. En el fondo, hacer de la vida una obra de arte” (*Bolaño por sí mismo*, 50). En estos personajes se combina la fragmentación posmoderna con su carácter romántico y contestatario, poseen un sistema ético ajeno a lo preestablecido que consiste en defender el honor de las letras hasta sus últimas consecuencias.

A través del procedimiento metaficticio del palimpsesto se constatan, además, una serie de juegos que interconectan a las tres narraciones y que responden al deseo de Bolaño de crear una obra literaria total. Esto se aprecia, por ejemplo, en el hecho de que los personajes de algunas de sus novelas aparezcan en otras y también en el fenómeno de que a partir de capítulos o escenas de una novela se creen otras, esto sucede, por ejemplo, con *Amuleto* que nace del testimonio de Auxilio Lacouture en los baños de la UNAM, o con *Estrella distante* que surge del

último capítulo de *La literatura nazi en América*. Finalmente, se descubre en estas tres creaciones un mecanismo metaficticio denominado hibridismo genérico, esto significa que sus obras no pueden ser encasilladas dentro de un sólo género literario sino que en su narración conviven varios, tales como la crítica literaria, la metaficción histórica o el relato detectivesco. Este último procedimiento supone, nuevamente, un intento de romper con las prescripciones literarias tradicionales.

Además de la metaficción aplicada a las tres novelas, cada una de ellas ha sido abordada desde otras aproximaciones teóricas. En el capítulo referente a *Estrella distante* se analiza la figura del artista de ultraderecha, representada por Carlos Wieder, con la concepción del mismo propuesta por Hitler y sustentada por el sistema dictatorial nazi y se compara la estética defendida por el piloto con los aspectos más relevantes del grotesco presentados por Mijaíl Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

La obra presenta una crítica desde dos frentes distintos: por un lado, el autor aborda desde una dimensión social el tema de la dictadura chilena. Expone, a través de una serie de alegorías y la historia de unos personajes exiliados, su visión de Chile: la “estrella” de todos los chilenos, entendida como destino, allá donde estén, es una maldición. Incluso los que consiguen escapar de sus fronteras acaban trágicamente. Este es el caso de Soto, Stein y Lorenzo. El autor, a través del conflicto emocional del narrador, plantea cómo todos, incluso las víctimas, han contribuido con sus obras o sus silencios al hundimiento de la patria. Por lo tanto, subyace en la novela un sentimiento de culpa colectiva. Para Bolaño, los chilenos no pueden dejar de ser como los “hermanos siameses” de la pieza teatral de Wieder que sólo se relacionan a través de la autoagresión y el sadismo. Viven en un círculo de violencia del que no pueden salir y que los condena a ser víctimas y verdugos.

La segunda dimensión que se presenta en la obra es estética. Al escritor chileno le interesa siempre relacionar el mundo de la literatura con el de la realidad y reflexionar sobre la función de los escritores en la sociedad que les ha tocado vivir. En *Estrella distante* hay dos posicionamientos: por un lado, están aquellos que utilizan la literatura como forma de resistencia, de escape, ante una realidad social que les sobrepasa. Es el caso de los tres personajes del exilio, del narrador y de Bibiano. Y por otro, está Wieder que utiliza el arte como instrumento de violencia, violencia que sublima a través de sus actos poéticos.

En el análisis de estos performances se pueden establecer una serie de analogías entre la estética de Wieder y la fascista, su retórica y la función del arte en estos sistemas dictatoriales con la consecuente crítica a aquellas corrientes vanguardistas que simpatizaron con la ultraderecha. Las similitudes entre el prototipo de artista que proponía Hitler y el militar chileno son asombrosas: en ambos se aúnan la figura del soldado y del artista, Hitler era un pintor frustrado que se dedicó a la política y la consideró una forma de creación artística. La retórica defendida por los dos es idéntica, en el caso de Wieder se expresa a través de los versos que escribe en el cielo: ambos abogan por la pureza, el sacrificio, la vigilancia, el control y la muerte. Finalmente, justifican sus actos, no sólo a través de este sistema ideológico sino también con la común concepción de que el pueblo es la materia prima que deben modificar, pulir, cambiar, para lograr esa creación perfecta que es la nación. Es por eso que Wieder fotografía a sus víctimas torturadas, las cosifica, las transforma en un objeto susceptible, según el protagonista, de convertirse en obra de arte.

Por último, en la obra del piloto y en el ritual de los Escritores Bárbaros se constatan elementos que los asimilan a la poética grotesca: ambos ensalzan lo corporal y la violencia, la degradación es un elemento inherente a su concepción del arte. El objetivo de esta estética

supone, a la larga, una revisión del canon, de las jerarquías y el deseo de ruptura con la cultura oficial. Este intelectual asesino, artista de vanguardia, deja abierta la reflexión sobre los límites del arte y las consecuencias de unir literatura y vida.

En el capítulo de *Los detectives salvajes* se plantea la discusión sobre la influencia del infrarrealismo en la novela; a través del análisis del primer manifiesto del grupo literario se observan una serie de similitudes entre la propuesta estética del autor y el discurso poético de los jóvenes poetas. Pero además se constata la parodia del mismo, un distanciamiento irónico probablemente provocado por el papel que el desengaño tuvo en su generación; su postura es ambigua y compleja. Las conclusiones son las siguientes:

La novela y el infrarrealismo proponen un prototipo de escritor que se ha visto a lo largo de toda la narrativa de Bolaño: jóvenes subversivos, marginales, desesperados por la literatura que quieren incidir en la realidad, nómadas para los que el viaje está relacionado con su búsqueda existencial y también con la acción poética que propugnan. Son los “infrasoles” o soles negros descritos en el manifiesto y esto es lo que precisamente les permite vivir de acuerdo a un sistema de valores coherente con su amor por la literatura pero alejado de los parámetros socialmente aceptados: roban libros para leerlos, venden drogas para subvencionar revistas, son violentos, ejercen todo tipo de oficios para sobrevivir, viven en los umbrales de la pobreza y experimentan siempre al máximo.

Otro de los elementos de similitud con el infrarrealismo es su afán de desacralización de la cultura oficial, su crítica profunda al mundo superficial que bordea la literatura y al sistema clasista y burgués que lo domina. El tercer elemento que asimila las dos poéticas es la consideración de la escritura como un acto de resistencia. Auxilio Lacouture lo resume con estas

palabras: “porque escribí, resistí” y el primer manifiesto infrarrealista con la siguiente aseveración: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”.

Los elementos de parodia del infrarrealismo se podrían sintetizar en los siguientes: se critica su unipersonalismo, es decir, el carácter dominante y arbitrario del chileno que echaba a sus propios compañeros del movimiento sin que éstos lo supieran, era “el André Bretón del tercer mundo”; por otra parte, se señala el hecho de que sin sus líderes, Belano y Lima, el grupo no era nada: cuando éstos dejaron ciudad de México se sintieron extraviados, sin guía y se dedicaron a experimentar por experimentar, tal y como hacían algunos vanguardistas, pero sin crear nada con consistencia. Además se les critica su carácter ruidoso y fanfarrón y el hecho de que, aunque robaban libros, en realidad no los leían, se los daban a los dos fundadores para que éstos después se los contaran. La inspiradora del grupo, Cesárea Tinajero, es también sometida a duro escarnio: de ser presentada como una joven bonita y misteriosa por Amadeo Salvatierra, es descrita por Madero como un elefante y una roca. El único poema de la fundadora del estridentismo que encuentran los dos jóvenes es *Sión*, una obra visual que resulta ser una broma.

En el capítulo referente a 2666, se aprecian en la novela elementos que lo asocian a la transmodernidad y al fenómeno de la globalización descrito por Rodríguez Magda. Estos son los fundamentales: el espacio transmoderno, entendido como un espacio global, sin fronteras, donde los individuos se desplazan constantemente. Los teóricos de la globalización señalan la otra cara de la moneda, mientras que para las sociedades más desarrolladas se abren los espacios sin restricción, las zonas más pobres padecen precisamente lo contrario, los controles migratorios y las limitaciones son cada vez más fuertes. Este fenómeno se percibe sin lugar a dudas en el libro, por un lado tenemos a los críticos o al propio Archiboldi que hacen del viaje una forma de vida, y por otro lado, tenemos a personajes como Amalfitano, epítome del destierro o del desarraigo, o

la gente de Ciudad de Juárez, que no pueden elegir su destino y están condenados a vivir en un espacio que les aprisiona y somete.

Otro elemento transmoderno es la sociedad del conocimiento. En este apartado se plantea una paradoja: así como gracias a las nuevas redes de comunicación la información se transporta más rápidamente que nunca y llega a todas partes, se constata una pérdida de confianza en el conocimiento científico y su rigurosidad, el concepto de verdad se hace, cada vez, más inestable e incierto. Todos los personajes de la novela parecen estar en busca de esta verdad y están relacionados con campos del conocimiento: los críticos y Amalfitano con la Academia, Fate con el periodismo, los investigadores de los crímenes con el esclarecimiento de la realidad. Pero todos fracasan. Los académicos no logran encontrar a Archiboldi ni aprehender realmente su poética, Amalfitano se cuestiona el lenguaje filosófico y su funcionalidad y parece enfrentarse a un entorno hostil a través de la locura, ni Fate ni los investigadores resuelven los crímenes. El mundo se presenta, por lo tanto, más lleno de interrogantes que nunca y no hay respuestas.

El tercer elemento transmoderno que se aprecia en esta novela es la sociedad de riesgo. Otra de las paradojas de la globalización es, según Bauman, que en lugar de conducir al nuevo orden mundial, parece abocar al descontrol total por la ausencia de un centro que gobierne y proteja. Este nuevo tipo de sociedad se caracteriza por la inestabilidad, la violencia, la falta de seguridad. 2666 responde totalmente a este panorama: está plagado de crímenes, brutalidad, palizas, incertidumbres, es como si el peligro acechara en cualquier parte del mundo, desde Nueva York y sus tiroteos, hasta Londres, con sus taxistas misóginos. Las dos situaciones en las que la violencia sobrepasa todos sus límites son el holocausto y Ciudad de Juárez con sus feminicidios irresueltos.

El último elemento transmoderno es la sociedad de valores. Según Rodríguez Magda, frente al nihilismo posmoderno, se aprecia en esta nueva época la necesidad acuciante creer en una serie de valores y defenderlos. En el caso de Bolaño esto se aplicaría a su “ethos” de escritor, a su compromiso ético con la literatura y con el mundo que le ha tocado vivir. Es por eso que en esta novela y en las otras hay tanta denuncia y crítica. Junto a la denuncia surge la propuesta de que la literatura puede rescatar al hombre de esta sociedad hostil y devolverle la magia.

Estas son mis aportaciones al caudal de investigaciones críticas que han surgido sobre la obra Bolaño en los últimos años. En este proyecto he tratado de plantear de forma coherente qué es para el chileno el oficio de la escritura y cuáles son sus ideas estéticas más relevantes. Por falta de espacio no fue posible ahondar, por ejemplo, en el tema de los personajes. Se podría escribir una tesis entera tratando de dilucidar qué corrientes literarias le han influido en la construcción de sus protagonistas. Otro aspecto muy interesante que tampoco se pudo tratar y que formaría parte de la intertextualidad es el las influencias de Bolaño, es decir, cómo está influyendo el escritor chileno en las nuevas generaciones de prosistas. En lo que se refiere al palimpsesto y los juegos de interconexiones entre sus libros, se podría hacer un trabajo mucho más extenso incluyendo más obras, no sólo sus novelas sino también sus cuentos o poemas. Se podría, además, hacer una investigación sobre cómo han ido evolucionando las ideas estéticas del narrador desde sus primeras obras hasta las últimas, incluyendo sus poesías. Ciertamente, queda mucho campo abierto para la investigación.

Para Bolaño en la literatura todo vale, no hay fronteras genéricas, ni prescripciones, ni normas: lo importante es escribir, experimentar con el lenguaje, denunciar, rescatar historias del olvido, darle voz a los que no la tienen, incidir en la realidad, honrar la creación literaria, resistir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía". *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006. 145-151. Print.
- Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986. Print.
- Asensi Pérez, Manuel. "Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe A. Ríos Baeza. México, D.F: Ediciones Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. 343-368. Print.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Print.
- Balmaceda García-Huidobro, Paz. "La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin". *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe A. Ríos Baeza. México, D.F.: Ediciones Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. 327-342. Print.
- Barrera, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006. Print.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- . *Postmodernity and Its Discontents*. New York: New York University Press, 1997. Print.
- Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. Print.
- . *¿Qué es la globalización?: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. Print.
- Benjamín, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos Interrumpidos*. Web. 7 May 2012. <<http://www.scribd.com/doc/25062219/Benjamin-Walter-Discursos-Interrumpidos-I>>

- Bolaño, Roberto. 2666. Nueva York: Vintage Español, 2009. Print.
- . "Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista". Web. 15 Nov. 2011.
<<http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>>.
- . *El Tercer Reich*. Nueva York: Vintage Español, 2010. Print.
- . *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004. Print.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. Print.
- . "La nueva poesía latinoamericana". México: Revista Plural, 1976. Web. 9 Oct. 2011.
<<http://www.elinterpretador.net/31RobertoBolano-LaNuevaPoesiaLatinoamericana.html>>
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998. Print.
- . *Los perros románticos: poemas 1980-1998*. Barcelona: Acantilado, 2010. Print.
- . *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000. Print.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Margen, 2009. Print.
- . "Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción".
Acta Literaria N°39, II Sem. (131-140), 2009. Web. 25 June 2012.
<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482009000200010&script=sci_arttext>.
- . "Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura".
Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 39, 2010. 465-474. Print.
- Boullosa, Carmen. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006. 105-113. Print.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. Print.
- Bruña, María José. "Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales". *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe A. Ríos Baeza. México, D.F.: Ediciones Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. 399-418. Print.

- Burgos Jara, Carlos. *Violencia y memoria: una aproximación a la obra de Roberto Bolaño*. Dissertation. California: Stanford University, 2009. Print.
- Campos, Javier. “Bolaño y los poetas infrarrealistas”. Web. 17 Dec. 2011. <<http://www.letras.s5.com/rb200404.htm>>.
- . “El primer manifiesto de los infrarrealistas de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”. Web. 17 Dec. 2011. <<http://www.letras.s5.com/jc011009.htm>>.
- Candia, Alex. “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño”. *Revista de estudios literarios Espéculo*, número 31. Web. 10 Sep. 2012. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>>
- Candia Cáceres, Alexis. “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Santiago: Revista chilena de literatura*, número 76, abril 2010. 43-70. Print.
- Cárdenas, María Teresa y Erwin Díaz. “Bolaño y sus circunstancias”. *Revista de Libros El Mercurio*, 25 de octubre de 2003. Web. 15 May 2012. <<http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>>.
- Cobas Carral, Andrea. “‘Déjenlo todo nuevamente’: Apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”. Web. 5 Jan. 2012. <<http://www.letras.s5.com/rb051105.htm>>.
- Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, S.A, 1984. Print.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000. Print.
- Donoso Macaya, Angeles. “Estética, política y el *posible* territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”. *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 62, número 2, diciembre 2009. 125-142. Print.
- Echevarría, Ignacio. “En Bolaño no hay sometimiento”. Web. 15 May 2012. <<http://www.eluniverso.com/2010/01/04/1/1380/ignacio-echevarria-en-bolano-hay-sometimiento.html>>.
- Elmore, Peter. “2666: la autoría en el tiempo del límite”. *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón, eds. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 259-292. Print

- Engelbert, Manfred. "Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968- el post-boom: ¿Una novela liberada?". *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Ed. Hans-Otto Dill. Madrid: Iberoamericana, 1994. 400-418. Print.
- Espinosa, Patricia (ed). *Territorios en Fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis editores, 2003. Print.
- . "Secreto y simulacro en 2666". *Estudios filológicos* 41: 71-79, 2006. Print.
- . "Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica". Barcelona: Revista Quimera, número 241, 2004. 21-23. Print.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Conaculta, 2002. Print.
- Fischer, María Luisa. "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 145-162. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002. Print.
- Fresán, Rodrigo. "El samurái romántico". *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 293-303. Print.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". Web. 5 Jan. 2012.
<http://filosofiacotidiana.files.wordpress.com/2010/01/freud__sigmund_-_siniestro_lo.pdf>.
- Grass, Dunia. "Roberto Bolaño y la obra total". *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*. Ed. Ramón González Ferriz. Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya, 2005. 49-74. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- Greenblatt, Stephen. *Cultural Mobility. A Manifesto*. New York: Cambridge University Press, 2010. Print.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Print.
- Hitler, Adolf. *Mi lucha*. México D.F: Publicaciones Herrerías, 1941. Print.
- Hopenhayn, Martin. "Tribu y metrópoli en la posmodernidad latinoamericana". *Enfoques sobre*

- posmodernidad en América latina*. Ed. Roberto Follari y Rigoberto Lanz. Caracas: Editorial Sentido, 1998. 19-35. Print.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge, 1984.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. Desiderio Navarro. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, (UNEAC), 1997. 1-24. Print.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2003. Print.
- Madariaga, Monserrat. *Bolaño Infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL editores, 2010. Print.
- Manzoni, Celina (ed). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006. Print.
- Martín-Estudillo, Luis y Luis Bagué Quílez. “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 447-471. Print.
- Mateo Ferrer, María. “Los fundamentos estéticos del nacionalsocialismo”. *Acta poética* 24-2. Otoño 2003. 19-50. Print.
- Méndez, Cuauhtémoc. “El movimiento infrarrealista y los agujeros negros de la vida”. Web. 14 Jan. 2012. <<http://cuauhtemoc.infrarrealismo.com/ElMovimiento.htm>>
- Méndez Estrada, Ramón. “Como veo doy, una mirada interna del movimiento infrarrealista”. Web. 15 Dec. 2011. <<http://ramonmendez.infrarrealismo.com/Periodismo/Articulos/Infrarrealismo.htm>>.
- Michaud, Eric. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012. Print.
- Navajas, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona, 1996. Print.
- Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/libros, 2003. Print.

- Poblete Alday, Patricia. "Demiurgos del mal, en technicolor." *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe A. Ríos Baeza. México, D.F: Ediciones Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.419-433. Print.
- Promis, José. "Poética de Roberto Bolaño". *Territorios en Fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis editores, 2003. 47-63. Print.
- Quesada, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco /libros, 2009. Print.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. "Estrella distante de Roberto Bolaño: la tematización de una poética teratológica". Hipertexto, número 12, 2010. 179-188. Print.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997. Print.
- . *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004. Print.
- . "Transmodernidad: un nuevo paradigma". *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. Web. 20 Jan. 2012. <<http://escholarship.org/uc/item/57c8s9gr>>.
- Sánchez, Matías. "El pasado infrarrealista de Bolaño". Proyecto Patrimonio – 2005. Web. 19 June 2012. <<http://www.letras.s5.com/rb271005.htm>>.
- Simunovic Díaz, Horacio. "Estrella distante: crimen y poesía". *Acta literaria*, número 33, 2006. 9-25. Print.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. Print.
- Sobejano, Gonzalo. "La novela poemática y sus alrededores". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Vol. 40, números 464-465 (julio-agosto 1985). 1-26. Print.
- Sobejano-Morán, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona: Edition Reichenberger, 2003. Print.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. "La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin".

Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular. Ed. Felipe A. Ríos Baeza. México, D.F.: Ediciones Eón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010. 327-342. Print.

Vargas Salgado, Carlos. “¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? *Estrella distante*

de Roberto Bolaño”. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, número 47, 2011. Web. 7 June 2012. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/bolano.html>>.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994. Print.

Villegas, Jean-Claude. “Hibridación genérica, digresión y autorreferencialidad en la obra

de Roberto Bolaño”. *Metanarrativas hispánicas*. Marta Álvarez, Antonio Jesús Gil González, Marco Kunz (eds). Berlín: LIT Verlag Münster, 2012. 11-24. Print.

Villoro, Juan. “La batalla futura”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y

Gustavo Faverón. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 73-89. Print.

Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América*

Latina en el siglo XXI. Barcelona: Debate, 2009. Print.

V.V.A.A. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Print.

Yépez, Heriberto. “Historia de algunos infrarrealismos”. *Revista de Literatura el Coloquio de los*

Perros. Monográfico Infrarrealismo, 2009. Web. 17 June 2012.

<<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infindice.htm>>.