

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**La importancia del valor en el proyecto narrativo de Roberto Bolaño desde
una lectura de Los detectives salvajes**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGISTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

RAMÓN HERRERA SALAZAR

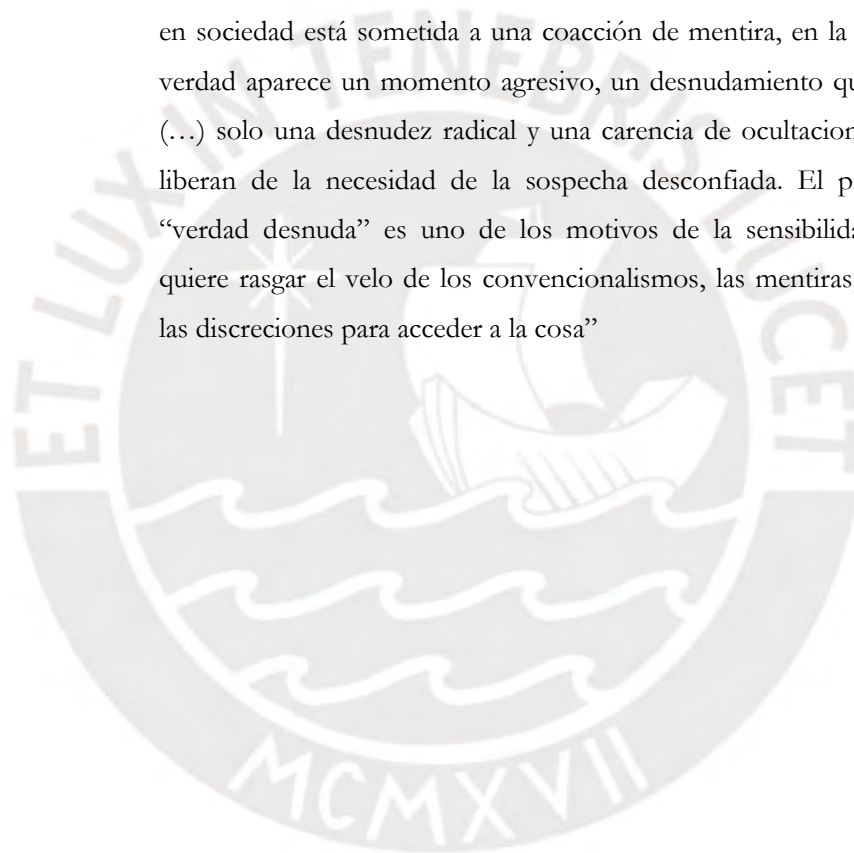
ASESORA:

Dra. GIOVANNA ROSA POLLAROLO GIGLIO

FEBRERO, 2018

Allí donde los encubrimientos son constitutivos de una cultura; allí donde la vida en sociedad está sometida a una coacción de mentira, en la expresión real de la verdad aparece un momento agresivo, un desnudamiento que no es bienvenido (...) solo una desnudez radical y una carencia de ocultaciones de las cosas nos liberan de la necesidad de la sospecha desconfiada. El pretender llegar a la “verdad desnuda” es uno de los motivos de la sensibilidad desesperada que quiere rasgar el velo de los convencionalismos, las mentiras, las abstracciones y las discreciones para acceder a la cosa”

Peter Sloterdjike



ÍNDICE

RESUMEN	iv
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: VALOR, ESCRITURA Y FRACASO	6
1.1. La importancia del valor en la escritura	7
1.2. El fracaso como condición de posibilidad	13
1.3. La experiencia del mal	16
1.4. El derrumbe de los metarrelatos	22
CAPÍTULO 2: HERENCIA LITERARIA Y CREACIÓN DE LO NUEVO	28
2.1. El impulso vanguardista	29
2.2. El magisterio de Borges: tres aprendizajes	36
2.3. Lo nuevo en Bolaño	44
CAPÍTULO 3: VALOR, FRACASO Y ESCRITURA EN <i>LOS DETECTIVES SALVAJES</i>	50
3.1. García Madero: valor y promesa incumplida	53
3.2. Los viscerealistas y el valor ante la visión desencantada del mundo	58
3.3. Los viscerealistas y la búsqueda de Cesárea Tinajero	63
3.4. Cesárea Tinajero y el antiesencialismo	66
CONCLUSIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	77

RESUMEN

La presente tesis busca explicar la importancia que el valor tiene en el proyecto narrativo de Roberto Bolaño. A partir de su obra narrativa, sostenemos que el valor representa una comprensión más pertinente y abarcadora al momento de comprender el mundo narrativo planteado por el autor y su escritura. A diferencia de otras perspectivas, que enfatizan el fracaso como un elemento característico, consideramos que el valor resulta para Bolaño un elemento fundamental para comprender su práctica literaria. Para ello, hemos dividido la tesis en tres capítulos. En el primero capítulo hemos desarrollado la concepción que tiene Bolaño de la escritura, centrándonos en el valor como elemento fundamental en el sentido en que ser un buen escritor significa atreverse a desarrollar este doble ejercicio: a) someter a crítica toda forma de poder y b) buscar indesmayablemente lo nuevo. En este sentido, el riesgo define el ejercicio literario. En la medida en que el escritor en ciernes es capaz de enfrentarse con las diferentes formas del poder y arriesgarse a la prosecución de lo nuevo, el ejercicio literario encontrará legitimación y fundamento. En el segundo capítulo hemos reconocido una suerte de pulsión renovadora que recorre la poética de Bolaño rastreando las herencias literarias a las que Bolaño es afín y que asumió con el fin de desarrollar lo que él llama “lo desconocido” o “lo nuevo”. Si en el primer capítulo el componente “valor” estaba asociado al coraje y a la valentía como condición de todo escritor para ejercer su proyecto literario, en este nos interesa desarrollar la idea de “lo desconocido” o “lo nuevo” en la escritura de Bolaño ya que será lo que defina el horizonte literario en el que cobra sentido el valor. Para lograr dicho objetivo nos hemos centrado en identificar las afinidades existentes entre la escritura de Bolaño y la vanguardia histórica tanto como con la obra de Jorge Luis Borges. El tercer capítulo está dirigido a ilustrar de qué forma las consideraciones realizadas por Bolaño en torno a la escritura y el valor se traducen en *Los detectives salvajes*. Nos ha interesado en este sentido desarrollar dos líneas de reflexión y ver de qué forma el factor valor está presente en esta novela. Por un lado, hemos centrado la reflexión en la experiencia individual de García Madero al contacto con los viscerrealistas. Por otro lado, asumiendo la imposibilidad de conocimiento certero que define la novela, hemos subrayado la experiencia poética del movimiento poético viscerrealista. En ambos casos, nos ha interesado determinar la forma como el valor y el fracaso ha sido determinante para la escritura de *Los detectives salvajes*.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación pretende subrayar la importancia que el “valor” tiene en el proyecto narrativo de Roberto Bolaño. Y buscará cumplir dicho objetivo respondiendo las siguientes preguntas: ¿cuál es el papel que cumple el “valor” en el proyecto narrativo de Bolaño? y ¿cuál es la relación que el “valor” tiene en relación a la afirmación de que la obra de Bolaño es un registro pormenorizado del fracaso? De esta manera, enfatizaremos el rol protagónico del valor en la propuesta literaria del escritor chileno, a partir del análisis y la interpretación de las diferentes reflexiones realizadas por él, a través de los artículos periodísticos, entrevistas o discursos que el escritor elaborara entre los años 1998 – 2003. La investigación, sin embargo, resultaría descriptiva y por consecuencia incompleta si no buscara dar a conocer que el valor solo es gravitante en el proyecto escritural de Bolaño en la medida que permite encontrar nuevos sentidos y recrear aquello que llamamos literatura. Creemos que este es el aspecto fundamental de la tesis: que el valor –tal como lo sostuviera Bolaño y lo reelaboramos en esta investigación- es importante y fundamental en su proyecto escritural en la medida en que exige en el escritor el coraje necesario para llevar su propuesta literaria hasta las últimas consecuencias buscando aquello que él llamó “lo desconocido”, “lo nuevo”.

En la tradición latinoamericana pocos escritores han realizado una reflexión de la escritura al mismo tiempo que consolidaron su propuesta narrativa teniendo en cuenta los ejes de dicha reflexión. La referencia más próxima es el caso de Mario Vargas Llosa y su concepción de la escritura como la simbolización de los demonios; es decir, las novelas son, o representan, una objetivación de los demonios más personales que un autor pueda tener (Oviedo 1977: 62). A diferencia de esta forma particular de comprender la escritura, Roberto Bolaño ha propuesto una ética literaria en la que el objetivo final es conducir el proyecto literario hasta las últimas consecuencias. Siguiendo la afirmación de Giusti (2008), según la cual la ética se puede comprender como la concepción valorativa de los individuos que a través de principios y normas regulan su conducta, comprendemos como “ética literaria” la jerarquización de principios y normas que regulan el ejercicio literario. En el caso particular de Bolaño, dicha definición nos sirve para visibilizar y comprender los principios que regularon su proyecto narrativo en la medida en que exige someter a crítica radical toda forma de poder, por un lado; y, por otro, a buscar la configuración de lo nuevo.

La importancia del valor es fundamental en relación a estos dos ejes (crítica radical y configuración de lo nuevo) porque es el punto de partida para cumplir con la finalidad que tiene la escritura de Bolaño. El valor resulta necesario para el desarrollo de dos elementos que viabilizan su proyecto narrativo. Por un lado, la exigencia a que el escritor y su ejercicio literario estén alejados de cualquier forma de poder

porque este busca someterlo. Esta distancia no solo garantizará que la obra literaria sea fiel a ella misma, demandará también que ponga en cuestión los resortes en los que el poder se asienta. En varias novelas y cuentos de Bolaño identificamos a escritores que claudican de sus proyectos o que se complacen y avalan formas perversas del ejercicio del poder en su versión política o literaria. Por otro lado, aquello que representa la particularidad de Bolaño y lo distingue de otros escritores es la consideración acerca de “lo nuevo”. Perfilado en un horizonte en el que la reflexión acerca de “lo nuevo” se pretende cancelada o superada, la persistencia de Bolaño sobre este tema supone un renovado optimismo con relación a las posibilidades de la escritura y de la literatura; representa principalmente la consideración de que lo literario se juega en la búsqueda de nuevos horizontes y de nuevas formas de narrar nuestra experiencia.

En este sentido, la ética literaria de Bolaño tiene un componente estético en tanto representa una nueva forma de sensibilidad y percepción respecto a anteriores paradigmas literarios. Ranciere advierte que las consecuencias políticas de una experiencia estética semejante están en relación directa con “la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos” (Ranciere 2011: 34). Para el filósofo, lo fundamental estaría en la posibilidad de que la obra de arte amplíe el marco de representación y reconocimiento de voces que hasta ese momento se encontraban suprimidas o relegadas. Ampliar el marco de comprensión significa visibilizar una serie de sujetos hasta ese momento invisibilizados, ir en contra de la expresión según la cual algunos tienen la palabra y otros solo la voz; esto es, algunos son representados como sujetos autónomos, con la capacidad suficiente de saber qué es lo que quieren y lo que necesitan, mientras que los otros, son seres inferiores, justificados de tutela en tanto no tienen la competencia suficiente para moverse en el espacio social sin necesidad de alguna persona que regule su actuación.

Esta forma de comprender la literatura formulada por Bolaño ha ido ganando recepción entre el público y la crítica especializada y ha representado un cambio de paradigma narrativo en América Latina. Reconocido como un proyecto narrativo original, la propuesta de Roberto Bolaño clausuró lo que a partir del boom latinoamericano se planteó como “novela total” y ha enriquecido la forma de comprender la novela en América Latina ofreciendo otras posibilidades.

Con relación al paradigma propuesto por la “novela total”, según el cual la novela representa el correlato literario de la vida social, política, económica, cultural de una sociedad, y por lo tanto el escritor compete con la “realidad” al ser capaz de crear otra realidad, Vargas Llosa afirmó en relación a *Cien años de soledad* de García Márquez:

Cien años de soledad es esa totalidad que absorbe retroactivamente a los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo (...) *Cien años de soledad* es una novela 'total', en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen y una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes (...) Pero *Cien años de soledad* es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación (Vargas Llosa 1971: 480)

La propuesta de Bolaño evidenció, sin embargo, la imposibilidad de totalidad y propuso una escritura de carácter fragmentario. Chris Andrews ha llamado la atención sobre esta forma particular de comprender la historia que tuvo en el autor chileno y su expresión literaria. Él considera que Bolaño tuvo un interés por la “experiencia episódica, como condición social, como condición psicológica, y como desafío de las formas narrativas tradicionales” (cit. en Paz Soldán 2008: 58). Aunque el autor no precisa a qué responde dicho interés en este caso, nosotros consideramos que dicho interés está ligado a una manera particular de comprender la Historia, una en la que no existe finalidad, que ha sufrido un colapso de tal magnitud que ha disuelto cualquier posibilidad de formular proyectos coherentes, narrativas fundantes y fundacionales.

Si bien es cierto el proyecto literario de Bolaño se sumerge en un marco referencial definido por el fracaso, el olvido y la desesperación, su fuerza creativa y el impulso de ir hacia adelante jamás decrece. Ante dichas adversidades, su escritura nos propone un renovado mas no ingenuo optimismo, uno que supone y abraza la derrota de todos los ideales que pudieran haber sostenido nuestras vidas para crear algo nuevo. En este sentido, el núcleo central de la escritura de Bolaño responde a una exigencia ética, según la cual debemos superar la inmovilidad a la que nos condena el horror o cualquiera de las formas que configura la violencia. El motivo fundamental que atraviesa el proyecto narrativo de Bolaño es la pregunta incisiva por el legítimo ejercicio de la escritura, por saber en qué consiste una escritura responsable y fiel a sus propios principios (Carrillo 2014: 11). Frente a esta preocupación ética, Bolaño propone el valor, entendido como coraje o resolución ante cualquier forma de fracaso o mal.

El objetivo que empuja a Roberto Bolaño, que le da su excepcionalidad y que lo instala en las cumbres literarias de América Latina en el siglo XX, es el impulso de un proyecto narrativo que busca arremeter contra todo y crear algo nuevo. Esta pretensión es producto de la revisión exhaustiva a la que Bolaño ha sometido a la tradición misma: ya sea si evalúa la función histórica que cumplieron las vanguardias históricas, resalta la figura de Jorge Luis Borges como núcleo central de la literatura o guarda un silencio elocuente frente al boom latinoamericano cuando determina que “en Latinoamérica solo ha habido dos generaciones de narradores” y en ninguna de ellas aparecen los representantes del boom (Braithwaite

2013: 81). En cualquiera de estos tres casos, el escritor chileno somete a consideración los aportes que cada uno de estos ha brindado a nuestro continente. Y lo hace con el propósito de configurar su propia estética y radicalizar su comprensión literaria.

En este sentido, este trabajo está dividido en tres partes.

En el primer capítulo hemos desarrollado la concepción que tiene Bolaño de la escritura, centrándonos en el valor como elemento fundamental en el sentido en que ser un buen escritor significa atreverse a desarrollar este doble ejercicio: a) someter a crítica toda forma de poder y b) buscar indismutablemente lo nuevo. En este sentido, el riesgo define el ejercicio literario. En la medida en que el escritor en ciernes es capaz de enfrentarse con las diferentes formas del poder y arriesgarse a la prosecución de lo nuevo, el ejercicio literario encontrará legitimación y fundamento. Y es que para Bolaño una escritura de calidad es aquella que asume los riesgos y no se deja conducir por moldes preestablecidos, ni dictámenes externos que suponen, entre otras cosas, una adecuación al gusto y preferencia de los lectores.

La importancia del valor en Bolaño, sin embargo, resulta inteligible en un marco de comprensión definido por el fracaso. Tomando en cuenta la propuesta conceptual de González (2010) desarrollaremos la idea de que el proyecto literario enfrenta dicho escollo, tan propio de nuestro s. XX, superando la visión representacionista del mal, tanto como la idea de que el mal es un núcleo ignoto de difícil escrutinio. Dicha reflexión viene complementada por la discusión filosófica que registró y tomó el pulso al significado que supusieron los derrumbes de los metarrelatos que en Occidente brindaron sentido y pertenencia a los individuos, otorgándoles una manera cierta y efectiva de comprender el mundo.

En el segundo capítulo hemos reconocido una suerte de pulsión renovadora que recorre la poética de Bolaño rastreando las herencias literarias a las que Bolaño es afín y que asumió con el fin de desarrollar lo que él llama “lo desconocido” o “lo nuevo”. Si en el primer capítulo el componente “valor” estaba asociado al coraje y a la valentía como condición de todo escritor para ejercer su proyecto literario, en este nos interesa desarrollar la idea de “lo desconocido” o “lo nuevo” en la escritura de Bolaño ya que será lo que defina el horizonte literario en el que cobra sentido el valor. Para lograr dicho objetivo nos hemos centrado en evaluar las huellas que dejaron en su escritura tanto la vanguardia histórica como Jorge Luis Borges.

El tercer capítulo está dirigido a ilustrar de qué forma las consideraciones realizadas por Bolaño en torno a la escritura y el valor se traducen en *Los detectives salvajes*. Nos ha interesado en este sentido desarrollar dos líneas de reflexión y ver de qué forma el factor valor está presente en esta novela. Por un lado, hemos centrado la reflexión en la experiencia individual de García Madero al contacto con los viscerrealistas. Por otro lado, asumiendo la imposibilidad de conocimiento certero que define la novela,

hemos subrayado la experiencia poética del movimiento poético visceralista. En ambos casos, nos ha interesado determinar la forma como el valor y el fracaso ha sido determinante para la escritura de *Los detectives salvajes*.

Esta tesis no hubiese sido posible sin la participación y el ánimo de una serie de personas. En principio, quiero agradecer a Giovanna Pollarolo, mi asesora, por la dedicación y la paciencia con que dirigió este proceso de investigación. Su constante ánimo y llamado a persistir en la tesis ha fortalecido en mí la confianza en la propia escritura.

De manera especial, quisiera agradecer a una serie de personas que en diferentes momentos de mi vida me brindaron ánimo. Son personas con quienes comparto no solo esta pasión por la literatura sino además la convicción de que este puede y debe ser un mundo cada vez más justo. Entre los que ya no están, Manolo Peirano sj, Vicente Santuc sj. Y entre aquellos que aún comparto vida académica y amistad, gracias a Hortensia Muñoz, María Antonia Pamies, Adriana Urrutia, Rita Minaya, Mariel Quea, Marité Bustamante, Hernán Maldonado, Javier Paulini, Carlo Mario Velarde. Con sus respectivos comentarios, cada uno de ellos me brindó un aporte importante que yo he intentado reformular y ubicar de alguna forma en este trabajo.

Por último, aunque no menos importante, quiero agradecer a mi familia. Mi madre, mis hermanos, mi sobrino Renzo, Lala, mi hijo Sebastián, mi familia en Ayacucho, y sobre todo a mi querida Marcela. Sin ella, nada de esto (y no me refiero solo a la tesis) hubiera sido posible.

CAPÍTULO 1

VALOR, ESCRITURA Y FRACASO

En este primer capítulo nos proponemos desarrollar la vinculación existente entre el valor, la escritura y el fracaso en la obra narrativa de Bolaño. Si bien es cierto que la crítica literaria ha desarrollado interesantes reflexiones entre el segundo y tercer elemento de esta triada, ha olvidado al mismo tiempo la importancia que el valor tiene en el proyecto narrativo de Bolaño. Nuestra propuesta busca ampliar la reflexión realizada acerca de la escritura y la obra narrativa de Bolaño considerando la importancia que el valor, entendido como coraje, tiene en ella. Proponemos que el valor constituye la piedra angular en la concepción que Bolaño tiene de la escritura, a tal punto que solo desde esta perspectiva resultan comprensibles la escritura que el autor cultivó y sus consideraciones acerca del mal entendido como fracaso.

Cuando decimos que la escritura es para Bolaño un ejercicio de valor queremos decir que sin esta disposición subjetiva difícilmente el escritor podrá ejecutar su proyecto. La importancia que Bolaño le da al valor es fundamental: gracias a él, el escritor impone su proyecto literario llevándolo hasta sus últimas consecuencias. En la poética o propuesta escritural de Bolaño, el valor, y esta es la propuesta que nos proponemos mostrar, representa una exigencia ética insobornable. Entre las diversas imágenes planteadas por Bolaño para ilustrar esta idea de la escritura, una de las más elocuentes es aquella en la que asemeja el trabajo realizado por el escritor con la figura del samurái que se enfrenta a “los monstruos”, aun a sabiendas de que fracasará en esta empresa. Imagen agónica en un sentido doble: tanto por la conciencia del horizonte de fracaso al que se enfrenta el escritor, como por la lucha que entabla sin importarle las consecuencias (éxito económico y profesional, prestigio, etcétera).

Tomando en cuenta esta referencia nuestro objetivo es reflexionar acerca de la escritura de Bolaño enfatizando la importancia que en ella tiene el valor y su estrecha vinculación con el fracaso. En la medida en que la escritura de Bolaño supone un ejercicio de valor por parte del escritor, resulta fundamental estudiar la experiencia de fracaso que le permitió a Bolaño enfrentar su proyecto escritural: consideramos que a diferencia de otros estudios que han trabajado uno u otro elemento, siempre de manera separada, la reflexión conjunta de ambos enfatizando su correspondencia resultará mucho más

productiva. En lo que sigue, serán registrados diferentes aspectos vinculados con el valor como núcleo fundamental en el proyecto de Roberto Bolaño. Por un lado, desarrollaré la manera como el valor cumple este rol fundamental en la escritura; y, por otro lado, desarrollaré la forma en la que esta concepción de la escritura definida por el valor resulta inteligible ante una visión global definida por el fracaso.

1.1 La importancia del valor en la escritura

El énfasis con el que Roberto Bolaño advirtió sobre los peligros del ejercicio literario no responde a un mero ejercicio retórico y declarativo. La insistencia en esta admonición es un sobreaviso, un indicador de la forma como asumió la escritura. Son distintos los modos que toman sus expresiones, pero todas ellas evidencian su percepción de que la literatura es “un oficio peligroso”, un destino del cual es poco probable retornar. En el “Discurso de Caracas”, por ejemplo, cuando recibió el Premio Rómulo Gallegos el año 1999, afirmó:

¿Entonces qué es una escritura de buena calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo del fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida (Bolaño 2004: 36).

Así, la escritura es un terreno definido por el peligro, alejada de cualquier forma de seguridad. Los escritores que asuman con honestidad este oficio han de ser conscientes que la escritura más que talento demanda valor —entendido, ya se ha dicho, como coraje, capacidad de riesgo y arrojo— para ser enfrentada. Bolaño remarca esta postura cada vez que identifica escritores que llevan sus proyectos literarios hasta las últimas consecuencias. De Pedro Lemebel, por ejemplo, afirma que “es valiente, es decir sabe abrir los ojos en la oscuridad, en esos territorios en los que nadie se atreve a entrar” (2004: 65); de la ubicación que César Aira ocupa en la literatura actual en lengua española dice que “es tan complicada como lo fuera la posición de Macedonio Fernández a principios de siglo” (2004: 136). Cuando se refiere a Juan Villoro destaca “ese raro poder que tiene el escritor mexicano para asomarse al abismo, durante mucho rato, balanceándose y por lo tanto haciéndonos balancear a nosotros, sus lectores, con movimientos que surgen de la duermevela o tal vez de una lucidez extrema” (2004: 137); de Rey Rosa que “no es un maestro de la resistencia, sino una sombra, una raya que atraviesa veloz el espacio de la normalidad; su elegancia nunca va en demérito de su precisión; leerlo es aprender a escribir y también es una invitación al puro placer de dejarse arrastrar por historias siniestras o fantásticas” (2004: 141).

Como oficio peligroso, la escritura nos enfrenta al vacío, al punto en el que el escritor se encuentra arrojado a la intemperie donde no existe ideología, proyecto político o comunidad que brinde protección ante las distintas formas que conlleva la adversidad. Ante esta realidad, el valor es la condición necesaria de todo escritor y gracias a esta disposición podrá mirar realmente a pesar de que aquello que observe o ausculte no sea de su agrado (como con frecuencia será) o lo comprometa (Braithwaite 2013: 54). *Henri Simon Leprince*, cuento que conforma el libro de cuentos *Llamadas telefónicas* (Bolaño 2002) es ejemplar en este sentido. Ubicado históricamente en la Francia ocupada por los alemanes, la Francia de Vichy, los escritores hacen todo lo posible por escapar de lo que intuyen será un destino fatal, a tal punto que llegan a conformar dos bandos: los que creen que pueden resistir y los que consideren que es más conveniente colaborar con el ejército invasor. En medio de ambas realidades se encuentra Henri Simon Leprince, escritor fracasado que sobrevive en la prensa parisina de baja estofa publicando poemas. El hecho es que habiéndose negado a trabajar con los colaboracionistas, que ven en él a un semejante, Leprince decide participar en la resistencia en la que “su diligencia y sangre fría pronto lo hacen acreedor a misiones cada vez más delicadas” (Bolaño, 2002: 32). Sin embargo, a pesar de que Leprince actúa con denuedo, para garantizar una mejor situación a otros escritores, sigue y seguirá siendo considerado el ser despreciable del que todo el mundo quiere escapar:

Su presencia provoca un rechazo intraducible, inclasificable. Lo saben a su lado, pero en el fondo se niegan con todas sus fuerzas a aceptarlo. Perciben, tal vez, que Leprince ha estado durante muchos años en el purgatorio de las publicaciones pobres o canallas y saben que de ahí no se salva persona o animal o que solo se salvan aquellos que son muy fuertes y brillantes y bestiales (Bolaño 2002: 33)

Sin posibilidad de superar estas referencias en las que aparece de una forma periférica y anónima, Leprince se dedica con valor a salvaguardar la existencia de los escritores: “los riesgos que cotidianamente asume superan con creces el mínimo necesario para mantener a uno mismo un cierto sentido de la decencia. Su valor excede a menudo la temeridad” (Bolaño 2002: 34). Dicho talante lo conduce a una doble aceptación: por un lado, acepta la experiencia de fracaso a la que está destinada su vida literaria; y, por otro lado, comprende que el gran reto de la vida literaria no es ubicarse en el lugar de la consagración. Con la primera, Leprince asume que quizá su mayor error es que su obra reproduce su rostro; es decir, su obra es la reproducción de su propio ego, de su dignidad mancillada; con la segunda, como si se tratara de una revelación, entiende que la escritura es un ejercicio de interdependencia, y que buenos o malos escritores cumplen un rol específico y fundamental. La experiencia de fracaso de Leprince, entonces, se resignifica y se convierte en una historia de valor y amistad o de valor fundada en la amistad, aunque no de una amistad íntima sino la que es propia de una comunidad muda y silente.

Leprince, modesto y repugnante, sobrevive a la guerra y en 1946 se retira a un pequeño pueblo de la Picardía en donde ejerce de maestro. Sus colaboraciones con la prensa y con algunas revistas literarias no

son numerosas pero sí regulares. En su corazón, Leprince ha aceptado por fin su condición de mal escritor pero también ha comprendido y aceptado que los buenos escritores necesitan a los malos escritores aunque solo sea como lectores o como escuderos (Bolaño 2002: 35)

La importancia que el valor tiene en la escritura de Bolaño puede estructurarse tomando como referencia el concepto de “imaginario fuerte” propuesto por Beatriz Sarlo para entender la acción de los militantes montoneros que deben serlo hasta la muerte (Sarlo 2008: 181). En este marco adquiere sentido y plenitud su compromiso. En el caso de Bolaño, el concepto resulta idóneo para identificar la fuente de la que se nutrió para definir el tipo de escritura que proponía. Esa manera de comprender la literatura en la que la entrega es absoluta está anclada en un “imaginario fuerte” en la que jamás hay gasto, ni medida que limite la acción o la restrinja; en ella todo es exceso o ausencia de medida. Se trataría de ajustar la escritura a un “imaginario fuerte” representado por la posibilidad de transformarlo todo de una manera radical: la utopía revolucionaria. De este modo, Bolaño buscó ajustar la escritura a una experiencia de vida. Si bien es cierto que tomó distancia de la ideología revolucionaria y de lo que ella se podía esperar en la sociedad, no es menos real el hecho de que gran parte de su proyecto narrativo está definido por este imaginario. Gracias a este, y a la disciplina que supuso entre sus militantes es que se puede comprender la exigencia de ir más allá con la que Bolaño conminó a los escritores: no tener miedo, tener valor cuando se enfrenten ante lo desconocido. Y ello aun con la certeza de saber que al final solo los espera el fracaso y la derrota.

Soy un sobreviviente. 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 hoy nuestra concepción del arte en Occidente es deudora de esa visión (Braithwaite 2013: 66).

Gracias a este imaginario fuerte definido por la utopía revolucionaria, Bolaño recupera para la escritura un modelo ético, una forma de conducta. Casi diríamos una ascesis que, antes de reclamarla a otros escritores, moldearía y le daría forma a su propia escritura. Esta ascesis, esta práctica de entregarlo todo, de no quedarse con nada e ir hasta las últimas consecuencias, define un territorio al mismo tiempo que brinda un indicador para medir la escritura de “buena calidad”. En el primer caso, decimos que el “valor” define un territorio porque distingue lo que es literatura de aquello que no lo es: Bolaño en este sentido define las reglas de juego, delimita de tal forma la discusión que resulta evidente quién pertenece a dicho territorio y quién no. En este punto, el “valor” también se comprende como medida, en el sentido de que el verdadero ejercicio literario estará definido solo por aquellos (as) capaces de sacar adelante la empresa que supone la escritura sin tener entre manos alguna motivación subalterna o distinta: agrupa a todos los autores que cumplen con la consigna de entrega en sus respectivos proyectos literarios. Como contra propuesta de la exigencia de la escritura que supone para un escritor y los riesgos

que estos deben asumir al momento del proceso de escritura, Bolaño establece una diferencia sustancial entre un escritor y un escribidor: mientras que aquel está definido por el coraje con que acoge el proyecto literario que asume, arrojado a buscar constantemente nuevos sentidos, el escribidor responde a formatos ya establecidos o a lo que define el mercado. En entrevista con Mónica Maristain, Bolaño deja constancia de lo anterior.

Mónica Maristain: ¿No cree que si se hubiera emborrachado con Isabel Allende y Ángeles Mastretta otro sería su parecer acerca de sus libros?

Roberto Bolaño: No lo creo. Primero, porque esas señoras evitan beber con alguien como yo. Segundo, porque yo ya no bebo. Tercero, porque ni en mis peores borracheras he perdido cierta lucidez mínima, un sentido de la prosodia y del ritmo, un cierto rechazo ante el plagio, la mediocridad o el silencio.

Mónica Maristain: ¿Cuál es la diferencia entre una escribidora y una escritora?

Roberto Bolaño: Una escritora es Silvina Ocampo. Una escribidora es Marcela Serrano. Los años luz que median entre una y otra (Bolaño 2004: 331).

En este punto, Bolaño puede resultar arbitrario en sus declaraciones, aunque su intención es registrar motivaciones o intereses ajenos a un proyecto literario concebido de acuerdo con sus términos. Entre los males que amenazan a la literatura, es usarla como medio para la movilidad social o como un producto que acata y se somete a las leyes de oferta y demanda del mercado o como un elemento que busca garantizar el estatus político y literario. En este sentido, en la medida en que el valor es el elemento fundamental del escritor, estas consideraciones quedan descartadas como móviles de la escritura. En estos casos, aparece como elemento subordinado, como medio para acceder a bienes sin duda relevantes para la vida ciudadana pero en ningún caso necesario para el fortalecimiento de un proyecto literario.

La obra narrativa de Bolaño está plagada de estos ejemplos que revisaremos en dos relatos. En “Una aventura literaria”, ubicado en *Llamadas telefónicas*, el cuento desarrolla la historia de B, un escritor que al principio del relato mantiene una distancia crítica con relación a la escena literaria española. Se burla de ciertos escritores o, mejor dicho, de arquetipos de escritores y uno de los capítulos del libro que escribe está dedicado a la figura de A, escritor en las antípodas de B. Mientras A ostenta para sí todos los bienes que un hombre de letras puede ambicionar (reconocimiento literario, fama, capacidad adquisitiva), B es un escritor periférico que como ya se dijo mantiene una relación distante con el circuito literario. Las cosas empiezan a cambiar, sin embargo, cuando A elogia el libro de B, arrastrando a los demás críticos a su buena recepción. Y es allí cuando B empieza a estar paranoico pensando que cada comentario elogioso de A en relación a su libro es una forma de desquite ante la burla que le ha propinado:

En el tono de A, sin embargo, B cree descubrir algo, un mensaje entre líneas, como si el escritor famoso le dijera: no creas que me has engañado, sé que me retrataste, sé que te burlaste de mí. Ensalza mi libro, piensa B, para después dejarlo caer. O bien ensalza mi libro para que nadie lo identifique con el personaje Medina Mena. O bien nos e ha dado cuenta de nada y nuestro encuentro escritor-lector ha sido un encuentro feliz (Bolaño 2002: 53)

Las circunstancias se complejizan cuando A reacciona, otra vez, de forma positiva ante el nuevo libro de B. El desarrollo del cuento permite registrar de forma gradual el descentramiento de B en relación a su punto de partida. De la burla y la ironía con relación a la escena literaria española, B pasa a disfrutarla en las presentaciones de libros, los coctel, el roce con “letraheridos” con un capital económico y simbólico importante dentro de la sociedad madrileña. Y es allí cuando comienza a arrepentirse y a sentirse angustiado porque A piense que él en algún momento quiso ofenderlo con la actitud burlona e irónica que expresaba en sus libros; peor aún, B comienza a despreciar sus anteriores libros a tal punto que los juzga oprobiosos y a elogiar la obra de A como fascinante y su figura descollante. El cuento cierra un circuito de identificación plena en el que B intercambia su lugar marginal por una posición protagónica. El último pasaje es elocuente en ese sentido: A recibe a B después de un largo recorrido.

En el rellano, junto a la puerta abierta, A lo está esperando. Es alto, pálido, un poco más gordo que en las fotos. Sonríe con algo de timidez. B siente por un momento que toda la fuerza que le ha servido para llegar a casa de A se evapora en un segundo. Se repone, intenta una sonrisa, alarga la mano. Sobre todo, piensa, evitar escenas violentas, sobre todo evitar el melodrama. Por fin, dice A, cómo estás. Muy bien, dice B (Bolaño 2002: 62)

El segundo ejemplo es el de Sebastián Urrutia Lacroix, personaje principal de la novela *Nocturno de Chile* (Bolaño, 2000), miembro del Opus Dei y crítico literario en una circunstancia histórica definida por el pinochetismo en Chile. Durante una noche, motivado por una sensación de culpa que lo lleva a creer que será su última noche, Urrutia Lacroix revisa su vida con la intención de desmentir las calumnias que su propia conciencia le atribuye. El itinerario vital del cura, que lo ha conducido a codearse con imponentes figuras de la política y la literatura local y mundial, registra la complacencia de los escritores con relación a la putrefacción literaria y política que se cierne sobre Chile. En efecto, la revisión de vida del sacerdote Urrutia Lacroix y sus coqueterías como crítico literario ante el poder político es el anverso de una realidad mucho más perversa. Quizá sea en esta novela donde más cerca se encuentren y asemejen la complacencia literaria con el horror político. Y quizá sea la mejor metáfora la escena en la cual mientras en un piso de la residencia de una embajadora cultural se celebra una sesión literaria, en el sótano de dicha casa se está torturando a los que son considerados enemigos del régimen. Esa imagen es brutal pero elocuente con relación a la vinculación existente entre la complacencia de los escritores, que

pierden su sentido crítico, y los horrores de una dictadura que ha perdido todo horizonte moral de cara a los ciudadanos.

Meses después, un amigo me contó que durante una fiesta en casa de María Canales uno de los invitados se había perdido. Iba muy borracho, o iba muy borracha, pues no quedaba claro su sexo, y salió en busca del baño o del wáter, como aún dicen algunos de mis desdichados compatriotas. Tal vez quería vomitar, tal vez solo quería hacer sus necesidades o mojarse un poco la cara, pero el alcohol ayudó a que se extraviara. En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y nos e dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. El caso es que anduvo por diversos corredores y abrió puertas, y encontró muchas habitaciones vacías u ocupadas por cajas de embalaje o por grandes telarañas que la mapuche nos e tomaba la molestia de limpiar jamás. Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos. El extraviado o extraviada cerró la puerta, desaparecida instantáneamente la borrachera, y recorrió sigilosamente andado. Cuando llegó a la sala pidió un whisky y luego otro y no dijo nada (Bolaño 2000: 139)

En ambos casos, los personajes han perdido el sentido crítico de sus obras y se han extraviado ante las cuestiones externas de la literatura. Ante el poder, ya sea literario o político, los dos escritores pierden su autonomía y se vuelven cómplices de una circunstancia a todas luces ignominiosa. Tanto si se trata de renegar de los principios o de actuar con el mayor cinismo posible, se busca acallar a una conciencia y subordinarse acríticamente a un circuito en el que la obra se torna funcional, por inofensiva, a los intereses que pueda defender o encubrir.

A contramano de los ejemplos anteriores, Bolaño propone un tipo de escritura crítica y capaz de registrar las múltiples formas en las que el poder trabaja y prolonga su eficacia. De plano descarta lo que llama la “respetabilidad”, esto es, el reconocimiento que todas las personas buscan en el mundo social, bien apreciable que en la escritura se convierte en un problema en tanto impide su desarrollo. Puesto que Bolaño es consciente de que la escritura es un “oficio peligroso”, lo primero que cualquier aspirante a escritor ha de tirar por la borda es la búsqueda de la respetabilidad. Propone, entonces, una escritura ejecutada desde la intemperie; es decir, desnuda de certezas y enfrentada a las diferentes formas de poder. A diferencia del escritor B de una “Una aventura literaria” una escritura desde la intemperie es una que se ajusta a los principios que conducen la ética literaria del escritor; y, a contramano del crítico literario Urrutia Lacroix, la escritura desde la intemperie es aquella que toma distancia del poder, crítica y rebelde. Como el mismo Bolaño declarara en la entrevista que publica Braithwaite, la escritura ha de

plantearse fuera de la ley; esto es, fuera de aquellos marcos referenciales que moldean nuestra sensibilidad y que dan contenido a nuestros sentidos comunes.

Y para escribir novela lo primero que hay que empezar a tirar por la borda es la respetabilidad. Escribir es un ejercicio arriesgado. Y la respetabilidad es un lastre brutal (...) La respetabilidad suele encubrir hechos delictivos. Y, además, sigo creyendo que para escribir hay que ponerse en la en la posición que predicaba Villón, el poeta medieval francés, la del fuera de la ley. Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley (Braithwaite 2013: 59).

1.2 El fracaso como condición de posibilidad

El valor como condición necesaria para la escritura que propone Bolaño remite, sin duda, a una manera agónica de comprender la literatura. Como en el tópico romántico, dicha concepción se sostiene en la idea de que todo ser vivo, por vital que sea, es en realidad un ser exánime que, aunque se dirige inevitablemente a una muerte, tiene la posibilidad de luchar hasta el último instante. El valor en este caso se relaciona con la conciencia de nuestra finitud, de ver nuestras posibilidades enfrentadas a un límite mayor e inexpugnable como es la muerte (nuestro mayor fracaso). Gracias al valor nos enfrentamos a una realidad que con seguridad será superior a nuestras fuerzas y que irremediamente nos derrotará. Como señala Franklin Rodríguez, “se trata de una lucha que requiere mucho esfuerzo y voluntad, de una exigencia que pide continuar ante situaciones difíciles, ante el miedo” (Rodríguez 2015: 28). No existe posibilidad de hablar acerca del valor allí donde las circunstancias son favorables a uno o donde está garantizado el éxito. Todo lo contrario, el valor resulta inteligible en un horizonte moral definido por el fracaso como forma inminente. La escritura perfilada ante esta realidad será entonces aquella cuyo principal motor sean el miedo, el fracaso y la conciencia de su propia inutilidad. Una escritura encabritada ante la posibilidad de la derrota. Bolaño no propone una escritura que abandone sus motivaciones o que simplemente se deje estar; por el contrario asume esta posibilidad de derrota y hacia ella marcha. La analogía entre la literatura y el combate de los samuráis muestra de manera clara esta visión agónica de la escritura que propone Bolaño:

La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a hacer derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura (Braithwaite 2013: 141).

La conciencia que el guerrero tiene de la derrota es lo que define su acción, resistencia y lucha. Si en el guerrero existiese un resquicio o grieta que pusiera en duda la entrega, sería un ser débil; si, por el contrario, no fuera consciente de los elementos que componen su acción resultaría un temerario o un

loco incapaz de comprender la acción misma y la belleza que de ella se desprende. El enfrentamiento contra el monstruo que supera al guerrero en fuerza debe ser consciente y emprendido sin atisbo alguno de incertidumbre. Desde esa perspectiva se puede afirmar que el valor es la condición, medida y motivo del proyecto escritural de Bolaño; sin él muy difícilmente podría enfrentar el “monstruo” que constantemente y de diferente forma aparece en su obra narrativa.

Pero ¿qué es aquello ante lo cual el escritor decide levantar la mirada y combatir aun sabiendo que será derrotado? En definitiva, ¿cuál son los “monstruos” contra los que Bolaño se enfrenta?

La imagen del escritor comparado con un samurái no solo apunta al hecho de que el escritor debe tener el coraje para sostener su empresa literaria; la comparación también deja constancia de la inminencia del fracaso que toda empresa literaria supone: valor y fracaso son dos realidades que en la obra narrativa de Bolaño resultan inseparables. Para ser más precisos, la idea de fracaso en la obra de Bolaño es fundamental: no solo representa un tema circunstancial desarrollado por el autor chileno a lo largo de su obra; supone además un aspecto fundamental que la constituye. La idea de valor desarrollada por el autor se recorta y logra su mayor definición teniendo la idea del fracaso como horizonte, como condición de posibilidad. Solo desde allí podemos comprender la importancia que el valor tiene para Roberto Bolaño. En este sentido, son tres los aspectos básicos que definen el universo narrativo de Bolaño, a partir del fracaso:

El primer aspecto refiere a sus personajes: Todos son seres huérfanos, relegados a cumplir un papel secundario, marginados de toda forma de poder, desterrados incluso en sus propios territorios, varados en la locura, jóvenes poetas perdidos. La obra narrativa de Bolaño está sembrada de personajes que van quebrados por la vida y buscan algún tipo de consuelo. Acaso la desesperación sea la característica que los defina. Sometidos a una suerte de orfandad (biológica y literaria), los personajes de Bolaño no encuentran tranquilidad, ni mucho menos paz. Conducidos por una fuerza que los expulsa, se encuentran en una errancia constante cuya celeridad cada vez mayor parece conducirlos a la desintegración.

En la obra de Bolaño hay una gran melancolía. Tristeza, llanto y nostalgia colman la vida de sus personajes. En muchos casos los personajes lloran. Sus lágrimas expresan la imposibilidad de comprenderse a sí mismos, su entorno y destino. Representan también la dificultad para alcanzar el amor o comunicarse verdaderamente. Indican soledad y desamparo (Osorio 2010: 14).

El segundo aspecto se relaciona con la ubicación en la historia desde donde hablan los personajes del mundo narrativo creado por Bolaño. Si entre los personajes encontráramos un lugar común definido por una escisión interna que movía a los personajes a una errancia cada vez más intensa, la ubicación de estos en la historia nos permite comprender que dicha vivencia particular de los personajes está

vinculada estrechamente a descabros de gran magnitud, llámense dictaduras, genocidios, violencia de Estado.

El significado estable del llanto en Bolaño ha quedado ya suficientemente declarado: detrás del llanto hay invariablemente un sujeto cuya vida, en su curso, entra en un contacto traumático con unos límites que son los de su tiempo, de su puro presente, es decir, de un aquí sin trascendencia, dejado o abandonado por el silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura. Un contacto insoportable, insostenible, que precipita en el sujeto el cortocircuito de su llanto, signo de impotencia absoluta. Es el lugar también del dolor asociado a una renuncia, a un no poder ser, a un fracaso, a una mutilación (Morales 2008: 22).

La idea de fracaso en la obra narrativa de Bolaño, sin embargo, no solo configura los personajes o los contextos históricos en los que estos transcurren. También supone una forma de comprender la existencia y la humanidad. Esta conciencia en Bolaño supone el reconocimiento de nuestra propia finitud; el hecho de comprender que como seremos humanos tenemos un paso breve por este mundo, sin el consuelo de la inmortalidad en ninguna de sus formas. Esta concepción entrópica de nuestra existencia, el hecho de comprender que cualquier ser que se encuentre vivo está condenado a desaparecer, permite reconocer una fuerza centrífuga en todo: la prueba más contundente de fracaso. Esta constatación, sin embargo, no supone resignación o el subyugamiento de los personajes, antes bien imprime una mayor vitalidad y valentía por parte de estos. Los personajes de Bolaño jamás se entregan pasivamente a ese sino o fuerza. A pesar de que saben que serán derrotados, luchan indomablemente contra esta fuerza. La intensidad de los personajes proviene del reconocimiento de los límites temporales sobre los que están suspendidos los seres humanos, o todo lo vivo. Y la valentía que demuestran está en relación directa con los límites planteados.

Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar pelea, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria (Braitwaite 2013: 130).

De este modo, a través de los personajes y de los contextos en los que estos se inscriben, Bolaño nos confronta con el fracaso como una realidad de la que es difícil (si no imposible) escapar; una suerte de límite imposible sobre el cual se recorta el valor con el que los personajes asumen sus destinos. La experiencia del fracaso en la obra narrativa de Bolaño, sin embargo, no es una experiencia carente de particularidades, ella apunta más bien hacia dos direcciones.

- a) La experiencia del mal
- b) El derrumbe de los metarrelatos

1.3. La experiencia del mal

El mal es un tema fundamental en el universo narrativo de Bolaño, representa una de las formas más acabadas del fracaso en la medida que socava toda posibilidad de sociabilidad y vínculo entre los individuos. El mal comprendido como fracaso supone la imposibilidad de cualquier forma de convivencia, principalmente porque atenta contra esta, destruyendo los vínculos existentes entre los individuos. Tal como lo señala Giusti, el mal representa “una transgresión del orden, del orden social en este caso, una temeraria desmesura humana” (Belay *et al* 2004: 20). La presencia del mal se percibe en cada una de las novelas de Bolaño como escenario en el que se encuentran atrapados los individuos. Más parecido a una pesadilla de la que resulta imposible escapar, la experiencia del mal vertebró una realidad en la que lo infame —por contradictorio que parezca— se convierte en objeto estético. A propósito de las biografías que Bolaño desarrolla en *La literatura nazi en América* (1996) y que pueden trasladarse a su obra narrativa, Manzoni afirma: “La fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad casi compulsiva, de poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso, lo escondido, lo que no tiene nombre, parece alimentar estas biografías ínfimas que pueden ingresar en la categoría de los ‘siniestro’” (2002: 27). Con relación a *Estrella distante*, Espinoza señala que “se literaturiza el referente histórico, a través de una suerte espejo ficcional, lo cual contribuye a resituar el horror en tanto una estetización cuasi farsesca” (2003: 25).

La lectura de Natuska González (2010), sin embargo, ofrece una propuesta conceptual y operativa más compleja en tanto que evalúa la obra del escritor chileno desde la lógica del mal. Tomando en cuenta la totalidad de su obra, González propone que el proyecto narrativo de Bolaño se enfrenta a dos tipos de mal: a) el mal absoluto y b) el mal radical:

Desmontando su narrativa, se encuentran dos zonas definitorias de elaboración, siempre dentro de la literatura: la primera del mal absoluto, que se arma en torno a la tortura y la violencia (...), el crimen y la transgresión. La segunda, ya la literatura como el propio mal, a partir de la escritura y de los escritores, en la dirección de desmontarla desde una perspectiva de documento de barbarie radical: la mediocridad, el fracaso y la frustración, presentes hasta en las figuras canónicas de la literatura (2010: 24).

Estas dos consideraciones nos remiten a campos específicos, a formas particulares de proceder.

En cuanto al *mal absoluto*, González considera que la obra de Bolaño se enfrenta contra una fuerza que busca destruir cualquier forma de dignidad entre los hombres y las mujeres. Sin reparo en alguna forma de límite, el *mal absoluto* busca la anulación de los principios que sostienen toda forma de sociabilidad; en él convergen principalmente la violencia social y la anulación de los individuos. Las múltiples escenas que en la obra de Bolaño están dedicadas a mostrar este hecho nos confrontan con

una realidad inenarrable, de difícil representación: “Los cuerpos atravesados por la historia desconfían del engaño de un lenguaje y de una discursividad que se pretende transparentes en el código propios del relato realista o el testimonio (...)” (Manzoni 2002: 41). De allí que, ante semejantes hechos, Bolaño privilegie la conjetura, la mirada tangencial, jamás la mirada exhaustiva que propone la lógica representacionista. Desde esta perspectiva, la escritura se convierte en un catastro de la infamia imposible de consumir. Confrontada con una realidad de difícil representación, inaprehensible en su sustancia, esta forma de escritura fracasa en su intento de registrar pormenorizadamente las formas a través de las cuales el poder totalitario cosifica la condición de las personas. La pretensión de exhaustividad que el ejercicio de escritura representacionista propone ante el mal absoluto resulta imposible, un ejercicio vano que se agota en el preciso instante en el que es ejecutado.

Esta imposibilidad de la representación del *mal absoluto* no implica que no pueda ser expresado. Si este fuera el caso estaríamos ante una suerte de teología negativa según la cual ciertos aspectos no podrían ser objeto de reflexión; serían inescrutables para el entendimiento y comprensión humanos¹. Bolaño plantea un acercamiento distinto allí donde fracasa una lógica representacionista; parte de la consideración de que la realidad del *mal absoluto*, que en el proyecto literario hace referencia a la tortura, el crimen y la desaparición de las personas, únicamente se puede mostrar desde una perspectiva oblicua, tangencial, apelando a estrategias definidas por el silencio.

Ahora bien, textualizando la escritura del mal en Bolaño, está el silencio, y que, más allá de él, implica la complicidad, el susurro, la expresión a mitad de significado, la fractura; o, a veces, la palabra que queda dicha, mas no confirmada, como una estrategia de dispersión y de no confirmación. Algunos espacios en blanco —los del silencio o los indeterminados— contienen la esencialidad de la ruptura, son diptongos deslazados en el sistema de lingüicidad (González 2010: 40).

La novela *Estrella distante* (Bolaño 1996) resulta un buen ejemplo para demostrar la afirmación de González respecto de su propuesta sobre el mal absoluto en la narrativa de Bolaño. La historia de Raúl Wiener, poeta vanguardista y responsable de los crímenes de las hermanas Garmendía, a quienes convierte en objeto de una nueva poesía que vendría a sacudir las anquilosadas estructuras de la poesía chilena, no es más que espejo de una realidad mucho mayor y acaso más perversa como la que

¹ Véase Agamben (2000: 32). Las consideraciones hechas por Agamben a propósito de “los campos de exterminio” son pertinentes en este punto. En contra de la idea según la cual la violencia implementada en Auschwitz resulta incomprensible otorgándole a esta violencia un aura que no debería de tener, lo que nos toca hacer, propone Agamben, es mirar y comprender lo más posible todo lo que supuso, aunque los resultados no sean halagadores ni siquiera para nosotros mismos. “Decir que Auschwitz es ‘indecible’ o ‘incomprensible’ equivale a *euphemein*, a adorarle en silencio, como se hace con un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros, por el contrario, ‘no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable’. Aun a costa de descubrir que lo que el mal sabe de sí, lo encontramos fácilmente también en nosotros”.

representó la dictadura en Chile, administrada por el general Pinochet. *Estrella distante*, en este sentido, logra una síntesis entre el sujeto central de la novela y la historia colectiva de una nación. Desde una lógica perversa, la expresión del “yo” de Raúl Wiener está en correspondencia directa con la dictadura impuesta en Chile por la Junta Militar. A tal punto que podríamos afirmar que la “exposición de fotos” presentada por Wiener, en la que “las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (Bolaño 1996: 97), es reflejo de una descomposición mayor a escala colectiva: la historia de Raúl Wiener es la historia de un enmascaramiento perpetuo y de una continua falsificación de identidades; es la representación gráfica o emblemática de lo que es o fue dicho tiempo, en el que la historia se encontraba secuestrada por dictadores asesinos.

El reto planteado por Bolaño ante esta maldad absoluta “indecible”, ante este “monstruo”, es la representación de algo que se torna irrepresentable, que se sustrae a toda forma de registro, ya sea en un plano psicológico, moral o intelectual. Bolaño, movido por la confianza que tiene en las posibilidades del lenguaje, y de forma particular por el coraje y valor de su escritura, asume el reto, no desde una lógica demostrativa o explicativa o representacional, sino desde la certeza del carácter mostrativo del lenguaje. Su escritura, sin embargo, no queda indemne.

La violencia desfigura los significantes o los desplaza hacia la sutileza. Sugerir las escenas de tortura, por ejemplo, parece más complejo que describirlas: como defendía Sade, la voluptuosidad de la imaginación es inconmensurable, de ahí que el lector se sienta desvalido cuando las descripciones sólo fijan a “un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos” y quien “parecía dormido, pero esta información es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos”. ¿Cuánto desasosiego, qué violencia interior no desatan estas imágenes como cortadas, sobre todo por no conocer completamente a qué aluden? (González 2010: 55).

En el caso del *mal radical*, González afirma que el proyecto narrativo de Bolaño se enfrenta al carácter imperceptible del mal en la vida cotidiana. El *mal radical* consiste ya no en las cuestiones dramáticas o aquellas que suponen una mayor tribulación, como en el caso del *mal absoluto*, sino en la vida cotidiana; de allí que sea calificado como imperceptible. A diferencia del *mal absoluto* donde la infamia y la perversidad son experiencias excepcionales, puesto que suponen un quiebre claro, evidente y visible en la vida cotidiana, en el caso del *mal radical* hablamos de uno institucionalizado: en nuestras costumbres, en nuestras formas de proceder, en nuestras valoraciones. El *mal radical* no opera como excepción, sino como parte de una cotidianeidad. Se encuentra asentado por detrás de nuestras consideraciones de lo que pensamos es valioso, bello o verdadero; se activa allí donde nos sentimos más seguros, ajenos a cualquier riesgo que ponga en entredicho el sistema presupuesto sobre el que transitamos.

Se presencian lugares del mal de difícil aprehensión, cuyas acciones, al no corresponder con los extremos del mal absoluto, se aposentan sin provocar señales de alarma. Aunque parezca paradójico, el mal radical es un mal aceptado porque carece de intencionalidad (González 2010: 67).

Ese es el mecanismo sobre el que se asienta el *mal radical*, y la obra narrativa de Bolaño advierte acerca de este mal imperceptible y comprueba un estado de cosas definido por la mediocridad. En este punto, la propuesta de Bolaño se torna precisa y categórica y registra como manifestaciones de este mal motivaciones o intereses que sacan al escritor de la consumación de su proyecto literario: utilizar a la literatura como medio para la movilidad social o para refrendar el poder en cualquiera de sus formas (ya sea económica o política).

Si alguna certeza se incrusta en la narrativa de Bolaño es la que vincula la literatura con la medianía, en una voluntad del autor de poner sobre escena que todo el andamiaje literario — desde el propio nacimiento de la obra hasta los contextos que la rodean: editoriales, talleres, congresos, críticas, grupos literarios, entre otros— representa una subjetividad erigida sobre sujetos frustrados, al borde la desesperanza y condenados a un infierno, la mayoría de las veces involuntariamente, como evidencia el mal radical (González 2010: 68).

El ejemplo emblemático de lo que ha sido formulado como *mal radical* podemos encontrarlo en el cuento “Sensini”, incluido en *Llamadas telefónicas* (Bolaño 1996). La historia de Sensini es la de un novelista argentino radicado en España. A pesar del renombre internacional que alguna vez alcanzara gracias a sus novelas o cuentos, en la diégesis del relato Sensini padece una precariedad material. La lógica de sobrevivencia gracias a la cual sostiene a su familia para ganarse el sustento diario está lejos de ajustarse a la idea romántica del escritor. Por el contrario, sobrevive muy austeramente enviando sus cuentos a concursos municipales de poca monta. Muestra de ello son el espacio en el que vive, las labores que él y su mujer realizan y la expectativa puesta en los concursos literarios de provincia. Esta expectativa puesta en los concursos de provincia ilustra el mal radical en Sensini. En el hecho de que un escritor con virtudes literarias reconocidas por sus pares se encuentre relegado de toda forma de reconocimiento y confrontado a una realidad material que lo ubica jerárquica y simbólicamente en los márgenes de la sociedad.

Sus ingresos provenían de unos vagos trabajos editoriales (creo que corregía traducciones) y de los cuentos que salían a pelear a provincias (...) Vivía, no tardé en comprenderlo, en la pobreza, no una pobreza absoluta sino una de clase media baja, de clase media desafortunada y decente. Su mujer (...) trabajaba ocasionalmente en labores editoriales y dando clases particulares de inglés,

francés y hebreo, aunque en más de una ocasión se había visto abocada a realizar faenas de limpieza (Bolaño 1996: 21).

La precariedad material, sin embargo, está inscrita en una precariedad existencial mayor, definida en este caso por la dictadura en Argentina. Sensini forma parte de una generación, “cuyo exponente más conocido era Haroldo Conti, desaparecido en uno de los campos especiales de la dictadura de Videla y sus secuaces” (Bolaño 2002: 15). En efecto, sobre este grupo de escritores y en general sobre la Argentina se cierne la violencia de la dictadura. Gracias al relato conocemos que Sensini está doblemente condicionado por esta: su condición de exiliado que lo hace vivir en una suerte de limbo se encabalga con las múltiples gestiones que Sensini realiza para conocer el paradero de Gregorio, su hijo desaparecido.

Haciendo eco del concepto de *banalidad de mal* desarrollado por Arendt en *Eischman en Jerusalem* (2003), el concepto de *mal radical* constata la existencia de personas que sucumben a un sistema y actúan dentro de él sin cuestionar cualquiera de los aspectos que la componen. La conclusión a la que llegaría la filósofa Arendt y que tanto había de escandalizar a la intelectualidad de su tiempo fue que Eischman no era el monstruo que todos suponían: un ser irracional, bárbaro y salvaje, la excepción en el mundo civilizado en el que el personaje transcurría. Eischman —según la conclusión de Arendt— resultaba siendo un ciudadano común y corriente, como cualquiera de nosotros, capaz de combinar en su vida el cuidado de su familia y el cultivo de las artes con la perversa acción de consumir la atrocidad de eliminar a los judíos. En el caso particular de Bolaño, a través del concepto de “mal radical” el escritor denuncia la forma en el que el sistema literario está corrompido, definido por la mediocridad que atraviesa el sistema de producción, distribución y recepción. Teniendo en cuenta su proyecto literario, Bolaño persiste en la idea de que el escritor está sometido a una serie de adversidades que dificultan su ejecución e implementación: la lógica del mercado o del reconocimiento son algunas de estas adversidades para Bolaño quien, hemos dicho anteriormente, siempre se mostró crítico de los escritores que abandonaron su proyecto escritural sucumbiendo a la lógica del mercado o al reconocimiento social. Aquello que es propio de la escritura se encuentra en la orilla opuesta a la lógica del mercado y el reconocimiento. Sin embargo, confunden al escritor y si sucumbe a ellos se aleja de los fines del proyecto literario.

Por el contrario, ahora, sobre todo en Latinoamérica, los escritores salen de la clase media baja o de las filas del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad. Es decir, los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que suele llamar “instancias políticas”, los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores le da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros, que hace felices a las editoriales pero que aún hace más felices, esos escritores que saben, pues lo vivieron de niños en casa, lo duro que

es trabajar ocho horas diarias, o nueve o diez, que fueron las horas laborables de sus padres, cuando había trabajo (Bolaño 2004: 311).

Tanto si se trata del *mal absoluto* como del *mal radical*, en la narrativa de Bolaño los individuos desaparecen del horizonte moral, pierden cualquier forma de dignidad, son considerados objetos o instrumentos, medios y no fin en sí mismos. La desvinculación afectiva a la que son sometidos hace que sus vidas resulten precarias y vulnerables (Honeth 2007). Desde una perspectiva sociológica que busca determinar problemáticas comunes en torno al concepto “masacre”, Jacques Semelin establece algunas condiciones que permiten este suceso particular. Sin ellas difícilmente se puede instalar este contexto de perversión y mal en nuestras sociedades. Al igual que Bolaño, Semelin concluye que las masacres y los actos que atentan contra los individuos se consuman cuando se persiste en:

- a) La destrucción del vínculo social de las futuras víctimas.
- b) La complicidad de los actores, tanto en su nivel directivo como ejecutivo.
- c) Los factores de contexto, ya sea porque se da una situación de complicidad, o de puertas cerradas o un contexto internacional favorable para este tipo de hechos (Belay *et al* 2004: 62).

Se trata de una serie de condiciones para el cumplimiento del mal, considerado como una forma de fracaso de nuestra sociabilidad, en la que la importancia del individuo desaparece y se vuelve opaca. Gracias al componente “valor” en el proyecto escritural de Bolaño se exploran, al decir de Alexis Candia Cáceres, “las múltiples facetas que adopta la maldad en la sociedad occidental. De ahí que en sus novelas sea posible apreciar la ferocidad sádica, la transgresión, la barbarie colectiva extrema, entre otras manifestaciones de la maldad” (Candia 2010)²; aunque no como si se tratara de una mera exploración de la modalidades del mal en la sociedad occidental, sino como el paso previo para una mayor comprensión del hecho y de sus secuelas en nuestra sociedad latinoamericana. En este sentido, resulta fundamental señalar que el *ethos* central de la escritura de Bolaño está definido por una doble realidad.

De un lado, comprobamos la anulación de los personajes reducidos por las diferentes formas de poder. Esta reificación de los personajes es producto de un contexto mayor, de un sistema que busca constantemente ya sea su desaparición o su complicidad. De ahí la sensación de constante amenaza de la que les resulta imposible escapar; de ahí su vulnerabilidad absoluta a la que son arrinconados los personajes dentro del mundo ficcional.

² Véase Candia (2010): “Todos los males el mal. La *estética de la aniquilación* en la narrativa de Roberto Bolaño”. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952010000100003&script=sci_arttext

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

Por otro lado, en la escritura de Bolaño palpita una interpelación ética, la resistencia para no olvidar o para no convertirse en cómplice justamente de lo señalado anteriormente y del hecho, según palabras de Bolaño de que “el mal es básicamente el egoísmo narrado de diferentes formas. La frontera la delimita la mirada que tengas sobre el otro, el saber que el otro existe” (Braitwhite 2013: 81).

La constatación de las diversas formas del mal absoluto que atravesó el siglo XX podría conducirnos a la inmovilidad, reflejo de un pensamiento según el cual la acción humana es nimia e insignificante ante las diferentes formas de horror inventadas e implementadas por el hombre. Pero la literatura de Bolaño, en este sentido, funciona como una forma de contrarrestar el horror, de amortiguar la violencia y los efectos que esta causa entre los hombres y las mujeres. Una suerte de conjuro que busca a través de su expresión mediante la escritura, la manera más efectiva de denuncia y superación. La literatura de Bolaño responde a una exigencia ética, según la cual nadie puede permanecer quieto o inmóvil o indiferente ante el horror o cualquier forma del mal.

1.4 El derrumbe de los metarrelatos

La escritura como riesgo es una de las características más significativas del ejercicio literario planteada por Bolaño. La figura del samurái ya referida nos sirve para visualizar los riesgos que supone la escritura, y el valor con el que el escritor debe afrontar “los monstruos” que esta empresa depara. En el apartado anterior asociamos la escritura y el ejercicio literario a la figura de un samurái en la medida en que el escritor se enfrentaba a dos tipos de mal, según la formulación de González: el *mal absoluto* y el *mal radical*. En este apartado, desarrollaremos otro de los retos (o “monstruos”) al que se enfrenta Bolaño y que al igual que en el caso del mal, vertebra su obra: el derrumbe de los metarrelatos que brindan un sentido de comprensión total de la realidad. En el caso particular de Bolaño nos referiremos específicamente al derrumbe del ideal socialista por cuanto su literatura representa una denuncia del fin insulso al que fueron conducidos todos los jóvenes latinoamericanos, su cuerpo y energía despilfarrados en nombre de un engaño. Acaso las utopías no suponen en su seno también una forma de engaño o, para ser más preciso, un ideal difícilmente a ser cumplido en nuestras sociedades. Cualquiera sea la respuesta, no existirá en el futuro ninguna forma de esperanza si es que no somos capaces de abrazar esta triste

realidad en la que el horror lamentablemente cumple un lugar central. El mundo narrado por Bolaño es un mundo quebrado, absolutamente roto. Sus personajes están sumergidos en un haz de violencia que los enceguece y desorienta.

Para comprender la magnitud de la constatación de este fracaso del ideal comparemos dos textos paradigmáticos leídos en el marco de recibimiento de uno de los premios más emblemáticos de las letras hispanoamericanas como es el premio Rómulo Gallegos. El primero es el discurso de Mario Vargas Llosa cuando recibió el premio el 4 de agosto de 1967 que tituló “*La literatura es fuego*”. El segundo, conocido como “*Discurso de Caracas*” es el leído por Roberto Bolaño en el año 1999. Ambos están marcados por la preocupación sobre el rol que le corresponde desempeñar al escritor en su sociedad. Si bien es cierto el énfasis es mayor en el caso de Vargas Llosa, Bolaño no escapa a estas consideraciones a pesar de que una primera lectura nos deje una impresión contraria.

Mario Vargas Llosa en “*La literatura es fuego*” reflexiona acerca de la ubicación y la función que cumple el novelista y señala que en nuestras sociedades la indiferencia con que se trata al escritor y el maltrato del que es objeto ha sido una constante. Siempre relegado a una ubicación o importancia periférica, ha sido constante y persistentemente desalentado en el desarrollo de su vocación, definido como un paria cuando no una nulidad: un ser contrahecho en la cadena de producción de nuestra sociedad.

Como regla general, el escritor latinoamericano ha vivido y escrito en condiciones excepcionalmente difíciles, porque nuestras sociedades habían montado un frío, casi perfecto mecanismo para desalentar y matar en él la vocación (...) Sin editores, sin lectores, sin un ambiente cultural que lo azuzara y exigiera, el escritor latinoamericano ha sido un hombre que libraba batallas sabiendo desde un principio que sería vencido. Su vocación no era admirada por la sociedad, apenas tolerada; no le daba de vivir, hacía de él un productor disminuido y ad-honorem (Vargas Llosa 1983: 133).

Sin embargo, como contraparte de este maltrato e indiferencia, la función crítica que cumplen los escritores es de importancia capital. Ellos son los responsables de poner como en una suerte de espejo la imagen que las sociedades reflejan con la finalidad de registrar y problematizar su mal funcionamiento, la situación de injusticia en la que viven los individuos. El escritor, en este sentido, es el gran insatisfecho: nunca quieto, jamás complaciente, su trabajo está dirigido a cuestionar aspectos de nuestra moralidad que ponen en cuestión la libertad y el desarrollo de espíritu de los hombres y las mujeres.

Sólo si cumple esta condición es útil la literatura a la sociedad. Ella contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral. Su misión es agitar, inquietar,

alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes y nocivas (Vargas Llosa 1983: 135).

Por su parte, “*El discurso de Caracas*” leído por Roberto Bolaño en octubre de 1999, precisa el lugar de enunciación fundamental en la producción del escritor: Latinoamérica. Detrás de la dislexia que comenta jocosamente Bolaño y a partir de la cual descontextualiza el lugar de la producción de las novelas que él nombra, utilizando dicho método como principio de lectura, palpita la certeza de que la realidad en América Latina es una realidad compartida y que puede ser intercambiable sin que esa práctica resulte contraproducente: “*Pobre negro*, por ejemplo, de don Rómulo, es una novela eminentemente peruana. *La casa verde*, de Vargas Llosa, es una novela colombiana-venezolana. *Terra nostra*, de Fuentes, es una novela argentina (...)” (Bolaño 2008: 34). Esta consideración resulta propicia para acondicionar el lugar de enunciación desde donde Bolaño desarrollará su proyecto narrativo: América Latina como un espacio común asolado por el mal en sus diferentes variantes. En efecto, si existe, pareciera decirnos Bolaño, un elemento en común que pueda emparentar las diferentes realidades existentes en América Latina, esta es la experiencia del fracaso y el mal que se ha vivido a propósito de las dictaduras militares.

En este sentido, el escritor que propone Bolaño, a diferencia del que propuso Mario Vargas Llosa, no es uno que tenga que luchar contra la hostilidad, el menosprecio y el olvido que la sociedad le impone, siendo perseverante en su empeño; ni uno cuya lucha corresponda con la supuesta función social que tiene el escritor en la instauración de la justicia social en las mismas sociedades que lo desalientan en su vocación. El escritor que propone Bolaño, como si se tratara de un detective, debe dar cuenta del mal que se ha instalado en nuestras sociedades. En palabras del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, referidas a *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, aunque posibles de ser proyectadas a la obra completa de Bolaño, “El escritor chileno no tiene otra opción que dar cuenta del horror y el mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta (...)” (Paz Soldán 2008: 13).

La distancia existente entre uno y otro discurso está marcada por el tiempo histórico en el que cada escritor habla. Conviene, pues, hacer referencia al contexto histórico en el que se inscriben ambos discursos. El arco histórico que va desde los sesentas y el fin de los ochentas está definido por el ascenso y la caída de la idea de la revolución. Vargas Llosa (el del discurso “*La literatura es fuego*”) y Bolaño están ubicados en los vértices contrarios de esta historia. El primero, desde una posición de confianza de la historia, confortado por la posibilidad de transformar la realidad y con fe en la realización del sueño socialista; el segundo, desde la constatación de que aquellas utopías y esperanzas que motivaron a

muchos jóvenes a entregarse a una causa, han fracasado irremediabilmente. La idea principal que sostuvo dichas utopías fue la posibilidad de hacer realizable una sociedad igualitaria, según la cual hombres y mujeres no estuvieran sometidos a ninguna forma de opresión. Superadas estas formas de opresión en una sociedad postcapitalista, la justicia social se convertiría en el elemento fundamental que brindaría dirección en dicha sociedad, tanto al momento de hablar del bienestar individual como del colectivo.

Conocemos sin embargo el alejamiento que Vargas Llosa tuvo de dicha idea, encarnada en la Cuba de Fidel Castro, y de la que no tardó en tomar distancia previendo que la posibilidad de que una sociedad como esta fuera realizable lo sería quebrantando muchas voluntades, convirtiendo en infierno lo que en un principio se había erigido como un ideal político posible. A través de diferentes artículos, Vargas Llosa da pruebas de que el proyecto socialista no solo resultó inviable desde el punto de vista teórico, sino además que en la práctica todos los países que en algún momento de su historia enarbolaron como estandarte esta utopía terminaron siendo víctimas del autoritarismo, la opresión social y la pobreza.

Hace doce años estaban todavía muy arraigadas las creencias de que la justicia social exigía un Estado grande, que una economía intervenida podía ser próspera, que el paternalismo y las dádivas eran buenos resultados contra la pobreza y que la soberanía debía ser defendida también en lo económico con políticas “nacionalistas”. Lo cierto es que hoy queda muy poco en pie en Europa de esa filosofía populista. Y aun en el resto del mundo cada vez parece más una verdad de Pero Grullo decir que la libertad política y la libertad económica son una sola y que sin esa última es muy difícil, cuando no imposible, la creación sostenida de riqueza (Vargas Llosa 2012: 314).

La obra narrativa de Roberto Bolaño, de manera particular *Los detectives salvajes*, está desarrollada a propósito del fracaso que en América Latina supuso la implementación de un proyecto político como el socialista que buscaba una comunidad más justa en la que los ciudadanos se reconociesen como iguales. Como en diferentes momentos afirmó Bolaño, lamentablemente esta utopía se convirtió en un infierno. Lo dice de manera muy clara en el discurso de Caracas:

Todo lo que he escrito es una carta de amor o 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 creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra

generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto (...) (Bolaño 2008: 37).

Si ubicamos la obra literaria de Roberto Bolaño en el marco del debate que supuso la posmodernidad en los años noventa, constataremos la manera como su obra narrativa hace eco de uno de los temas fundamentales en torno a la posmodernidad: el derrumbe de los metarrelatos que otorgaban sentido a la realidad; de forma particular, el derrumbe y fin del proyecto socialista. Bolaño empezó a publicar su obra narrativa cuando la reflexión filosófica se encontraba comprometida en la evaluación de los alcances y las limitaciones de la modernidad al término del siglo XX. Desde *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), escrito junto con A.G. Porta hasta *2666* (2004), Bolaño completaría una secuencia literaria definida por los diferentes temas que atravesaron, en palabras de Erick Howsband, “el corto siglo XX”. De cara a la pérdida/búsqueda de sentido por parte de los hombres y mujeres en este siglo, resulta significativo recuperar esta evaluación finisecular y comprobar de qué manera resuena o encuentra un nuevo cariz en el proyecto narrativo de Roberto Bolaño.

El aporte desde la filosofía en este punto resulta importante. Las descripciones que se han realizado acerca de la situación actual en la que nos encontramos permiten comprender mejor el horizonte moral de derrota en el que cobra sentido el mundo narrativo de Roberto Bolaño. Dichas descripciones intentan ser la reconstrucción y el diagnóstico de un proceso que supuso el socavamiento del marco de comprensión de la realidad y que Françoise Lyotard (1995) denominó el “derrumbe de los metarrelatos”. La idea que preconiza el autor francés es que en este tiempo se clausuraron los diferentes relatos que le daban un sentido de totalidad y pertenencia a nuestras vidas. Según Lyotard, los metarrelatos son las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria y que permite a los individuos ordenar el mundo. Supone, entre otras cosas, el relato de la independencia política y el de la racionalidad total, dos hechos sin embargo que se desploman ante “la condición posmoderna”:

Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras sociales y políticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de “luz”, de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico (1995: 29).

Los metarrelatos, según Lyotard, perdieron sentido y significado al verse confrontados con una de las experiencias más perversas del siglo XX: Auschwitz. El holocausto supuso para Lyotard la imposibilidad de continuar con estas narraciones y metarrelatos, principalmente porque este hecho

socavó todo aquello que la modernidad propuso como ideal. Lyotard sostiene que fue en este punto que se desplomó toda idea de continuidad que sostuviera la modernidad acerca de una historia universal. La idea de modernidad supuso un marco teleológico, un horizonte moral compartido en relación al cual se determinaban o evaluaban las particularidades. El holocausto como experiencia traumática vino a cancelar la posibilidad de que las particularidades cumplieran en su seno los fines últimos de esta historia universal y que la modernidad se clausurara en aquello que era su propósito siempre acariciado: la emancipación del hombre ante cualquier forma de opresión.

Como bien sabemos, la modernidad supuso el gran relato de la emancipación de cualquier forma de opresión por medio de la razón con el fin de garantizar la dignidad de las personas. El hombre como ideal ilustrado se convertiría en un ser autónomo, capaz de su autoregulación. Lamentablemente no fue así. El holocausto supuso ante este ideal la cancelación del proyecto moderno, puesto que el holocausto es el registro más claro de que nuestra civilización occidental, o los ideales de la sociedad occidental, está sostenida por una condición de crueldad que la hace posible. Tal como lo sostiene Bolaño en entrevista con Héctor Soto y Matías Bravo:

La verdad es que para mí, y quiero ser muy sincero, la idea de la revolución ya estaba devaluada cuando yo tenía 20 años. A esa edad yo era trotskista y lo que veía en la Unión Soviética era una contrarrevolución. Nunca tuve la sensación de estar apoyado por la dirección de la historia. Al contrario, me sentía bastante aplastado. Creo que eso se nota en los personajes de *Los detectives salvajes* (Braithwaite 2013: 67).

En este punto, y en relación a lo que venimos señalando con relación al “derrumbe de los metarelatos”, nos interesa remarcar la brecha que se abrió entre la utopía y la vida cotidiana, pero desde el sentido de desilusión que supuso la imposibilidad de una idea rectora que supusiera un sentido, una dirección. La relación con la obra de Bolaño es clara: *Los detectives salvajes*, una de sus cumbres narrativas, está erigida sobre esta desilusión. En realidad, de una doble desilusión: de una forma explícita está la acción poética que los infrarrealistas pretenden realizar para transformar la poesía en América Latina; por otro lado, de una manera muy sutil e implícita, por debajo de la historia de los infrarrealistas recorre la pretensión de transformar la sociedad. Como si se tratara de dos momentos concomitantes, encadenados por una forma de causalidad, estas dos circunstancias aparecen en la obra narrativa de Bolaño definiéndolo todo: los personajes, las tramas, la historia, las búsquedas.

La escritura reemplaza así a la guerra perdida, es la continuación de la guerra por otros medios, el recurso del poeta que llegó tarde al campo de batalla, o no estaba en el momento ni en el lugar donde se le requería y sabe que ya siempre permanecerá en ese otro espacio en sombra. Bolaño sufrirá ese desplazamiento como una derrota aún más lastimosa que la del resto de su generación, privado del fragor de la batalla o la gloria de un final heroico (...) (Carrillo 2014: 50).

CAPÍTULO 2

HERENCIA LITERARIA Y CREACIÓN DE LO NUEVO

En el capítulo anterior hemos desarrollado el principio que rige la escritura de Bolaño. Hemos comprobado de qué forma su escritura está determinada y condicionada por el valor. Sin el valor, propone, los escritores no serían capaces de conducir sus proyectos narrativos hasta las últimas consecuencias. Dicho discurso, afirmábamos, lo desarrolla Bolaño en un horizonte moral definido por la experiencia del fracaso: la imagen según la cual la escritura se asemeja a una pelea entre samuráis en la que resulta imposible ganar, resultaba elocuente para este fin. En el caso particular de Bolaño, ubicamos el fracaso político y el literario, expresados como experiencia del mal absoluto y el mal radical. Y terminamos concluyendo que para Bolaño más que el talento importa el valor del escritor para consumir un proyecto narrativo sin concesiones de ningún tipo, sean estas políticas o comerciales.

Con la intención de profundizar sobre las conclusiones alcanzadas en el capítulo anterior, nos interesa rastrear los referentes literarios a los que Bolaño fue afín y definir de qué manera en su escritura se configura “lo nuevo”, ambos elementos característicos de la escritura de Bolaño. En este sentido, a contracorriente de la idea que considera que el impulso confrontacional de Bolaño lo condujo a invalidar y estar en contra de la tradición literaria, queremos enfatizar que la concepción de su literatura se nutre de dos referentes significativos: la tradición vanguardista, por un lado, y la literatura de Borges, por otro.

Para referirnos al elemento vanguardista, desarrollaremos la idea de que la postura crítica y la vocación por ir en contra de todo aquello que cosifica el arte provienen justamente de esta tradición. De forma particular profundizaremos en la experiencia que tuvo Bolaño cuando formó parte del grupo autodenominado “Infrarrealismo”, movimiento vanguardista existente en México durante la década de los setentas, y los vínculos de este con *Hora Zero* (Perú 1970) y el movimiento estridentista mexicano de los años veinte.

En el caso de Borges, nos interesa enfatizar tres enseñanzas que el autor argentino dejó en el chileno y que resultaron fundamentales para el desarrollo de la obra narrativa de este: el valor como definición de la identidad de los personajes, la abyección como síntoma de un estado de cosas y la comprensión de la literatura como campo de batalla.

Estos dos elementos, sin embargo, resultan inteligibles en la propuesta literaria de Bolaño en la medida que están dirigidos a la configuración de nuevos sentidos. La consideración por “lo nuevo” o “lo desconocido” en el caso de Bolaño representa el horizonte literario al que todo escritor debe aspirar si su apuesta es conducir su obra literaria hasta las últimas consecuencias.

2.1. El impulso vanguardista

Pocos autores evidencian tan nítidamente, como ocurre con Bolaño, el hecho de que la formulación y ejecución de su escritura está nutrida de otras escrituras. Su forma de comprender la escritura y la literatura es producto de un concienzudo aprendizaje de una tradición literaria con la que por cuestiones biográficas o ideológicas se sintió afín. Basta retroceder hacia los primeros años cuando Bolaño era un joven poeta en México empeñado en transformar la poesía latinoamericana, para reparar en el hecho de que la forma radical de comprender la literatura, transversal en su proyecto literario, estuvo presente en él desde un inicio. Desde aquellos tiempos en los que creó junto con Mario Santiago el infrarrealismo, Bolaño tensó el arco de su itinerario vital y su escritura con el impulso radical de apostar todo. Desde su temprana juventud hasta su muerte, constante es esta demanda, que resulta insobornable, cuando se trata de escribir. Como si Bolaño afirmara que lo único que justifica la escritura es la posibilidad de abandonarse, arriesgándose a ir más allá de las certezas y seguridades en las que ésta puede encontrarse.

El riesgo siempre está en otra parte. 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 (Bolaño 2013: 60).³

Tal como lo hemos formulado en el primer capítulo, la búsqueda de la completa identificación con la literatura a la que nos conmina Bolaño guarda correspondencia con el abandono y la completa identificación que los militantes tienen con relación a su causa revolucionaria. Igual que ellos, Bolaño piensa que todo lo que no tenga relación con la literatura es simple gasto o dilación. Esto se ve con claridad en cualquiera de sus novelas donde los personajes logran una plenitud al contacto con la literatura. En efecto, una de las características de la obra literaria de Bolaño es que sus personajes encuentran plenitud e iluminación en la escritura, aunque posteriormente esta identificación los conduzca a la caída. La literatura es percibida como principio, como fundamento que otorga sentido y al mismo tiempo su economía colisiona contra un marco de referencia mayor: ya sea porque pervierte la escritura (como en el caso de *Estrella distante*) o lo banaliza (como en el caso de *Los detectives salvajes*). A pesar de la visión pesimista que Bolaño tiene del mundo y su consideración acerca del fracaso, es

³ Artículo publicado en *Tsunun* Ed. 2013.

únicamente en la literatura donde sus personajes encuentran el vitalismo que también caracteriza su escritura, lo que confirma su fe en la escritura.

Montserrat Madariaga Caro ha estudiado con exhaustividad los años durante los cuales Bolaño vivió experiencias que más tarde reelaboraría en la creación de *Los detectives salvajes*. La autora muestra de forma pormenorizada la composición del grupo poético infrarrealista al que perteneció Bolaño (o que fundó) y el propósito que unía a sus miembros y los empujaba hacia adelante con esa actitud beligerante contra toda forma de orden y autoridad: “La poesía infrarrealista nace de esa necesidad de liberación de todas las convenciones y límites que la sociedad impone en aras del orden” (Madariaga 2010: 42). Si bien es cierto que el estudio de Madariaga no analiza la forma como el Infrarealismo influyó en la obra narrativa de Bolaño, sí nos brinda elementos para conocer la acción poética de Bolaño dentro de este movimiento. Todo lo que posteriormente se convertiría en materia de la ficción en *Los detectives salvajes* tiene su origen en los años formativos que Madariaga ha estudiado. De tal forma que la imagen que tenemos de Roberto Bolaño cuando joven nos ayuda a comprender que en efecto nuestro autor buscó en el Infrarrealismo lo que Julio Ortega ha denominado “el principio radical de lo nuevo” (Ortega 1997: 75).

Intentemos observar con mayor precisión en qué consistió dicho movimiento para Bolaño. Remitámonos, en primer lugar, al Infrarealismo, grupo poético que fundaron en el año 1974, según Jaime Moreno Villarreal, Mario Santiago, Bruno Montané y Roberto Bolaño, bajo la influencia del surrealismo⁴. Remitámonos a los tres manifiestos infrarrealistas en las que quedan trazadas las consignas, las líneas transversales, la singlatura del movimiento infrarrealista:

- a) “Por un arte de vitalidad sin límites” (1975), escrito por José Vicente Anaya;
- b) “Manifiesto Infrarrealista” (1975), escrito por Mario Santiago;
- c) y, por último, “Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto Infrarrealista” (1976), escrito por Roberto Bolaño⁵.

Estos manifiestos, como los de todo grupo neo vanguardista de la época, son una carta de presentación ante la sociedad literaria contra la que lucharon los jóvenes infrarrealistas y expresan no solo la finalidad de sus acciones, aquello que buscan como grupo, sino principalmente, los medios de los que se van a valer para consumir dicho propósito. Difundidos entre publicaciones de poca circulación, las condiciones materiales de su producción son un elemento significativo que define su marginalidad en relación a un sistema literario.

⁴ Véase en Letras Libres [página web]. Consulta: 23 setiembre de 2016. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo>

⁵ Manuscritos recogidos en Tsunun Ed. 2013

Las líneas generales de dichos manifiestos coinciden en enfatizar los siguientes aspectos:

- i) enfrentar el miedo natural que hombres y mujeres tenemos, particularmente el miedo que tenemos a descubrir y por lo tanto a poner en entredicho nuestra forma de comprender el mundo;
- ii) superar la realidad condicionada en la que nos encontramos sumergidos;
- iii) alejar el pensamiento de la lógica, que no es si no otra forma de refrendar la realidad condicionada y por lo tanto los miedos justificados;
- iv) adentrarse en una visión alucinante del hombre y de la experiencia misma.

Las propuestas de estos manifiestos nos brindan información sobre el horizonte ético y estético en el que resulta inteligible el Infra realismo. En este sentido, dejan clara la postura del grupo ante las formas institucionales que perciben como opresoras en tanto impiden la creación artística, cosifican la vida y el arte. En cada uno de los manifiestos se expresa y reitera con enfática claridad esta idea. José Vicente Anaya señala:

Y nosotros no decimos que “la belleza debe ser” sino que LA BELLEZA ES, EXISTE EN EL PRESENTE, está en la vida misma sin restricciones, sin esquemas apriorísticos, sin límites, y por todo esto, INDEPENDIENTE de las instituciones y fuera de los consejos vejatorios y epígonos anatematizantes” (Anaya 2013: 44).

En esta misma dirección, Mario Santiago aboga por difuminar la línea que separa la vida institucional del arte y la vida misma. Aboga, en este sentido, por una democratización tanto de la producción como del consumo de lo que se ha llamado arte, socavando cualquier forma institucional que busca restringir la energía que supone el arte:

¿Qué proponemos?

No hacer un oficio del arte

Mostrar que todo es arte y que todo mundo puede hacerlo

Ocuparse de cosas “insignificantes” / sin valor institucional / jugar / el arte debe ser ilimitado en cantidad, accesible a todos, y si es posible fabricado por todos (Papasquiari: 2013: 37).

Se evidencia así la denuncia de un sistema, de un modo de proceder que, de acuerdo con los infrarealistas, ha convertido a los artistas en burócratas olvidando sus verdaderos proyectos literarios y cuyo único propósito es garantizar un estado de cosas, un statu quo anquilosado. Pero de los tres, es Bolaño el más acucioso en su diagnóstico de la situación en la que se encuentra el arte. Bolaño va más allá de la denuncia de Vicente Anaya y Mario Santiago, en tanto que propone la construcción social del arte y determina la correspondencia existente entre realidad y pensamiento cuyo punto en común es la

lógica, definida como “traba humana” y que no permite, entre otras cosas, que “las cosas aparezcan por primera vez”, que no contribuyen a que lo nuevo se haga presente, y por el contrario refrendan una lamentable situación contraria para la poesía y la creación artística.

En el manifiesto de Bolaño conviene resaltar su mirada política y apuntar hacia los nudos neurálgicos de una realidad que pretende naturalizarse.

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre” (Bolaño 2013: 54).

Otro punto presente en los tres manifiestos es el ansia por una libertad ilimitada. Puede resultar ingenua la pretensión, pero en relación con lo dicho anteriormente, los infrarrealistas buscan superar el sistema que no hace más que sojuzgar y doblegar la vida artística. Sin duda, la forma más celebrada de los infrarrealistas para lograr esta libertad ilimitada tiene que ver con la subversión, diríamos con Nietzsche, de todos los valores consagrados que sostienen el sistema mismo. Aunque los manifiestos no señalan de forma específica cuáles son los valores que se precisa subvertir, es fácil inferir que estos refieren a la cordura, la moderación, la templanza.

Afirma José Vicente Anaya en su manifiesto:

Esta es la gravedad de nuestro siglo: LA GENTE ESTÁ ENFERMA DE CORDURA Y SENSATEZ

Todos los conformistas sufren de cordura y sensatez.

La cordura y la sensatez destruyen la imaginación del ser humano y lo reducen a un plano objetual en el que permanece cotidianamente reproduciendo una vida miserable; el individuo es aplastado por su propia impotencia y conformismo para hacer nada (2013: 44).

Ahora bien, la manera de conseguir esta libertad ilimitada que eche por tierra la correspondencia entre realidad, pensamiento y lógica, difiere entre los autores. Vicente Anaya propone la disolución de categorías dicotómicas como masculino/femenino, negativo/positivo, bueno/malo que han venido a componer el mundo desde una lógica binaria que habría que superar, ya que este tipo de categorías invisibilizan y oprimen otra forma de comprender la realidad.

EL REINO DE LA FELICIDAD ESTÁ AQUÍ Y AHORA en todo individuo que realiza una praxis humana en la que se reconoce sujeto/objeto, masculino/femenino, negativo/positivo,

bueno/malo; praxis en la que ama y lucha, donde crearse a sí mismo significa hacerse y deshacerse en una esencia vital” (Ibid: 46).

Mientras que Bolaño, acaso pensando en el surrealismo, y en una cultura y tradición sometida al racionalismo, preconiza la subversión de la realidad cotidiana a través de la apelación de niveles inconscientes tales como el juego, la fiesta, el experimento. Como se ve, todas estas operaciones representan formas dionisiacas en su comprensión del mundo, y resultan imprescindibles al momento de superar el anquilosamiento del estado actual de la vida artística así evaluada por los infrarrealistas. La siguiente consideración sobre la pintura de América Latina propuesta por Bolaño, da cuenta de la propuesta del escritor en relación con la poesía.

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos será la mejor pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y azules sobre nuestros rostros, para reconocernos en la creación incesante de la tribu (Bolaño 2013: 59).

Pero la pretensión de dinamitar la realidad y el pensamiento cosificado, y al mismo tiempo la búsqueda indesmayable de una libertad ilimitada, no son un fin en sí mismo; constituyen, en todo caso, medios para acceder a una finalidad mayor. Es preciso reconocer entonces que lo que buscan los infrarrealistas es lograr una revolución social y poética. En sus búsquedas descansa esa pretensión por lo nuevo, por lo desconocido, o por lo que aún no ha cobrado forma alguna ni se encuentra atrapado en un sistema de poder. Al respecto, Andrea Cobas afirma:

De ese modo, el artista podrá quebrar la visión cristalizada del hombre y de su entorno, visión que le impide desarticular la realidad opresiva que es forzoso transformar. Para eso, es fundamental ligar las dimensiones ética y estética del acto literario: es necesario pensar una nueva ética atenta a las particularidades de un momento histórico-social que el artista debe representar en su trabajo. Así, la estética de la vida y la ética de la revolución encuentran en el texto de Bolaño una correspondencia inalienable: se debe “vivir” la poesía haciendo de ella una experiencia que ayude a subvertir desde su ejercicio una cotidianeidad que ignora aspectos determinantes de la realidad histórica: el infrarrealismo se presenta como “el ojo de la transición”⁶

O, como lo afirma José Anaya:

El infrarrealismo es la espontánea e inesperada aparición de la clave determinante que asalta y destruye todas las reglas que constriñen y retrasan al ser humano y sus manifestaciones. Así, el infrarrealismo es la contingencia que lidia con los significados y cambios que nunca pueden ser previstos por el racionalismo ni siquiera con la ayuda de toneladas de equipos de precisión. El

⁶ Véase el link, disponible en: <https://goo.gl/mdn40j>

infrarrealismo está aquí, todo lo penetra y viaja en el vehículo de lo inmediato” (Anaya 2013: 46-47).

De esta forma, en virtud de las ideas principales que comparten los tres manifiestos, podemos definir el infrarrealismo “como una nueva manera de leer lo real, modo de lectura que se plasma en un signo que busca transcribir (...) toda sensación que emane de un ahora en constante fluir” (Cobas 2005) Pero ¿en qué consiste esta nueva forma de comprender lo real? Según lo que se afirma en los manifiestos, la idea común emparenta la ética con la revolución; y la estética con la vida misma. Se trata, como pretendieron las vanguardias históricas, de socavar la idea de la “institución arte” y de disipar el límite que separa el arte con la vida misma. En el primer caso, la vinculación de la ética con la revolución supone la posibilidad que otorga la refundación de un nuevo orden bajo la consigna de otorgar al ser humano una libertad ilimitada; para el segundo caso, se trata de disipar y, de ser posible, anular el límite que separa el arte con la vida misma.

Desde una perspectiva sincrónica, Hora Zero supuso en América Latina un referente significativo con relación a los dos puntos anteriormente señalados; de allí que los infrarrealistas reconocieran al grupo peruano como el referente histórico que los precedió en sus búsquedas y que supuso un camino que los condujo hacia aquello que buscaban: una forma poética nueva para expresar la nueva realidad social y política que suponía el nacimiento de un “hombre nuevo”. En efecto, a través del manifiesto en el que Hora Zero visibiliza la intensidad y la fuerza que poseen las voces populares, y declara al mismo tiempo desde los márgenes de la sociedad, también refrenda la posibilidad y la inminencia de un nuevo hombre y una nueva sociedad. El poema, en este sentido, tendría la función de reflejar y representar esta nueva realidad, pero la forma que este debería tener tendría que ser distinta de las formas que hasta ese momento se habían dado. Hora Zero viene a resarcir este vacío; llena este vacío en la poesía en América Latina.

La acción más significativa de Hora Zero, en este sentido, fue la legitimación de elementos que hasta dicho momento se encontraban relegados en la tradición poética. Hora Zero propone hacer poesía con aquello que la tradición literaria rechazaba por considerarlo indigno, tal como en “Palabras urgentes”, afirmaban Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz:

(...) nosotros proponemos una poesía viviente. No queremos que escape nada a nuestro trayecto de hombres momentáneos en la vida. Todo lo que late y se agita tiene derecho al rastro. No queremos que se pierda nada de lo vivo. Proponemos una poesía “fresca”, que se enfrente con nosotros (Mora 2009: 538).

En esta ampliación de lo poético postulada por Hora Zero se reconocen los infrarrealistas. Ven en los horazerianos un signo claro de su contemporaneidad. Allí está por ejemplo la afirmación de

Bolaño, según la cual “Nos anteceden las mil vanguardias descuartizadas en los setentas, nos antecede Hora Zero”⁷.

Pero Hora Zero no es la única referencia de los infrarrealistas en esta tradición vanguardista. Desde una perspectiva diacrónica, los infrarrealistas encuentran en el estridentismo, grupo de vanguardia mexicana, su piedra fundamental, un precedente significativo que los justifica. Nacido en el estado de Jalapa a inicios del s. XX, este movimiento vanguardista estuvo integrado por Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, List Arzubide y buscó revolucionar la poesía encorsetada y ajena a las experiencias de modernización que en aquel tiempo estaba viviendo México. Pero no solo revolucionar la poesía mexicana; también buscó generar un impacto en la dimensión social.

Desde esta perspectiva comprendemos la afinidad o correspondencia entre infrarrealismo y la vanguardia mexicana de los años 20. Lo que el Infrarrealismo encuentra en el estridentismo es la posibilidad de un antecedente, un elemento central con el que logra identificarse y a partir del cual definen su propia identidad. En este sentido, los infrarrealistas se consideran a sí mismos continuadores del proyecto estridentista.

La afinidad del Infrarrealismo con estos dos movimientos radica en la posibilidad de transformar la poesía latinoamericana. El infrarrealismo, al igual que Hora Zero y el estridentismo, busca un nuevo lenguaje que refleje el horizonte revolucionario que define los setentas en cierta medida en el sentido que señala Paz en el ensayo “Tradición de la ruptura o ruptura de la tradición” (Los hijos del limo) cuando afirma que la tradición moderna de la poesía está hecha de interrupciones, y que entre sus características se encuentran la constante renovación y la reactualización del lenguaje poético. Esta pretensión, sigue indicando Paz, se logra desconociendo todo lo inmediatamente anterior a ella.

Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no es solo hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo (Paz 1985: 11).

La postura de Bolaño es un claro ejemplo de esa modernidad⁸, en el sentido en que busca lo nuevo, a la que se refiere Octavio Paz. Su actitud beligerante y decidida de ir contra todo está reflejada en su tendencia rupturista; en su crítica del pasado. Bolaño obtiene de esta tradición el impulso no domesticable, la acción temeraria de enfrentar en este caso a la “institución arte” y los mecanismos que la

⁷ Véase Tsunun Ed. 2013: 55.

⁸ Si bien en este trabajo hemos señalado que la obra narrativa de Bolaño hace eco de la posmodernidad (ver: apartado 1.4. del capítulo I) esta afirmación refiere al fin de los metarrelatos como condición posmoderna; sin embargo, en otros aspectos, tales como la idea de “lo nuevo” así como del “valor” y de la ética literaria remiten claramente al paradigma de la modernidad.

sostienen. En este sentido, hay una *política de la escritura* en Bolaño, definida por la confrontación y el conflicto. Como ya lo hemos dicho anteriormente, la consumación de dicha *política* supone la importancia del valor como elemento fundamental de la escritura: al mismo tiempo que el valor sirve de criterio o indicador para visibilizar escritores afines con su forma de comprender la escritura y la literatura, también define un territorio en donde las reglas de esta misma escritura y literatura están marcadas por esa búsqueda indesmayable de lo nuevo.

2.2 El magisterio de Borges: tres aprendizajes

Borges es fundamental para comprender la obra narrativa de Bolaño. Desde diferentes ángulos, representa para el escritor chileno el modelo central de lo que es o debería ser la escritura llevada hasta sus últimas consecuencias. Diferentes autores pueden aparecer y desaparecer de la lista de preferencias de Bolaño pero la presencia de Borges es inamovible e, incuestionable. A pesar de que jamás le interesó escribir una novela, Borges se erige como maestro para Bolaño, por encima de otros como Cortázar, por ejemplo.

Que yo hable de Borges y Cortázar es como si una hormiga hablara del paso de dos elefantes. A Cortázar lo conocí en México, hablé con él en la calle, muy poco, mientras él y Carlos Fuentes esperaban un taxi. Ambos iban con sus respectivas mujeres. Yo iba con un grupo de amigos y parecíamos mendigos. A Borges no lo conocí, pero es el autor moderno que más releo. Y el que más me ha enseñado (Bolaño 2013: 107).

¿Pero qué fue aquello que Borges le enseñó a Bolaño? ¿Qué aprendizaje ostenta Bolaño a partir de la escritura y la lectura de Borges? En este segmento nos interesa registrar tres aprendizajes adquiridos por Bolaño que definen la propuesta ética y política que sostiene su obra narrativa.

El primer aprendizaje está en relación directa con el tema del conflicto. A contramano del lugar común que señala que la literatura de Borges es una literatura centrada en problemas filosóficos y abstracciones que jamás empataron con la urgencia de la realidad, Alan Pauls define la literatura de Borges como conflictiva, atravesada por “una pasión que no se deja domesticar”. Solo una mirada reduccionista dejaría de constatar el hecho de que Borges hizo del agón un principio de su escritura.

En rigor, toda la literatura de Borges podría leerse como un gran manual sobre las distintas formas del diferendo, desde la querrela intelectual o erudita (peleas entre escuela filosóficas, heterodoxias y herejías, litigios de lectura y de interpretación de textos, etc.) hasta el enfrentamiento físico de un duelo a cuchillo o un hecho de sangre, pasando por el célebre motivo

del doble, una variante con la que Borges suele traducir las relaciones de rivalidad conflictiva a la esfera más o menos universal de la metafísica” (Pauls 2000: 40).

Similar lectura de Borges es la que propone Beatriz Sarlo, quien lo rescata de la consideración de haber sido convertido en “autor universal”. Este reconocimiento, justo en la medida que enfatiza el logro realizado con Borges al apropiarse de diferentes tradiciones propias de Occidente, también supone para Sarlo una pérdida, en la medida que aparta la obra de Borges de las discusiones literarias en las que participó como escritor rioplatense.

Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, un grande entre los grandes, es, por un lado, un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales. Pero este acto de justicia implica al mismo tiempo un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideró suyo, la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones, y ha perdido, aunque solo sea parcialmente, lo que también consideró como un dato inescindible de su mundo, el lazo que lo unía a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino (Sarlo 2015: 12).

La desaparición de toda referencia localista en Borges no permite rastrear el hecho de que sus creaciones literarias respondieron a conflictos presentes en la vida cultural y social de la Argentina de la primera mitad del S. XX. En este sentido, según la conclusión de Sarlo, Borges parece estar ausente del debate político y cultural rioplatense. De allí que es cierto que si bien su obra gana en universalidad, pierde el marco nacional en el que el autor afirmó una estética particular en relación y lucha permanente con otras propuestas.

La manera como este aprendizaje se aplica en Bolaño es por la correspondencia con el carácter polémico que ostentó el autor chileno. Se sabe que Bolaño fue un apasionado de la discusión y que cultivó el arte del conflicto. Si bien es cierto el autor chileno tuvo un humor negro que lo condujo a excesos, sus polémicas más emblemáticas están en relación siempre a la escritura y a lo que significa ser un escritor. Como lo hemos señalado en el primer capítulo, Bolaño consideró la existencia de una línea que diferenciaba a un escritor de un escribidor: mientras que aquel hacía de la escritura un arte exploratorio, este tenía como único fin la venta de libros. Bolaño, sin embargo, llevó hasta su límite último esta frontera que divide a los escritores de los escribidores. Encontró en la discusión por el “canon” un motivo ejemplar. En este caso no solo se trataba de la (re) ubicación de nombres que por una u otra razón se encontraban relegados del canon literario sino de la posibilidad de socavar el impulso jerarquizador que trae consigo la idea misma de canon. Si como ha recordado Juan Villoro, Bolaño “se sumía en la plática como un cazador que respira el olor de su presa y se dispone a poner una trampa” (Braithwaite 2013) lo cierto es que tuvo en el canon un tema emblemático, ya que la ubicación y la

importancia que se le daba a los autores y sus respectivas obras narrativas era un tema significativo para Bolaño.

El segundo aprendizaje, directamente relacionado con el motivo de esta tesis, es la valentía⁹. En la obra de Borges, la valentía es un motivo recurrente, una cualidad que define la identidad de los personajes. Gracias a su valentía, los personajes de Borges logran ver lo que verdaderamente son. Es el momento en el que la identidad y el destino se complementan a tal punto que se crea una realidad monolítica en la que no existen grietas, en la que desaparece cualquier forma de discontinuidad. En este sentido, los personajes ilustran ejemplarmente lo que Borges afirmaba con elocuencia a propósito de Tadeo Isidoro Cruz: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges 2011: 261).

La historia que se cuenta en “La biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” ejemplifica la propuesta borgiana. Tadeo Isidoro Cruz al principio del relato es un gaucho, un tropero que por haber enfrentado a la justicia tiene que cumplir una sentencia penal en el Ejército. De allí, según lo que cuenta el narrador, lo que sabemos de Isidoro Cruz es la manera efectiva en la que “había corregido el pasado”, sobreponiéndose a la “barbarie monótona” en la que vivió. Sin embargo, hacia 1869 cuando cumplía la función de sargento de la policía rural y comandaba una patrulla con la obligación de “apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia” (Borges 2011: 261), viendo cómo el malevo se enfrentaba a los hombres de justicia que venían a apresarlo, reconociendo en él esta actitud valerosa que no teme en poner su vida en peligro, Isidoro Cruz comprendió que la identidad no está conformada por secuencias a través de las cuales transcurren los individuos, sino por el reconocimiento pleno de un instante

Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro” (Borges 2011: 262).

Este momento de comprensión es el punto exacto en el que se define la identidad de los personajes en Borges. Esta suerte de plenitud a la que acceden sus personajes —Tadeo Isidoro Cruz el más emblemático—, está en relación directa con el vitalismo que procesó a través de su escritura. Lo que en la experiencia vital de Borges fue un destino vedado, fue procesado y definido en su escritura. Resulta relevante en este contexto recordar la tradición de los ancestros de Borges: por el lado materno, el linaje

⁹La concepción de “valor” de Bolaño, incluye la valentía borgiana mas abarca aspectos ausentes o no explícitos en Borges.

vinculado con la guerra y lo militar; por el lado paterno, el ligado a lo intelectual y lo libresco. Estos dos linajes representan realidades distintas, sin puente alguno que las comunique. Desde una perspectiva biográfica, Borges vive al amparo de un linaje aunque añorando siempre el otro, comprende su identidad como un desarrollo incompleto, como una relación de incongruencia y contraposición entre el linaje materno y paterno. Acaso por esta conciencia de la grieta que separa ambos linajes, espoledo acaso por este deseo de unir ambas tradiciones, acaso por estas razones es en la escritura donde encuentran complementariedad, la síntesis indispensable que en la vida jamás alcanzó el propio Borges.

En ese dilema de herencias, Borges, naturalmente, se queda del lado de los libros. Decide aceptar el destino al que lo condena su miopía: ‘ser un hombre de letras’, no ‘de acción’, y convierte el mundo de la guerra y el coraje en objeto de añoranza. En otras palabras, prepara ese mundo para heredarlo a su manera: transformado en materia literaria (Pauls 2000: 31).

Lo que pudo ser interpretado como una experiencia vital carente justamente de uno de los aspectos que más inquietaron a Borges encuentra su plenitud en la escritura. Recordemos que Borges siempre se autodefinió, no sin cierta nostalgia de la herencia materna, como un hombre de letras, y fue en su escritura donde encontró el cauce para hacer converger las dos herencias y desarrollar el anhelado “valor”. El cuento más cercano a esta experiencia nostálgica, en la que el personaje es empujado por una serie de causalidades improbables a tal punto que llega a conocer un destino fatal es “El Sur”. En él Juan Dahlmann, secretario de una biblioteca pública, movido por el entusiasmo de haber conseguido un ejemplar de *Las Mil y Una Noches*, sufre un accidente: la herida sangrante en su frente lo condujo a “un arrabal del infierno”, y por esta razón Juan Dahlmann es sometido a una serie de intervenciones para aplacar la infección grave que la herida le ha ocasionado. Superado este trance, descrito como un recorrido de horror, Juan Dahlmann va a descansar a una estancia de su propiedad ubicada en el Sur: el espacio simbólico construido por Borges en la que proliferan los compadritos, donde el tiempo parece haberse estancado en el pasado: “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur” (Borges 2011: 218). Y es este Sur, en la discordia de los dos linajes que construyen la identidad de Dahlmann, el que reclama la herencia y la ascendencia materna y militar de la cual hasta ese momento Dahlmann había tomado distancia, desarrollando una vida entregada a los libros. A diferencia de la revelación epifánica en la que Isidoro Cruz aprehende y encarna su destino, el caso de Dahlmann es progresivo, producto de acontecimientos caprichosos, sin vínculos de causalidad necesariamente entre ellos. Como si se tratara de un sueño o de una pesadilla, Dahlmann decide comer en el almacén; comparte el espacio con unos muchachones que lo provocan primero arrojándole una miga de pan y luego desenvainando el puñal. El reclamo del Sur es efectivo, ante el hecho de no tener un arma con la que defenderse y proteger su dignidad y su nombre:

Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó (Borges 2011: 220).

Este reclamo del destino encuentra en el hombre valiente la posibilidad de una identidad plena. El parangón con la valentía que Bolaño propone como aspecto fundamental de su obra es elocuente. Si bien es cierto los personajes de Bolaño no están sometidos a estas demandas del destino o de las circunstancias, a esta forma de reconocimiento pleno de la identidad, están atravesados por la valentía y encuentran su motivo, su ser en el mundo en la medida que sean valientes y se enfrenten a situaciones adversas en las que son conscientes que fracasarán. La valentía en este caso es la posibilidad de que los personajes de Bolaño tienen para llevar sus proyectos artísticos (o vidas) hasta las últimas consecuencias, sin importar que estos superen cualquier forma de límite moral. El caso que mejor ilustra esta situación es el que propone el cuento *El gaucho insufrible*. A través de la historia de Héctor Pereda, Bolaño propone un homenaje/ parodia del cuento *El sur* de Borges apropiándose de los elementos centrales de la cuentística argentina centrada en la figura del gaucho. El cuento asume de manera contundente la distinción entre la ciudad y el campo, con el fin de realizar una crítica feroz del primero como lugar putrefacto. En efecto, Héctor Pereda ha decidido irse a vivir al campo, adonde tiene una estancia, cuando comprueba que su vida, virtuosa en el cumplimiento de su rol como padre y promotor de la justicia, ahora en su vejez ha padecido la mayor estafa colectiva perpetrada por el Estado.

Pocos días después, sin embargo, la economía argentina cayó al abismo. Se congelaron las cuentas corrientes en dólares, los que no habían sacado su capital (o sus ahorros) al extranjero, de pronto se hallaron con que no tenían nada, unos bonos, unos pagarés que de sólo mirarlos se ponía la piel de gallina, vagas promesas inspiradas a medias en un olvidado tango y en la letra del himno nacional (Bolaño 2008: 20)

A diferencia de *El Sur*, en la que Dahlmann se ve superado y consumido por su destino, en *El gaucho insufrible* somos testigos de una transformación en la que Héctor Pereda se ajusta con valentía a los dictados de la pampa. La humillación económica sufrida en la Argentina no profundiza la idea de discapacidad que se puede tener de los adultos mayores y jubilados. Antes bien, dicha situación lo conduce a asumir los rigores de una vida estrecha, material y simbólicamente hablando. La pampa, el campo se resignifican para él a tal punto que deja de pensar que “el campo no era el lugar para gente

como él, padre de familia y con estudios y preocupado de darles una buena educación a sus hijos” (Bolaño 2008: 21). El campo llega a apreciarse como posibilidad de plenitud. El aire puro, el cielo claro, la temperatura, el tiempo, las distancias propias de la pampa se convierten en realidad en el momento en que Héctor Pereda vuelve a Buenos Aires para finiquitar la venta de su casa. Es en el contraste de estas dos realidades (ciudad y campo) en la que Pereda asume lo que es (o quiere llegar a hacer) hasta sus últimas consecuencias. Vuelto a su casa en Buenos Aires, Pereda decide caminar por la ciudad. Sus pasos lo conducen a un café donde su hijo se reúne con escritores, lugar donde Pereda anteriormente se aburría, se acerca a la ventana y es espetado por uno de los escritores.

¿Qué miras? , dijo mientras de un manotazo se quitaba los restos de polvo blanco de la nariz. Pereda lo estudió. Era más alto que él y más delgado y posiblemente también más fuerte. ¿Qué mirás, viejo insolente? ¿Qué mirás? Desde el interior del café, la patota del falso adolescente contemplaba la escena como si cada noche sucediera algo parecido (Bolaño 2008: 50)

A diferencia de Dahlmann, sin embargo, Pereda acepta la confrontación y a pesar de los riesgos que esto puede suponer en contra de su integridad lleva hasta las últimas consecuencias su distanciamiento afectivo de la ciudad de Buenos Aires y de su moralidad para terminar de volver al campo.

Pereda se supo empuñando el cuchillo y se dejó ir. Avanzó un paso y sin que nadie percibiera que iba armado le clavó la punta, solo un poco, en la ingle. Más tarde recordaría la cara de sorpresa del escritor, la cara espantada y como de reproche, y sus palabras que buscaban una explicación (¿Qué hiciste pelotudo?), sin saber todavía que la fiebre y la náusea no tienen explicación (Bolaño 2008: 51)

El tercer y último aprendizaje que Bolaño logró a través de la lectura de Borges está relacionado con la abyección. Para desarrollar esta idea, haremos una pequeña digresión señalando que, de acuerdo con Sarlo, Borges desconfía del utopismo rural que Guiraldes celebra en *Don Segundo Sombra*. Le parece que los gauchos como personajes están presentados con una rectitud impensable, inverosímil. Y por esta razón propone una realidad en la que los personajes no serían encarnación de la virtud y rectitud, sino personajes definidos por la doblez. Sostiene Sarlo:

Para Borges, en cambio, si esa literatura iba a encontrar héroes, ellos no serían síntesis intachables de virtudes tradicionales, sino personajes marcados por un doblez, capturados en destino no transparentes (Sarlo 2015: 49).

“Personajes marcados por un doblez, capturados por destinos no transparentes” es la característica que mejor puede definir a los personajes de Borges. Si bien en este caso la frase está dicha a propósito de la representación literaria de los gauchos en el s. XIX, esta puede hacerse extensiva a los diferentes personajes que pueblan el mundo narrativo de Borges. Poco le importa cualquier forma de moralidad en la literatura; y de importarle solo será para echarla por los suelos y encontrar en cada sujeto

abyecto una suerte de plenitud de la identidad. Nos preguntamos, afirmando: ¿No podemos decir lo mismo de los personajes de Bolaño? ¿No son ellos también personajes atravesados por la abyección, por todo aquello que sea despreciable y vil? Los personajes que transitan por ambos libros serían tachados o estigmatizados por una sociedad bienpensante; no obstante lo anterior, Borges y Bolaño, cada uno a su manera, encuentran en lo abyecto una respuesta más nítida para comprender la naturaleza humana.

La figura de Borges es central en Bolaño al punto de que sus novelas pueden ser leídas como mecanismos desarrollados a partir de los aprendizajes señalados. Es el caso de *La literatura nazi en América* cuya correspondencia señalada por la crítica con *Historia universal de la infamia* es evidente confirma la importancia de Borges en la obra de Bolaño. Esta correspondencia no se reduce únicamente a la estructura de ambos relatos: la narración de biografías de personajes infames, sino básicamente por el método que ambos autores encuentran en la infamia, la abyección el componente fundamental que viraliza cada una de sus obras. Pero si bien Borges identifica la presencia de lo abyecto en la historia universal, Bolaño reconfigura la estrategia ética y política borgianas desplegando la abyección en un territorio específico: Latinoamérica, y rastrea las diferentes variables que cobra la ideología nacionalsocialista. La decisión de Borges de no precisar el lugar del mal no es arbitraria y desde el título supone una severa crítica a consideraciones según las cuales el progreso moral está vinculado necesariamente con el desarrollo de la historia universal. La violenta sátira que Borges hace en contra del P. Bartolomé de las Casas al inicio de “El espantoso redentor Lazarus Morell” es ejemplo de lo anterior. En ella se ve registrada esa crítica ácida en contra de la idea que sostiene una suerte de progreso moral propio de la modernidad. Con este inicio de uno de sus libros fundamentales, Borges refrenda aquello que Benjamín denunciara de forma elocuente “que no hay documento de civilización que no sea, simultáneamente, documento de barbarie”. Más aún: con dicho inicio Borges parece estar desapareciendo definitivamente el límite que distingue la civilización de la barbarie; o proponiendo la connivencia entre ambas realidades. Porque la figura del P. Bartolomé de las Casas no es marginal en la historia de la modernidad; por el contrario, es fundamental para entender por un lado los atropellos contra los indios por parte de los españoles, los cuales consideraban que aquellos no tenían alma y por lo tanto no participaban de la realidad divina; y por otro lado es fundamental para comprender, desde una conciencia progresista, que la conciencia moral en la modernidad se encuentra en evolución y expansión.

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas (Borges 1954: 17).

De esta manera, Borges nos recuerda que la civilización y la barbarie no son dos realidades indistintas y que conviven de una forma mucha más cercana de la que uno está dispuesto a reconocer.

Manzoni (2002) afirma que lo abyecto en la obra de Bolaño se instala en “la lucha sorda entre olvido y memoria” vinculado al pichonetismo en Chile (1973-1990). En este sentido, rompe con el pacto ignominioso que parece haberse forjado en la novela chilena de los noventa a propósito de este pasado, y con la política dictatorial que fomentó la despolitización y la supresión de toda forma de crítica. Lo abyecto en este sentido tiene un carácter crítico, se convierte en el mecanismo que evalúa los aspectos más sórdidos de una sociedad que tiende hacia al olvido, a la (auto) condescendencia en relación a una historia reciente de muertes y desapariciones.

Uno de los modos de construcción del olvido en algunos textos de la literatura chilena más reciente, parecería plasmar en la reelaboración del espacio de la patria como un mito condensado en la imagen de la gran casa familiar que, herida, pero aún reconocible como propia, recoge a los hijos dispersos (Manzoni 2002: 18).

Propuesto como mecanismo dirigido a desbaratar cualquier pacto conciliatorio, lo abyecto en la obra narrativa de Bolaño cobra diferentes rostros y define una sociedad en la que todos son cómplices. El cuerpo torturado, el torturador, la aceptación acrítica de la tortura como forma política, el estado totalitario no son elementos aislados en la obra de Bolaño; representan más bien una serie que define una realidad compleja de la que difícilmente los individuos logran escapar. La literatura no es ajena a esta realidad. De manera tajante, Bolaño le sustrae a la literatura y a los escritores cualquier forma de sacralización. Los escritores no son una realidad distinta de esta abyección generalizada, forman parte de estas circunstancias; sus pretensiones de poder y reconocimiento muchas veces generan las condiciones de posibilidad para que estos actos de ignominia se produzcan. A propósito del *mal radical*, en el primer capítulo subrayábamos la suspensión de la capacidad crítica de hombres y mujeres con relación a sistemas de opresión. En esta oportunidad, a través de un episodio bastante conocido en Chile, Bolaño demuestra de qué forma perversa el silencio cómplice de escritores o ciudadanos vinculados a la cultura fortalece una situación de maltrato contra los individuos.

Y ya para terminar, una historia verídica. Lo repito: esto no es cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo lo sabe. Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas. Los dos, además de jóvenes, son guapos y orgullosos. Él es un agente de la DINA, posiblemente también es un agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar presos político que luego pasan a otros centros de detenciones o a engrosar la lista de desaparecidos. Ella se dedica a escribir y asistir a talleres de literatura (...) Así que ella cada fin de

semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores (...) Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde (...) Probablemente el invitado está un poco achispado o tal vez ya empieza a transitar por la borrachera del fin de semana. Lo cierto es que en vez de doblar a la derecha dobla a la izquierda y luego baja unos escalones que no debería haber bajado y abre una puerta que está al final de un largo pasillo semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrorizado, pero no dice nada (Bolaño 2008: 77).

2.3 Lo nuevo en Bolaño

La doble herencia literaria de la que se nutre Bolaño es el derrotero para que en su obra narrativa la búsqueda de lo nuevo sea una constante. Tanto el impulso vanguardista de ir contra todo, como los aprendizajes que Bolaño obtiene de la lectura de Borges catapultan al escritor chileno hacia la búsqueda de lo que él llama “lo desconocido”. Si bien el concepto, “lo desconocido” no resulta muy claro al momento de ser definido, operativamente funciona como un horizonte literario al que el escritor—y Bolaño de forma particular— debe arribar. Lo desconocido representa “lo nuevo” que en la obra narrativa de Bolaño se convierte en idea reguladora.

En este sentido, la vinculación que existe entre el valor y lo nuevo es fundamental. De hecho, entre estos dos términos existe una línea de continuidad en virtud de la cual ambas resultan necesarias para la comprensión de la obra narrativa de Bolaño (o la comprensión de uno de sus aspectos fundamentales). No existiría valor sin lo nuevo y no existiría lo nuevo sin valor. Si como hemos expresado en los capítulos anteriores el valor es fundamental en la escritura de Bolaño lo es solo en la medida que empuja al escritor hacia la posibilidad de encontrar nuevos sentidos. La razón de ser del valor descansa en esta búsqueda constante e interminable.

La discusión de “lo nuevo” en Bolaño, sin embargo, puede ser confusa. Si no precisamos con claridad su contenido podemos tener dificultad para diferenciarla de tres formas distintas de comprenderlo y que han configurado el desarrollo del siglo XX y su cancelación. Estas tres propuestas de lo nuevo están referidas a la vanguardia histórica, el comunismo (o los movimientos de izquierda) y el postmodernismo. Cada una de estas expresiones culturales ha tenido su manera particular de comprender lo nuevo, y en cada una de ellas esa forma de comprensión ha supuesto una forma de proceder con relación al tema.

La primera forma de comprender lo nuevo la estableció la vanguardia histórica. Como señala Sarlo, la vanguardia se define como portadora de lo nuevo que ella misma define y realiza (Sarlo 2007:

100). Su función principal es instaurar un orden de cosas inexistente, una realidad que ni siquiera está vislumbrada en las condiciones actuales en las que actúa la vanguardia.

Con relación a esta primera forma de comprender “lo nuevo”, persiste la idea de que Bolaño es un vanguardista. Promis, por ejemplo, considera que el espacio poético que configura Bolaño “es, en el fondo, la recuperación del punto metafísico de los surrealistas, el lugar de donde proviene y a donde ha de regresar para encontrar su sentido” (Espinosa, 2003: 58). Nosotros, sin embargo, nos mantenemos lejos de esta interpretación pues consideramos que la intención de vincular a Bolaño con la tradición vanguardista más allá de ese “impulso confrontacional” que adoptó es infructuosa. Y lo es por dos razones. Por un lado, y tal como lo hemos señalado en el capítulo anterior, la obra narrativa de Bolaño se inscribe en el marco que define el fin de los metarrelatos. Es decir, su obra narrativa se configuró en un horizonte donde predominó el fracaso de las narraciones que marcaban y justificaban nuestras experiencias colectivas e individuales. En este sentido, Bolaño no es un vanguardista principalmente porque las preguntas que enfrentó a través de su propuesta poética y narrativa responden a inquietudes propias de un tiempo finisecular y totalmente alejadas de la fe en el progreso en la historia. Por otro lado, la vanguardia histórica tuvo una incidencia significativa en la renovación de las formas narrativas y poéticas con las que trabajó. Si bien es cierto el infrarrealismo en el que participó Bolaño buscó entroncarse con esta tradición, lo cierto es que su ejecución quedó relegada en relación a su propósito. La brecha aún es mayor si consideramos al Bolaño novelista. En ninguna de sus novelas Bolaño busca ser vanguardista o rupturista; no busca romper con modelos o estructuras narrativas: más bien las utiliza y las fagocita de tal manera que intensifica su propósito. Es el caso de *Los detectives salvajes*. En dicha novela Bolaño trabaja con las posibilidades que le ofrece la novela como totalidad, cultivada por el boom latinoamericano, pero le sustrae lo que en ella hay de verdad, de exposición de saberes y definiciones en relación a la cultura y sociedad latinoamericana. En todo caso, si Bolaño volvió a la tradición vanguardista, como sostiene Promis, no fue para “rescatar” y “encontrar sentido”. Sino para hacer explotar dicho fundamento y convertirlo en elemento central su escritura. Mientras que la consideración anterior acerca de la ética y estética que los infrarrealistas han delineado de cara a su acción poética los acerca a la tradición vanguardista, con relación al concepto de “lo nuevo” la ubicación es distinta. A pesar de que se haya afirmado que en las novelas de Bolaño palpita un impulso vanguardista no hay razón suficiente para justificar algo semejante, básicamente porque su obra narrativa está sostenida por formas y estructuras narrativas clásicas.

La segunda forma de considerar “lo nuevo” tiene relación con el planteamiento que realiza el comunismo (o los movimientos de izquierda). En el comunismo, la concepción de “lo nuevo” está definida en el futuro, en la posibilidad que se pueda construir una nueva realidad. Toda forma de conflicto social y enfrentamiento o lucha tiene sentido en lo que se definirá en el futuro como nuevo. A

propósito de esta consideración, Sarlo sostiene que: “Lo nuevo, para las facciones de izquierda, es la promesa que está contenida en el futuro. Por eso, sus fundamentos de valor están sostenidos en la transformación social o la revolución” (Sarlo 2007: 100). Desde la mirada crítica propuesta por el comunismo lo que se constata es la confrontación de dos clases que componen, además, la sociedad: la clase burguesa y la clase trabajadora. Lo nuevo en este caso es una promesa, un horizonte al que se arribará una vez superados los conflictos entre las clases que conforman dicha sociedad. La posibilidad de lanzar la sociedad hacia el futuro.

Con relación a esta segunda forma de comprender lo nuevo, la idea acerca de “lo nuevo” no está asociada a la comprensión que desde la izquierda se ha venido configurando. Si bien es cierto que logra una identificación con sectores de izquierda e incluso, tal como lo hemos señalado en el primer capítulo, su proyecto narrativo está fraguado tomando en cuenta la idea de revolución (o de su fracaso), no comparte con ellos la posibilidad de que lo nuevo sea parte de un horizonte al que indefectiblemente se ha de arribar. El proyecto narrativo de Bolaño no está sostenido por una visión teleológica, según la cual en el futuro han de concretarse el ideal al que se aspira; por el contrario, está sostenido, más bien, por una visión opuesta en la que el destino individual y colectivo no está sujeto a dicha visión teleológica. Tal como lo hemos desarrollado en el primer capítulo, el horizonte moral del universo narrativo propuesto de Bolaño está definido por el fracaso y, por lo tanto, echa por suelo cualquier pretensión que intente sostener que los hombres de forma individual y colectiva tienen un sentido histórico que cumplir o al cual arribar.

En cada una de estas dos etapas o momentos históricos, “lo nuevo” adquiere un significado particular e importante que busca proponer una alternativa a la realidad circundante, a aquella en que se erige esta idea. En el primer caso, la experiencia de la vanguardia está relacionada con la posibilidad de crear algo nuevo, algo que no tenga relación con la realidad circundante, algo que destelle más allá de sus propias circunstancias particulares. Según la idea revolucionaria, por el contrario, “lo nuevo” está puesto en una nueva realidad en la que la sociedad resultará mucho más igualitaria; “lo nuevo” será la constatación de una nueva sociedad, libre de las injusticias y desigualdades que otras sostienen. Lo nuevo en este caso ya está de alguna forma presente en la realidad, aunque no de una manera plena. Pero es gracias a esta presencia / ausencia que se entrevé la posibilidad de que en un futuro se logre de forma plena esta nueva realidad.

La tercera forma de comprender “lo nuevo” se configura en el posmodernismo. A diferencia de las dos anteriores corrientes culturales o movimientos políticos-culturales que sostienen una postura más propositiva con relación a “lo nuevo”, en el postmodernismo hablamos de su cancelación. Si, por un lado, la tradición vanguardista buscó la apertura a algo absolutamente nuevo que no tenga mayor

referencia y anclaje en la realidad; y, por otro, los sistemas comunistas señalan que “lo nuevo” está marcado por la posibilidad de una sociedad cada vez más justa, el posmodernismo declara su cancelación puesto que no concibe la posibilidad de que algo nuevo surja. Cuando Lyotard define que los metarrelatos han socavado cualquier forma de narración que legitima nuestras acciones y prácticas supone su cancelación. La versión más acabada de esta consideración acerca de la cancelación de “lo nuevo” lo ilustró con claridad Francis Fukuyama en su libro “El fin de la historia y el último hombre” (Fukuyama, 1992). Lo que Fukuyama planteaba era el fin de la historia entendida como un campo de batalla entre las diferentes ideologías existentes hasta ese momento: monarquía hereditaria, fascismo y comunismo; que nos encontrábamos en un estadio posterior luego de derrumbado el muro de Berlín; y que la sociedad estaba definida por una democracia liberal que bien implementada podía superar las contradicciones de las anteriores formas de gobierno. Estas consideraciones definían el fin de la historia en la medida que, según Fukuyama, se había hecho posible lo que se buscó desde la Ilustración, a saber, la posibilidad de que los hombres y mujeres en su totalidad arribaran a un momento político y económico estable que respondiera a nuestras necesidades de reconocimiento: todo aquello que para el autor representó la democracia liberal.

Es decir, que mientras las anteriores formas de gobierno se caracterizaron por graves defectos e irracionalidades que condujeron a su posible colapso, la democracia liberal estaba libre estas contradicciones internas fundamentales. Esto no quería decir que las democracias estables de hoy, como las de Estados Unidos, Francia o Suiza, no contuvieran injusticias o serios problemas sociales. Pero esos problemas sociales se debían a una aplicación incompleta de los principios gemelos de libertad e igualdad, en los que se funda la democracia moderna, más que a una falla de los principios mismos (Fukuyama 1992: 11).

Ante estas diferentes formas de comprender “lo nuevo” resulta fundamental remarcar que el valor de la escritura de Bolaño define dos pulsiones en conflictiva tensión. Por un lado, la fijación rupturista y, por otro, la convocatoria de lo nuevo como combinación inesperada de lo que ya existe. Aunque parecieran ser dos elementos contradictorios no lo son. En el primer caso, la fijación rupturista está presente para combatir en el sistema literario contra cualquier forma de opresión que cosifica el arte convirtiéndolo en una impostura. Se trata de enfrentar lo que gracias a Daniuska González llamábamos en el primer capítulo “la experiencia de mal” como forma rotunda y contundente de fracaso (en cualquiera de sus dos formas). En el segundo caso, la convocatoria de lo nuevo en Bolaño se define por la posibilidad de ir más allá, de mirar aquello que no queríamos mirar, de arremeter los límites de lo literario y asumir el valor como condición de posibilidad de la escritura.

La consideración de Bolaño acerca de “lo nuevo”, a diferencia de las tres anteriores concepciones propias del s. XX, está relacionada con la búsqueda y la experimentación en tanto que o alienta en todo

momento esta búsqueda de nuevos sentidos: su propia escritura es un laboratorio de experimentación en esta dirección. Si enfatizábamos el valor como resorte fundamental de su escritura era porque ella lograba abrirse a nuevos sentidos. El riesgo es grande. En el núcleo de la escritura de Bolaño palpita la posibilidad de su inexistencia e insignificancia, del poco valor que la escritura tiene en relación al mundo y a la realidad. Y solo desde allí, sostenida en su precariedad, radica su valor, su dignidad, su belleza. Esta es la forma de comprender la escritura para Bolaño y es también el indicador de lo que es buena o mala literatura para él.

La máxima de la escritura en Bolaño es que ella no puede permanecer inmóvil, fija en alguna manera particular de comprender la escritura. En *Entre paréntesis*, Bolaño enfatiza las consideraciones o las encrucijadas a las que se ven enfrentados los escritores norteamericanos y los latinoamericanos, cuando se trata de escribir novelas. Bolaño sostiene que Melville y Twain son los modelos que los escritores tienen para asumir la literatura, la escritura, el proyecto literario. Estos dos íconos los tomó en cuenta Bolaño para comprender algo más acerca de la mirada con la que nos interpela cuando insiste en el valor como condición de posibilidad de toda “escritura de calidad”. El valor en efecto está en relación directa con la apreciación de estos dos modelos. En virtud de ellas es que podremos comprender la realidad y la literatura. Estos dos escritores —Melville y Twain— ayudan a comprender y profundizar la importancia del valor que, según Bolaño, el escritor debe poseer al momento de escribir:

El primero es la llave de esos territorios que por convención o comodidad llamaremos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado; el segundo es la llave de la aventura o de la felicidad, un territorio menos acotado, humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar, y los resultados son imprevisibles y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos (Bolaño 2004: 269)

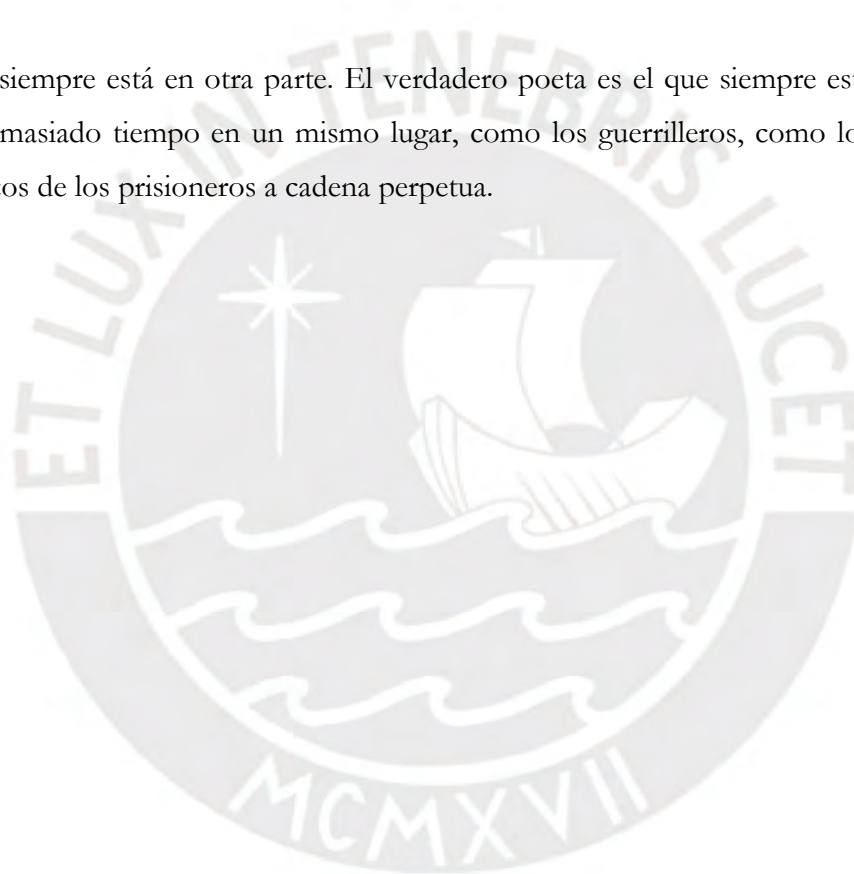
Con la intención de leer a Bolaño como un autor no necesariamente reñido con la tradición, Gustavo Faverón contraviene el lugar común entre los comentaristas, según la cual Bolaño es un antisistema, un paria. Faverón busca entre las reflexiones de Bolaño y encuentra lo que nosotros reconocemos como correspondencia con lo que anteriormente en el primer capítulo se describió como *mal absoluto* y *mal radical*. La figura totémica de Melville estaría en correspondencia directa con la idea que supone el mal absoluto; la figura de Twain con la del mal radical. En el tortuoso terreno que presenta cualquiera de estos males, Melville y Twain supondrían unos faros de iluminación que echarían luz allí donde los escritores más lo necesitaran. Faverón afirma:

El camino de Melville es el camino del mal, por el cual ha de optar el escritor sabiendo que al hacerlo sus personajes serán capturados por una fuerza superior, se volverán distintos, quizá menos humanos y más trágicos, unos condenados o por lo menos asomados a un abismo extraordinario. El camino de Twain es,

en cambio, el camino del ser humano normal, que podría ser cualquiera de nosotros: los personajes se hundirán igualmente en el infierno, pero lo harán con alegría y normalidad, sin convertir la aventura en tragedia, o cegándose a reconocer la tragedia¹⁰.

La convocatoria de lo nuevo, en este sentido, responde a una respuesta ética-estética en completo diálogo con la tradición, lejos de cualquier ánimo que pretenda reproducir y transitar los caminos ya recorridos. Desde el título del Primer Manifiesto Infrarrealista (México 1976), “Déjenlo todo, nuevamente”, Roberto Bolaño nos previene ante la seguridad, certidumbre o ilusión que pueden ofrecernos los caminos ya transitados. El itinerario que el poema-programa construye para consumir y hacer posible la consigna de dejarlo todo guarda semejanza con lo que Bolaño sostendría posteriormente como novelista:

El riesgo siempre está en otra parte. 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.



¹⁰ Faverón, Gustavo (2013). “La tradición y el precipicio”. En *Buensalvaje. Desvío para lectores de a pie*. Consulta: 14 agosto de 2016. Disponible en: <https://buensalvaje.com/tag/ignacio-echevarria/>

CAPÍTULO 3

VALOR, FRACASO Y ESCRITURA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES*

Los detectives salvajes es una novela centrada en la experiencia poética visceralista. El arco histórico de la diégesis abarca 20 años: se inicia en 1975 y concluye en 1996 que dan cuenta de la historia del “realismo visceral” o “visceralismo”, movimiento conformado por jóvenes que buscaron transformar la poesía en México y en Latinoamérica. A lo largo de la novela, y del tiempo transcurrido, somos testigos, por un lado, del afán de Ulises Lima y de Arturo Belano —líderes del movimiento visceralista— por encontrar a Cesárea Tinajero, misteriosa poetisa vinculada con el “Estridentismo”, movimiento vanguardista fundado en México durante la segunda década del s. XX y desaparecida años después de la Revolución mexicana. De otro lado, la novela registra desde diferentes voces la forma como la experiencia visceralista iniciada por Belano y Lima acabó diluyéndose hasta desaparecer.

Dividida en tres partes: “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976-1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”, en *Los detectives salvajes* convergen 53 personajes - narradores que, diseminados en 25 países, reconstruyen la experiencia poética visceralista. La primera y la tercera parte de la novela toman la forma del diario personal y tiene como responsable de la narración a García Madero: su narración está centrada en el registro de los sucesos que ocurrieron durante el año en el que él compartió y vivió junto con los viscerelistas. La segunda parte, por el contrario, es el registro afiebrado de una serie de personajes desperdigados por el mundo que narran los avatares y el destino del movimiento visceralista y de sus integrantes; el testimonio que los personajes-narradores brindan ante un interlocutor innominado busca evaluar la historia y el aporte del movimiento visceralista. La historia desplegada en la segunda parte de la novela se extiende durante 20 años y entre los personajes - narradores encontramos aquellos que tienen una referencia real en la historia política y cultural de México, tales como Octavio Paz, los miembros del estridentismo, Carlos Monsivais, en contacto con personajes que son pura invención tales como García Madero, los viscerelistas y Cesárea Tinajero, entre otros.

Una característica destacable de la novela es el rol protagónico que cumple el lector tanto como receptor de los testimonios como configurador del sentido de los mismos. Como receptor de los testimonios realizados por los personajes narradores, el lector es introducido en la arquitectura de la novela en la medida que los testimonios se realizan ante un personaje implícito, un oyente innominado, de manera que es el beneficiario directo de las historias formuladas. Ya sea que se trate de la lectura del diario de García Madero o de los relatos realizados por los 53 diferentes narradores que conforman la segunda parte de la novela, el lector se convierte automáticamente en receptor de estas historias: es a él a quien directamente le ofrecen y encomiendan estas narraciones y es él el receptor primero de todas estas historias. Veamos el siguiente ejemplo, el momento en que Carlos Monsiváis consigna la impresión que los viscerrealistas le han dejado: en la medida en que no existen intermediarios o mediadores, el lector se convierte en interlocutor único de dicho testimonio, es a él al que se le transfiere la historia:

Ni encerrona, ni incidente violento, ni nada de nada. Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés, los dos con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta (...), obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente, en algún momento de debilidad me recordaron a José Agustín, a Gustavo Sainz, pero sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (...), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planteamientos” (Bolaño 1998: 160).

Como beneficiario de estos testimonios, el lector debe otorgarle sentido a todo lo que lee. De esta manera, será impelido a cumplir la función de detective y será el responsable de interpretar este maremágnum que compone la novela. El hecho singular al que nos somete Bolaño es que habrá tantos sentidos como lectores existan. La importancia de esta estrategia narrativa se condice con lo que hemos afirmado respecto al hecho de que *Los detectives salvajes* no busca plantear ningún tipo de verdad absoluta e inmovible. Todo lo contrario. La posibilidad de que las diferentes voces de los personajes narradores puedan expresar la forma como vivieron o registraron o recuerdan la experiencia viscerrealista nos dice que cualquier afirmación que se exprese sobre la experiencia viscerrealista siempre será parcial y fragmentaria.

Este procedimiento narrativo, característico de Bolaño en *Los detectives salvajes*, socava cualquier testimonio que pueda erigirse como verdad absoluta. Fiel al marco referencial por el que transitan sus personajes, muy difícilmente podemos, los lectores, reconocer como verdadera alguna realidad narrada. Como bien lo señala Promis “el nivel de enunciación se sostiene con frecuencia sobre voces que han perdido su seguridad narrativa o sobre un dialogismo discursivo que puede contribuir ya sea a la contradicción recíproca de las voces o a establecer significativas relaciones inter y transtextuales que

obligan a una fuerte participación del lector para desentrañar el sentido más profundo del relato” (cit. en Espinosa 2003: 54).

Tomando en cuenta estas consideraciones, en este capítulo nos interesa analizar la forma en que la escritura propuesta por Bolaño, definida desde la noción de “valor” desarrollada en el capítulo 1, se concreta en su proyecto narrativo. Para ello subrayaremos el binomio existente entre el valor y el fracaso como eje central para entender la escritura y el proyecto narrativo de Bolaño en *Los detectives salvajes*. Nuestra interpretación la realizaremos tomando en cuenta dos ejes: a) el proceso de involución del joven García Madero que termina en un doble fracaso y b) la desintegración a la que es sometida la experiencia visceralista. Ambos permitirán refrendar la idea de que la acción emblemática de valor cobra sentido únicamente ante una experiencia de fracaso, de tal forma que dicha acción es apreciada positivamente. En el caso de García Madero se trata de asumir de forma autónoma todos los costos que supone la identificación plena con la experiencia visceralista, a pesar de que su participación esté condenada al fracaso. En este punto, nos interesará evaluar la forma en la que García Madero opta por la experiencia visceralista en detrimento de dos experiencias burguesas que le prometen estabilidad y la garantía de la construcción de su identidad. El valor, en este punto, está en relación directa con la involución de su propia identidad, con el incumplimiento del futuro que espera. En el caso de los viscerelistas, la acción más emblemática del valor radica en la eliminación de Cesárea Tinajero. Siendo ella el objeto de su búsqueda, la razón que justificaría la vida y la escritura de los viscerelistas, en tanto los conecta con una tradición, su asesinato representa una experiencia de fracaso en la que las expectativas de los viscerelistas también se ven defraudadas.

Si bien es cierto que ambas experiencias colisionan y representan un verdadero fracaso, estas no son tales. Bien vistas, pueden ser leídas también como experiencias liberadoras que permiten refundar la escritura o la forma de vida y arribar a lo que hemos llamado “lo nuevo”. Ambas experiencias muestran el tránsito de los personajes desde formas institucionalizadas de socialización a realidades donde la referencia se difumina hasta desaparecer. En el caso de García Madero resulta obvio su tránsito desde las instituciones como la familia y la universidad hacia los desiertos de Sonora como una forma de escapar al sometimiento a estas instituciones plantea. De igual forma, los viscerelistas superan una forma de escritura definida por el fundamento último que supuestamente brindarían valor y justificación a los poetas.

3.1.- García Madero: valor y promesa incumplida

A través del Diario de García Madero, narrador de la primera y tercera parte de la novela, conocemos los desmanes y tropelías de los viscerrealistas, grupo poético neovanguardista en torno al cual gira la trama narrativa de *Los detectives salvajes*. A través de su registro pormenorizado conocemos acerca de las tribulaciones propias de un joven de 17 años. Sus anotaciones nos permiten comprender de qué forma García Madero va moldeando su subjetividad teniendo como referencia la experiencia viscerrealista.

¿Quién es García Madero? Gracias al Diario conocemos su orfandad, razón por la que vive con sus tíos. Antes de conocer a los viscerrealistas ingresó a la universidad a estudiar, con resignación, la carrera de Derecho; pero luego de conocerlos y en un tiempo bastante corto e intenso, abandonó la casa de sus tíos, inició su vida sexual con María Font, convivió con Rosario (empleada en una cafetería que suele frecuentar) y escapó junto con Ulises Lima, Arturo Belano y Lupe con el fin de protegerla (ya que su proxeneta la estaba buscando) y de encontrar a Cesárea Tinajero, uno de los propósitos fundamentales que mueven a los poetas viscerrealistas.

Al principio de *Los detectives salvajes*, cuando da inicio a la escritura de su Diario (2 de noviembre de 1975), García Madero tiene 17 años y, por decirlo de alguna forma, la poesía le ha dejado una herida, de cuyas consecuencias se hará consciente progresivamente. La impresión que al inicio de la novela le causan los viscerrealistas cuando visitan el taller literario de Julio César Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras, es fulminante debido no solo a su actitud beligerante que coincide con la insatisfacción que García Madero ya sentía ante la manera como Álamo dirigía el taller, sino también al hecho de que la “experiencia maravillosa” de la que es testigo, la que lo preña de una nueva realidad, es el momento en el que uno de los viscerrealistas lee:

(...) y sacó de un bolsillo de la chamarra unos papeles sucios y arrugados. Qué horror, pensé, este pendejo se ha metido él solo en la boca del lobo. Creo que cerré los ojos de pura vergüenza. Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear. Para mí aquél era uno de estos últimos. Cerré los ojos, como ya dije, y oí carraspear a 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 (Bolaño 1998: 16).

Este punto de inicio del itinerario vital y poético de García Madero, representará un desajuste, un quiebre que el propio García Madero percibirá al contacto con los viscerrealistas. Cuando los encuentra, percibe el vacío que supone la brecha que mantiene con su mundo y que buscará superar a través de la escritura radical que proponen los viscerrealistas como fin de la escritura. En la medida que la institución familiar y el taller literario son espacios institucionalizados, es decir espacios que responden a protocolos y a una forma de proceder específica, las primeras páginas de la novela nos ubican en medio de una

realidad en la que por un lado se encuentra la vida institucional y por otra la experiencia visceralista. Será esta tensión la que enmarque el desarrollo de *Los detectives salvajes* y en la que se inscriban las inquietudes del joven poeta García Madero.

Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor, es cierto, ¡un cosquilleo en la boca del estómago!, pero que por momentos se parecía al miedo (Bolaño 1998: 124).

Capturado por el vitalismo que le ofrecen los viscerelistas, García Madero visibiliza un conjunto de valores ausentes en las instituciones familiares, académicas y sociales entre las que ha transitado sin encontrar identificación plena. El deseo en permanente estado de ebullición, propio de un joven de 17 años, busca un cauce, una finalidad. Y desde estas ansias y frustraciones, la poesía se convierte en una vocación que lo envuelve y le otorga sentido a su vida. La radicalidad poética asumida por García Madero, definida por la distancia que toma de su familia y estudios universitarios, no transa con nada a este respecto; ella define una línea a partir de la cual se está de acuerdo o no (Carrillo 2014). Sus lecturas noctámbulas, sus concomitantes ejercicios poéticos que suponen el conocimiento de la poesía como esforzado trabajo y revelación, cada performance beligerante a través de las cuales pretende dejar clara su postura contra la poesía mexicana lo conducen a la certeza de su elección y apuesta por una forma de vida definida por la valentía. En la mayor expresión de su coraje, que lo ha conducido a enfrentarse contra el proxeneta de Lupe que la sigue hasta encontrarla, García Madero tiene una certeza: quiere liberarse por completo de cualquier forma de institucionalidad (llámese familia o universidad) y tener una participación mayor en el visceralismo:

Luego vi a Alberto que se tambaleaba. Olía a alcohol, seguramente ellos también habían estado celebrando el fin de año. Vi mi puño derecho (el único libre porque en mi otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez en el cuerpo del padrote y en esta ocasión lo vi caer. Sentía que me llamaban de la casa y no volví. Pateé el cuerpo que estaba en mi pie y vi el Impala que por fin se movía. Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse a mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. *Supe que siempre había querido marcharme.* Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe. Oí un disparo o algo que parecía un disparo (El resaltado es mío) (Bolaño 1998: 136).

“Supe que siempre había querido marcharme” es la expresión más ilustrativa de la valentía de García Madero. En dicha frase está concentrada la renuncia del joven poeta a cualquier forma de

seguridad burguesa que le proponen los valores familiares y académicos. No es en ninguno de estos dos mundos en los que García Madero confirma la posibilidad de una realización personal. Su renuncia representa una crítica, la invalidación para él de estos mundos. La certeza con que García Madero descarta la posibilidad de reconciliación con estas dos formas de vida institucionalizadas será el primer ejercicio de valentía que demuestre el joven poeta: García Madero desoye, toma distancia de lo que les ofrece dichos modelos y los descarta. Sin embargo, la renuncia es tan solo un primer momento si se trata de responder a la pregunta ética que inquiere sobre *la mejor forma de vida*; un segundo paso, más bien propositivo, resultará necesario para completar el proceso y mirar el futuro y encauzarlo. Esto es justamente lo que García Madero encuentra entre los viscerrealistas: una manera de percibir la poesía y la posibilidad de encauzar su deseo hacia experiencias intensas, de gran vitalidad y dinamismo. Esta manera de vivir, percibir y entender la poesía configuran la marca distintiva de la experiencia poética y responde a una concepción en la que ni el número de libros publicados ni el reconocimiento social acumulado (en ambos casos, García Madero no tiene nada que ofrecer) son tomados en cuenta para ser considerado poeta. Lo que hace poeta a un poeta es la manera particular de enfrentar y sostener la vida misma. De allí que García Madero sea un poeta (o considerado tal) por la experiencia de la que presumen los viscerrealistas cuando con valentía, desoyendo las pulsiones de autoconservación, se precipitan en la búsqueda de un mayor vitalismo sin que les importe el riesgo que imponen a sus vidas. Dicha experiencia supone para García Madero la posibilidad de emanciparse tanto al tomar distancia de las instituciones que querían moldear su subjetividad, como al asumir su vida conforme a sus propios ideales. En este sentido, Muñoz-Casallas interpreta la elección y la experiencia de García Madero desde la “liberación” positiva del ocio, es decir, desde la capacidad que tienen los individuos de emancipación de la utopía moderna, según la cual “el ocio se ha concebido como un lugar inconveniente que hay que controlar para garantizar la transformación de los sujetos en mayores de edad”

En este sentido, el realismo visceral no solo aparece como otra escuela/universidad y como otra familia, sino también como “liberación” positiva del ocio. Al dejar la universidad y su casa materna, primero porque se queda en otros lugares sin avisar y luego porque se va a vivir con Rosario (una camarera que lo mantiene económicamente y le proporciona placer sexual), García Madero experimenta las amplias posibilidades de un tiempo manejado de forma más “autónoma (Muñoz-Casallas 2014: 61).

Las posibilidades de García Madero como personaje de ficción son conocidas. La literatura moderna está plagada de estos perfiles, principalmente cuando hablamos de “la novela de formación”: jóvenes disconformes cuyo proceso de construcción de la identidad pone en cuestión la concepción valorativa que sostiene sus mundos; jóvenes disconformes cuyas búsquedas éticas, políticas y estéticas no encuentran nicho en el mundo social al que pertenecen. En dicha estructura narrativa la posibilidad que

tienen estos jóvenes de consumir su identidad resulta siendo un acicate para un itinerario vital que actualiza la promesa que ellos representan. La ganancia no es únicamente individual, también lo es colectiva en la medida que la renovación emprendida por estos jóvenes recrea la propia sociedad en la que transitan. Si atendemos la definición de “novela de formación” o *bildungsroman* que elabora Moretti, esta representa el correlato literario del entusiasmo puesto en la idea del progreso y en la posibilidad de garantizar un mundo más justo (Moretti 1987). Se trata de un tipo de novela definida en su seno por la progresión y la evolución de sus personajes; y supone el despliegue de una marcha progresiva y optimista, en virtud de la cual toda forma de dificultad, error, fracaso, representan estaciones intermedias en dirección a la consumación y el desarrollo pleno de todas las capacidades que al principio de la novela mostró el personaje.

En este sentido, Bloom propone en su ensayo “*Poetic Origins and Final Phases*” (1975)¹¹, cuatro etapas que el joven en proceso de formación, con vocación de poeta, debe recorrer para convertirse en uno. Bloom consigna las anteriores etapas e infiere una estructura sobre la que se sostiene el proceso de aprendizaje de los poetas en dirección al *telos*. Su intención es sistematizar el proceso que debe superar cualquier personaje hasta convertirse en un poeta. Las etapas son las siguientes:

- a) El conocimiento de la poesía.
- b) La búsqueda o la construcción de un precursor al interior de la tradición poética.
- c) La muerte o la superación del precursor.
- d) Instalación final del poeta

Una vez logrados cada uno de estos objetivos, el poeta debe instalarse en el lugar que le corresponde en la tradición poética, desde donde será capaz de entrar en contacto con una nueva realidad. Se trata de un proyecto de vida o de la realización de una forma de vida en la que las capacidades del sujeto se vuelven realidad, dejan de ser potencia y se convierten en acto. Se trata de la construcción de una identidad teniendo como referencia la vida artística.

A la luz de esta perspectiva, sin embargo, la experiencia poética de García Madero representa el incumplimiento de esta promesa. Aun cuando alcanza los objetivos señalados por Bloom en los puntos “a” y “b”, García Madero no logra encontrar su lugar en la tradición. Su expectativa puesta en el futuro queda sepultada en el olvido, lejos de toda posibilidad de desarrollo y plenitud de sus aptitudes y facultades como poeta. García Madero, comprendido por los viscerrealistas como continuador de dicha tradición y del movimiento viscerrealista, queda cancelado. Si bien es cierto durante el desarrollo de *Los*

¹¹ Citado por Grinor Rojo en: *Sobre los detectives salvajes*. En *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* pp 65-75.

detectives salvajes, el poeta García Madero se ajusta al movimiento visceralista y es iniciado en él, convirtiéndose de este modo en el continuador de este ejercicio poético definido por su carácter performativo, no es menos real el hecho de que dicho proceso fracasa en la novela.

El itinerario errático del joven poeta termina naufragando en una de las zonas más periféricas de la sociedad mexicana. Cualquier expectativa por convertirse en un poeta visceralista se diluye en la ilegalidad y el asesinato. García Madero asume el fracaso del movimiento visceralista y su disolución en la tercera parte de *Los detectives salvajes*, “Los desiertos de Sonora (1976)”, luego del triple asesinato que tiene lugar cuando el grupo conformado por Belano, Lima, Lupe y García Madero encuentra a Cesárea Tinajero: mientras los dos primeros conducen los cadáveres de los asesinados al DF, Lupe y García Madero permanecen en Villaviciosa-Sonora instalados en la casa de Cesárea Tinajero, sin ninguna intención de trasladarse hacia otro lugar. El final de *Los detectives salvajes* coincide con el final del Diario de García Madero y con el siguiente anuncio que Lupe le hace a García Madero:

Lupe me ha dicho que somos los últimos visceralistas que quedan en México. Yo estaba tirado en el suelo, y me la quedé mirando y le dije no jales (Bolaño 1998: 606).

La sutil ironía en este pasaje es contundente. No solo porque el anuncio acerca de “los últimos visceralistas que quedan en México” es realizado por una mujer cuyo oficio de prostituta es desaprobado por la sociedad convencional y su escasa vinculación con la poesía; sino porque ambos personajes, ubicados en la periferia geográfica de México (los desiertos de Sonora) están condenados a una dinámica de sobrevivencia, más que a prolongar una experiencia poética. La posibilidad de que García Madero sea continuador de esta herencia resulta de difícil resolución si no imposible, aun cuando le diéramos una mayor validez a su Diario e interpretáramos estas últimas palabras como garantía de la continuidad del movimiento visceralista.

El fracaso de García Madero es mayor, sin embargo. El joven poeta no solo fracasa en la construcción de su identidad como poeta visceralista. Además de lo anterior, su existencia y participación en el movimiento visceralista -q al momento de leer sus diarios parece protagónica- queda socavada, puesta en cuestión. A contramano de la afirmación de Agamben, en cuanto a que la autoridad con la que habla el testigo proviene de su propia voz y de la mirada con la que ha contemplado la realidad de la que brinda testimonio (Agamben, 2009: 15), la voz de García Madero no logra convertirse en fundamento de aquello de lo que está hablando. A pesar de que el Diario de García Madero representa la primera y la tercera parte de la novela la autoridad que emana del registro pormenorizado de su Diario queda suspendida en tanto que su validez resulta cuestionada por otro personaje en *Los detectives salvajes*.

Autodenominado como el mejor conocedor de la experiencia visceralista en México y el mundo, Ernesto García pone en duda la participación y la existencia de García Madero entre los viscerelistas. Como investigador que es, durante años se ha dedicado a recabar todos los materiales elaborados por los viscerelistas y afirma que no conoce nada acerca de García Madero. El diario de García Madero ni siquiera es una fuente remotamente conocida: el testimonio de “descenso a los infiernos” que representa y que corresponde a la primera y la tercera parte, “Mexicanos perdidos en México (1975)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”, respectivamente, simplemente no son conocidos por él.

¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llama García Madero. A ver... se llamaba Bustamante (Bolaño 1998: 551).

Si contrastamos los testimonios brindados por García Madero por un lado y Ernesto García por otro, no tenemos forma de determinar cuál de los dos testimonios debe prevalecer como verdadero: ¿lo es el Diario de García Madero en el que registra el último año de los viscerelistas en México antes de que Ulises Lima y Arturo Belano desaparezcan? ¿Confiamos en aquello que nos expresa Ernesto García sobre el desconocimiento de un personaje tan importante y conocido entre los viscerelistas como es García Madero? Como hemos dicho anteriormente, nos vemos sometidos a formas aporéticas donde los personajes en *Los detectives salvajes* pierden su certeza narrativa. De tal forma que todo lo dicho por ellos pierde veracidad al encontrar a otros personajes que manifiestan lo contrario. En el caso de García Madero resulta patente esta realidad, razón por la cual el lector debe participar de las reglas de juego que le propone la novela para aprehender de ella su verdadero significado.

3.2 Los viscerelistas y el valor ante la visión desencantada del mundo

Poetas-detectives buscando desesperadamente a una poetisa perdida poco después de la Revolución mexicana; un joven poeta cuya única certeza es la permanente fuga; una figura paterna varada en la locura: en suma, una generación definida por el fracaso y el desencanto de sus vidas actuales. Si algo identifica a los diferentes personajes de *Los detectives salvajes* es que todos, sin excepción, se encuentran perdidos, empeñados valientemente en una búsqueda incesante e infructuosa de algo que les brinde consistencia y sentido de pertenencia. Seres difuminados, los viscerelistas transcurren por este mundo ansiando alguna forma de reconciliación consigo mismos y con el mundo que los rodea, aunque cansados de tanta pérdida material y espiritual; su singlatura estará definida por una búsqueda sin descanso. La certeza que sostiene a los personajes de Bolaño es que cualquier empresa que inicien estará

condenada al fracaso. Vistos a contraluz, a contrapelo del tiempo transcurrido, la experiencia visceralista resultará una experiencia del naufragio de los ideales políticos y literarios de una generación. Seres fantasmagóricos sin consistencia ni densidad óptica, la posibilidad de anclaje en su realidad es nula. Como bien lo señala el título del primer capítulo de la novela, son “mexicanos perdidos en México”. La consideración, sin embargo, no apunta a un sentido geográfico del término, sino a la pérdida de un marco de comprensión mayor que justifique sus existencias. Los personajes están extraviados en un mundo que no llegan a comprender del todo; un mundo que se les escapa, que está en constante y permanente fuga, en constante disolución. En este sentido, el relato que elabora Fabio Ernesto Logia expresa el ánimo que caracteriza a los visceralistas: registra un malestar generalizado del que son signo los visceralistas, apunta la característica deflación de ánimo que los envuelve y que, por consecuencia, convierte en inconsistentes los ideales artísticos que proponen.

Y me pasó una cosa curiosa con estos pibes, o con el café con leche que me invitaron, yo les notaba algo raro, como si estuvieran allí y al mismo tiempo no estuvieran, no sé cómo explicarme, eran los primeros poetas jóvenes mexicanos que conocía y tal vez eso era lo que me parecía raro (...) Yo era un experto en poetas jóvenes y allí ocurría algo raro, faltaba algo, la simpatía, la viril comunión en unos ideales, la franqueza que preside todo acercamiento entre poetas latinoamericanos (Bolaño 1998: 151).

Teniendo en cuenta la cita anterior, intentemos precisar quiénes son los visceralistas y qué los define. Como grupo poético literario buscan la transformación de la poesía latinoamericana; a partir de su marginalidad o del hecho de estar chapoteando en la insignificancia pretenden luchar en contra de la figura central que se ha establecido en México, Octavio Paz. A propósito de la transformación de la poesía latinoamericana, los visceralistas tensan la relación que tienen con este en la novela. En este sentido, Octavio Paz se convierte en el poeta que debe ser superado, representa el motivo mayor de confrontación. Si existe lucha, resistencia, ganas de socavar su figura es porque teniendo como centro a Octavio Paz la literatura permanece estancada, sin posibilidad de asumir todos los riesgos que son propias de la poesía y de la escritura en general.

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 (Bolaño 1998: 30).

Este es el empeño de los dos personajes que resultan fundamentales para el desarrollo de la novela: Arturo Belano y Ulises Lima. Con diferentes biografías, ambos coinciden en Ciudad de México: una ciudad de mucha agitación cultural y demográfica en los años setenta. Allí convergen personajes de diferentes nacionalidades, representantes de diferentes maneras de comprender la cultura y la política. El

itinerario vital de Arturo Belano es emblemático en este sentido. De nacionalidad chilena, llegó a México hacia el año 1968. Gracias al testimonio que brinda Auxilio Lacouture conocemos que en 1973 Belano retornó a Chile para apoyar al gobierno de Salvador Allende, hacer la revolución y actuar conforme a los ideales que movían sus sueños de joven latinoamericano. Sin embargo, a poco de haber retornado y al momento en el que se encontraba realizando las actividades revolucionarias que le correspondían fue atrapado y encarcelado por las autoridades policiales:

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. En México lo esperaban sus amigos, la noche del DF, la vida de los poetas. Pero cuando volvió ya no era el mismo (Bolaño 1998: 196).

Lo poco que conocemos de Ulises Lima está centrado en la labor que realiza dentro de las filas del movimiento visceralista. Como uno de los fundadores del movimiento poético busca garantizar el sostenimiento y la reproducción del grupo pero es uno de los primeros en viajar a Europa y transitar diferentes ciudades sosteniendo dos cualidades que lo caracterizan: la pobreza y el nomadismo que lo conduce a caminar por cuanta ciudad se encuentre. Lo último que sabemos de Ulises Lima es que vuelve a la ciudad de México y vive de manera precaria “en una vecindad de la colonia Guerrero, adonde solo iba a dormir, y se ganaba la vida vendiendo marihuana” (Bolaño 1998: 366).

De impronta performática, el visceralismo comparte con otros grupos poéticos la tradición vanguardista a la que se adscriben; la acción política con la que buscan definir su ubicación en el espacio público; la jerarquía y las luchas de poder presentes en el interior del grupo mismo así como la inevitable desestructuración. Dicho sin ambages: los visceralistas son la conciencia desesperada que naufraga en el vacío sin posibilidad de aprehender alguna forma de referencia: representan los estertores de un mundo que alguna vez estuvo definido por la idea de utopía. Como señalan Andrea Cobas y Verónica Garibotto a propósito del destino de una generación cuyo sueño estuvo definido por la idea de la revolución:

De la quimera de una poesía capaz de desarrollar una estética comprometida con la efervescencia revolucionaria, nada queda veinte años después: solo el recuerdo de una ilusión compartida y una realidad de abusos y persecuciones ejercidos desde los altos mandos de la revolución (cit. en Paz Soldán 2008: 177).

Ahora bien, si bien es cierto sabemos algo acerca de los visceralistas y sobre lo que buscaban como grupo o movimiento, queda por precisar la ubicación que estos tomaron en el “campo literario”. Como lo ha señalado Bordieu, el campo es la demarcación de un territorio en el que los que participan

en él luchan por el acceso y la apropiación de capital de diferente índole, ya sea este económico, social, cultural o simbólico (Gaeta y otros 2007: 269). Tomando en cuenta esta definición queda por confirmar cuál es la ubicación de los viscerrealistas en el campo literario en el que se inscriben.

Tres son las interpretaciones que se han desarrollado al respecto:

La primera sostiene que los viscerrealistas despliegan una propuesta marginal y por lo tanto se encuentran en lucha constante contra una realidad hegemónica que los relega de forma constante hacia los márgenes¹². Desde esta perspectiva, los viscerrealistas buscarían socavar el centro desde una dimensión periférica, en la que se vive a la intemperie, sin el cobijo que otorga lo ya transitado, lo ya conocido.

De ahí que los viscerrealistas se alejen de los circuitos de consagración y se muevan al margen de las instituciones, abocados más bien a una erosión de la esfera pública desde la periferia, desde la invisibilidad (cit. en Paz Soldán y otros 2008: 170).

Como segunda forma de comprender a los viscerrealistas, Carlos Burgos Jara ha ensayado una interpretación contraria a la anterior. Según Burgos, los viscerrealistas son “pobres diablos”. Esto es, no han sido representados siquiera como una energía periférica, un envión a contracorriente, ya que esto supondría la posibilidad de una solidez en su esencia que en efecto no poseen; la contracultura o la marginalidad, según el autor, supone también un programa, un sentido o la posibilidad de encontrar un sentido. Lo que propone Burgos Jara es que Ulises Lima y Arturo Belano son “pobres diablos”, en tanto seres invisibles e irreconocibles.

En este sentido, el pobre diablo no está precisamente fuera del campo intelectual o literario. De lo que está fuera es del acceso a la posesión y al uso de un capital que le permita el reconocimiento de sus pares dentro de ese campo. No puede lograr establecer una visibilidad ante la ortodoxia. Al mismo tiempo, es para él difícil ubicarse dentro de lo que se podría llamar “ortodoxia”. Es decir, tampoco encuentra acceso a las estrategias de subversión que eventualmente podrían transformar la topografía del mismo campo revertir los mecanismos de la ortodoxia (...) Es decir, no solo se encuentra fuera de los círculos autorizados y legitimados

¹² Tomando en cuenta la reflexión producida desde la sociología de la invisibilidad, Boaventura de Sousa Santos identifica cinco lógicas por las cuales se construye el resto, aquello que no tiene o pierde significado. Resulta importante enfatizarlo para comprender con mayor exhaustividad la lógica que subyace a la crítica que las dos interpretaciones anteriores realizan a propósito de los viscerrealistas. La primera lógica deriva de la monocultura del saber y del rigor del saber. Produce lo ignorante. La segunda lógica se basa en la monocultura del tiempo lineal, la idea según la cual la historia tiene sentido y dirección únicos. Produce lo residual. La tercera lógica es la lógica de la clasificación social, la cual se asienta en la monocultura de la naturalización de las diferencias. Produce lo inferior. La cuarta lógica es la lógica de la escala dominante, la escala adoptada como primordial determina la irrelevancia de todas las otras escalas posibles. Produce lo local o particular. La quinta lógica es la lógica productivista y se asienta en la monocultura de los criterios de productividad capitalista. Produce lo improductivo (Boaventura 2010: 39)

donde se mueve el capital simbólico, sino que se encuentra también fuera de la competencia entre las fuerzas que se los disputan (Burgos 2011: 325).

Una tercera interpretación más coincidente con lo que pensamos acerca de los viscerealistas enfatiza su carácter inasible. En este sentido, Muñoz-Casallas ha desarrollado el concepto de “liminalidad” para caracterizar la condición a la que están sometidos. Dicho concepto resulta fundamental para comprender la inaprensibilidad que los caracteriza y la posibilidad que desde ellos pueda originarse algo nuevo. A diferencia del “marginal”, cuya situación es expectante, de lucha, puesto que su propuesta es una crítica de todo cuanto es hegemónico, o del “pobre diablo” que no tiene posibilidad siquiera de imaginar que lo que él expresa y representa alguna vez pueda ser legitimado, el carácter liminal le otorga a los viscerealistas la posibilidad de escapar a cualquier forma de sistema clasificatorio, cualquier forma de estabilidad identitaria, arrojándolos a la apertura que otorga la posibilidad. La liminalidad permite a los viscerealistas transitar en relación a diferentes referencias sin necesidad de establecerse en alguna.

Los atributos de la liminalidad son necesariamente inestables y ambiguos, pues eluden el sistema clasificatorio que encarna toda estructura social, lo que le confiere un carácter relacional. Solo se puede ser liminal en relación con algo: un *sujeto liminal* (individual o colectivo) está a medio camino entre la estabilidad que suponen, al menos, dos lugares fijos, razón por la cual no se le puede situar fácilmente en las posiciones asignadas por la estructura social (Muñoz-Casallas 2014: 34).

La liminalidad como concepto registra otros sentidos que resultan fundamentales para comprender a los viscerealistas. En primer lugar, está en relación directa con la inasibilidad con la que están contruidos. Como lo hemos dicho al inicio de este capítulo, lo mucho o poco que llegamos a conocer de los viscerealistas es gracias a lo que otros testigos-narradores nos pueden decir sobre ellos; jamás tenemos la posibilidad de conocerlos desde su propia voz. El perfil de los viscerealistas está delineado gracias al testimonio y al recuerdo del que disponen los narradores testigos al momento de su narración; los materiales con los que están caracterizados, entonces, carecen de una sustancia sólida que pueda definir su identidad. De ahí que los viscerealistas transiten con diferentes referencias sin que haya certeza alguna sobre la verdad o falsedad de los testimonios de estos testigos.

En segundo término, el concepto de la liminalidad guarda correspondencia directa con la noción de “la convocatoria de los nuevo” definida en el capítulo anterior en tanto que en la medida en que los viscerealistas no logran una identificación plena con alguna de las formas sociales planteadas en la novela, su carácter liminal les permite acceder a algo aún no existente. Como dice Muñoz - Casallas, “la liminalidad constituye un lugar de la cultura que dispone la apertura hacia nuevos horizontes de

experiencia y, en este sentido, siempre está abierta a la utopía, en cuanto búsqueda de mejores lugares, que es, finalmente, lo que ha impulsado las transformaciones más significativas de la historia” (Múñoz-Casallas 2014: 34).

Como fuere, en cualquiera de estas interpretaciones acerca de los viscerealistas su mera existencia supone la confrontación ante un sistema establecido. La negatividad con la que actúan pone en entredicho consideraciones que atentan contra la experiencia literaria y la búsqueda de lo nuevo. La figura de Paz, los mecanismos de consagración literaria, la distinción que opera entre los viscerealistas y los demás personajes operativizan lo que en el capítulo primero llamábamos “mal radical”, en tanto los viscerealistas echan luces sobre una realidad en la que está ausente la búsqueda de lo nuevo. El “mal radical” hace referencia a la manera más eficaz en la que los personajes quedan subordinados a otra persona o una forma de proceder institucional como es, en este caso, la distancia acrítica con el personaje Octavio Paz.

3.3 Los viscerealistas y la búsqueda de Cesárea Tinajero

El alcance conceptual que nos ofrece la liminalidad nos permite enfatizar dos aspectos particulares del carácter de los viscerealistas: la forma como estos eluden el sistema clasificatorio en el sistema literario en el que se mueven y la persistencia para convocar “lo nuevo”. Ambos aspectos se dan de forma simultánea y encuentran en la radical orfandad que los caracteriza su mejor expresión. En este punto resulta fundamental enfatizar que los viscerealistas llevan hasta las últimas consecuencias “el experimento antigenealógico de la modernidad” (Sloterdijk 2015). Esto es, los viscerealistas hacen suyo el *dictum* de la modernidad según el cual los hijos de la modernidad se encuentran en todo momento en la creación de su propio destino olvidando los orígenes de los que proceden, creyendo que todo nace con ellos.

Más bien habría que pensar que la herencia como tal aparece ahora como tara, contra la que los modernos se rebelan en cuanto consiguen descubrir un punto de resistencia. Cada vez recusan más a menudo los viejos condicionamientos que los oprimen: ya se trate de esclavización por determinaciones biológicas, ya de improntas de clase, escuela, cultura y familia (...) Dondequiera que resurge el interés por la desheredación y el nuevo comienzo estamos siempre en el suelo de la modernidad auténtica (Sloterdijk 2015: 21).

Esta forma radical de comprender la orfandad entre los viscerealistas ilustra la situación que les resulta propia, la ecología natural en la que se desarrollan (o se desintegran). A pesar de las búsquedas por vincularse con una parte de la tradición literaria y encontrar una figura precursora que les brinde

fundamento a su acción poética, los viscerrealistas están constantemente socavando el fundamento en el que se erigen. Sucede cuando se trata del vínculo o la herencia literaria que para ellos es y representa el estridentismo; y se repite cuando se trata de una figura central como Cesárea Tinajero: en ambos casos, se trata no tanto de llegar a un punto final y descansar en una especie de conciliación condescendiente, sino de atravesar e ir más allá de las referencias: muchas veces desechándolas.

En cuanto a la gran madre, que es término de la búsqueda del primer plano, a la misteriosa Cesárea Tinajero, yo la leo como el punto cero de la modernidad literaria mexicana, latinoamericana y mundial, a la que Belano retorna antes de poner en marcha su propia maquinaria discursiva (...) lo que se impone es un regreso al lugar de la partida con el fin de proceder ahí, aunque solo sea para desecharlo después (cit. en Espinoza 2003: 70).

Gracias a Amadeo Salvatierra, ex miembro del movimiento estridentista y, en la diégesis de la novela, amanuense en los portales de Santo Domingo desde hace 30 años, conocemos con mayor exhaustividad los avatares del estridentismo. A lo largo de una noche en la que Ulises Lima y Arturo Belano entrevistan a Salvatierra con el propósito de encontrar a Cesárea Tinajero se evalúa la herencia poética de este grupo vanguardista de referencia emblemática para los viscerrealistas. La primera referencia clamorosa del destino del estridentismo la representa el propio Amadeo Salvatierra. La actividad laboral que desempeña ganándose los pesos en la plaza pública de Santo Domingo es testimonio claro de aquello en lo que se convirtió la herencia estridentista. El fuego que estos alguna vez tuvieron, y que quisieron compartir con el mundo para transformarlo, se ha convertido en fatua e inofensiva realidad, ubicada entre los portales de una ciudad que no le interesa a nadie. Con ironía amarga, el propio Salvatierra se refiere de esta forma a su desempeño laboral.

(...) y entonces, sin volverme, les pregunté si Germán o Arqueles o Manuel les contaron en qué trabajaba yo, cómo me ganaba diariamente los pesos. Y ellos dijeron no, Amadeo, de eso no nos dijeron nada. Y entonces yo les dije, muy orondo, que escribía, y creo que me reí o que tosí sus buenos segundos, yo me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera (Bolaño 1998: 200).

El hecho de que el frustrado Salvatierra se compare y ponga al nivel de Octavio Paz, a la sazón el actor principal de la poesía mexicana, no solo es una ironía de gran efecto; también evidencia el itinerario poético y existencial que Salvatierra recorrió desde su participación en el estridentismo hasta su situación actual; esto es, su tránsito desde el centro de la vanguardia histórica mexicana a la marginalidad de su ubicación actual como amanuense, oficio precario y socialmente poco reconocido. No obstante lo anterior, el presente de Salvatierra es signo de una realidad mayor en la que se transformó el estridentismo. A lo largo de la noche en la que transcurre la entrevista un embriagado y alucinado Salvatierra construye al estridentismo como una experiencia artística que buscó la transformación de la

poesía en México y terminó convirtiéndose en el lenguaje oficial de los generales de la Revolución (aparte del lenguaje de transacción económica para Salvatierra). En efecto, históricamente hablando el estridentismo como propuesta poética estuvo respaldada por el general Heriberto Jara en Veracruz, lo cual se registra también en la novela *Los detectives salvajes* cuando Amadeo Salvatierra habla del desarrollo que toma el estridentismo y la propuesta social orientada a la creación de la ciudad Estridentópolis con ayuda del general Diego Carvajal.

Y entonces me puse a hablarles de la noche en que Manuel nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, y que nosotros al escucharlo nos reímos, creímos que era una broma, pero no, no era una broma. Estridentópolis era una ciudad posible, al menos posible en los vericuetos de la imaginación, que Manuel pensaba levantar en Jalapa con la ayuda de un general, nos dijo, el general Diego Carvajal nos va a ayudar a construirla (Bolaño 1998: 355).

Como bien ha señalado Emilcen Rivero, los estridentistas son “poetas fracasados, sin aliento, derrotados en su poesía, incorporados al mundo oficial al que le han vendido el alma por pequeñas migajas de reconocimiento”¹³ Lejos del peso ominoso que representa Octavio Paz y del cual pretenden desentenderse, los viscerrealistas Ulises Lima y Arturo Belano comprueban las palabras de Salvatierra: el estridentismo habiendo sido una fuerza que buscó la transformación política y social se ha convertido en la actualidad en “historia”, esto es, en una realidad inofensiva, que ha perdido vigencia.

Les dije, muchachos, así era la prosa de Manuel Maples Arce, incendiaria y atrabancada, llena de palabras que nos ponía cachondos, una prosa que puede que ahora no les diga nada, pero que en su época cautivó a generales de la Revolución, a hombres bragados (...) (Bolaño 1998: 217).

Ulises Lima y Arturo Belano, sin embargo, logran encontrar la poesía de Cesárea Tinajero, el objeto de sus pesquisas. Aun en un estado calamitoso como el anteriormente descrito la poesía existe. Como si la fuerza de la poesía radicara en su propia fragilidad. Lo único que quizá pueda otorgarle sentido y justificación a la valentía con que Ulises Lima y Arturo Belano se han acercado a mirar el fracaso estridentista sea el encuentro con Cesárea Tinajero; sin embargo, considerando el final de la tercera parte de *Los detectives salvajes* ni siquiera este encuentro representa el fundamento donde puedan asentar su existencia y su valor una recompensa más allá de su propia proyección. Y esto ocurre porque Cesárea Tinajero, si bien es el elemento de la novela que tensa el arco histórico en el que se va a desarrollar, supone una contradicción puesto que como veremos más adelante el encuentro con ella supondrá la pérdida para Cesárea.

¹³ Rivero 2000.

3.3 Cesárea Tinajero y el antiesencialismo

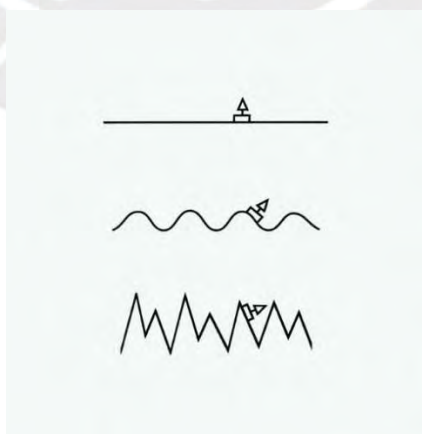
La búsqueda de los viscerrealistas tiene como objeto y finalidad la figura de Cesárea Tinajero. Ella representa el núcleo principal de la tradición a la que ellos pretenden vincularse, encontrarla supondría la justificación de la acción poética que ellos han pretendido. Sin embargo, esta búsqueda incesante que emprenden Belano y Lima tras Cesárea, poetisa cuya obra es fundamental y significativa pero es difícil de encontrar, está condenada al fracaso. Así se lo hacen saber los viscerrealistas a Salvatierra luego de haber investigado incansablemente:

Resumiendo, señor Salvatierra, Amadeo, hemos preguntado aquí y allá, hemos hablado con List Arzubide, con Arqueles Vela, con Hernández Miró y el resultado más o menos es el mismo, todos la recuerdan, dijo el chileno, con mayor o menor claridad, pero nadie tiene textos suyos para que los incluyamos en nuestro trabajo (Bolaño 2003: 163).

Gracias a Amadeo Salvatierra, sin embargo, sabremos que Cesárea Tinajero era aficionada al baile, que trabajó como secretaria con el general Diego Carbajal y que su labor literaria estuvo vinculada a la publicación de la revista Caborca, de la que se conserva un solo ejemplar en el que está publicado el único poema édito de Cesárea Tinajero. La respuesta que los viscerrealistas obtienen de Amadeo Salvatierra es al mismo tiempo un hallazgo como una gran frustración: “una broma que encubre algo bien serio” (Bolaño 2003: 376). El único poema édito que Amadeo afirma que pertenece a Cesárea y que él tiene en su poder está compuesto por tres dibujos que al propio Amadeo le ha resultado incomprensible todos estos años que lo tuvo en su poder.

Figura 1

Dibujo de Amadeo Salvatierra



Satisfechos con este descubrimiento, y ante la insistencia de Amadeo Salvatierra por saber qué significa el único poema de Cesárea Tinajero, los viscerrealistas interpretan dicho poema como “un barco en un mar en calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta” (Bolaño 2003: 401). El hallazgo de este poema y la interpretación jocosa y antojadiza que elaboran los viscerrealistas es uno de los núcleos centrales de *Los detectives salvajes* y aportan acaso la mayor constatación del fracaso al que se ven sometidos los viscerrealistas: nada tiene sentido, ni siquiera la poesía representa el fundamento a partir del cual se puede reconstruir el sentido o encontrar una respuesta ante un mundo definido por el fracaso como es el mundo en el que transcurren los viscerrealistas. En este sentido, Pauls registra como ausencia significativa y elocuente el hecho de que en una novela en la que proliferan poetas no encontremos algo parecido a un poema.

Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar la Obra por su ausencia; porque en el lugar central en la médula del libro, allí donde deberíamos ver desplegadas las artes, el saber, la intuición, el don de lenguas de los poetas (...) lo único que hay son ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragar aire, un gregarismo hiperventilado, un atletismo de pulmones rotos y músculos gastados, fugas hacia adelante (cit. en Paz Soldán 2008: 328).

Como hemos afirmado anteriormente, el hallazgo del poema es el prelude del encuentro con Cesárea Tinajero, figura emblemática para los viscerrealistas. Desde la crítica literaria se ha enfatizado la importancia sustancial de Cesárea Tinajero. Según estas interpretaciones, sería precursora del movimiento poético viscerrealista en la década de los 70 y representaría la posibilidad de vincular su quehacer poético con una tradición cercana al estridentismo y ajustada a la vanguardia mexicana en los años anteriores a la Revolución.

Por lo pronto, también la novela de Bolaño es la historia de una búsqueda (...) tratando de encontrar en aquel sitio a su objeto querido y perdido. Este objeto es, en este caso, una poeta de la década del veinte, aliada al grupo de vanguardia de los estridentistas (Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela y algunos otros), pero que los antecedió a todos ellos, actuando por cuenta propia, nada más que con su instinto infalible de fundadora absoluta y, lo que es más extraordinario, en la periferia de la periferia” (Espinosa 2003: 66).

Desde esta misma interpretación crítica se contraponen la figura de Cesárea Tinajero a la de Octavio Paz, definiendo dos modelos poéticos: uno canónico y oficial, representado por Paz y por una obra voluminosamente prolífica, pública y asequible, y por el otro lado Tinajero, para el que no existen caminos predeterminados, y cuya obra es desesperadamente reducida e inaccesible. Desde esa producción de sentido se ensalza la figura de Cesárea Tinajero como objeto de búsqueda y, al mismo

tiempo, Octavio Paz deviene en un poeta que debe ser minimizado, ya sea a través del ridículo (existe la tentativa de arruinar una de las presentaciones de Paz), de la humillación (cuando planean secuestrarlo), del odio (mediante la desvalorización permanente). Desde esta perspectiva en la que se ha planteado la confrontación entre Cesárea Tinajero y Octavio Paz, la figura de este último ha sido construida como amenaza. Como poeta oficial y hegemónico, Octavio Paz resulta ser una realidad que pone en cuestión lo que los viscerealistas proponen como horizonte poético. Desde esta perspectiva, su figura se erige como ajena y distinta de las propuestas que los viscerealistas presentan a través de la figura emblemática de Cesárea Tinajero. Esta confusión, desafortunadamente, no ha tenido límites entre los comentaristas de la obra de Bolaño y ha conducido a diferentes autores a leer la vinculación entre Cesárea y Paz desde la tensión existente entre el centro y la periferia. Entre los autores que han asumido esta interpretación se encuentra Ainhoa Vásquez, quien plantea que “los realviscerealistas son marginales por opción propia, alejados de los circuitos de consagración, deambulan por el Distrito Federal sin dinero para tomar el camión, al margen de las instituciones”

Desde esta perspectiva, los viscerealistas buscarían socavar el centro desde esta otra dimensión marginal y periférica, en la que se vive a la intemperie, sin el cobijo que otorga lo ya transitado, lo ya conocido. La inquietud de superar a Paz y el deseo de encontrar a Cesárea Tinajero, no serían otra cosa que el anverso y reverso de una misma realidad: la poesía cansada de su propio reflejo y de transitar por caminos ya recorridos, ha de escribir su propia tradición, ha de volver al punto de origen (o punto cero) y lanzarse nuevamente a los caminos.

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 (Bolaño 2003: 30).

Una propuesta distinta que, según nuestro parecer, registra la mayor prueba de valor que realizan los viscerealistas es la que critica a Paz y al mismo tiempo a Cesárea Tinajero. Si bien es cierto Octavio Paz es un enemigo a ser superado por los viscerealistas, puesto que su figura totémica supone un peso aplastante que no permite la (re) creación de la poesía en México, esto no necesariamente debería conducirnos a pensar la figura de Cesárea Tinajero como oposición. Dicha conclusión a la que arriba la interpretación anterior, sería un contrasentido. Y básicamente lo sería porque ubica a Cesárea Tinajero y Octavio Paz como paradigmas de una manera particular de comprender la poesía, siempre en tensión. Aunque a lo largo de *Los detectives salvajes* pareciera materializarse esta oposición entre ambos paradigmas poéticos, lo cierto es que dicha circunstancia resultaría factible si se prescindiera de un dato significativo como es la muerte / el asesinato de Cesárea Tinajero en la tercera parte de la novela. En este sentido, la brecha existente entre una proposición y su respectiva consecuencia nos puede conducir —como de

hecho ocurre— a omitir datos que son fundamentales para comprender la complejidad del asunto a la que el autor nos invita a pensar. El hecho es que Cesárea Tinajero no representa en la ficción propuesta por la novela el contrasentido, la postura anti hegemónica en tenso rechazo a la propuesta de Octavio Paz, sino todo lo contrario.

Belano/Bolaño le dice adiós con ese episodio a la figura nutricia de Cesárea Tinajero, es decir, a una cierta experiencia de la modernidad y que a lo peor, para él, es la modernidad propiamente dicha, suponiendo que ella, por lo menos en nuestra parte del mundo, sería la que inauguren las vanguardias estéticas y políticas en la segunda y tercera décadas del siglo XX. En su novela, ese es el proyecto al que se le pone una lápida (cit. en Espinoza 2003: 74).

A propósito de las afirmaciones de Illouz acerca del asesinato del infractor en las novelas de Jane Austen, en el que se describe de qué forma la infracción moral pone en cuestión el núcleo central de la moralidad victoriana, tornándose indeseable, podríamos preguntarnos sobre aquello que resulta intolerable en Cesárea Tinajero y que la conduce a la muerte en circunstancias ajenas a la supuesta envergadura que ostentó en la poesía. Illouz afirma que el asesinato del infractor moral cumple una doble función tanto al buscar re instaurar el principio sobre el que se sostiene dicho orden moral como al despejar lo más posible lo que resulta intolerable. En este caso, el infractor es lo intolerable, aquello que no se puede mirar o representar sin posibilidad de que el mundo que ha sido puesto en cuestión se venga abajo, pierda densidad o toda posibilidad de permanencia (Illouz 2012: 55). Siguiendo esta línea argumental podríamos preguntarnos entonces ¿qué resulta intolerable en Cesárea Tinajero?, ¿qué supone su asesinato?, ¿condición de posibilidad de qué experiencias es? La forma grotesca como García Madero describe a Cesárea Tinajero es prueba fehaciente de la forma como se configura lo intolerable en ella. Su cuerpo se convierte en objeto despreciable, lejos de los cánones de belleza que preconizan los catálogos.

Debía de pesar más de ciento cincuenta kilos y llevaba una falda gris hasta los tobillos que acentuaba su gordura. Los brazos, desnudos, eran como troncos. El cuello había desaparecido tras una papada de gigante (...) (Bolaño 2003: 598).

El trato al que es sometida Cesárea Tinajero por su apariencia es aplastante. Lejos de la consideración que durante toda la novela se le ha brindado al considerarla como el “objeto de búsqueda”, el punto de inicio al cual volver para re-instaurar la propuesta vanguardista que representan los viscerrealistas, su obesidad mórbida es objeto de parodia.

Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa (Bolaño 2003: 602).

¿Pero qué se observa en Cesárea Tinajero para propinarle semejante final, qué representa?

Con la resolución final a la que somete a Cesárea Tinajero, humillándola a causa de su obesidad mórbida, primero, y asesinato, después, se pretende eliminar dicha pulsión, el talante hegemónico. La muerte / el asesinato de Cesárea Tinajero se convierte de este modo en la condición de posibilidad de la escritura agónica y valerosa que propone Bolaño y que ejemplifican los viscerealistas. Sin fundamento, sin un vínculo que los conecte necesariamente con la realidad, lo propio de los viscerealistas en este caso es ir hasta las últimas consecuencias, a pesar de que eso suponga la perdición y la disolución del propio sujeto.

Belano/ Lima va/ n entonces a Sonora no a encontrarse con Cesárea Tinajero, para que esta le/ s comunique lo que presuntamente sabe y que él/ ellos podría/ n reeditar y continuar, sino a sacársela de encima de una sola y buena vez: van a darle su tiro de gracia a ella y a todo lo que ella significa (cit. en Espinoza 2003: 74).

Con seguridad, la muerte / asesinato de Cesárea Tinajero representa la mayor experiencia de valor a la que los viscerealistas se someten: la desmitificación de uno de los más significativos motivos literarios. María Antonia Flores ha señalado que “Cesárea es un motivo baladí, la resolución dada al personaje lo demuestra, y es la búsqueda, la pasión por algo incontrolable lo que se destaca”. Si bien es cierto que lo fundamental es la búsqueda, no por ello puede afirmarse que Cesárea Tinajero sea un motivo baladí. Ella es el referente más significativo que los viscerealistas deberán descartar, ya sea erigiéndola como precursora o como garante del proceso formativo de los jóvenes poetas o destruyéndola. Lejos de Bolaño la tentación esencialista de convertir a Cesárea Tinajero en la figura que posibilita el entroncamiento con una tradición o de darle continuidad y legitimidad a un proyecto poético. La imagen totémica de Cesárea Tinajero expuesta en *Los detectives salvajes* cumple en este sentido un papel fundamental. No precisamente como arribo a un sentido o completud; no como referencia en la que el joven poeta podrá encontrar el modelo ante el cual delinear su ejercicio poético ni como referencia en la que los poetas puedan inscribirse ante una tradición poética y saberse parte de esta y continuadores de la misma. El papel fundamental de la muerte / el asesinato de Cesárea Tinajero representa la experiencia de valentía más emblemática de los viscerealistas.

El encuentro con Cesárea frustra nuevamente las expectativas de lectura: sus palabras se borran, sus cuadernos permanecen en Sonora y de su escritura sólo queda un epitafio olvidado en el desierto. Aunque el fin de la poeta parece obedecer simplemente al azar, ocupa el lugar central del relato y se vuelve evidentemente más importante aún que su hallazgo. La muerte de la madre del primer visceralismo es el origen del fin del segundo movimiento (Paz Soldán y Gustavo Faverón 2008: 172).

Con la muerte / el asesinato de Cesárea Tinajero, Bolaño logra una de las fugas más significativas en su obra narrativa: la posibilidad de que toda certeza (y toda ansiedad por alcanzarla) desaparezca. Es

cierto que los personajes pierden el centro, pero encuentran sentido en la búsqueda misma. En términos positivos, la muerte / el asesinato de Cesárea Tinajero supone la liberación de formas narrativas, el alivio del significante; resulta ser el ejemplo emblemático del anticlímax que define la perspectiva histórica y literaria en Bolaño. Al eliminar a Cesárea Tinajero no solo se destensa cualquier expectativa que los lectores hayan tenido a lo largo de la novela, sino que se descarta una manera particular de comprender la cultura, más ajustada a esencialismos que a la variante propia de la exploración y la reformulación. El riesgo de una historia literaria con significantes tan densos como el “punto de origen” al que podemos retornar toda vez que sea necesario para garantizar nuestra identidad puede conducirnos a esencializar la comprensión de nuestras culturas. Como afirma Julio Ortega, el riesgo de este tipo de énfasis maximalistas tiene que ver con el hecho de que “si se le representa solo como el origen se corre el peligro del esencialismo (según lo cual habría una identidad originaria y todo lo que sigue sería una pérdida), lo que deduce una política conservadora y, al final, discriminatoria. Se corre también el riesgo del determinismo, que impone una visión traumática” (Ortega, 1997: 24). La representación del origen, del inicio de todo supone una lectura freudiana estable, esencialista, a la que siempre volvemos como si estuviésemos condenados, atrapados en dicha interpretación, sin darnos cuenta de que en efecto se trata de una interpretación; es decir una manera particular de captar y representar la realidad ajustado a una manera conservadora de comprender la sociedad y la cultura.

La visión posmoderna de entender la literatura por Bolaño ha supuesto entre otras cosas descargar aquellos significantes que se encontraban saturados. El mayor acto de valentía al que Bolaño ha sometido a su escritura ha consistido en la desaparición del punto de referencia que tensa la novela en su totalidad y le da su justificación. Principalmente con el fin de distender todo aquello que hasta ese momento se encontraba tenso y tenía una dirección de encontrar sentido, de encontrar un “afuera lleno de sentido” que justificara la novela misma, una novela que siendo autónoma marcara los límites entre un adentro (propio de la novela) y un afuera (propio de la realidad del lector), sin que ninguno de estos aspectos realidades se contaminen, se trasvasen. Con dicha difuminación del límite logra el objetivo tan deseado de juntar en una sola realidad o crear un espacio de intersección en el que vida y obra se confundan de una manera armónica. El viejo ideal vanguardista consumado. El límite que separa la obra de la vida difuminada. La confusión entre uno y otro en su estado más emblemático.

En este sentido, la afirmación de Milene Ostettler-Sarmiento según la cual “la búsqueda lleva implícita la pérdida o la carencia (de algo o de alguien); es decir: un vacío. Ese vacío, a mi juicio, representa en la novela la pérdida de identidad”, acierta en el diagnóstico pero yerra en el juicio y la explicación. Si bien es cierto la búsqueda de Arturo Belano y Ulises Lima es lo más parecido a “arar en el mar”, esto es, una búsqueda infructuosa, la explicación que nos brinda la autora no resulta suficiente para comprender la magnitud de lo que nos propone Bolaño. La autora, en este sentido, para describirlo

desde un lenguaje clínico, confunde el síntoma con la causa. Nos referimos al hecho de que en efecto *Los detectives salvajes* resulta siendo un proceso de involución y disolución de la identidad de los personajes, pero esto es producto de una causa mayor que hemos venido describiendo a lo largo de este capítulo y que ahora, atendiendo “el derrumbe de los metarrelatos” denominamos pérdida de sentido. Si algo explica con mayor fortuna la pérdida, la carencia, el vacío, la desorientación a la que están sometidos los personajes de *Los detectives salvajes* esto es el derrumbe de los marcos referenciales que supuso “el derrumbe de los metarrelatos”.



CONCLUSIONES

1.- El fracaso es uno de los temas más significativos que la crítica especializada ha atendido en la obra narrativa de Bolaño. Ya sea a través del estudio de los personajes, de los marcos históricos en los que estos están inscritos o de una forma de entropía que gobierna y define la existencia humana, el hecho es que la obra narrativa de Bolaño ha sido estudiada principalmente desde esta perspectiva. Sin embargo, para comprender la concepción de la escritura que tiene el escritor chileno es preciso referirse al valor como elemento fundamental en su reflexión. El fracaso es relevante en la medida que sirve de horizonte moral que define las novelas y los personajes que transitan en ellas. La reflexión que propone Bolaño acerca del valor solo se entiende si se inscribe en un universo definido por el fracaso. Ni uno lleva al otro, ni uno es consecuencia de otro: entre ambos, más bien, existe un vínculo de interdependencia: sin el arco de fracaso el valor sería ciego e innecesario; sin valor el mundo narrativo de Bolaño sería prolongación de un pesimismo.

2.- Desarrollada a través de artículos periodísticos, conferencias literarias o discursos correspondientes al reconocimiento del que gozó en la última parte de su vida, la idea de que la escritura es un ejercicio insobornable que se debe llevar hasta las últimas consecuencias es central en el proyecto narrativo de Bolaño. Dicha máxima, que uno puede identificar en el itinerario biográfico y literario de Bolaño, es propia de una ética literaria según la cual los proyectos literarios responden a un orden diferente del reconocimiento y la movilidad social, la dinámica del mercado y la (auto) complacencia con relación a toda forma de comunidad e ideología. La idea se remonta al pasado infrarrealista del escritor en la que junto con Mario Santiago fustigaba a las instituciones culturales que, según su perspectiva, encorsetaban la creación literaria y el arte, y se proyecta hasta 2006, la última novela en la que trabajó Bolaño antes de su deceso.

3.- El valor de llevar hasta las últimas consecuencias su proyecto narrativo ha supuesto una reflexión acerca del fracaso de su generación en su propósito de transformar la sociedad y la literatura. En este sentido, tomando en cuenta la elaboración realizada por Natuska González el fracaso ha sido visto en Bolaño desde dos formas específicas: a) el mal radical y b) el mal absoluto. Estas dos formas específicas de fracaso son las caras más claras a las que se enfrentó el escritor en el desarrollo de su obra narrativa.

4.- Con relación al mal radical, Bolaño visibilizó un mecanismo oculto, ubicado por debajo de nuestras consideraciones valorativas más significativas y a través de su obra posibilitó una autocrítica severa del campo literario y sus actores. Estableciendo que el campo literario no es un campo impoluto ni neutral, Bolaño echó luces sobre escritores que movidos por un mayor reconocimiento se alejaron de la prosecución y elaboración de sus proyectos narrativos. Desde la perspectiva del mal radical, Bolaño señala cómo diferentes escritores (y las diferentes instancias existentes en torno de la escritura) pervierten su escritura principalmente porque lo que los mueve no es tanto la ejecución de un proyecto de escritura como la posibilidad de vender más en el mercado, conseguir un mayor reconocimiento social o garantizar la movilidad social tan ansiada. Si bien es cierto estos bienes o condiciones resultan fundamentales para la vida ciudadana, representan un peligro para el escritor cuya finalidad es sacar adelante la propuesta literaria y conducirla hasta las últimas consecuencias.

5.- Con relación al mal absoluto, el escritor se enfrenta a una excepción, a una ruptura de la sociabilidad y la convivencia entre los ciudadanos. En ella, la dignidad queda suspendida de tal modo que la excepción pasa a formar parte de ese horizonte que define a la sociedad. El mal absoluto supone la ruptura definitiva de toda forma de sociabilidad, rompe los vínculos que contribuyen a fortalecer la confianza entre los ciudadanos y deja en suspenso a una sociedad, arrojada a una forma perversa de laberinto y desorden.

6.- Esta manera particular de comprender el fracaso y el mal se magnifica cuando confirmamos que la obra de Bolaño, y las consideraciones sobre estas se inscriben en un tiempo que ha sido denominado como “el fin de los metarelatos”: el fin de todas las narrativas que en Occidente estuvieron definidas por el progreso y la posibilidad de alcanzar una sociedad cada vez más justa. En este sentido, nos ha interesado evidenciar la forma en la que dicha circunstancia histórica –la posmodernidad- define la obra de Bolaño. En efecto, en el caso particular de *Los detectives salvajes* hemos comprobado que los personajes están definidos por la pérdida de sentido y orientación en un mundo que cada vez más se parece a un laberinto. Los viscerrealistas participan de esta pérdida y desorientación en la medida en que se ven arrojados a negociar/resolver su práctica literaria y revolucionaria una vez que el referente histórico – llámese vanguardia literaria o revolución- ha sido superado o agotado o ha dejado entrever su lado más perverso. Así, los viscerrealistas se encuentran inscritos en una sociedad despojada de certezas; y a pesar de ello asumen con valor la búsqueda de “lo desconocido” y “lo nuevo”.

7.- En este sentido, el valor es fundamental para Bolaño en la medida que lo impele a buscar lo nuevo a través de su escritura. Si en el primer capítulo el valor resultaba inteligible solo en un horizonte definido por el fracaso, en el segundo resulta fundamental porque gracias a él el escritor se proyecta en la

búsqueda de “lo nuevo”. En este sentido, la concepción de la escritura supone una relación entre el valor y la prosecución de lo nuevo.

8.- A diferencia de otras expresiones culturales tales como el vanguardismo, el comunismo y el posmodernismo Bolaño define la importancia de lo nuevo y lo desconocido desde coordenadas distintas. Entre la necesidad histórica de lo nuevo que plantean las vanguardias y el comunismo, y la cancelación de lo nuevo desde la posmodernidad, Bolaño interpone una forma distinta de comprenderlo, vinculada más bien a la búsqueda de nuevos sentidos desde la escritura. Se trata, afirma Bolaño, de una escritura capaz de desbrozar nuevos senderos, transitar nuevos territorios, plantear nuevos retos. En este sentido, la búsqueda de lo nuevo y lo desconocido en el caso de Bolaño es una búsqueda constante: una ética que él como escritor supo imponer hasta el final de sus días.

9.- La búsqueda de nuevos sentidos en Bolaño tiene un fuerte componente *político*. Perfilado sobre el horizonte literario que configuró el boom latinoamericano, su reflexión acerca de la escritura es crítica y propositiva al mismo tiempo. Es crítica en tanto anuncia la caducidad de la escritura que ejercieron los representantes del boom: si bien es cierto Bolaño reconoce los aportes de cada uno de ellos, toma distancia inmediatamente de lo que ellos representaron a través de sus obras y del ejercicio de su figura en el espacio público. Por otro lado, la reflexión de Bolaño acerca de la escritura es propositiva porque echa luz sobre escritores que representan diferentes maneras de narrar y representar los diversos aspectos propios de América Latina en el cambio de siglo. Para lograr dicho propósito Bolaño realiza una evaluación fuerte de la tradición de la literatura hispanoamericana. Su crítica en este sentido somete a evaluación las diferentes tradiciones literarias existentes en América Latina para desestabilizar lo que se ha consagrado como hegemónico. Y por otro lado hace una relectura de la tradición literaria que apunta hacia dos direcciones: el vanguardismo histórico de los estridentistas y la consagración de la figura de Jorge Luis Borges. En cada uno de ellos, Bolaño reconoce alguna particularidad y se la apropia convirtiéndola en característica de su escritura.

10.- En el caso de los vanguardistas, su homenaje es doble, porque pone el foco de atención tanto en los estridentistas como en los poetas de Hora Zero. Principalmente lo que Bolaño encuentra en el vanguardismo y lo asume en su escritura es la consideración crítica que estos tienen ante cualquier forma de institucionalidad que cosifica el arte. Ante esto, Bolaño alienta un ánimo vitalista contrario a cualquier forma de canon. En el caso de Borges rescata y se reapropia de tres particularidades tan importantes y significativas de la obra de narrativa de Bolaño: la valentía, la abyección como una forma de crítica y el conflicto como el carácter más palpitante de toda escritura.

11.- *Los detectives salvajes*, la novela con la que Bolaño obtuvo el reconocimiento internacional, está elaborada a partir del binomio valor / fracaso que define su escritura. Por un lado, encontramos a un

personaje joven como García Madero que asume valerosamente la conducción de su vida: toma distancia de formas institucionales (familia, universidad) y asume los alcances y los límites de la experiencia visceralista. Por otro lado, ubicamos a los visceralistas Arturo Belano y Ulises Lima. Si bien es cierto accedemos a ellos a través de lo que otros nos cuentan, no es menos real que en nombre de una escritura radical y salvaje llevan a término el movimiento visceralista y la eliminación del referente literario tan acariciado por ellos: Cesárea Tinajero.



BIBLIOGRAFÍA

BOLAÑO, Roberto

- 1996 *Estrella distante*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- 1999 *La literatura Nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- 2002 *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2003 *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- 2003 *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2003 *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2004 *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2005 *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2007 *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2008 *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama Compactos.
- 2008 *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2009 *Una novelita lumpen*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- 2013 “Déjenlo todo, nuevamente. Manifiesto infrarealista”. En: Tsunun Ed. (2013). *Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos Infrarrealistas]*. Guanajuato, México.

AGAMBEN, Giorgio

- 2009 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos

ANAYA, José Vicente

2013 “Manifiesto infrarrealista”. En: Tsunun Ed. (2013). *Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos Infrarrealistas]*. Guanajuato, México.

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica

ARENDT, Hannah

2003 *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen

BELAY, Raynald (Ed.) y Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori, Jean Joinville Vacher

2004 *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Varias editoriales

BERMAN, Marshall

1998 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A.

BLOOM, Harold

2002 *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

BORGES, Jorge Luis

2011 *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen

BRAITHWAITE, Andrés (Ed.)

2013 *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales

CARRILLO, Francisco

2014 *Excepción Bolaño. Crisis política y reescritura de la derrota*. San Juan: Editorial Programa de Publicaciones y Grabaciones Instituto de Cultura Puertorriqueña.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura

2010 *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad.

ESPINOZA, Patricia (ed.)

2003 *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIS editores

FUKUYAMA, Francis

1992 *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

GONZÁLEZ, Daniuska

2010 *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana E.I.R.L

GROYS, Boris

2008 *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos

GIUSTI, Miguel

2008 *El soñado bien, el mal presente. Rumores de la ética*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

HERRALDE, Jorge

2006 *Para Roberto Bolaño*. Lima: Estruendomudo

HONETH, Axel

2007 *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz

ILLOUZ, Eva

2012 *¿Por qué duele el amor? Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Katz

KALMAN, Judith

2003 *Escribir en la plaza*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica

LYOTARD, Jean-Francoise

1985 *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra

1995 *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

MADARIAGA, Montserrat

2010 *Bolaño Infra. 1975 -1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RILEditores

MANZONI, Celina (Ed. y comp.)

2002 *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor

2009 *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial y Distribuidor de Libros

MORA, Tulio

2009 *Hora Zero: Los broches mayores del silencio*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana

MORETTI, Franco

1987 *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso

MUÑOZ-CASALLAS, Diego

2014 *Los detectives salvajes y el problema del sujeto*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales - CES

ORTEGA, Julio

1997 *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica

PAZ, Octavio

1985 *Los hijos del Limo. Vuelta*. Colombia: Editorial La Oveja Negra

PAZ, Edmundo y Gustavo Faverón (ed.)

2008 *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya S.L

PAULS, Alan y Nicolás Helft

2000 *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.

2012 *Temas lentos. Selección y elección de Leila Guerriero*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales

QUEZADA, Jaime

2007 *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971 – 1972)*. Santiago de Chile: Catalonia

RANCIÈRE, Jacques

2013 *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial

RASHKIN, Elissa J.

2014 *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica

RIVERO, Emilcen

2000 “Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. En *Fórnix. Revista de creación y crítica* N° 2 Enero-junio 2000. Editorial Nido de Cuervos Lima-Perú.

RODRÍGUEZ, Franklin

2015 *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Editorial Verbum, S.L.

SARLO, Beatriz

2007 *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920-1930. Buenos Aires: Nueva Visión

2008 *La pasión y la excepción: Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

2015 *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

SLOTEDIJK, Peter

2015 *Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

SOMMER, Doris

2004 *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica

STEINER, George

1998 *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa Editorial

OVIEDO, José Miguel

1977 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores

VARGAS LLOSA, Mario

1971 *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores

1983 *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral

2012 *Piedra de Toque II (1984-1999)*. Navarra: Galaxia Gutenberg, S.L

YOURCENAR, Margarita

1985 *Misibima o la visión del vacío*. Bogotá: Seix Barral, S.A

ARTÍCULOS, ENSAYOS Y LIBROS OBTENIDAS EN LA RED

BURGOS JARA, Carlos

2011 “Literatura y pobres diablos: los Detectives Salvajes y los realviscerealistas”. En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 37, n.º 74. Consulta: 21 de julio de 2016. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/41940849?seq=1#page_scan_tab_contents

CANDIA CÁCERES, Alexis

2010 “Todos los males el mal. La "estética de la aniquilación" en la narrativa de Roberto Bolaño”. En: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 76, abril. Consulta: 21 de julio de 2016. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952010000100003&script=sci_arttext

COBAS CARRAL, Andrea

2005 “Déjenlo todo nuevamente. Apuntes sobre el movimiento Infrarrealista mexicano”. Consulta: 28 de julio de 2016. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/rb051105.htm>

2008 Marginalidad y derrota: la poesía infrarrealista de Roberto Bolaño. En actas del II Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. Universidad de Buenos Aires. Consulta: 24 de julio de 2016. Disponible en: <https://goo.gl/iAwVLY>

MORALES, Leonidas

2008 *Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza*. Cyber Humanitatis N° 48. Consulta: 23 setiembre de 2016. Disponible en: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21787%2526ISID%253D741,00.html

MORENO VILLAREAL, Jaime

2013 “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”. En: Letras Libres [Página web]. Consulta: 16 de setiembre de 2016. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo>

OSORIO, José

2010 *Roberto Bolaño y el oficio de escribir*. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea. Puebla: México. Consulta: 21 julio. Disponible en: https://www.academia.edu/5305350/ROBERTO_BOLA%C3%91O_Y_EL_OFICIO_DE_ESCRIBIR

RÍOS, Felipe

2011 “La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño”. Barcelona: Tesis para optar el grado de Doctor en Teoría en Literatura y Literatura comparada. Consulta: 15 agosto 2016. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_48709/farb1de1.pdf

SOLOTOREVSKY, Myrna

2013 “El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño”. En: *Mitologías hoy*, vol. 7 Disponible en: <http://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v7-solotorevsky/85>

TSUNUM, EDITORES

2013 *Nada utópico no es ajeno (Manifiestos Infrarealistas)*. Guanajuato, México 2013. Consulta: 20 de octubre. Disponible en: <https://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-ut3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarealistas1.pdf>

VASQUEZ, Ainhoa

2014 “Del infrarrealismo al viscrealismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”. En: *Alpha, Revista de artes, letras y filosofía*, n.º 39. Consulta: 14 de agosto de 2016. Disponible en: http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n39/art_05.pdf

DOCUMENTALES

AMUTIO, Roberto; CASTELLANOS, Horacio; FRANZ, Carlos

2010 BOOM BOLAÑO. Emitido: 24 de noviembre de 2015. [Conferencia en Casa América]

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6nrD-4tkSns>

HAASNOOT, Erick

2008 *Bolaño cercano*. España. Emisión: 28 de abril de 2008. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=7sCZoxNy_Fs

PAULS, Alan

2015 “Borges y Bolaño” [Conferencia en FLACSO Argentina]. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=IZI8A0U2N8g>

RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA

2010 *Roberto Bolaño: El último maldito*. Emitido: Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=r2RvO7dcdcg>

