

UNIVERSIDAD DE DEUSTO
Facultad de Ciencias Sociales
Programa de Estudios Internacionales e Interculturales

DETECTIVES EN LA VANGUARDIA
MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN ROBERTO BOLAÑO.

TESIS DOCTORAL

Realizada por: **David Guzmán**

Dirigida por: **Dr. Aitor Ibarrola**

2012

DAVID GUZMÁN

DETECTIVES EN LA VANGUARDIA
MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN ROBERTO BOLAÑO.

Director: Dr. Aitor Ibarrola

Programa de Estudios Internacionales e Interculturales
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Deusto

2012

A Mónica Esmeralda Vásquez Quezada
A Pablo Andrés Guzmán Játiva

AGRADECIMIENTOS:

Quiero agradecer a mi director, Dr. Aitor Ibarrola, por su generoso interés y por sus pertinentes sugerencias.

Quiero agradecer también al Programa de Estudios Internacionales e Interculturales, y especialmente a su directora, Dra. Cristina de la Cruz, que ha sido un socorro constante para los estudiantes despistados como yo.

Mi gratitud para el área de Relaciones Internacionales de la Universidad de Deusto, y en especial para Martín Urkijo, que me ha ayudado a sortear las dificultades legales de mi estancia.

Mis gracias también al programa de Becas Erasmus de la Unión Europea que me ha facilitado los medios económicos de estancia en el País Vasco, y mi gratitud a Carmen Martín, quien desde su trabajo como coordinadora de la beca en la Universidad de Valladolid, se ha mantenido pendiente de mis avances.

Debo una enorme gratitud a los amigos y compañeros que me han enseñado unas cuantas verdades y más de una virtud durante estos meses en Bilbao. A Nicanor Alvarado, Rosa Mamani, Alex Castro, Pepe Farías, Fran Espinosa, Analía Llave, Jon Martínez y Jonhatan.

Mi amistad y agradecimiento para el Dr. Joaquín Manzi, quien a la distancia y en nuestros breves encuentros ha sido un enorme apoyo y una luminosa referencia.

Mi agradecimiento para Niall Binns, Ignacio Echevarría, Miguel Riera, Ane Garay, Héctor Menchero, Pedro Ugarte, Amaru Goyes, Henry Chávez, Telmo Herrera y Antonio. Mi gratitud para el poeta Nanos Valaoritis y para Blanka Amezkúa, en Atenas.

Mis gracias a los amigos del otro lado del Atlántico: Fernando Balseca, Alberto Tassara, Gerardo Merino, Beto Guzmán, Rodolfo Ramírez, Marta Rodríguez, Pato Briceño...

A mis padres, Efrén Guzmán y Yolanda Játiva.

Gracias.

ÍNDICE GENERAL:

1.-INTRODUCCIÓN	7
2.-MARCO TEÓRICO Y MIRADA GENERAL SOBRE BOLAÑO	
2.1.- (Pos) modernidad en Bolaño	10
2.1.1.-Modernidad.....	13
2.1.2.-Posmodernidad.....	17
2.1.3.-El sujeto.....	21
2.1.4.-Dos métodos de conocimiento.....	27
2.1.5.-Política (pos) moderna.....	33
2.1.6.- Economía (pos) moderna.....	39
2.1.7.-Estética (pos) moderna.....	42
2.2.-El lugar de la vanguardia en la modernidad de Bolaño	47
2.2.1-Critica y utopía.....	48
2.2.2-Distopia y utopía perversa.....	85
2.3.-La posmodernidad como pragmatismo	107
2.3.1.- La semiótica y la investigación científica.....	115
2.3.2.- Pierce-Holmes y el científico policía.....	121
2.3.3.- Detectives latinoamericanos.....	130
3.-ANÁLISIS DE ESTRELLA DISTANTE	134
3.1.- Wieder, la distopía	139
3.2.- Stein, Soto y Petra, utopía crítica	147
3.3.-Emergencia del detective	154
4.-ANÁLISIS DE LOS DETECTIVES SALVAJES	158
4.1.-Traficantes, rebeldes y poetas: crítica y utopía	164
4.2.-El laberinto que va de Paz a Neruda	172
4.3.-Tres detectives	198
5.-ANÁLISIS DE 2666	213
5.1.- La parte de los críticos	216
5.1.1.-Crítica de los críticos europeos.....	217

5.1.2.-Letrados latinoamericanos.....	224
5.1.3.-La ética de Morini.....	227
5.2.-La parte de Amalfitano.....	229
5.2.1.-Lola y la impiedad.....	231
5.2.2.-De la vanguardia a la esquizofrenia.....	233
5.2.3.-La locura de Amalfitano.....	235
5.3.-La parte de Fate.....	239
5.3.1.-La trampa fundamentalista.....	241
5.3.2.-La vanguardia desvirtuada.....	242
5.3.3.-Un pragmatista ético.....	246
5.4.- La parte de los crímenes.....	250
5.4.1.-Distopía: neofascismo y ultra capitalismo.....	253
5.4.2.-Detectives latinoamericanos.....	261
5.4.3.-El lector como detective vanguardista.....	264
5.5.- La parte de Arcimboldi.....	266
5.5.1.-Crítica y utopía.....	267
5.5.2.-La utopía perversa.....	271
5.5.3.-Distopía: los nazis y el capitalismo.....	277
5.5.4.-Un retorno al Renacimiento: Arcimboldi.....	281
6.-CONCLUSION.....	284
7.-BIBLIOGRAFÍA.....	287

1.-INTRODUCCIÓN

Esta lectura de Roberto Bolaño se encuentra sustentada en un debate muy próximo: el que gira en torno a las nociones de modernidad y posmodernidad. Elegir esta orientación significa reconstruir, a grandes rasgos, lo que significan estos dos periódicos históricos. Considero que Bolaño, aunque puede inscribirse en los dos, responde más a la modernidad, a pesar de que utilice ciertas nociones posmodernas. Además, por el carácter cosmopolita de su literatura, esta modernidad –o posmodernidad- va a encontrarse continuamente re-contextualizada.

Para las definiciones de modernidad y posmodernidad me han sido útiles las lecturas de Fredric Jameson y François Lyotard, quienes coinciden en señalar que la modernidad y posmodernidad pueden entenderse como épocas distintas. Pero Jameson y Lyotard se plantean esta divergencia desde posiciones diferentes: de Jameson podríamos decir que es un moderno, y de Lyotard que es un posmoderno. Mientras Jameson asume la necesidad de comprender la posmodernidad a partir de postulados modernos, Lyotard parte de la abolición de la modernidad para aproximarse a la posmodernidad y utiliza, por lo tanto, criterios posmodernos. Tras esta discusión en la que, como veremos, las posiciones resultan irreconciliables, lo que propongo es comprender el legado moderno a partir de Jameson y el corte posmoderno a partir de Lyotard. Una vez trazadas las diferencias entre Jameson y Lyotard, voy a contextualizar esta discusión sobre la (pos) modernidad utilizando los conceptos de Bolívar Echeverría en torno al *ethos* barroco, y lo que entraña la herencia moderna y la ruptura posmoderna en América Latina.

Comprender la herencia moderna quiere decir reflexionar en torno a la vanguardia en el marco de la modernidad, lo que significa iniciar un diálogo entre Jameson y pensadores que en su momento se asumieron como vanguardistas: Guy Debord y Herbert Marcuse, los dos asociados a un momento histórico, mayo 68. Tras este primer nivel de indagación, pasaré a centrar la discusión en lo que significaron las vanguardias artísticas. Es decir que voy a partir de las reflexiones de Jameson y sus puntos de tensión con Marcuse y Debord para luego aproximarme a lo que han escrito Octavio Paz, Peter Burger y Eduardo Subirats sobre las vanguardias artísticas. En este marco de referencias conceptuales, que permiten establecer un diálogo entre las vanguardias europeas y las latinoamericanas, voy a inscribir el lugar de Roberto Bolaño en la historia literaria, así como las consideraciones críticas relativas a su obra. Planteo una discusión panorámica de la obra de Bolaño en relación con los conceptos de vanguardia y me detengo brevemente en algunos textos que considero nucleares y que dan luces sobre esta relación. El análisis de estos textos se fundamenta en las nociones de modernidad y vanguardia, y en la historia política, social y literaria de Europa y América Latina.

Para el estudio de la posmodernidad en Bolaño me sirve de guía Lyotard. Creo que los conceptos de Lyotard mantienen una estrecha relación con el pragmatismo, por lo que planteo un diálogo entre el francés y Charles Peirce, filósofo y semiólogo norteamericano de esta corriente de pensamiento. Una vez definida la orientación pragmatista del posmodernismo establezco los parentescos que mantiene Lyotard con la semiología. Tras establecer el contacto que existe entre pragmatismo y semiología, recurro al paralelismo que Umberto Eco y Thomas Sebeok han realizado entre el semiólogo y el detective, entre Charles Peirce y Sherlock Holmes. Bajo el paraguas de

esta reflexión trato de distinguir la orientación pragmatista de la literatura latinoamericana, que estaría representada por la inclusión del detective como héroe novelesco. Finalmente, analizo cómo Bolaño se inserta en esa literatura por medio de la adopción del héroe posmoderno: el detective.

La figuración de este cuadro de contrastes me sirve para comprender la obra de Bolaño, escrita durante el periodo conocido como posmodernidad, pero que a la luz de los conceptos de modernidad y vanguardia puede entenderse como una obra moderna, lo mismo que bajo una mirada que utilice las nociones de posmodernidad y pragmatismo puede clasificarse entre las obras posmodernas. Aunque se le pueden aplicar las dos miradas, creo que en la literatura de Bolaño termina por prevalecer una identidad moderna. Una modernidad, sin embargo, muy especial, en la medida en que al responder a contextos históricos específicos, como para este caso son Europa y América Latina, asume formas de ser diferentes.

Utilizo el aparato teórico que he señalado para leer a Bolaño esbozando una visión panorámica de su obra, deteniéndome brevemente en sus textos para ilustrar el carácter moderno-vanguardista, así como haciendo referencia a los mismos para demostrar que es un posmoderno-pragmático. Esta mirada panorámica, apoyada en estas consideraciones teóricas, da paso a un análisis específico de *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*, novelas que por la trascendencia de temas y descubrimientos formales constituyen un ejemplo de cómo la modernidad y la posmodernidad se encuentran latentes en esta literatura, aunque, como he señalado, considero que finalmente, son las tendencias modernas las que terminan por prevalecer.

2.-MARCO TEÓRICO Y MIRADA GENERAL SOBRE BOLAÑO

2.1.-Modernidad y posmodernidad

Para facilitar la aproximación a las nociones de modernidad y posmodernidad lo más sencillo es identificar la modernidad con un periodo de tiempo que va del Renacimiento a las últimas décadas del siglo XX, y la posmodernidad con lo que hemos vivido después, hasta hoy, albores del XXI. A partir de esta diferenciación podemos comprender la posición desde la que hablan Fredric Jameson y François Lyotard.

Tanto Jameson como Lyotard se refieren al periodo histórico conocido como posmodernidad, solo que el primero usa una epistemología moderna, mientras el segundo se apoya en una base posmoderna. Estas divergencias, como veremos irreductibles, convierten a Jameson en un crítico de la posmodernidad, mientras Lyotard es su defensor. En realidad, tanto Jameson como Lyotard parten de una verificación que les afecta a ellos y al pensamiento en general: existe un cambio en la forma de hacer filosofía.

Para contrastar estas dos posiciones usaré una serie de anclas conceptuales en torno a las que Jameson y Lyotard elaboran su reflexión. En primer lugar creo necesaria una mirada general de lo que ellos entienden por moderno y posmoderno; en ese marco de análisis, voy a distinguir cuál es el lugar del sujeto; luego intento una aproximación al método de conocimiento que cada uno identifica con la modernidad y la posmodernidad. Tras comparar estos núcleos fundamentales voy a analizar y cotejar lo que Jameson y Lyotard apuntan en torno a la política, la economía y la estética.

Cabe trasladar estos conceptos sobre modernidad y posmodernidad a América Latina, atendiendo a las particularidades históricas del continente. ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? Niall Binns, siguiendo a George Yúdice, contesta que sí, “siempre que se entienda por postmodernidad las respuestas y propuestas estético-ideológicas locales (étnicas, religiosas, etc.) frente y dentro de la transnacionalización capitalista. Así, de un modo paradójico, la ‘condición postmoderna’ revela la inviabilidad de sostener teorías totalizadoras acerca de la praxis humana. De ahí, pues, que no se puede hablar de una modernidad (Habermas) ni de una lógica (Jameson) o condición (Lyotard) postmoderna” (1999, p.69). Esta relectura de la postmodernidad en América Latina se encuentra mediada por su proceso histórico particular y, para este caso, por las nociones del filósofo ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría.

Echeverría señala que existen cuatro clases de *ethos* modernos, determinados por su singularidad histórica. Estos *ethos* se refieren a transformaciones en la religión y en el pensamiento. Tenemos por lo tanto una modernidad protestante, subsidiaria de la Reforma, la que Echeverría denomina realista; otra católica, de índole Contra reformista, que el filósofo denomina barroca; una tercera racionalista, fundada en la Ilustración, o modernidad clásica; y una cuarta, sentimental, inspirada en el Romanticismo, o modernidad romántica. (2002, p.2)

En América Latina la modernidad asumiría un *ethos* barroco. Echeverría considera esta ética barroca de la modernidad latinoamericana como alternativa al discurso posmoderno, sobre el que tiene una mirada crítica.

La lectura de Bolaño como moderno se encuentra mediada por las experiencias vanguardistas. Obedece al reconocimiento en la obra del chileno de un núcleo vanguardista, cuya aparición se remonta a 1976, cuando se publica el *Manifiesto infra realista* y que, aunque experimenta una serie de transformaciones no se cierra nunca del todo, ni siquiera en las últimas novelas que Bolaño publicó en vida y también en las que aparecieron póstumamente.

Dentro del proceso de transformación de la vanguardia en Bolaño aparece un segundo núcleo, apegado a las ideas posmodernas, en el que se advierte la emergencia del detective como un personaje fundamental. Y no solo del detective, sino de una manera de escribir literatura muy próxima a la investigación científica. Este segundo núcleo –que aparece a principio de los años 90- se conservará, también, hasta el final.

Estos rasgos de identidad en la literatura de Bolaño se encuentran caracterizados, además, por el carácter cosmopolita de su obra. Bolaño es un exiliado, y esa posición le permite abrir canales de comunicación entre la literatura de Europa y América Latina. Estos canales de comunicación demandan una lectura particular, en la que se consideren las características peculiares de cada continente, pues Bolaño se encuentra en la encrucijada de los discursos europeístas y americanistas. Su adopción del cosmopolitismo le franquea, en principio, la posibilidad de encontrar los puntos de contacto entre uno y otro.

Aquí buscaré al Bolaño moderno y apuntaré cuál es la inflexión posmoderna de su obra, procurando contextualizar su narrativa en el marco de un proceso histórico y social específico que asume formas diferentes en Europa y América Latina.

2.1.1. Modernidad

Los análisis de Jameson y Lyotard parten de posiciones disímiles. Mientras el primero intenta una mirada de la modernidad a partir de sus conceptos clave, el segundo intenta desligarse de esos mismos conceptos para estudiarla. La crítica y el sentido a los que se refiere Jameson son equiparables a la metafísica y la trascendencia de las que intenta desprenderse Lyotard.

Para Jameson la modernidad se encuentra asociada a la tradición crítica del intelectual y a la búsqueda de un horizonte de sentido. Jameson responde a una concepción filosófica que viene de Hegel y Marx, asociada al iluminismo racional y a una visión de la historia como un movimiento de cambio. En los filósofos modernos, de los que Jameson es heredero, se encuentra presente el conflicto con la historia, la crítica; y la noción de historia o proyecto. La mirada de pensadores como Adorno, que influye en Jameson, también responde a la concepción moderna del pensamiento: la crítica de la sociedad y la construcción de sentido. En el caso de Adorno y la escuela de Frankfurt existe la constatación de que, tras la Segunda Guerra Mundial, la crítica y el sentido van a desplazarse y dejar su lugar a la razón instrumental, con lo que nos acercamos al fin de la modernidad. Escribe Jameson: “(...) las aproximaciones críticas marxistas aparecen aquí como condiciones previas necesarias para la adecuada comprensión literaria” (1981, p. 567) El crítico norteamericano establece la necesidad de tres marcos concéntricos para la lectura de obras literarias: 1) Los hechos políticos y sociales; 2) La configuración social, es decir, la lucha entre clases sociales y 3) La historia, entendida como el cambio de los modos de producción y de la formación y destino de las diversas formaciones sociales humanas. Este marco de lectura se va a ir sofisticando, sin perder su fundamento crítico e

histórico, sobre todo en la medida en que Jameson advierta los cambios sociales y políticos de fin de siglo. “El posmodernismo –va a decir el crítico marxista- expresa la verdad interior de ese reciente orden social emergente del capitalismo tardío (...) (1998, p. 18) Una de las características del capitalismo tardío se refiere al cambio en el modo de producción: “(...) el sujeto individual da paso al hombre organizacional del capitalismo corporativo” (1999, p. 21)

Seguir el pensamiento de Lyotard demanda romper con esta tradición moderna – desde la cual nos habla Jameson- y por eso su discurso se mueve en un plano que constantemente trata de renunciar a la crítica y al sentido. Dice Lyotard sobre su propia filosofía: “A veces aparece un tono de sabiduría, sentencioso, que conviene pasar por alto” (1988, p. 13). Lyotard pretende romper con dos nociones centrales en el pensamiento moderno: la metafísica universalista y el trascendentalismo. Esta metafísica es la que sirve de fundamento al sujeto y al saber y por lo tanto, la que sostiene la tradición crítica del intelectual. Romper con esta tradición metafísica tiene como consecuencia la imposibilidad de saber y de criticar. La alternativa de Lyotard consiste en tomar partido por el pragmatismo, dejando a un lado la tradición crítica. El trascendentalismo con el que Lyotard quiere tomar distancia se encuentra asociado a la idea de historia. Para defender la noción de identidad cultural que replazaría a la de historia, apunta Lyotard: “Los relatos modernos son cosmopolitas, superan la identidad cultural para construir una identidad cívica universal” (1987, p. 45). Lyotard niega la idea de cambio y permanencia, porque en la medida en que es imposible una sola historia del hombre, la realidad se abre a múltiples historias, diversas identidades culturales. Esta figura de la identidad cultural nos coloca en los albores de la posmodernidad.

Echeverría intenta trasladar los conceptos marxistas al espacio latinoamericano. Sin embargo, atendiendo a los ecos del discurso posmoderno sin adoptarlo, toma en consideración las particularidades culturales de la región. Plantea la existencia de un *ethos* barroco como alternativa a la noción de identidad cultural, que tiene una filiación posmoderna. El *ethos* barroco de esta modernidad católica obedece a un proceso de mestizaje que recorre subterráneamente toda la historia del continente, y que se puede entender como un proceso de codigofagia. “Las subcodificaciones –dice Echeverría- o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de existir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen en frente y apropiarse e integrar en sí, sometándose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después” (1994, p. 32). Según Bolívar Echeverría la historia moderna latinoamericana estaría definida por una imposición y apropiación, un mestizaje o “intercambio” entre la cultura europea y la cultura originaria. El mestizaje va a dar como resultado un fenómeno de diglosia cultural. Es una problemática codigofagia, mezcla entre imposición (conquista y colonización) y adopción (diálogo entre culturas).

Si, según Jameson, en el centro de la modernidad se encuentran la crítica y el sentido, esos mismos conceptos son los que Lyotard intenta negar para instalarse en un escenario distinto: el del pragmatismo y la identidad cultural. Echeverría, por su parte, se va a mantener en la línea de Jameson, modificándola para adaptarla a la singularidad histórica y cultural de América Latina.

La crítica negativa y el sentido de la historia aparecen en Bolaño en el *Manifiesto infra realista* de 1976. Es decir que la obra de Bolaño, desde sus orígenes, obedece a una tradición moderna. Este horizonte moderno, que en el manifiesto aparece como una demanda en la que se combinan la ética y la estética, sirve de brújula a su obra. En novelas como *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), *Los detectives salvajes* (1997) y *Amuleto* (1999) la combinación de ética y estética suscita la creación de personajes que oscilan entre el revolucionario trotskista y el galeote de Baudelaire. Aunque sobre ellos se tiende una mirada irónica, los poetas que protagonizan estas historias niegan el orden social y se ponen en movimiento para transformar la historia. Estas novelas corresponden a la visión crítica e histórica de la modernidad. Mientras, en *Monsieur Pain* (1981), *El Tercer Reich* (1989) y *Estrella distante* (1996) la modernidad luce acorralada por la amenaza de lo irracional. Los poetas exiliados de estas narraciones resisten, esquivan o mueren aniquilados por el avance del fascismo. Esta modernidad, que se puede entender como “identidad cívica universal” (Lyotard, 1987, p. 45) se representa asediada por una identidad cultural agresiva.

La crítica y el sentido modernos son reemplazados por la búsqueda de la identidad cultural y por una invocación al pragmatismo. Esta búsqueda, al renunciar a las entelequias universales se nutre de una figura particular, pragmatista: el detective. En las novelas de Bolaño el detective se convierte en un personaje crucial. *La pista de hielo* (1993) es un conjunto de testimonios sobre una investigación criminal; *La literatura nazi en América* (1995) es el resultado de una indagación imaginaria sobre escritores nazis; y *Estrella distante* (1996) es lo más cercano a una novela de género policial. Es decir, existe una orientación pragmatista en estas narraciones.

Pero la modernidad a la que pertenecen los personajes de Bolaño es sumamente peculiar. En *Monsieur Pain* y *El Tercer Reich*, por ejemplo, los héroes modernos son dos sudamericanos, César Vallejo y el Quemado. Es decir que estos personajes representan el *ethos* barroco de la modernidad latinoamericana. Vallejo y el Quemado encarnan una modernidad en la que los códigos originales europeos habrían sido impuestos o devorados y utilizados simultáneamente a los códigos originarios americanos.

Los poetas revolucionarios devenidos en detectives se van a convertir en los personajes de Bolaño. Es decir, los modernos que se desplazan hacia el territorio de lo posmoderno sin dejar de ser modernos. Pero la modernidad de estos detectives va a tener lugar en el marco de dos historias distintas, la de Europa y la de América Latina.

2.1.2. Posmodernidad

En las aproximaciones que Jameson y Lyotard emprenden de lo posmoderno existen distancias insalvables, en la medida en que los presupuestos básicos del primero son negados de entrada por el segundo. Jameson va a conservar, de forma implícita, la herencia metafísica trascendental de la modernidad. Mientras Lyotard va a partir siempre de la necesidad de abolir esa herencia. Sin embargo, en la descripción que cada uno hace de este periodo histórico existen similitudes en la medida en que los dos intentan acercarse a una realidad.

Jameson caracteriza la posmodernidad como una nueva cultura ligada a la economía de consumo (1999, p. 17). En esta mirada sobre la posmodernidad se encuentra tácito el presupuesto moderno de que la historia responde a un modo de producción, sólo que éste coexiste con el consumo. Aunque Jameson traza esta mirada moderna sobre la

posmodernidad poco después la caracteriza como un momento en el que existen muchos sistemas aleatorios e inconexos, que no se pueden captar como un todo unificado (1999, p. 61). Jameson estaría desligándose de su mirada moderna para esta segunda definición de lo que es la posmodernidad, y en lugar de fundamentar su análisis en la crítica y el sentido, se estaría abandonando a su disolución.

La reflexión que emprende Lyotard sobre lo posmoderno parte de una renuncia a la metafísica y, por lo tanto, a la trascendencia que, como vimos, son implícitos en Jameson. Esta renuncia se inicia con un acto de impiedad: para Lyotard los Dioses (o lo que podríamos llamar la metafísica) no existen, o no se preocupan o se doblegan (1988, p. 15). Esta desaparición de los Dioses, o de lo metafísico, apareja una de-sublimación que nos instala de inmediato en lo que el mismo Lyotard denomina como una guerra al todo. Esta negativa de Lyotard a aceptar cualquier metafísica significa, como hemos visto, la imposibilidad de una trascendencia, y por lo tanto, de una idea de absoluto, es decir, de un sentido de la historia. De ahí que Lyotard coincida con Jameson al advertir que en la posmodernidad la guerra al todo es simultánea a la falta de estructura: sistemas aleatorios e inconexos que no se pueden captar como un todo unificado. Esta fragmentación de la totalidad vendría a dar lugar a lo que Lyotard, apoyado en Habermas, distingue como una preeminencia de los especialistas. La supervaloración de los especialistas, o de los profesionales, explica la “posmodernidad como empírico crítico pragmatista” (1988, p. 75), lo mismo que, en tanto proliferación de sistemas inconexos, es una época fundada en las identidades culturales.

Si Jameson encuentra que en la posmodernidad prevalece una renuncia a cualquier sistematización, al mismo tiempo inscribe esta falta de orden en el capitalismo

tardío, o lo que conocemos como sociedad del consumo. Es decir que, aunque existe un aparente caos, este responde a una estructura moderna. En otro sentido, Lyotard se ubica él mismo en la falta de estructura y al hablar desde esa posición intrascendente lo que sugiere es la posibilidad de entender lo posmoderno como una versión del pragmatismo emparentada con la identidad cultural.

Siguiendo a Bolívar Echeverría, en América Latina no cabe hablar de posmodernidad, sino de una modernidad específica que, como hemos visto, él caracteriza como dominada por un *ethos* barroco. Dice Bolívar Echeverría sobre la modernidad barroca latinoamericana:

Lo que hay de peculiar en el *ethos* barroco es que implica, en cierta medida, un momento de resistencia, que está dado, me parece, en el hecho de que defiende el aspecto cualitativo, o la forma natural de la vida, incluso dentro de los procesos mismos en que ella está siendo atacada por la barbarie del capitalismo. Para seguir con la frase de Benjamin, el *ethos* barroco sería una “cultura” que al mismo tiempo es una barbarie, porque lo que él hace es reafirmar la validez o la vigencia de la forma natural de la vida en medio de esa muerte o destrucción de la vida que está siendo causada por el capitalismo. (1993, p. 85)

En su trasplante a América Latina la modernidad con su capitalismo inherente es transfigurada. Su resultado es una cultura que, sin dejar de ser capitalista, se opone al capitalismo moderno por medio de lo que Echeverría llama el *ethos* barroco. La convivencia de los distintos proyectos de modernidad capitalista, subsumidos en un *ethos* barroco; la coexistencia del mundo europeo y de las civilizaciones prehispánicas, mixturadas, da como resultado la proliferación inconexa de relatos. Este conjunto abigarrado se inscribiría en una economía capitalista, que en el caso de América latina no es propiamente consumista, sino fundamentalmente productiva. Este vendría a ser el *ethos* barroco de la modernidad latinoamericana.

Bolaño, amparado en los fundamentos críticos modernos, cuestiona la nueva cultura ligada a la economía de consumo, que Jameson señala como característica de la posmodernidad. Ésta crítica a la cultura convertida en bien de consumo –los escritores devenidos en empresarios- se extiende a la reciente historia política latinoamericana –los escritores transfigurados en *gánsteres*. Escribe Bolaño en *Los detectives salvajes*:

(...)Antaño los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo. (...) Hoy (...) su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. (...) Y se comportan como empresarios o como *gánsters*. (1998, p. 485)

Camilo Marks se va a referir a este talante crítico de Bolaño como una especie de retorno a la modernidad: “(...) en un tiempo impersonal e histórico, en el que por otra parte el quehacer con la literatura (y no sólo con la literatura) parece moverse sin rumbo y sin energía, en México, en América Latina y en todas partes, lo que se impone es un regreso al punto de partida” (2003, p. 70) ¿Cuál es ese punto de partida en el caso de Bolaño? Adoptar cierto marco de comprensión social para entender la literatura. Este previo reconocimiento de la realidad social ha sido señalado por Álvaro Bisama: “Bolaño en tanto autor desdice la prédica Barthiana y se ubica vivito y coleando en la zona gris que separa la realidad de la ficción” (2003, p. 89)

Sin embargo, el sentido crítico de la obra de Bolaño resulta ambiguo en la medida en que sus novelas corresponden a veces a una estructura coral, fragmentaria, en donde los relatos conviven, se yuxtaponen y se contradicen. Magda Sepúlveda señala que una de las virtudes de Bolaño es la de “(...) mostrar la historia como fragmento donde el sujeto no puede explicar qué sucede realmente” (2003, p. 113), es decir, como una multiplicidad de versiones de la historia. Pero además, hay un registro en su obra que parece instalarse en los extramuros de la esfera social. Escribe Peter Elmore: “En 2666

(...) la frontera entre el Primer y el Tercer Mundo, anómica y anómala, parece el teatro pos utópico de una pesadilla que hubiera reemplazado a la de la Historia” (2008, p. 261) De donde tenemos que la Historia, en este caso, ha sido reemplazada por la frontera, es decir, por el territorio. Pero además el héroe de estas historias no sólo es un poeta, o un intelectual, sino también un detective. Es decir, “un empírico-crítico-pragmatista” (1987, p. 75). Estas lecturas apoyarían la tesis de que Bolaño es un escritor posmoderno, en la línea de Lyotard: los relatos inconexos, el fin de la historia y el pragmatismo le serían consustanciales.

La fragmentación propia de la narrativa de Bolaño podría caracterizar a ésta como una obra barroca, que busca la recomposición de lo disperso: la cultura que es al mismo tiempo una barbarie, la convivencia de códigos y la proliferación de relatos. No obstante, este aparente caos se encontraría inscrito en el ámbito de la modernidad capitalista. De donde tendríamos que Bolaño podría inscribirse en el *ethos* de la modernidad barroca.

2.1.3.-El sujeto

Jameson y Lyotard coinciden en que la posmodernidad se define por la muerte del sujeto, aunque las consecuencias de esta desaparición van a ser diferentes para los dos. Esta muerte del sujeto entraña una transformación radical, pues socava los fundamentos de la modernidad. Según Martín de Riquer (2007, p. 353), el poeta Dante Alighieri (1265-1321) es el primero en introducir en la literatura la subjetividad y el drama interior. Dante puede ser considerado el primer escritor moderno. Dice Martín de Riquer: “A Virgilio, la razón, llega a través del estudio, y a ello debe su estilo bello; a Beatriz, la gracia, llega a través del amor, y a ello debe su estilo sagrado” (2007, p. 361). De donde tendríamos que

el sujeto se define por su capacidad crítica, su saber, y también por la búsqueda de sentido, su deseo.

Según Jameson, en la posmodernidad la muerte del sujeto tiene su origen en una renuncia a la ideología de la representación (1999, p. 42). Esta ideología traza un límite entre sujeto y objeto. Mientras el sujeto se puede comprender a partir de los conflictos de la conciencia, del drama interior y el deseo, el objeto carece de esta cualidad. El fin de la representación deriva en la “multiplicidad de simulacros que absorbe en sí mismo el antiguo polo Sujeto-Objeto” (1999, p. 80) y “basta cambiar el decorado y la puesta en escena para que un nuevo sujeto, una nueva identidad, surjan milagrosamente” (1999, p. 79). Para Jameson de lo que se trata es de la muerte del sujeto-individual-burgués, y él advierte que esta desaparición da lugar al “hombre organizacional del capitalismo corporativo”. (1999, p. 29)

También Lyotard observa el ocaso del sujeto. Si la figura de los Dioses aludía a los Dioses, en la posmodernidad ésta representación se interrumpe. Dice Lyotard: “El desacuerdo no se refiere al contenido de la reflexión sino que tiene que ver con su presuposición última (...) la reflexión deja abierta la pregunta: ¿ocurre?” (1988, p. 14) Apoyándose en Wittgenstein, Lyotard abandona la ideología de la sustitución y se instala en el pragmatismo, en donde la significación de un término depende de su utilización. Ante la imposibilidad de la representación, Lyotard traslada el problema al lenguaje. “Vamos a pasar –escribe Lyotard- una frontera sagrada entre dos mundos: el mundo en que se narra y el mundo que se narra” (1987, p. 39). No existiría, según Lyotard, diferencia entre la realidad y el lenguaje. La realidad sería un sistema de signos con una

finalidad práctica, y los sistemas de signos –lenguas y códigos- serían la única realidad y su orientación sería fundamentalmente utilitaria.

El sujeto moderno en América Latina se encuentra vinculado a un intenso mestizaje cultural que se inició en el s. XVII. Según Bolívar Echeverría (1994, p. 28) tras el fin de la conquista, se inicia una transformación demográfica, en la que una nueva sociedad, integrada por criollos, mestizos e indígenas, se organiza en un orbe económico informal que va del Alto Perú a México. En medio de un proceso de diglosia cultural, de “intercambio”, de imposición y apropiación religiosa, política, artística, se intenta sustituir la figura central del conquistador por la del comerciante, la del religioso por la del artesano, en un proceso paralelo al de la Contrarreforma. Se intenta, por lo tanto, avanzar en la dirección del progreso científico y social de la Europa septentrional. Esta particular convivencia de sistemas culturales –prehispánicos, medievales y modernos- da lugar a lo que Echeverría denomina *ethos* barroco. Según Echeverría el barroco “es una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las re-funcionaliza.”(1994, p. 27) El barroco da como resultado una aparente anarquía de reglas, en la que coexisten diversos sistemas y códigos, sub-códigos y lenguas, sometidos todos, no obstante, a la modernidad capitalista. El sujeto de la modernidad barroca latinoamericana se encuentra constantemente atravesado por la tensión entre múltiples sistemas, lo que da lugar a que se haya confundido esa proliferación con los simulacros posmodernos. Dice Bolívar Echeverría: “La búsqueda del barroco parte de la desesperación para llegar al vértigo

(...)” (1994, p. 27) Ese vértigo se explica por la inabarcable cantidad de sistemas que se encuentran, sin embargo, dominados por la modernidad capitalista.

En Bolaño existe una afirmación del sujeto moderno y también la exposición a la esterilidad posmoderna. De esa ambivalencia da testimonio uno de los poemas de *La Universidad Desconocida*:

Dice el saltimbanqui de las ramblas:
Este es el desierto.
Es aquí donde las amantes judías
Dejan a sus amantes
Y recuerdo que me amaste
Y odiaste
Y luego me encontré sólo en el Desierto.
Dice el saltimbanqui:
Este es el Desierto
El lugar donde se hacen los poemas.
Mi país. (2007, p. 51)

En el poema existe un conflicto entre sujeto y objeto, seguido de la inmanente muerte del sujeto. No obstante, el sujeto no muere sino que se restablece y se afirma a sí mismo en oposición a la muerte. Estos tres momentos se presentan de la siguiente forma: 1) el amor y el odio en oposición al desierto, 2) el desierto, y 3) los poemas en oposición al desierto. Donde el amor, el odio y los poemas son representaciones del drama de la conciencia, mientras el desierto significa el fin de ese drama, la muerte del sujeto. Cuando el poeta dice: “Este es el Desierto”, resuenan los ecos posmodernos de la muerte de los Dioses, el fin de la representación, el lenguaje como instrumento. Sin embargo el poeta opone los poemas, de amor, odio y abandono, a la esterilidad de la muerte. Afirma así su condición de creador y amante. Queda trazada una frontera sagrada entre el lugar en que se narra y el lugar que se narra.

Escribe Joaquín Manzi:

A diferencia de otros escritores contemporáneos, para quienes la única experiencia a vivir es la literaria, con Roberto Bolaño la vivencia cruda y desencarnada de nuestra época se escribe oblicuamente, en el reencuentro tardío y casual de dos viejos amigos. (2005, p. 165)

Vivir la experiencia literaria como lo único posible cabe en las coordenadas de Lyotard para quien el lenguaje es la realidad. Mientras que en el caso de Bolaño, tras el lenguaje existe la representación de un drama de amor, odio y abandono (de las amantes judías) y del reencuentro tardío y casual de dos viejos amigos. Esta representación dramática en Bolaño se funda en la experiencia de la muerte, del desierto. Dice Joaquín Manzi: “El sentido de una existencia surge en el asombro de haber podido morir y estar con vida para contarlo a un amigo” (2005, p. 162) En el abandono de la amante judía y en el reencuentro de dos amigos Bolaño nos expone a la conciencia de la muerte. La esterilidad de la muerte da lugar al drama de la subjetividad por medio del cual adquirimos conciencia de estar vivos.

Sin embargo, en la obra de Bolaño existe una trampa para posmodernos: su escritura se encuentra atravesada por la erudición (o la intertextualidad), la extrema proliferación, y finalmente por la figura del semiólogo (es decir, el detective). Dice Claude Fell: “A la polifonía del libro (*Los detectives salvajes*) corresponde la multiplicidad de puntos de vista y la pluralidad de lecturas” (2011, p. 162), de donde Fell concluye que Bolaño es un posmoderno. Dice el mismo Bolaño: “Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella”. (*cit. en Fell*, p. 165). Esta proliferación de lenguas nos lleva en apariencia a los límites de la representación, a la disolución del sujeto. Es al detective (al semiólogo) a quien corresponde el uso pragmatista de ese conjunto disperso de voces. De ahí que sean los detectives quienes cobren relevancia a

medida que avancemos en la lectura de Bolaño. De donde podemos inferir que Bolaño es un posmoderno. Pero completemos la cita de Bolaño: “Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía.”(*cit. en Fell*, 165). La novela como agonía nos devuelve nuevamente a la modernidad de Bolaño, a la afirmación del sujeto. Al estado impreciso entre la vida y la muerte del sujeto que atraviesa la obra de Bolaño y que se encuentra desdoblado en literatura.

Esta literatura proliferante, en apariencia posmoderna, en realidad es moderna y encaja en el *ethos* barroco latinoamericano. Cabe considerar como rasgo distintivo de la cultura latinoamericana su inclinación a conciliar lo que permanece ajeno entre sí, o más bien, su modernidad consiste en la convivencia conflictiva de diversas tradiciones culturales que se resisten a ser devoradas. Un rasgo que, según Bolívar Echeverría, viene desde la época colonial y que persiste en medio de la hegemonía de la modernidad capitalista. Dice el poeta Oliverio Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922:

Cenáculo fraternal, con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskus oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla. (1989, p. 8)

Sin mostrarse así de ufano, es evidente que en la literatura de Bolaño existe esta característica a emparentar tradiciones tan diversas como las que van de la literatura de detectives a la historia judía. Es una cuestión que iremos develando a lo largo de este ensayo.

2.1.4.-Dos métodos de conocimiento

Jameson y Lyotard siguen dos métodos de conocimiento: moderno y posmoderno. El primero se encuentra subordinado a la tradición metafísica trascendental, mientras el segundo es la semiología pragmatista.

Jameson señala el fundamento dialéctico de la modernidad, la recurrencia a antinomias. Escritores modernos como Tomás Moro (1478-1535) se orientan en una disposición de trabajo similar.

Incidentalmente y tomándolo como mero pasatiempo literario, Santo Tomás Moro escribió en 1515 un tratadillo latino, *Utopía*, en el que, frente a los graves desórdenes y a las injusticias de la sociedad, describe un imaginario estado perfecto, tan irrealizable que se llama la isla de Utopía (<<ningún sitio>>) (...) (Riquer de, 2010, p. 455)

Moro parte de un conflicto de conciencia –la repulsión por el desorden y la injusticia- y toma distancia crítica frente a su sociedad al mismo tiempo que imagina una utopía, aunque ésta sólo sea “sublimación de una aspiración ideal” (Riquer de, p. 456). En la medida en que este método moderno se utiliza apelando a representaciones marxistas, que desplazan el drama de la conciencia al terreno de lo social, Jameson parte de “las condiciones de posibilidad del concepto de producción” (1999, p. 65) para distanciarse de su sociedad e imaginar un horizonte utópico. Cuando Jameson se refiere al método de acción-conocimiento de la posmodernidad su actitud se limita a la descripción, sin ubicarse en una posición desde la cual comprender de forma posmoderna la posmodernidad. Jameson comprende a la posmodernidad desde la modernidad. Por eso sus observaciones son más bien descriptivas: para el norteamericano la posmodernidad invoca la contradicción, la flexibilidad, la concepción del cambio sin su opuesto (1999, p. 80). Estas características, verificables rápidamente, se encuentran inscritas, para Jameson, en el terreno de la historia, y por lo tanto, en el capitalismo tardío.

Para Lyotard, las características de la posmodernidad responden a lo que denomina el giro del lenguaje: “El modo del libro -dice refiriéndose a su texto *La diferencia*- es filosófico y no teórico: descubrimiento de las reglas y no de los principios” (1988, p.10). El francés renuncia a la representación de contrarios y apela al uso de la proposición. “Lo único indudable es-dice-la proposición” (1988, p. 10). Se infiere a partir de esta elección que no tiene sentido estudiar los juicios (la oposición entre saber y duda) sino los géneros. Escribe Lyotard: “Ante la falta de razón cabe detenerse en las formas: conocer, describir, relatar, etc.”(1988, p. 10) La filosofía de Lyotard descubre las reglas de funcionamiento de esos distintos géneros y sus posibilidades de combinación. De estas reglas de concatenación se desprende que “no existe género de discurso universal” (1988, p. 10) a pesar de que “(...) entra en juego el hecho de que las dos partes se ponen de acuerdo sobre el sentido de un referente (...)” (1988, p. 10) Para Lyotard esta posibilidad de acuerdo se refiere al buen eslabonamiento de las proposiciones y esa combinatoria salva el honor de pensar. Aunque luego se plantea una pregunta: “¿No es inevitable que la concatenación (...) infiere una sinrazón a los regímenes o a los géneros cuyas proposiciones posibles permanecen inactualizadas?” (1988, p. 10) Aunque Lyotard plantea esta incertidumbre –que solo es posible cuando una proposición permanece ausente- hay que tener claro que esta filosofía se fundamenta en que no hay un acto de aceptación o rechazo sino que se “busca las reglas de lo que encaja” (1988, p. 36) ¿Cómo podemos saber si un género encaja con otro? ¿Cuál es el criterio de combinación? Dice sobre Levi Strauss: “En la versión de Levi Strauss el antropólogo puede introducir una identidad de funcionamiento llamada estructural entre el mito y su explicación (...)” (1988, p. 34) Este abandono del mito así como de la explicación implica una asimilación

de la estructura, es decir, de la forma –género, proposición- como identidad de funcionamiento. Es decir, la semiótica de un objeto como sus posibilidades de uso. Dice Lyotard: “El relato es la autoridad en sí misma: el relato autoriza un nosotros indestructible, por encima del cual solo hay ellos” (1988, p. 44) Apunta finalmente: “La posmodernidad será también empírico crítica o pragmatista” (1988, p. 75). Este giro del lenguaje en Lyotard puede entenderse como una semiótica pragmatista.

El *ethos* barroco de la modernidad latinoamericana se formula como una alternativa al discurso pragmatista posmoderno. En la medida en que la modernidad latinoamericana se presenta como un escenario de múltiples sistemas, de proposiciones en busca de interrelación, se puede confundir a esta modernidad con la posmodernidad. Sin embargo, es preciso apuntar que esta proliferación de estructuras de funcionamiento se encuentra inscrita o subordinada a la modernidad del capitalismo tardío. “Cabe señalar- dice Horts Kurnitzky- que las muy católicas España y Latinoamérica, al margen del desarrollo industrial, se encontraban más influenciadas por la codificación tridentina del arte religioso que otros países (...) Esta exclusión Latinoamericana del desarrollo político, social e industrial europeo, hace que las formas del barroco se congelen, por así decir, lo cual permite que sobrevivan hasta hoy en día” (1994, p. 80). Aunque, como dice Kurnitzky, España y Latinoamérica se mantienen ajenas al desarrollo industrial, en cambio son objeto de la extracción de recursos y sirven de mercado de consumo para los bienes producidos industrialmente. Es decir, aunque España y Latinoamérica mantengan sistemas culturales anacrónicos, estos conviven con los modos de producción modernos. ¿Cuál sería el método de creación y de recreación social de una cultura barroca, en el marco de dominación de la modernidad tardía? Dice Kurnitzky: “Su aparente decoración

irregular y caótica –que además se confirma en la definición de la palabra que viene del portugués *barôco*, que quiere decir roca aislada, así como piedra irregular –estaba sometida a una severa regularidad ordenadora” (1994, p. 78). Es decir que la tensión entre culturas, la diglosia de sistemas, la convivencia de códigos se somete a una lógica implacable moderna que le da cierta paradójica regularidad.

Estos métodos, moderno y posmoderno, son inherentes a la literatura de Bolaño. La crítica y el sentido van a atravesar de principio a fin la obra del chileno, aunque en su deriva se van a ir transformando. Mientras la semiología pragmatista se va a ir afinando hasta que en sus últimas novelas una exacerbada pluralidad próxima a lo laberíntico se instala junto a la intriga detectivesca.

Si en las primeras páginas de *Los detectives salvajes* (1998) es evidente la ironía al retratar el trotskismo de Arturo Belano y el anarquismo de Ulises Lima, al volver la mirada veinte años atrás, al *Manifiesto infra realista* de 1976, las convicciones en torno a la Revolución y a la lucha de clases son absolutamente serias. Dice el *Manifiesto*: “Nuestra ética: la Revolución” “Nuestra estética: la vida”. Se lee en otro pasaje del *Manifiesto*: -“(…) pero mejor sería encontrar (y por un tiempo sistematizar azarosamente) el factor detonante, clasista, (...) en oposición a los valores de la ‘obra’”. De donde inferimos que, al menos en sus inicios, Bolaño compartía el método marxista de Jameson. Incluso hay momentos en los que esa ironía dedicada a su trotskismo de juventud se modera, como por ejemplo cuando se refiere a Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto*. “Pensé (piensa Auxilio): estoy en el lavabo de mujeres de la facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia

el parto de la Historia.” (1998, p. 128) Esta alusión a la Historia revive entrañable y trágicamente el espíritu de una época, los años 60. Escribe Albert Camus, en *El hombre rebelde*: “(...) se ha tenido razón al insistir en la exigencia ética que hay en el fondo del sueño marxista. Hay que decir con justicia, antes de examinar el fracaso del marxismo, que ella constituye la verdadera grandeza de Marx” (1963, p. 260). Del marxismo proclamado en la juventud queda una ética del cuestionamiento. “Después –escribe Bolaño en el cuento *Dentista* del libro *Putas asesinas*- mi amigo volvió a Irapuato y yo me quede en el D.F y de alguna manera ambos procuramos desinteresarnos del lento naufragio de nuestras vidas, del lento naufragio de la estética, de la ética, de México y nuestros chingados sueños.” (2011, p. 187). El narrador intenta desinteresarse del lento naufragio de la ética, la estética, etc., pero no lo consigue. Queda en pie el drama de la conciencia que da lugar a la ética.

Dentro de los límites de la modernidad recreada por Bolaño se mueve un universo dislocado, pletórico de una superabundante fragmentariedad. Para Lyotard las novelas de Bolaño se presentarían como terreno fértil para descubrir la mayor cantidad de proposiciones y la aparente falta de conflicto que se sustituye por las reglas de lo que encaja. Escribe Fernando Moreno sobre el cuento *Laberinto*, de *El Secreto del Mal* (2007):

La intratextualidad y la intertextualidad se dan cita y acuden a este espacio. Y contribuyen a la concreción de una escritura laberíntica, de una poética discursiva del laberinto. El lector se mueve en ese espacio donde las acciones son también bifurcaciones que lo conducen a otros textos, otros nombres, otros signos, otros ámbitos, en un recorrido que parece no tener fin. (2011, p. 338).

Esta condición de laberinto puede extenderse a la obra completa de Bolaño, en la que habría pasajes mucho más transitables (por su sencillez, como *Monsieur Pain* (1999) o la *Pista de hielo* (1993)) y otros de una vertiginosa y enmarañada complejidad (*La*

literatura nazi en América (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *2666* (2004)). El esbozo temprano de esta suerte de laberinto se encuentra por primera vez en *Amberes*, de 1980: “El lenguaje de los otros es ininteligible para mí, dice el narrador, no puedo registrar las frecuencias de la realidad” (p. 47). Esa incapacidad para orientarse da lugar a la aparente falta de estructura, en la que pueden convivir, encajando unos con otros, los más diversos géneros, como sucede después, en la mayoría de escritos de Bolaño: libro de viajes, crítica literaria, literatura fantástica, intriga detectivesca, relato sentimental, crónica de denuncia, *bildungsroman*, etc. Dice Elvio Gandolfo: “El tono de Bolaño es acumulativo, decididamente “ganchero”, porque se basa en interminables series de anécdotas, montadas en cadena, como suelen funcionar los chismes verbales. (2002, p. 116) Pero si resulta notoria y plausible esta exposición de lo sintomático de la existencia, de los signos en dispersión y en perpetua tensión, en cambio resulta menos claro que ese laberinto responde a un posicionamiento crítico. Escribe Joaquín Manzi:

Los fragmentos focalizados no son individuales ni tampoco privados y por ello escapan al secreto generalizado que denuncia Guy Debord. A diferencia de la literatura intimista contemporánea, esos fragmentos aparecen dispuestos junto a muchos otros en un montaje literario que les da sentidos a veces contradictorios y un alcance más amplio (2002, p. 158)

Bolaño escapa del criptograma tan afecto a Lyotard, huye de la pura estructura funcional. “Hay un borde de disolución paradójica que- dice Elvio Gandolfo sobre Bolaño-, cuanto más cercano parece de la nada absoluta, mas pisa su propio territorio (2002, p. 119)

Creo que Bolaño escribe una literatura barroca y por lo tanto, es representante de la particular modernidad latinoamericana. La combinatoria laberíntica respondería a una geometría severa; la forma caótica, inconexa, tiene lugar en el marco de la modernidad

tardía. El aparente posmodernismo de Bolaño quedaría en cierta forma desvirtuado, aunque no completamente: Bolaño utiliza, como veremos, los métodos del pragmatismo. La búsqueda laberíntica de los real visceralistas es similar a la que se emprende de Carlos Wieder, el esteta asesino, así como la que se va a desplegar a lo largo de *2666*. Bolaño comparte las características del neo-policia latinoamericano en el que se combinan la búsqueda detectivesca con la historia política.

2.1.5.-Política (pos) moderna

Las miradas que Jameson y Lyotard tienen sobre la política van a ser distintas. Creo que, sin embargo, Jameson permanece fiel a su posición moderna, mientras Lyotard incurre en una aporía.

En la posmodernidad, según Jameson, existe una sustitución de la política por la política cultural. “Existe un valor progresista –dice Jameson- de modos residuales de resistencia, es decir, una defensa de las formas de vida de los campesinos y las aldeas” (1999, p. 85). Esta defensa alude a la emergencia de la política cultural: las culturas que se mantuvieron ajenas o en contraste con el discurso moderno se convierten en agentes políticos. La identidad cultural reemplazaría el universalismo cívico moderno, el drama de la conciencia. Sin embargo el supuesto pluralismo que tendría lugar tras la muerte del sujeto no sería tal, en la medida en que existe una persistencia del capitalismo (1999, p. 78). La anarquía de la posmodernidad y su oposición al poder excluye la oposición al poder económico, es decir, no se opone al capitalismo que sin embargo la subordina. (1999, p. 70). La conclusión y previsión de Jameson es que van a ser simultáneos el consumismo y las guerras étnicas.

Lyotard explica que en la posmodernidad la política consistiría en la coordinación de proposiciones, “las reglas de lo que encaja” (1988, p. 36). Esta combinación de proposiciones tiene un carácter pragmático, que en este caso sería la búsqueda de poder político. Lyotard trae a mano el siguiente ejemplo: “(...) la autoridad no es representada en sentido moderno; el pueblo cashinahua legisla a través de sus relatos” (1987, p. 52). El camino que Lyotard nos señala es el del gobierno a través de las costumbres, los relatos, y en forma general, por medio de la identidad cultural. Lyotard planea un mundo aparentemente plural, en el que cada grupo se gobernaría a sí mismo a través de sus creencias. Aquí incurre Lyotard en lo que podríamos llamar una debilidad, o una petición de principio, pues escribe: “En la república hay muchos relatos porque hay muchas identidades finales, posibles, y en cambio en el despotismo hay uno solo, porque solo hay un único origen. La república no induce a creer pero si induce a reflexionar y a juzgar.”(1987, p. 60) Acude no sólo a la república, una creación moderna, sino a la herencia ilustrada, a la capacidad de elaborar juicios. Tenemos aquí un retorno a la necesidad de un sujeto. Para Lyotard, “las reglas de lo que encaja (1988, p. 36)” estarían sometidas por tanto al orden republicano, a la deliberación subjetiva. Además la república es una creación de los griegos, y subordinar las otras culturas a la herencia Renacentista helénica pone en duda la pluralidad cultural.

Según Lyotard, los nazis vendrían a ser una especie de exacerbación de la modernidad. Sin embargo, él mismo escribe: “(...) el nazismo puso el nombre ario en lugar de la idea de ciudadano, fundó su legitimidad en la saga de los pueblos del norte abandonando el horizonte moderno de cosmopolitismo” (1987, p. 58) Tenemos que los

nazis practicaron lo más parecido a una política cultural, abandonando la idea del sujeto moderno.

En lugar de la identidad cultural a la que alude Lyotard como eje de la política y que propiciaría, según Jameson, las guerras étnicas, Bolívar Echeverría se refiere a una singularidad cultural, un despliegue de fórmulas que constantemente se ponen en entre dicho y se re-formulan, en el marco hegemónico de la modernidad. Dice Echeverría:

Puede ser (el *ethos* barroco) una plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades afirma su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y como evanescente; pero no el núcleo de ninguna “identidad”, si se entiende a esta como la inercia del comportamiento de una comunidad –“América Latina, en este caso- que se hubiese condensado en la historia hasta el grado de constituir una especie de molde peculiar con el que se hacen exclusivamente los miembros de la misma. (1998, p. 28)

Estas formas evanescentes corresponden a distintos niveles de interrelación. El primero sería el del mestizaje entre los pueblos originarios y los europeos. El segundo se plantearía, en cambio, entre la reafirmación religiosa de la Contrarreforma y el cambio político y social de la modernidad luterana. Escribe Echeverría: “ Un mundo histórico – el del S.XVII Latinoamericano- que existió conectado con el intento de la Iglesia Católica de construir una modernidad propia, religiosa, que girara en torno a la revitalización de la fe –planteado como alternativa a la modernidad individualista abstracta, que giraba en torno a la vitalidad del capital –y que debió dejar de existir cuando ese intento se reveló como una utopía inalcanzable” (1993, p. 29) La organización política asume en América Latina una forma republicana singular, recreada constantemente como vida concreta, absoluta y evanescente, en la que conviven sistemas contradictorios, que se subordinan unos a otros, aunque finalmente sea la forma republicana moderna capitalista la que se imponga como correlato de la modernidad.

Estas cuestiones relativas a la política, o al poder, van a ser uno de los temas principales en la literatura de Bolaño. El autor diseña un programa político radical –de filiación anarco-marxista-, en la medida en que se resiste a las transacciones con el poder. “Odio la seriedad, el poder” (1984, p. 53), dice Bolaño y escribe en un poema de la *Universidad Desconocida*:

No esperes nada del combate
El combate busca la sangre
Y se justifica con la sangre
Detrás de las piernas abiertas de la reina
Dulcemente abiertas a la verga del rey
Se mueven las cabañas quemadas, los cuerpos sin cabeza
La noble mirada hechizada de la muerte (2007, p. 53)

Esta obscenidad del poder ((...) las piernas abiertas de la reina/dulcemente abiertas a la verga del rey), entraña a su vez una denuncia del crimen contra las cabañas y los cuerpos. Creo que ese odio al poder se sostiene en la ética: la devolución de la vida y la restitución de la justicia a aquello que parece desechable (las cabañas derruidas, los cuerpos rotos, los amantes abandonados). Bolaño resiste a las violencias que el poder ejerce en Latinoamérica, y se niega a ceder a las seducciones de éste en Europa. En el primer caso, la denuncia de la violencia de las dictaduras del cono sur es paralela a los ataques que libra contra una élite intelectual satisfecha, que ocupa cargos políticos, diplomáticos, culturales. En el segundo, Bolaño es incapaz de convertir su literatura en una mercancía dispuesta para el consumo. Rechaza travestirse, parafraseando al mismo Bolaño de *Los detectives salvajes*, en gánster o en empresario.

Este aspecto político moral –su obstinado odio al poder- se combina con su cosmopolitismo. Celina Manzoni señala esta imbricación entre política y cosmopolitismo:

Existe en Bolaño (...) una búsqueda de incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales y una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales de espacios revisitados (2002, p. 15)

El cosmopolitismo de Bolaño rompe justamente con las fórmulas posmodernas (residuales, campesinas, como las llama Jameson) de la identidad cultural. Al romper con estos discursos pragmáticos de la identidad, se conecta directamente con el sentimiento de rebeldía. “Precisamente son los extranjeros –dice Bolaño citando a Robbe Grillet- los que preparan las revoluciones.”(1984, p. 130) De los personajes de *Consejos* (un catalán y una sudamericana) que se plantean la revolución como una serie de actos criminales, hasta Borís Ansky, el judío bolchevique de *2666*, pasando por los exiliados españoles en México, León Felipe y Pedro Garfias, para terminar con los exiliados latinoamericanos en España (el mismo Bolaño y los sobrevivientes de las guerras floridas), Bolaño nos cuenta una historia política del cosmopolitismo. Esta doble condición de cosmopolita y revolucionario choca con “la identidad cultural”, o como demandaba Lyotard, la necesidad de gobernarse por medio de los relatos, rechazando la ciudadanía cívica universal moderna. El cosmopolitismo revolucionario va a lidiar siempre con un mismo enemigo: el franquismo, el nazismo, el fascismo, la identidad cultural como sustitución de la organización política. Bolaño se resiste al pragmatismo identitario que dominó las artes y la política en nuestro fin de siglo veinte. Dice el cura Ibacache en *Nocturno de Chile*: “Salí a la calle y respiré el aire de Santiago con el vago convencimiento de estar si no en el mejor de los mundos, si en un mundo posible, en un mundo real” (p. 122). Ciertamente el caso del cura Ibacache resulta un tanto extremo, pues además de los elogios que, en tanto crítico literario dedicó a Carlos Wieder, el esteta asesino, Ibacache fungió de profesor de marxismo de Pinochet. A pesar de este posicionamiento en el

territorio del poder, Ibacache advierte que ese no es el mejor de los mundos. Pero es el mundo posible, el mundo real. Bolaño se niega –en su obra, así como en su actitud como escritor- a pactar con ese mundo posible, real. Dice Bolaño:

Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para otros, los que han dicho “sí, señor”, repetidas veces, o los que han alabado a los mandarines de la literatura, una horda inacabable cuya única virtud es su sentido policial de la vida, a esos, nada se les escapa, nada perdonan. (2001, p. 218)

En una época, en un mundo que se niega a los imposibles, la actitud de Bolaño y su obra son una especie de grieta en la política pragmatista. Su negativa a decir “Sí, señor”, y aceptar el mundo real, posible, prefiguran un poderoso retorno a la modernidad, sobre todo a aquella en la que los intelectuales podían decir no. A pesar de esta modernidad de Bolaño, de su brillante aparición como un intelectual negativo cosmopolita, a medida que sus novelas se van publicando se aprecia cierta tendencia a considerar sólo ciertos aspectos plausibles de la modernidad. En sus últimos libros la visión de la modernidad como una unidad compleja y contradictoria se interrumpe y da lugar a una mirada reducida. En las novelas más logradas y conocidas de Bolaño –*Los detectives salvajes* y *2666*- el tema central es Latinoamérica, y de forma especial, México, por lo que la política a la que se va a referir Bolaño es justamente la que trata de la realidad mexicana. Es en esa aproximación en la que Bolaño se figura a sí mismo como un defensor de la modernidad y como un crítico moral. Es decir, Bolaño va a señalar la “falta” de modernidad de México y América Latina, y la corrupción de sus políticos. Sobre la corrupción no me extenderé más, pues he señalado ya su odio al poder como fundamento de su ética. Pero sí voy a reflexionar sobre lo que Bolaño entiende como políticas de la modernidad. Escribe Bolaño en *Los detectives salvajes*: “Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas,

pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y a dónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, a la pinche modernidad” (p. 460) Sin embargo cabe apuntar que no obstante la “falta” de modernidad a la que alude Bolaño, no se tiene en cuenta que es posible que en Latinoamérica la modernidad capitalista haya encontrado una forma original, barroca. Lo que Bolaño estaría proponiendo en sus novelas es que Latinoamérica asuma la forma de una modernidad triunfante –romántica, ilustrada o realista- en reemplazo de la modernidad barroca que la caracteriza, y que se resiste al capitalismo sobre todo por la idiosincrasia cultural múltiple de estas sociedades. El problema residiría en considerar a la modernidad como un concepto monolítico, inalterado por las situaciones históricas específicas. Sin duda alguna, la modernidad barroca ocupa un espacio relegado, negativo, en el mundo contemporáneo. Pero no se puede intentar sustituirla completamente sin provocar un nuevo desgarramiento del *ethos* histórico latinoamericano.

2.1.6.- Economía (pos) moderna

Según Jameson la posmodernidad se caracteriza por una economía de consumo. El pensamiento de Lyotard en torno a la economía es poco claro y se reduce a unas cuantas expresiones de alarma.

Jameson advierte una “indiferenciación de campos en que la economía se mezcla con la cultura” (1999, p. 105). Esta superposición de campos –economía y cultura- tiene lugar debido a que en la posmodernidad la principal mercancía es la cultura. La apropiación del tiempo de ocio va a darse por medio del consumo cultural. Sin embargo,

simultánea a la economía de consumo cultural, va a seguir existiendo la apropiación del tiempo del trabajo y la satisfacción de necesidades materiales.

Lyotard es parco en su análisis de la economía. Dice, entre otras cosas, que asistimos al “que-mas-da del realismo del dinero” (1988, p. 18) o que “la economía mundial no es igual al cosmopolitismo” (1988, p. 56). El filósofo francés va a lamentar varias veces el realismo del dinero, e incluso va a ser consciente del nuevo papel del conocimiento, en tanto mercancía, pero no va a intentar una explicación del sentido de la economía en el mundo posmoderno.

Dice Bolívar Echeverría:

Parece ser que, furtivamente (...), desde los años treinta del siglo XVII, y al amparo de las imperantes prohibiciones imperiales, se fue formando en la España americana el esbozo de un orbe económico, de una vida económica de coherencia autónoma o “economía mundo” (como la llama Braudel) que se extendía con una presencia de mayor o menor densidad, desde el norte de México hasta el alto Perú, articulada en semicírculos que iban concentrándose en dirección al “Mediterráneo americano”, entre Veracruz y Maracaibo, desde donde se conectaba, mucho menos de bando que de contrabando, a través del Atlántico, con el mercado mundial y la economía dominante. (1998, p. 30)

Es decir que en América Latina el capitalismo no sólo se presenta como explotación y consumismo, sino que tiene lugar por fuera de las instituciones políticas (y sus aparatos de fiscalización) y por lo tanto, es un capitalismo clandestino. “Se trata –dice Bolívar Echeverría- de un orden económico informal (...)” (1988, p. 30). Cabe integrar la existencia de esta economía subterránea con las formas de resistencia política: la actitud defensiva ante la modernidad triunfante genera un mercado de contrabando lo mismo que una política autonómica.

El problema de la economía en la literatura de Bolaño aparece en su versión posmoderna y también como un problema moderno. El primer caso alude a la condición

de mercancía que adopta la literatura a fines de siglo en Europa, y cómo esa nueva situación disuelve el poder crítico y creativo de ésta. Bolaño no sólo muestra cómo la literatura se convierte en mercancía –los escritores convertidos en empresarios-, sino que describe las condiciones en las que el trabajo tiene lugar a fines del siglo XX. En *Estrella distante* el narrador y uno de los personajes aparecen como asalariados eventuales para llevar a cabo un ajusticiamiento, es decir, como sicarios. En *Los detectives salvajes* los personajes viven de diversos oficios: vendedores de marihuana, guardianes de camping, periodistas. Pasan de ser comerciantes ilegales, a convertirse en asalariados y luego en profesionales liberales. Finalmente, en *2666* la descripción del trabajo de las mujeres en las maquilas adquiere la condición de denuncia, en la medida en que son tratadas como objetos desechables.

A tenor de lo expuesto, creo que Bolaño, en su percepción de la economía –ligada al consumo y al trabajo- carece de cualquier intención posmoderna en la línea de Lyotard, y es más bien un seguidor implícito de Jameson. Pero además, en su lectura de la realidad latinoamericana, Bolaño enuncia una peculiaridad de la economía de esta región: su marcado carácter informal. Esta condición de clandestinidad aparece muy bien retratada en el pequeño tráfico de drogas que tiene lugar en *Los detectives salvajes*, así como en el gran tráfico de *2666*. Esa economía informal se integra en el caso de *Los detectives salvajes* a un deseo de modernidad particular: el de convertirse en una vanguardia. Sobre el narcotráfico de *2666* se podría decir que se ejerce de forma mucho más empírica, y busca simplemente el acceso al poder. El narcotráfico es uno de los problemas más complejos que vive América latina, porque tiene graves implicaciones políticas y sociales. Sin embargo, cabe prestar atención a las demandas que piden detener la guerra

contra los narcotraficantes al mismo tiempo que se legaliza el tráfico de drogas. Dice Carlos Fuentes sobre la guerra a los carteles de la droga: “Es una política que se agotó, que no le sirve a nadie sino a los narcotraficantes, a ellos sí que les sirve” (2012) Para Fuentes, como para otros intelectuales y políticos, el carácter informal de esta economía no debería ser perseguido, sino legalizado. Basta constatar que su condición clandestina es sustancial a la de una economía informal, singularidad histórica de América Latina.

2.1.7.- Estética (pos) moderna

En la posmodernidad existe un desplazamiento semántico del significado de cultura. Si en la tradición moderna se entendía por cultura la creación artística e intelectual –las artes, las ciencias- en la posmodernidad el significado de cultura se va a extender a la totalidad de una existencia. Si en la modernidad se separaban los ámbitos de la política, la economía y la cultura, en la posmodernidad esos tres aspectos van a fundirse en uno solo. Se va a concebir la existencia concreta de una sociedad o un individuo a partir de la noción de identidad cultural. Es decir, la identidad cultural, o la estética, va a incluir la política y la economía.

En su análisis del arte posmoderno Jameson parte del reconocimiento de dos de sus rasgos: el pastiche y la esquizofrenia. El pastiche es la imitación de un modelo anterior, pero sin el humorismo de la ironía. La ironía solo es posible en tanto se reconoce autoridad al modelo, pero en el pastiche el modelo carece de autoridad. La esquizofrenia, por otro lado, se encuentra implícita en la renuncia al saber y la duda, al juicio. La ausencia de un sujeto da lugar a la esquizofrenia. Esta preeminencia del pastiche y la esquizofrenia estuvo precedida por la síntesis de estilos cultos y populares. La ilustración

se fusionó con tradiciones arcaicas y con invenciones de la era industrial. De esta expansión de lo estético tendríamos la clasificación de los griegos como una tribu multicultural (1995, p. 82) y la proliferación de nuevos estilos, producto de la combinación de los reinos herméticos y la industria (1995, p. 82) Esta aparente fusión de lo moderno, lo arcaico y lo industrial daría como resultado un supuesto *ethos* democrático. Sin embargo, ese *ethos* democrático solo sería posible en tanto no se abdicara de lo moderno, ya que la democracia es una creación moderna.

Lyotard cae otra vez en contradicciones al intentar aproximarse a lo estético, pues dice en un pasaje de la *Posmodernidad explicada a los niños* que la “misión de las artes es (...) tender un puente entre el conocimiento, la ética y la política” (p. 13) mientras más adelante protesta porque “la investigación artística y literaria es amenazada por la política cultural y el mercado” (p. 18). A estas alturas no me queda más remedio que diagnosticar en Lyotard uno de los rasgos posmodernos: la esquizofrenia, pues para él la política se fundaba en una narrativa, es decir, era una expresión cultural, y por lo tanto ésta última no puede ser amenazada por la política. Ella misma es política. Lyotard trata de sostener su renuncia a la modernidad señalando que “el juicio estético no tiene que pronunciarse más que sobre esta o aquella obra según las reglas establecidas de lo bello” (1987, p. 17) ¿Cuáles son las reglas establecidas de lo bello, a las que se refiere Lyotard? Cabe remitirse a lo que él mismo ha señalado arriba: las artes como puente entre el conocimiento, la ética y la política. De donde tendríamos que lo bello puede entenderse como una forma de pragmatismo en combinación con las expresiones de una identidad cultural. Recordemos que para Lyotard el conocimiento es empírico-crítico-pragmático y

la política depende de la identidad cultural. Lo bello vendría a ser una forma de propaganda industrial de las identidades arcaicas.

Si Jameson nos remite a una reconstrucción histórica de lo que sucedió con las artes, y como las artes, al abandonar el sujeto, fueron asumidas por la estética de la vida cotidiana, el camino de Lyotard cabe entenderlo desde el pragmatismo y la identidad cultural.

La estética barroca, que en la América española colonial se encuentra asociada a la iglesia católica, en especial a los jesuitas, pasa de ser un arte importado a uno de contra-conquista, como lo llama José Lezama Lima:

El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He aquí la prueba más decisiva, cuando un esfuerzo de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. (*cit.* en Celorio, 1994, p. 335)

Este estilo recibe en el S. XVIII la influencia de la Ilustración. Es decir, las artes y la literatura, lejos de mantenerse ajenas al espíritu crítico y a la búsqueda de sentido, propios de la ilustración moderna, los reformulan de una manera original. “Pero esas voces –escribe Gonzalo Celorio- que proceden de los sistemas críticos modernos, resuenan, aquí, en un espacio barroco, y en vez de articular un discurso ilustrado en un sentido riguroso que nos hiciera partícipes cabales de la modernidad europea, propician más bien el ensimismamiento en los embrionarios valores nacionales”. (1994, p. 335) Es decir que el universalismo de la modernidad ilustrada es reinventado por el barroco como americanismo: esta modernidad mestiza y dependiente está madura para independizarse. “En tal instalación (de la Ilustración) consiste, acaso, nuestra singularidad: no precisamente en la ausencia de la Ilustración y en la consecuente falta de crítica, sino en

el inseparable matrimonio, que no desplazamiento ni ruptura, de las Luces y el Señor Barroco, de la crítica y la pasión.”(1994, p. 336) La tradición crítica americana es “la que se genera de la superposición –no en el desplazamiento ni en la ruptura- de un sistema ilustrado en un sistema barroco; de una ideas europeas supuestamente universales en una cultura americana supuestamente singular” (1994, p. 338) Entre los recursos estéticos que Gonzalo Celorio señala como propios del Barroco se encuentra la parodia: el ejercicio de la crítica a través de la imitación. “Próximo a las tesis de Bajtin acerca de la carnavalización, Severo Sarduy destaca la parodia como recurso pertinente del barroco” (1994, p. 343). Pasamos a hablar, siguiendo ahora a Sarduy, de un estilo neobarroco, que sería propio de la literatura latinoamericana contemporánea. Según Sarduy la parodia se encontraría definida por la intertextualidad o cita, y por la intratextualidad o perífrasis. A diferencia del pastiche, la parodia barroca mantiene una tensión con su modelo. “(...) la parodia implica un doble discurso, una doble textualidad: un discurso referencial, previo, conocido y reconocible, que es deformado, alterado, escarnecido, llevado a sus extremos por el discurso barroco (...)” (1994, p. 343) Es decir, la parodia tiene un componente irónico, que reconoce autoridad en su modelo, pero que la contradice citándola. El barroco latinoamericano tiene, además, un componente adicional: su aparente anarquía. “(...) un lenguaje abundante, generoso y exquisito parece agotarse en la frivolidad o decadencia de sus temas (...)” (1994, p. 345) Pero tal anarquía, que al parecer lo llevaría a los límites de la esquizofrenia, se encuentra dominada por la intención paródica: por el doble sentido. Esta superabundancia de géneros y formas en una misma obra hace que en el neobarroco aparezca un componente *kitsch*, en el que se fusionan lo arcaico, lo moderno y lo industrial.

En la narrativa de Bolaño la fusión de lo arcaico, lo moderno y lo industrial es evidente. Escribe Marcelo Cohen: “Borges tira en un sentido (...) y en otro sentido tira con igual fuerza García Márquez (...) Bolaño optó por una solución norteamericana de los últimos tiempos, el policial de aire existencialista” (2002, p. 37). Bolaño narra la experiencia de los talleres literarios de una ciudad de la provincia chilena y es capaz de sostener una discusión sobre la literatura vanguardista francesa y sus complejas exploraciones. Pero además, el cine y la fotografía son recursos a los que apela constantemente, y claro, la novela policial.

Esa sumatoria, ligada al despliegue de voces de *Los detectives salvajes* y a la imitación de cada uno de sus estilos, da como resultado aparente una obra posmoderna, en la que tendríamos consumada la estetización de la vida cotidiana, la creación de lo bello. Sin embargo, no creo que en Bolaño convivan el pastiche y la esquizofrenia, sino por el contrario, la ironía moderna en clave latinoamericana, es decir, barroca. Esa aproximación arrastra un conjunto de géneros, recursos y citas que se imbrican y que sin embargo de su extensión abigarrada, apelan a un componente crítico. La ironía es reconocible en la caricatura que traza Bolaño de los escritores a lo largo de toda su obra, con el propósito de juzgarlos. Esa caricatura (que reconoce la aceptación de un modelo) tiene su mejor momento cuando Bolaño se refiere a Octavio Paz. En sus novelas mayores (*Los detectives salvajes* y *2666*) la ironía y el juicio a Paz y su legado son notorios.

La ironía y el juicio se combinan con la búsqueda de lo sublime, que no de lo bello. En lugar de la belleza, la intención de Bolaño es la aproximación a lo sublime, en su sentido filosófico de duelo estético con la muerte (Azua, 2011, pp. 267). Esa

búsqueda tiene un parentesco con el carácter ético de esta obra (de inmersión en la propia muerte). La búsqueda de lo sublime en cierta forma permite comprender la muerte de Bolaño. Dice Chiara Bolognese: “El desinterés de Arturo hacia su enfermedad puede ser interpretado como una forma lenta de suicidio.” (2009, p. 261).

2.2.-Vanguardia en la modernidad de Bolaño

Para iniciar con esta discusión voy a retomar lo que el mismo Jameson señala en torno a las vanguardias: “Lo que las ideologías de vanguardia introdujeron como una propuesta para la conducta social fue la transformación de la ideología tradicional en utopía” (1999, p. 84) Es decir que la razón como fundamento de la crítica da lugar a la razón como fundamento de la utopía.

Sin embargo, en la modernidad existe una separación entre crítica y utopía, entre filosofía y arte. La filosofía se sostiene por medio de un sustrato racional, mientras el arte pertenece al ámbito de lo sublime. Esta separación, según Jameson, se vería cuestionada en la vanguardia, en la que el juicio racional terminaría por invadir el territorio de lo sublime. Esta conversión la verifica Jameson en los discursos sobre el fin del arte, en los años 60, en los que la obra de arte se plantea como praxis política.

Lo sublime, que he definido previamente como duelo estético con la muerte, también puede entenderse como “un acto de afirmación de nuestra muerte como elemento constructivo del sentido cósmico” (Azúa, 2011, p. 265). Se infiere de estas definiciones que para Jameson las vanguardias de los años 60, al racionalizar el arte, intentan sustituir el sentimiento de la muerte por la acción racional.

A partir de esta definición, en los siguientes apartados voy a trazar una discusión ampliada de lo que significa la vanguardia, tratando de centrar la discusión en torno a los movimientos contraculturales de los años sesenta, de los cuales es heredero directo el infrarrealismo de Bolaño. Esta reflexión se centra en las nociones de crítica y utopía, así como, en un segundo momento, se va a detener en las situaciones distópicas y utópicas perversas que aparecen de forma simultánea a las demandas vanguardistas.

2.2.1-Crítica y utopía

Sin perder de vista las ideas de Jameson sobre la vanguardia, resulta valioso contextualizar esta discusión en torno a un momento clave, mayo 68. Por lo tanto, antes de iniciar una reflexión sobre la vanguardia, revisemos algunas reflexiones relativas a mayo 68 y cuál es la relación que tiene este momento con la obra de Bolaño.

La idea de que mayo 68 fue un conflicto de clases ha sido defendida por Alain Touraine. Para Edgar Morin es una protesta de carácter político contra un orden económico. Mientras que para André Malraux –que en ese momento era ministro de educación de Francia- se presenta como una crisis civilizatoria. (Cucullo, 1995) Si nos quedamos con la explicación de Touraine, se torna complicado entender como esta rebelión tuvo como protagonistas a los estudiantes, y también cómo es posible que los estudiantes protestaran, entre otras cosas, contra la guerra en Vietnam. Si seguimos la versión de Morin, tendríamos que la rebelión del 68 fue esencialmente política, contra las restricciones económicas a la democracia. Pero si nos atenemos a lo mencionado por Malraux las posibilidades de entender mayo 68 se tornan mucho más amplias.

Para aproximarnos al sentido de las vanguardias vamos a adoptar la vaga definición de Malraux, y contrastarla con la de Jameson: si el momento emblemático de las vanguardias es mayo 68, y su principal intención utópica era, según Jameson, una racionalización de la utopía, lo que se proponían los estudiantes de mayo 68 era establecer un imperio absoluto de la razón. Sin embargo, desde otras miradas mayo 68 adquiere diferentes significados.

Si mayo 68 responde a una crisis de la civilización, la crítica a esa civilización occidental se va a plantear desde posiciones inéditas, como las de Herbert Marcuse y Guy Debord. Aunque estas vanguardias cumplen de facto un papel en los años 60 y son de influencia directa en la obra de Bolaño, cabe tener presentes las siguientes apreciaciones de Ángel Rama, pertinentes para el caso latinoamericano:

La ruptura latinoamericana coincide y se agrava con la ruptura que llamamos, por mera comodidad, universal, pero se sitúa en distinto nivel, pues en tanto la conformación de la sociedad latinoamericana implicaba una ruptura interna y propia que promovía su avance, la rectificación de caminos, la ampliación de sus potencialidades, sobre ella se depositaba otra ruptura trasladada de los centros imperiales a su periferia. Ella distorsionaba el proceso al asumirlo en su beneficio, atrayéndolo al círculo del presunto universalismo, lo que no puede producirse de otro modo que mediante dependencia o, desde luego, por aniquilación de patria original. (1982, p. 129)

Rama parece plantear un énfasis en las circunstancias locales, un retorno a lo nacional. Sin embargo, Rama explora más bien el difícil equilibrio entre esos dos círculos que se intersecan en cuyo espacio de contacto los hombres pueden “inclinarse hacia el centro externo cumpliendo una función cosmopolita, o inclinarse hacia el centro interno cumpliendo una modernización transculturadora.” (1982, p. 374) Este espacio ambiguo, en el que los latinoamericanos se mueven, puede llegar a situaciones extremas en que el cosmopolitismo cede su lugar a la presencia foránea directa; y la transculturación a un

rigorismo conservador tradicional. (1982, p. 375) Cabe, por lo tanto, mantener la ambigüedad sobre el contacto entre estos dos circuitos de creación y circulación, y tratar de inscribir su definición local de forma simultánea a su relación con la esfera internacional.

Detengámonos, por lo tanto, en el octubre 68 mexicano, que aparece en Bolaño como conciencia de esa crisis civilizatoria y como hecho histórico. Dice Carlos Fuentes sobre la rebelión de los mexicanos:

El movimiento del 68 mexicano en cambio (A diferencia del francés o el checo. Paréntesis mío), no iba dirigido sino de la manera más implícita, contra la potencia hegemónica y vecina, los Estados Unidos de América. Demanda democrática, como la describió Octavio Paz, o demanda revolucionaria, como la describe Joel Ortega, el movimiento mexicano proviene de una matriz más nacional que internacional. Representa una ruptura flagrante entre la legitimidad revolucionaria reclamada como fundamento por todos los gobiernos a partir de Carranza y la evidencia contrarrevolucionaria de las prácticas represivas, antidemocráticas y antipopulares cada vez más acentuadas de los gobiernos “emanados de la revolución.” (2005, p. 17)

La protesta de octubre 68 mexicano se enfrenta al carácter filisteo de la Revolución, lo mismo que al imperialismo estadounidense. Discrepo parcialmente con Fuentes cuando considera al movimiento mexicano de carácter más nacional que internacional: en París y en Praga las revueltas tuvieron consecuencias en la política nacional, pero las ideas que inspiraban a los estudiantes de uno y otro lado eran, como veremos, muy similares. Cabe tener presente que cada movimiento responde a una necesaria autodeterminación simultánea a su inscripción en el terreno internacional.

Escribe Gonzalo Aguilar en relación con nuestra época y en alusión a lo que Bolaño refleja en su obra: “Ya no emana ninguna autoridad de la literatura ni de los escritores.” (2002, p. 148) Pero esa falta de autoridad no es una singularidad de nuestra época, sino que este desafío proviene de la crítica radical que representa la rebelión del

68: el proyecto de fusionar el arte y la política tiene sentido sólo en la medida en que ni la política ni el arte tenían ya ninguna autoridad a mediados de los sesenta. Es el trasfondo de la crisis civilizatoria enunciada por Malraux.

Sobre *Los detectives salvajes* el escritor Enrique Vila Matas señala lo siguiente: “(...) es la historia de una generación, la mía y la de Bolaño y que, por llamarla de alguna forma, podríamos llamarla ‘la generación de mayo del 68’: una generación desastrosa – como muy bien él y yo sabemos-, una generación deplorable que a sus supervivientes los ha dejado –nos ha dejado- ‘confundidos en un mismo fracaso’ y que conserva sin embargo cierta dosis de humor y melancolía (...)” (2002, p. 102). Aunque Vila Matas utiliza este acontecimiento histórico casi a su pesar como una marca generacional, lo asumo aquí como un *lapsus* que nos da pistas sobre la obra de Bolaño.

Dice Bolaño en el *Manifiesto infrarrealista* de 1976: “Nos anteceden las mil vanguardias”. De donde se infiere que esas mil vanguardias son, en orden de proximidad, las de los años 60. Los Beats y los Situacionistas, los poetas de Hora Zero, de El techo de la Ballena, Nadaístas y Tzántzicos; el chileno Nicanor Parra, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el argentino Julio Cortázar. Con variantes, estas vanguardias podían suscribir los siguientes versos del manifiesto infrarrealista mexicano: “Nuestra ética: la Revolución”/“Nuestra estética: la vida”.

Las vanguardias y el 68 pueden comprenderse a través de la mirada de Herbert Marcuse, uno de los actores intelectuales de ese momento histórico. Marcuse y Jameson son marxistas, pero el primero va a introducir una mirada novedosa en su crítica. Para Jameson las vanguardias eran una racionalización del futuro, mientras para Marcuse

representan “la necesidad de un cambio cualitativo (...)” (1972, p. 23) y “es precisamente esta necesidad (de cambiar la forma de vida) la que la sociedad establecida consigue reprimir en la medida en que es capaz de repartir los bienes en una escala cada vez mayor y de usar la conquista científica de la naturaleza para la conquista científica del hombre” (1972, p. 24). Marcuse difiere de Jameson, pues lo que demanda el primero es un cambio más allá del reino de la necesidad, es decir, un giro fuera de la política, de la racionalidad, ya que, “Clase, privado, individuo eran esferas de tensión y de contradicción, pero con la creciente integración de la sociedad industrial, estas categorías están perdiendo su connotación crítica y tienden a hacerse términos descriptivos, falaces u operacionales.” (1972, p.24). Para Jameson la utopía es racional, mientras que para Marcuse ese mundo racional ya existe, y lo que se va a plantear el filósofo judío-alemán es la negación de esa totalidad. “Este carácter ideológico de la crítica es el resultado del hecho de que el análisis es obligado a partir de una posición fuera de lo positivo también como fuera de lo negativo, de las tendencias destructivas como de las productivas. La sociedad industrial moderna es la identidad de estos opuestos: es la totalidad la que está en cuestión”. (1972, p. 25)

¿Cuál es la posición exterior a la totalidad desde la cual se puede sostener la crítica? Dice Marcuse: “La distinción entre conciencia falsa y verdadera, interés real e inmediato todavía está llena de sentido. Pero esta distinción misma ha de ser validada (...) solo pueden hacerlo si experimentan la necesidad de negar su forma de vida, de rechazar lo positivo” (1972, p. 24) Este rechazo de lo positivo, del estilo de vida de las sociedades industrializadas, se encuentra perfilado en el horizonte de sentido al que se refiere Marcuse, quien escribe: “En este sentido la libertad es libidinal: Eros en tanto que

instinto de vida (1972, p. 8) (...) la concentración de la energía erótica en la sensualidad genital impide la trascendencia del eros hacia otras zonas del cuerpo y hacia el medio ambiente (...) impide la fuerza revolucionaria y creadora” (1972, p. 9)

Marcuse invoca la negación de la totalidad, en la medida en que los obreros han terminado identificándose con los patronos en sus aspiraciones civilizatorias. Apela al eros en lugar de a la razón para negar la totalidad del sistema. La fuerza libidinal es comparable con lo sublime y con la ética, que eran, como vimos, formas de aproximarse, rechazándola, a la muerte. Creo que el 68 y las vanguardias participan de este movimiento en el que se alternan la crítica total y el juego erótico.

Bolaño vive y escribe desde una posición exterior al sistema social-literario, y apoyando su actividad y su obra en la entrega amorosa.

Sobre la posición que guarda el poeta en relación con el sistema social, Bolaño va a apelar a una variante inédita de literatura comprometida. Entre el manifiesto infrarrealista de 1976 y el discurso de aceptación del Rómulo Gallegos de 1999 median casi 25 años, y sin embargo hay una línea que comunica los dos. “Si el poeta está inmiscuido el lector tendrá que inmiscuirse”, dice el manifiesto. Y muchos años después, tras la entrega del premio, Bolaño declara: -“Toda literatura es política-es reflexión política y planificación política” (cit. en Boullosa, 2002, p. 108). De donde deducimos que la posición del poeta –su lugar como sujeto en el mundo- debe asumirse en correspondencia con su obra. Escribe Bolaño: “Si Neruda hubiera sido cocainómano, heroinómano, si lo hubiera matado un cascote en el Madrid sitiado del 36, si hubiera sido amante de Lorca y se hubiera suicidado tras la muerte de éste, otra sería la historia. ¡Si Neruda fuera el desconocido que en el fondo verdaderamente es!” Lo que Bolaño nos

plantea es un cuestionamiento de la política racional, y lo que demanda es una política de la amistad y el deseo: un acto de libertad libidinal. Esa es la crítica que Bolaño hace a Neruda: su afán por actuar racionalmente, antes que de forma amorosa. El escritor se encuentra comprometido con sus deseos, y sólo a través de esta entrega el lector podrá comprometerse. Dice en un poema de la *Universidad desconocida* en el que se formula una crítica de la totalidad del sistema literario vinculado al orden social:

HORDA:

Poetas de España y de Latinoamérica,
lo más infame de la literatura,
surgieron como ratas del fondo de mi sueño.
Y enfilaron sus chillidos en un coro de voces blancas:
no te preocupes, Roberto, dijeron, nosotros nos encargaremos
/de hacerte desaparecer,
ni tus huesos inmaculados
Ni tus escritos que escupimos y plagiamos hábilmente
emergerán del naufragio. Ni tus ojos ni tus huevos
se salvarán de este ensayo general del hundimiento
Y vi sus caritas satisfechas
graves agregados culturales y sonrosados
directores de revistas
lectores de editorial y pobres correctores,
los poetas de lengua española, cuyo nombre es Horda
los mejores, las ratas apestosas, duchas
en el duro arte de sobrevivir a cambio de excrementos
de ejercicios públicos de terror,
los Neruda y los Octavio Paz de bolsillo,
los cerdos fríos, ábside o rasguño en el Gran Edificio del poder.
Horda que detenta el sueño del adolescente y la escritura.
¡Dios mío! Bajo este sol gordo y seboso que nos mata
/y nos empequeñece. (2005, p. 292)

Sobre su rechazo al sistema literario es interesante rastrear cómo se va definiendo su posición. Dicen unos versos de Nicanor Parra que se le pueden aplicar a Bolaño: “A diferencia de nuestros mayores/Y esto lo digo con el mayor respeto/ Nosotros sostenemos /que el poeta no es un alquimista/el poeta es un hombre como todos” (cit. en Oviedo, 2001, p. 144). Escribe José Miguel Oviedo que Parra esgrime “(...)no la función mágica

del poeta que –nuevo Prometeo- Huidobro quería alcanzar en un desafío al orden divino, sino la cínica aceptación de que el mundo es como es y que no podemos cambiarlo; literalmente, una poesía contra la Poesía” (2001, p. 144). Escribe Bolaño en el manifiesto infrarrealista: “La maquinaria cultural (cielo o conciencia de la clase dominante) vs. acontecer cultural vivo (...) cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas.” (1976). Y dice un poco después: “(...) pero mejor sería encontrar (y por un tiempo sistematizar azarosamente) el factor detonante, clasista, (...) en oposición a los valores de la ‘obra.’” (1976). Bolaño se orienta en la misma dirección que Parra: la literatura contra la Literatura (contra la maquinaria cultural). Bolaño apela, para desmontar esa maquinaria, al acontecer cultural vivo, al factor detonante, clasista, y se mueve en un territorio extra-literario, en oposición a los valores de la obra. Es decir que si Parra, como Bolaño, hace una literatura contra la Literatura, el segundo lo hace desde una posición explícita, política, que cuestiona el lugar de la enunciación; mientras Parra es un tanto más pesimista, cercano al nihilismo: “ (...) la anti-poesía –dice Oviedo- es una subversión explosiva, sin militancia” (2001, p. 148) El nihilismo humorista de Parra inspira la escritura de Bolaño, sólo que en el caso del segundo existe un discurso de crítica social que se va a decantar, con el tiempo, por una negación de la totalidad. Es decir que Bolaño no llega al humorismo nihilista de Parra, ni se queda en el discurso político social, sino que da un salto hacia el erotismo. Dice Bolaño: “Soñé que estaba soñando y que en los túneles de los sueños encontraba el sueño de Roque Dalton: el sueño de los valientes que murieron por una quimera de mierda”. (2000, p. 22). Si el racionalismo de Parra se convierte en nihilismo, Bolaño adopta otra posición: la entrega enamorada. A su manera, Bolaño va de la revolución (las quimeras de mierda, el factor

detonante, clasista) a un original surrealismo, en el que es posible una variante erótica: su encuentro en los túneles de los sueños con Roque Dalton, un viejo amigo.

En Bolaño se tocan los extremos: el amor loco, desbordante, genuino, y la negación dura, enfática, total. El amor por los poetas y el rechazo al sistema social y literario. La adoración por Roque Dalton, poeta guerrillero y muerto a traición, y el juicio implacable a Neruda y Paz, que obtuvieron el Nobel, los dos, y se convirtieron en ejes del sistema social y literario, en Popes del Gran Edificio del poder. Neruda y Paz representan ese pacto que Marcuse señalaba entre lo negativo y lo positivo, entre obreros y patronos (estalinistas y capitalistas) y por eso Bolaño los condena a los dos y se ubica en un lugar excéntrico, fuera del sistema: más allá de lo negativo y de lo positivo. Apenas apoyado en el amor por los poetas desaparecidos.

El nuevo orden de cosas al que aludió Marcuse, la sociedad sin oposición, va a denominarse para Guy Debord sociedad del espectáculo. Debord fue uno de los pensadores que inspiró la revuelta de mayo 68 y la expresión “Sociedad del espectáculo” es el título de su libro de 1967. Debord hace una crítica de la sociedad de la opulencia, en que la explotación del trabajo ha sido reemplazada por el control del ocio mediante el espectáculo. “El espectáculo, dice Debord, es la mercancía desprovista de todo poder transformador” (1999, p. 18)

La explotación del trabajo se va a suplantarse por el control del tiempo libre. Este giro en el capitalismo provoca un cambio en la condición de la obra de arte. Ésta se convierte en mercancía (la mercancía carece de imaginación y memoria, dice Debord) y

su potencia negativa, su crítica, es reemplazada por la interpretación. “Existe un secreto vínculo entre fracaso e interpretación.”(1999, p. 18) Para Debord es necesaria una crítica radical del arte, en la medida en que la división de clases es sostenida, en una cultura del ocio, mediante el placer estético.

Debord se inscribe en la misma tradición crítica de Jameson y Marcuse, pero como el segundo su invocación al arte implica una combinación del juicio con lo sublime. En el momento histórico que Debord analiza, esa lucha estética con la muerte se torna baladí: lo sublime deviene en lo bello. Y por lo tanto exige una crítica radical. Debord va a demandar: “(...) la superación del arte porque en ella se manifestaría plenamente aquella abundancia de energías vitales que esta constreñida y cosificada por la existencia misma de un producto artístico” (1999, p. 31).

La superación del arte a la que se refiere Debord es la negación del espectáculo. Significa mantener un punto de vista crítico con la condición de mercancía del espectáculo. Para Debord esa capacidad negativa significa entregar al hombre el control sobre su propia vida, devolviéndole sus deseos. “La finalidad de la historia –escribe el francés- es el principio de la historia: cuando todos los hombres son dueños de sus vidas” (1999, p. 36)

Superar el arte implica también, en el capitalismo avanzado, abolir la economía: si el arte se ha convertido en la última de las mercancías, devolver el arte a la vida quiere decir acabar con su condición de mercancía. En este punto es donde convergen el arte y la revolución, la estética y la ética. “La revolución es esencialmente un juego al que uno se entrega por el placer que entraña. Su dinámica es la de la furia subjetiva de vivir, no la del altruismo” (Clarke, 2007, p. 57)

Tenemos en Debord un pensamiento crítico (negación de la sociedad del espectáculo) y un horizonte de sentido (el deseo de controlar la propia vida). Debord traza una crítica social, y al concebir el arte como el principal objeto de su crítica, el autor destaca la necesaria reinención del deseo. Su posición es, por lo tanto, próxima a la de Marcuse: el deseo y el eros son el punto de partida de la crítica social.

Debord cree que la Historia como tal solo tuvo lugar en 1968. “Es preciso mantener viva la memoria de la realidad: el 68 es la realidad” (1999, p. 24), pues antes y después del 68 no hay historia, sino prehistoria. Cuando el hombre controla su propia vida se encuentra en el territorio de la historia.

La herencia del 68 recorre toda la obra de Bolaño: fusionar la ética y la estética, la Revolución y la vida misma. La crítica y utopía de Bolaño –la condena a los poetas de “Horda” y el sueño de Roque Dalton- puede compararse con lo que decía Jacques Rigaut, quien apostrofaba a sus amigos dadaístas menos radicales: “Ustedes son todos poetas mientras yo estoy al filo de la muerte”¹(cit. en Herralde, 2004, p. 23) Neruda y Paz convertidos en poetas célebres mientras García Lorca es fusilado y Roque Dalton asesinado a traición: la poesía convertida en espectáculo, en lo bello que demanda interpretaciones, ajena al duelo de la muerte. Y sin embargo, Bolaño nos coloca en una situación nueva, en la que se vuelve imperiosa una recuperación de la piedad, un retorno al eros y al deseo. Dice Bolaño:

Lee a los viejos poetas
Hijo mío
Y no te arrepentirás
Entre las telarañas y las maderas podridas
de barcos varados en el purgatorio
allí están ellos
¡Cantando! ¡Ridículos y heroicos!

¹Vous etes tous des poetes et moi je suis du cote de la mort”

Los viejos poetas
Palpitantes en sus ofrendas
Nómades abiertos en canal
Y ofrecidos
a la Nada
(Pero ellos no viven en la Nada
sino en los Sueños)
lee a los viejos poetas
y cuida sus libros (2007, p. 115)

Ese regreso a la literatura, a los Sueños, sólo puede significar un retorno al sujeto. Joaquín Manzi señala cómo en los relatos del chileno son frecuentes las acciones heroicas, de generosidad pura, que a su manera son formas de acceder y escapar de la muerte. Es decir, son acciones sublimes, que entrañan la restitución del control de la propia vida. En estos pasajes los personajes se juegan a sí mismos en un escenario de muerte: Cesárea Tinajero interviene en una pelea para impedir que maten a Ulises Lima, en *Los detectives salvajes*; Arturo Belano rescata a Ernesto San Epifanio y a Juan de Dos Montes de un proxeneta, en *Amuleto*. El Ojo Silva, en *Putas asesinas*, salva a un par de niños de una muerte ritual. Son todas acciones fraternas, eróticas en el sentido que da Marcuse a este término. Revolucionarias en la medida en que representan la furia subjetiva de vivir.

Dice Peter Elmore que Bolaño se instala en el “(...) fin de la heroicidad de la literatura” lo que produce una “imagen melancólica” (2008, p. 139). Existe ciertamente una melancolía de fondo en la escritura de Bolaño, pero ésta es ajena a la literatura por sí misma y tiene que ver más bien con la tristeza por los muertos y desaparecidos. Bolaño habría superado, en ese sentido, la trampa del espectáculo: su escritura da cara a la realidad de la muerte, y por lo tanto, al deseo.

La crítica rabiosa de Bolaño se fundamenta en que “(...) la literatura pasó de ser una herramienta para impactar sobre la esfera pública al de una mercancía” (Elmore,

2008, p. 143), por eso su ataque se dirige especialmente a la indolencia de los poetas (Paz, Neruda) y la ineptitud y sandez de los políticos. Poetas y políticos ocupan una misma esfera espectacular. Escribe Bolaño:

(...)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 (...) fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. (2004, p. 37)

Existe en Bolaño una voluntad crítica, un programa demoledor que socava cualquier principio de poder, y que como tal, es una de las herencias de la vanguardia y del 68; pero existe simultáneamente un movimiento de fraternidad, de reaparición de lo humano, de apropiación de la vida como quería Guy Debord, que era también una demanda vanguardista y una de las banderas del 68. Es decir que tenemos una combinación de la crítica y la utopía. Sólo en ese estado de cosas la poesía vuelve a cobrar un sentido que le ha sido arrebatado.

A diferencia de filósofos como Marcuse o Debord que hacen una crítica de la filosofía desde la economía política, Paz intenta una poética inspirada en la filosofía. Para Paz lo fundamental es el tiempo; así como para Marcuse o Debord lo importante es la crítica del poder. Paz, sin embargo, comparte con estos pensadores la noción de que “la tradición moderna es una expresión de nuestra conciencia histórica” (1974, p. 25). Esta conciencia histórica se refiere a una manera singular de entender el paso del tiempo: el

hombre moderno cree en el futuro. Esta forma de comprender el tiempo se encuentra alimentada por la pasión crítica. “La edad moderna, dice Paz, es una edad crítica, nacida de la negación” (1974, p. 54) Estamos de vuelta en la tradición crítica del intelectual, la capacidad del juicio, aunque en Paz la dialéctica devenga litigio en el tiempo. “Enamorada de sí misma –escribe Paz sobre la modernidad- y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en algún principio: la negación de todos los principios, el cambio permanente es su principio” (1974, p.20)

La búsqueda de sentido va a alcanzar una solución específica, que cabe emparentar con las que hemos mencionado antes. El erotismo y los deseos, en Paz vendrían a ser “un conjunto de creencias heteróclitas, de mitos personales” (1974, p. 82). Dice Paz: “(...) el tiempo de la poesía (...) no es el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: es el tiempo de antes del tiempo, el de “la vida anterior” que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas”. (1974, p. 69)

Paz dice: “(...) la poesía es el puente entre pensamiento utópico y realidad, el momento de encarnación de la idea” (1974, p. 157) El pensamiento utópico se identifica con lo sublime, mientras la realidad tiende a abarcar el ámbito de la política. Es decir que Paz se refiere a nuestra poesía moderna como una poesía crítica, en la que conviven la razón y la subjetividad. La convivencia entre subjetividad y juicio da lugar a la ironía, que consiste en convertir en objeto un sujeto.

Paz va a identificar dos formas de construir el sentido: de forma subjetiva e histórica. Dice Paz: “(...) la poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria, pero esa pasión ha sido desdichada” (1974, p. 69) Es decir que aunque la pasión individual y la colectiva se combinan, éstas permanecen fundamentalmente ajenas. Señala además que

en la poesía, en contraste con la historia, prevalece una visión analógica de la realidad: avistar el mundo como ritmo. “Al tiempo del cambio y de la historia –dice Paz- la analogía opone no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora” (1974, p. 108) De ahí que ciertas ideas sociales tengan más bien un valor poético que histórico: “Para Fourier –escribe Paz- el sistema del universo es la llave del sistema social; para Baudelaire, el sistema del universo es el modelo de la creación poética” (1974, p. 105). Si existe una religión primigenia, la poesía según Paz, que consiste en la identificación del hombre singular con los seres del mundo, este trance erótico alcanza su formulación radical en los límites de la muerte: lo sublime provoca la angustia, “consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada.”(1974, p. 71)

La condena de Bolaño a Paz (en “Horda”, y a lo largo de su obra) cobra sentido en la medida en que el novelista señala allí donde Paz deja un vacío: la mirada sobre el tiempo eximió en el mexicano una preocupación sobre el poder. Paz y Bolaño siguen caminos opuestos: para el primero la poesía resulta más importante que el honor, mientras para el segundo el poeta debe “salvar el honor de poeta” (1998, p. 487). De ahí que a Paz la política –la suya personal- le resulte menos importante que la poesía y la filosofía. Mientras que para Bolaño la política –la suya, la que él hace- es fundamental, pues tiene que ver con las relaciones entre el hombre y el poder.

Las posiciones políticas de Paz provocan cierto malestar: el año de 1968, cuando los estudiantes del mundo levantaban barricadas, Paz estaba en la India como embajador del gobierno nefando de Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la masacre de Tlatelolco. Paz renunció a su cargo de embajador tras la masacre de los estudiantes. La condena de Bolaño podría arrancar en este momento aciago en el que Paz guarda una lejana

complicidad con un crimen. Pero si arranca aquí, se extiende luego al rechazo a la maquinaria cultural, de la que Paz fue un representante privilegiado.

Considerando lo que dice Paz, quiero detenerme en *Amuleto* (1999), porque considero que en ésta novela Bolaño retorna al epicentro ético estético de su obra: 1968. Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto*, visita, como si fuera una hermana menor, a los poetas exiliados Pedro Garfias y León Felipe; y convive con los poetas más jóvenes, los visceralistas, a los que considera hermanos menores o hijos. Es decir, Auxilio sirve de enlace entre generaciones. Resulta hondamente significativo que Mihaly Des (2002, p. 37) comparara esta novelita con una pieza virtuosa, con un solo de violín: es efectivamente lo más parecido a una serenata de violín dedicada a la poesía y la revolución. Es un elogio de Auxilio, “(...) la versión femenina del Quijote”, como le dijera en una ocasión Pedro Garfias (1999, p. 30).

Auxilio resiste el asalto del ejército a la universidad y luego su conciencia se convierte en un género especial de *aleph*. Esto sucede con Auxilio porque “la madre de la poesía mexicana” es sucesivamente una mujer mágica y luego un oráculo. Un talismán que acompaña a los hijos de la generación del 68. Este elogio del espíritu de octubre 68 convierte a Auxilio en el espíritu del 68. Bolaño se pasea por las orillas de la alegoría, del mito histórico: poeta, revolucionaria, viajera, bohemia, madre de los poetas...Auxilio aparece como crítica de la totalidad, lo mismo que en una posición excéntrica a esa totalidad; como cuestionamiento de la sociedad del espectáculo y dueña de su propia vida. Cuando Auxilio se queda encerrada en el baño, piensa: “Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara”. (1999, p. 28) Y dice después, mientras permanece encerrada en el baño, a la espera de ser

descubierta: “(...) esperaba a que el soldado revisara los *waters* uno por uno y me disponía moral y físicamente, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM (...)” (1999, p. 33) Y cuando el soldado efectivamente llega y se planta delante del baño en el que Auxilio se mantiene encerrada, dice la protagonista “(...) las leyes de la matemática me protegían porque supe que las leyes tiránicas del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían y que el soldado me miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi *water*, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte”. (1999, p. 34) Tiene lugar en el baño, como dice Auxilio, un vuelco cósmico, algo que escapa a las leyes de la poesía- que son las leyes de lo potencial- y que se traslada a la realidad, pues el soldado aunque contempla a Auxilio no se la lleva. Posiblemente el arrobamiento, como un género especial de erotismo, le impide llevársela. Aunque el fragmento se presta a ambigüedad, en la medida en que los verbos están en futuro. Y no sabemos si tal cosa sucede en verdad. Sin embargo, voy a asumir que Auxilio sale finalmente indemne, gracias a un vuelco cósmico. Y por eso es un amuleto: una moneda atroz como la muerte.

Después de salvarse, Auxilio declara: “Y supe lo que tenía que hacer. Yo supe. Supe que tenía que resistir. Así que me senté sobre las baldosas y aproveché los últimos rayos de luz para leer tres poemas más de Pedro Garfias y luego cerré el libro y cerré los ojos y me dije: Auxilio Laucouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste. Solo eso”. (1999, p. 35) Tenemos que Auxilio, emblema del espíritu del 68, por un pase mágico –que viene de las matemáticas y no de la poesía- sigue viva y libre y resiste.

Luego sucede algo todavía más sorprendente, pues Auxilio se convierte en un género especial de *aleph*. A diferencia del *aleph* de Borges, en el que se concentra el universo de forma misteriosa, Auxilio se convierte en un *aleph* de la historia: “(...) pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia” (1999, p.128) Los años y los personajes que se encuentran en la visión de Auxilio, en ese *aleph* de carne y sangre en el que se convierte, están todos comunicados, responden a un mismo deseo: el de la utopía histórica e individual que, siguiendo a Paz, sólo pueden formar un matrimonio desdichado. Auxilio va así del año 1968 en México, al año 1973 en Chile, al año en que llega un italiano a entrevistar a Fidel Castro, al día en que se encuentra con Lilian Serpas que fue amante del Che. Dice Auxilio:

(...) recuerdo esa manifestación, puede que fuese la primera que se hizo en Latinoamérica por la caída de Allende (...) y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 y eso seguro que quería decir algo, esas cosas no pasan por casualidad, nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar. (1999, p. 115)

Existe una correspondencia utópica entre estas visiones de Auxilio, un ritmo que las enlaza entre sí. Estas analogías se encuentran asociadas, además, a la presencia de los exiliados españoles de la guerra civil y de los jóvenes poetas real-visceralistas. Sin embargo, la última visión de Auxilio es la de una generación de jóvenes sacrificados, que se precipitan a un abismo cantando. Ante esa visión la utopía histórica parecería quedar clausurada. Y no obstante, después, Auxilio profetiza el futuro de la poesía, es decir, de la utopía subjetiva, y nos dice que ésta, a pesar del sacrificio de los jóvenes, seguirá latente: César Vallejo, Joyce, Proust continuarán encontrando lectores. A pesar de la desolación de la muerte quedan todavía izadas las banderas solitarias de los poetas, como un

indicador de que las utopías, los mitos personales, aún son posibles. Aunque llega un día en que los poetas pierden sus últimos lectores. Llega la angustia de la nada.

Para Paz, el 68 se inscribe en un movimiento pos-histórico, mientras que para Guy Debord, lo mismo que para Bolaño, el 68 es la historia, la realidad. Es decir, nos enfrentamos a dos lecturas distintas de un mismo acontecimiento: para Paz, el matrimonio entre Revolución y Poesía, tras los desdichados intentos de los años 20, ha perdido vigencia, mientras que para Bolaño la Revolución y la Poesía se funden y se confunden en ese momento, y producen lo más parecido a un objeto mágico. Un amuleto que respira por analogía: Auxilio.

Auxilio se convierte en un *aleph* de la historia porque Auxilio es la realidad. Lo que se encuentra fuera de esta realidad es pasto para la interpretación. Esta novelita virtuosa puede ser leída con las ideas de Paz (Auxilio como puente entre la utopía y la realidad) y como una crítica a la utopía histórica. ¿Pueden los mitos personales encajar en combinación con el mito de la historia? Esta problemática abre una discusión en la que cabe tener presente lo que significa la historia en la modernidad: fe en el futuro. Es decir que si los mitos personales representan la inocencia, el mito histórico moderno encarna una fe en el futuro. Por eso Auxilio, al conciliar lo personal y lo histórico, se encuentra en los límites de la alegoría. Tiende a perder su condición de personaje y a representar una idea.

Si queda claro cuál es el contenido utópico (metafísico, erótico) de *Amuleto* resta precisar cuál es su carga irónica, pues la ironía, como decía Paz, consiste en introducir en la subjetividad una mirada objetiva, o sea, en volver político, social, épico, dramático y más comúnmente cómico aquello que es lírico. ¿Dónde está, por lo tanto, el contenido

irónico, político, de *Amuleto*? Auxilio resiste a la invasión de la Universidad (ese es un hecho, es decir, es objetivo, y tiene un sentido épico), es testigo del sacrificio de una generación (este hecho tiene un valor trágico) así como acude a los romances de sus conocidos y amigos (estos tendrían una valoración dramática). Es decir, la objetividad atraviesa de principio a fin el discurso lírico de Auxilio, que es lo más próximo a lo metafísico, erótico, subjetivo: un solo de violín. Auxilio habla en primera persona, pero al hacerlo no sólo se refiere a sus sentimientos e ideas, sino que alude constantemente a hechos y a personajes exteriores: eso confiere al discurso un sentido vecino a lo irónico, aunque no propiamente irónico, pues Auxilio no aparece objetivada todavía. Una exterioridad invade el lirismo utopista de Auxilio, pero ese lirismo todavía se conserva como tal. El discurso se vuelve netamente irónico cuando nos enteramos que Auxilio se encuentra en el *water*: la alusión a las necesidades fisiológicas reduce cualquier metafísica, subjetividad o lirismo a pura materialidad. La ironía se consuma completamente cuando descubrimos que nuestra heroína se encontraba en el *water*, ocupada en sus quehaceres más primitivos. No deja de ser curioso que algo similar le haya ocurrido a Paz: en 1968, cuando se encontraba de embajador en la India, en uno de los mejores momentos de su trayectoria vital, el gobierno que lo había enviado masacra a los estudiantes en Tlatelolco y Paz tiene que renunciar y regresar. Es decir, el poeta, en el momento de la masacre, queda convertido en un simple funcionario. La ironía tendría cierta resonancia en relación con la abyección.

La conciencia de la muerte –el erotismo expresado de forma radical- atraviesa también *Amuleto*, y quizá esa conciencia empuja la novela en una dirección inaudita. El soldado que entra a los baños de la facultad de filosofía es un emisario de la muerte, y

sabemos, Auxilio y los lectores, que ese es el final. Pero esa conciencia de la muerte envía a Auxilio hacia el territorio de la magia (el reverso de la revolución): Auxilio se salva por un arrobamiento cósmico. Luego, la utopía y la política aparecen entrelazadas en Auxilio, que se convierte en una especie de alegoría, o más bien, de metáfora: *aleph* de 1968, 1973, 1937, 2666, los años futuros en los que la poesía sigue encontrando lectores y finalmente los pierde. El movimiento de la novela es un movimiento por analogía, en el que los saltos en el tiempo se justifican a partir de la condición excepcional de los momentos entrelazados.

En *Amuleto* conviven la crítica y la utopía. Estas dos características bastarían para hacer de Auxilio una vanguardista, una política lo mismo que una soñadora, pero Bolaño da un salto más: convierte a Auxilio en un personaje mágico –algo que vamos a encontrar también en *Monsieur Pain*, con César Vallejo- y ese pase de magia tiene lugar cuando Auxilio experimenta la inmersión en la muerte, la angustia de la nada. En Auxilio se concentran todos los descubrimientos de Bolaño, de ahí que me atreva a señalar que esta novela es epicentro de todas sus obras.

Aparte de reflexionar sobre la convergencia entre arte y política en las vanguardias, es preciso apuntar un aspecto ineludible: el lugar de la técnica. Para Jameson, y en cierta forma para Marcuse, el desarrollo tecnológico puede colaborar con la invención de una sociedad alternativa. Aunque Marcuse es escéptico con el desarrollo tecnológico, en *El hombre unidimensional* (1972) señala que ya existe la tecnología capaz de liberar al hombre del trabajo alienante. Por su parte, Debord abdica absolutamente de la posibilidad de conciliar la técnica con la historia. Mientras, el

análisis que Paz realiza de las obras de Duchamp y de Joyce indica que éstas señalan el fin de la modernidad, cuyo mito central es el de la historia considerada como un avance continuo.

En *La novia desnudada por sus solteros* Paz ve “(...) la trasmutación de la naturaleza en aparato industrial (...)”, mientras en *El desnudo de Filadelfia* el poeta descubre: “(...) la trasmutación del gas y el agua en imagen erótica y en paisaje” (1974, p. 155) Si la pasión crítica era fuente de la ironía, Paz ve en Duchamp la meta-ironía que “ (...) no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento” (1974, p. 155) Lo importante en Duchamp no es el tema de las figuras, sino su mecanismo. Joyce se encuentra, según Paz, en la misma situación.

En el primero: crítica del sujeto que mira y del objeto mirado; en el segundo, crítica del lenguaje y de lo que habla en el lenguaje: los mitos y los ritos del hombre. En ambos, la crítica se vuelve creación, como quería Mallarmé; una creación que consiste en el *reversement* de la modernidad con sus propias armas: la crítica, la ironía. La modernidad más moderna, la industria, es la más antigua: la otra cara del mito erótico. Fin del tiempo lineal o, más exactamente, presentación del tiempo lineal como una de las manifestaciones del tiempo. Las dos obras más extremas y <<modernas>> de la tradición moderna son también su límite, su fin: con ellas y en ellas la modernidad, al realizarse, se acaba. (Paz, 1974, p. 156)

Existe, según Paz, un límite a la modernidad: la preocupación por el funcionamiento antes que por el sentido. Estamos en las orillas del pragmatismo, fuera de la modernidad. Este límite lo percibió con clarividencia Walter Benjamin. Para Benjamin el distanciamiento que convierte a la obra de arte en un objeto de culto desaparece con la emergencia de la técnica. Dice Benjamin: “El aura –que da origen al culto- está unida al aquí y ahora; no se puede reproducir” (2010, p. 32) Una vez el arte ha perdido su carácter histórico y sagrado, la obra reproducida técnicamente adquiere una nueva función de carácter científico-político. Benjamin analiza el arte dadaísta, la arquitectura urbana y

principalmente el cine como artilugios cercanos al trabajo científico de un cirujano: la reconstrucción de la realidad a través del montaje proporciona a las obras un enorme poder de eficacia y, simultáneamente, de seducción. Dice Benjamin: “Con su efecto de *shock*, el cine fomenta la recepción distraída” (2010, p. 55) Este efecto del cinematógrafo se convierte en un instrumento del fascismo. “La consecuencia lógica del fascismo es una estetización de la vida política” (2010, p. 58) En donde la mística del caudillo y la identificación de la masa se encuentra mediada por el *shock* estético. Estas implicaciones políticas que Benjamin vincula con el uso de la tecnología adelantan el siguiente apartado, en el que Bolaño se refiere a la estética fascista. Esta ideología se encuentra más allá del límite de la modernidad.

Bolaño se coloca fuera del sistema de la literatura y asume la posición de un Duchamp de la literatura: al criticar el funcionamiento del sistema, él también estaría reduciendo su obra a la insignificancia. Sin embargo, en lugar de quedarse empantanado en el territorio científico-político, Bolaño retorna al aura que respira en la escritura: la historia y lo sagrado reaparecen en la melancolía por los poetas muertos. Escribe Bolaño, en *Amberes*:

El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir, no creía ni en el arribismo, ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesianos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino. (1980, p. 10)

El sistema de la literatura tiene dos caras. Bolaño, como vemos, desdeña las dos. Bolaño no analiza el objeto literario, el texto, como los estructuralistas o los posestructuralistas, encandilados por los efectos técnicos, en estado de *shock* estético. Más bien evidencia el mecanismo por medio del cual funciona el sistema de la literatura,

y exagerando y ridiculizándolo, apostrofa el arribismo, el oportunismo, los murmullos cortesianos que, de alguna manera, “engrasan”, o “hacen fluir” ese mecanismo, desvirtuando el sentido sagrado de la escritura que, para Bolaño, reside en la existencia real de los poetas. Por eso Bolaño nos dice que cree en la literatura: volvemos otra vez a dirigir nuestra mirada sobre el sujeto, pues la literatura está hecha de gestos heroicos e inútiles de los poetas, porque los poetas deben inmiscuirse para que el lector se inmiscuya.

El cuestionamiento del sistema literario termina finalmente por minar el sentido de la escritura. En este librito el narrador nos cuenta que ha escrito en una de las paredes de su habitación: “Anarquía total en polaco”. Nos dice que “El lenguaje de los otros es ininteligible para mí” Concluye que: “No hay reglas: todo me empujó hasta este lugar, el descampado donde ya no queda nada que decir” (1980, p. 103). Esta escritura, una vez revelada como puro funcionamiento, carece de valor, y se revela como un gesto dadaísta, absurdo. Escribe Bolaño: “No hay nada que puedas conseguir con dinero. ¿Recuerdas ese chiste del torero que salía a la arena, y no había toro, no había arena, no había nada?” (1980, p. 31) Bolaño se pasea en los bordes del nihilismo, al puro estilo de Parra o de Duchamp: el chiste en el que no había nada, ni siquiera el chiste.

Sin embargo, aparece la preocupación por los poetas –más que por las obras en sí, por su desaparición- cuando se hace alusión al suicidio de la poeta belga Sophie Podolski, cuando nos dice que un sudamericano agoniza en el hospital: César Vallejo, del que tratará *Monsieur Pain* (1999). Pero además Bolaño apela a la responsabilidad de la escritura cuando señala que, “como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura” (1980, p. 119) Si no fuera

por el amor que consagra a los poetas suicidas o agonizantes, por el deseo de armarse de valor mediante la poesía, Bolaño quedaría encadenado, como muchos otros escritores de fin de siglo, a la escritura científico-política, posmoderna.

Peter Burger, como los pensadores que hemos seguido hasta ahora, apunta que la vanguardia tiene un carácter crítico, aunque para él este carácter crítico “construye otra realidad” (1987, p. 10). Esta re-construcción de la realidad entraña un cuestionamiento de las “convenciones representativas o normativas” (1987, p. 17). Es decir que el arte aparece, en un sentido amplio, como crítica del sistema social. La crisis de representación fomentada por la vanguardia fue en principio una crítica de las instituciones sociales; siguió con los museos y galerías, pasando por el mundo editorial. Esta crítica, al radicalizarse, se dirige hacia la obra de arte y provoca un deslizamiento de ésta en el territorio de la política y en el ámbito de la tecnología. El paso hacia esta meta-crítica puede entenderse como una implosión nihilista. La subjetividad y la razón, fundamentos de la modernidad, aparecen atrapadas en el nihilismo y en el pragmatismo. De ahí que la vanguardia demande la construcción de otra realidad: significaría salir del nihilismo pragmatista.

En *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) Bolaño regresa otra vez sobre la condición del artista como una posibilidad política que resulta excéntrica, es decir, que niega en conjunto la trama social –lo positivo y lo negativo- al tiempo que propone un salto hacia otra realidad. Escribe Bolaño: “La literatura, entendida de aquella manera descomunal (fuera del sistema), además de estúpida o tiernamente ignorante, si se la ve de forma compasiva, era la no asunción de ningún rol.

Y así no se puede vivir”. (1984, p. 51). No obstante, los personajes de esta novela –un poeta catalán y una exiliada sudamericana- se empeñan en no asumir ningún rol. Este rechazo hacia el conjunto social les empuja hacia el crimen. “Ese territorio (el crimen) donde los roles no existen o bien son múltiples e intercambiables y en donde el talento no obedece a ningún discurso, no quiere decir nada, no tiene importancia (...)” (1984, p. 52). De esta situación erótica, en la que los personajes son dueños de su propia vida, se infiere una actitud de rechazo a la sociedad y a todo lo que esta implica (el trabajo, el discurso). Al mismo tiempo que abren una grieta en el marco de las convenciones sociales los personajes asaltan un departamento y se encuentran con que la dueña de casa es una poeta. Este giro en la novela se convierte en una crítica de la institución artística, e incluso del mismo libro que tenemos entre las manos: los criminales, en tanto artistas, optan por no ejercer ningún rol, y en esa intemperie se encuentran con una poeta y con el libro de esta poeta. El crimen contra la sociedad los lleva al crimen contra la Literatura.

Escribe Patricia Espinosa sobre Bolaño: “En términos metafóricos, me parece leer en sus textos una suerte de “mensaje” tendiente a conmover y desconfiar ante los enmascaramientos propios de cualquier autoritarismo” (2003, p. 28) Esa desconfianza estalla en la forma del acto criminal, de la literatura como crimen contra el sistema literario y la sociedad. El acto criminal, condenado por el sistema literario y social, funda al mismo tiempo una política paradójica de lo personal, en la que los actos y las palabras se justifican por el deseo: es el inicio de una nueva construcción de la realidad. Esta forma de entender la poesía, al combinarse con la convicción de que el lector se compromete si el autor está comprometido, provoca una corriente erótica que comunica al lector con el autor. Bolaño acaba de inventar a su propio público.

Dice Eduardo Subirats: “No se trata, pues, de conservar en modo alguno el espíritu de las vanguardias históricas. Sin embargo, su superación solo es pensable a través de la restitución de sus objetivos críticos y de su principio de utopía”. (1988, p. 38). Si en los años ochenta Subirats defiende la necesidad de un retorno a la crítica y a la utopía (al juicio y a lo sublime) va a señalar dos décadas después que ha existido una involución de las propuestas civilizatorias y utópicas de las vanguardias. (2003, p. 17) Para Subirats la fusión entre arte, política y técnica es el origen de esta involución. Subirats esgrime, como ejemplos de identificación del artista con el ingeniero, los casos de Le Corbusier y Dalí: los dos convierten la obra artística en una experiencia tecnológica orientada al consumo de masas, lo que significa renunciar al carácter crítico y utópico de la vanguardia. La reproductibilidad técnica, dice Subirats siguiendo a Benjamín, comporta la desaparición del aura. “Aura es lo esencialmente lejano, es lo inaccesible. De hecho la inaccesibilidad es una cualidad fundamental de la imagen de culto” (Benjamin cit. en Subirats, 2003, p. 19) El aura puede ser entendida como la posibilidad de la utopía y el erotismo, el juego estético con la muerte, las cuestiones trascendentes, negadas por la reproductibilidad en serie: “El principio técnico de reproductibilidad y reproducción mecánicas (...)se ha convertido en el factor generador del universo de formas sin conciencia histórica ni identidad que hoy se erige como simulacro tecno-industrial de la cultura a gran escala” (2003, p. 23) Ese universo intrascendente nos coloca ante una experiencia límite: la cultura carece de crítica y sentido, pero resulta ejemplar en tanto semiosis programática, delirio tecno-científico, pesadilla financiera.

Para Subirats la identificación entre artista, político e ingeniero tuvo una variante en América Latina, en donde las vanguardias (como la brasileña, el movimiento Antropofágico, que él toma como ejemplo) buscaron inspirarse en las culturas prehispánicas, por lo que la vanguardia en América Latina, según Subirats, no estaría alentada por la ambición de colonizar el futuro o la realidad, sino por la de restaurar un mundo destruido tras los procesos de colonización. Tocamos, al hablar del colonialismo inherente a la modernidad, un problema crucial. Si bien es cierto que existe una herencia moderna que, según mi enfoque, es preciso restituir, al mismo tiempo es necesario comprender el reverso negativo de esa misma modernidad: la destrucción de las culturas de América Latina es la otra cara de la modernidad. Según Subirats el programa de colonización en América Latina tiene dos momentos clave.

El primero se refiere al proceso de colonización luso hispánico. La dinámica de conquista y colonización de América, según Subirats, se encuentra configurada mucho antes del arribo de Colón: las guerras contra musulmanes y la expulsión de los judíos son el primer momento de configuración de una identidad nacional cristiana en la península. Esta identidad nacional cristiana es la que se va a imponer en América durante los siglos XV, XVI y XVII, por medio de un aparato militar-religioso. Subirats indica los puntos débiles de esta identidad nacional cristiana: el autoritarismo que la caracteriza, en tanto proyecto militar-religioso, le impide abrirse al diálogo con las culturas musulmana y judía, y luego, con las culturas americanas. Este ámbito cerrado de la configuración cultural luso hispánico va a mostrarse también incapaz de asumir los descubrimientos científicos y filosóficos de la Ilustración. Finalmente, la península nacional cristiana, y por extensión la América española, va a quedar confinada a una situación de atraso

cultural, social y político, comparada con la Europa septentrional y la América sajona, así como va a quedar sometida al gobierno de sucesivos regímenes autoritarios.

El segundo momento de la colonización de América Latina tiene lugar durante el despliegue de la Ilustración, en la que los avances científicos y filosóficos de la Europa septentrional y de la América sajona se imponen a los pueblos originarios de la América Latina como formas de explotación y despojo. Esta modernidad ilustrada se intensifica durante la implosión vanguardista, a la que Subirats considera, finalmente, como una última forma de la conquista tecnológica y política de las culturas latinoamericanas. Subirats hace un énfasis muy marcado en que la modernidad septentrional no advierte el reverso “periférico” sobre el que se asienta.

Escribe Subirats, refiriéndose al movimiento Antropofágico brasileño:

Oswald de Andrade, uno de sus creadores, fue también el intelectual que más tempranamente percibió la crisis de los valores civilizatorios que atravesaba la sociedad industrial en el momento de cristalizar los grandes sistemas totalitarios modernos. En 1945, este poeta y ensayista acuñó lo que probablemente constituye la primera definición de posmodernidad. Pero es preciso decir mucho más al respecto. De Andrade criticó significativamente este pos-modernismo desde una perspectiva latinoamericana, es decir, desde el punto de vista de sociedades que no habían experimentado internamente las transformaciones totalitarias inherentes al desarrollo industrial posmoderno, pero que, al mismo tiempo, conocían de primera mano sus consecuencias bajo las múltiples variaciones de la violencia colonial y neocolonial. Esta condición posmodernista era el horizonte histórico del que partía la interpretación epocal de Andrade. (2004, p.37)

Es decir que las vanguardias en América Latina tienen un carácter distinto al de las europeas, y responden a una necesidad existencial del momento: dar respuesta a la crisis civilizatoria provocada por el totalitarismo; colocar en el centro de la expansión del cristianismo y la modernidad a los cristianizados y colonizados, es decir, a los violentados; convertir el reverso negativo en positivo. Los experimentos de la vanguardia latinoamericana van a intentar trazar un diálogo entre las culturas antiguas –que son culturas vivas, aunque en constante destrucción- con la modernidad, pero colocando en el

centro, o asumiendo como punto de partida la cultura de los pueblos americanos. A diferencia de la imposición colonial del nacionalcatolicismo y la modernidad, lo que plantean los vanguardistas latinoamericanos es el diálogo entre culturas.

La novedad de esta situación plantea una serie de cuestionamientos al enfoque que he planteado como guía para este trabajo. Esta novedad radica en salir de la modernidad – colocando la periferia en el centro- para intentar un diálogo entre culturas. Esta tesis pone en suspenso el marco teórico que he asumido al inicio, y en cierta medida lo completa y afina. Quiero contrastar, brevemente, la posición de la vanguardia latinoamericana, rescatada por Subirats, con las nociones de Lyotard, Jameson y Echeverría, para encontrar los puntos de encuentro y definir los de tensión.

Si la idea básica de Lyotard se refería a la defensa de la identidad cultural, tal definición tiene que contextualizarse en relación con el proceso de colonización de las culturas americanas por parte de las europeas. Carece de sentido el discurso de la identidad cultural en el marco de las culturas colonizadoras, pero de ninguna manera en el amplio espectro de las colonizadas. El problema fundamental de Lyotard es que pretende inscribir el discurso de la identidad cultural en medio de un orden científico-político, engendrado por la modernidad, y que es un orden nihilista e imperialista, que expresa una situación crítica de la civilización moderna. El pragmatismo crítico científico de Lyotard vendría a ser el territorio político, económico y científico en el que se contiene la identidad cultural europea. Esto quiere decir que las identidades culturales que históricamente han sido violentadas por la colonización van a sufrir una nueva oleada neocolonial, de carácter mucho más sofisticado, en el que la tecnología y el mercado cobran unas dimensiones apocalípticas. Lo que nos dice Subirats, siguiendo a Oswald de

Andrade, es justamente lo contrario: el diálogo entre identidades culturales tendría que implicar para los colonizados un abandono del credo científico-político, y la invención de un intercambio que hasta ahora no ha tenido lugar.

Mientras Lyotard pretende inscribir el “diálogo” entre identidades culturales en el territorio de la cultura colonizadora, y por lo tanto acelerar el proceso de colonización, Jameson es ajeno por completo al revés de despojo y explotación de la modernidad. Para Jameson los complejos procesos de intervención económica, política y militar de la modernidad se podrían resolver en el ámbito mismo de la modernidad. La crítica racional y las posibilidades utópicas de la modernidad se asentarían nuevamente en un reverso negativo, en el que existen culturas –con sus lenguas, religiones y organización social– que desaparecerían bajo el paradigma moderno. Para hablar de modernidad habría que hablar, simultáneamente, de colonialismo. Desde el punto de vista de los pueblos colonizados, un retorno a la modernidad, como demanda Jameson, solo significa, nuevamente, un avance y sofisticación del colonialismo. Resulta enormemente significativo que, en la medida en que Jameson responde al paradigma moderno, uno de sus últimos libros, *Arqueología del futuro* (2005), traslada las soluciones de la crisis civilizatoria actual a las invenciones tecnológicas y científicas que proporciona la ciencia ficción. Para Subirats, como para el movimiento Antropófago, tal solución no es viable: es preciso plantear un dialogo entre la modernidad y las culturas que han permanecido en los límites de ésta.

Tanto en Jameson como en Lyotard se encuentra latente una figura simbólica de las vanguardias europeas: el primer *film* de Melies, *Le voyage dans la lune*, de 1902, en el que un grupo de científicos y exploradores, tras arribar a la luna en un cohete, matan a los

habitantes del satélite y a su mismo rey, y luego retornan a la tierra con un habitante lunar para exhibirlo en Europa. Avances científicos, conquista militar y exhibición estética de los colonizados: esa sería la ideología colonial del *film*.

Pese a lo complejo y original de las tesis de Bolívar Echeverría, éstas descuidan el significado brutal que tiene el colonialismo en los pueblos sometidos. Si Echeverría planteaba la posibilidad de una modernidad barroca, en la que sería posible una modernidad católica latinoamericana, ésta se encuentra asentada en un proceso de codigofagia, es decir, en una situación de conquista violenta y colonización destructora. La misma palabra que usa Echeverría para sostener la posibilidad de intercambio expresa esa violencia original: codigofagia. Canibalizar el sistema semiótico del colonizado para recrearlo. Escribe Subirats que en relación a términos como hibridación, en el que estaría latente la idea de codigofagia, “(...) se ha confundido muchas veces este concepto con un intercambio semiótico entre culturas, lenguajes y comprensiones diferentes, como si su práctica hubiera sido el resultado de un diálogo horizontal entre partes iguales, y no la consecuencia de un conflicto mediado por la violencia colonial, y sus herederos industriales y posindustriales. (2004, p. 43) Y dice también Subirats: “(...) colonización como traducción y como recreación. Pero una traducción y una recreación programadamente falsificadoras de las normas y símbolos de una cultura, con el propósito final y explícito de su alteración bajo los códigos simbólicos y los intereses políticos hegemónicos” (2004, p. 45).

Cabría añadir que ante los intentos de mestizaje –que borran en apariencia la huella colonial- el movimiento Antropófago va a responder irónicamente comiéndose al colonizador. Invierte el proceso: en lugar de servir de platillo del conquistador, como

sucede en la cinta de Méliès, se lo come. Una muestra exquisita de esta inversión de los términos es un *film* de Nelson Pereira Dos Santos, de 1971, *Como Era Gostoso o meu francês* (Como era de sabroso mi francés), en el que un pueblo indígena se come ciertamente al explorador francés que llega como un emisario colonial.

La propuesta de Subirats, recogida a su vez de la vanguardia latinoamericana, en especial de la brasilera, se plantea por lo tanto como un diálogo cultural entre estas identidades agredidas y su agresor, la modernidad.

En Bolaño aparecen personajes que encarnan un discurso crítico y utópico y que, además, provienen del mundo indígena latinoamericano. Su presencia importa un sentido inter-cultural a las convicciones vanguardistas que atraviesan la obra del chileno y la inscriben en el territorio de la vanguardia latinoamericana.

César Vallejo, el primero de estos personajes, murió a los 46 años en París, y su agonía es el tema de *Monsieur Pain*, escrita en 1980. Bolaño vuelve a meditar sobre la muerte y sobre los poetas—Roque Dalton, Sophie Podolski, García Lorca. Cada vez que Bolaño aborda la muerte de un poeta lo hace con melancolía, restituyendo el aura de lo inalcanzable que existe en la poesía, y en un sentido más profundo, en el ser humano. Esta profunda pena —que atraviesa este relato sobre la muerte de Vallejo— suscita observaciones como la de Chiara Bolognese: “Es justamente este naufragio (el de una generación, el de la posmodernidad) lo que quiere describir Bolaño, quien retrata a seres que vagan como restos de un naufragio innominable, recoge estos restos y, convirtiéndolos en protagonistas de su literatura, trata de darles una dignidad” (2009, p. 120) Este naufragio al que se refiere Bolognese es en el fondo el de los sacrificados de todas las épocas. Para Bolognese, ese sentimiento trágico de la vida en Bolaño es un

sentimiento de época (la posmodernidad) y en cierta forma puede ser así: el pragmatismo deja un vacío, es un anti-humanismo. Pero a lo largo del cuidadoso estudio de Bolognese no se menciona nunca el carácter vanguardista que tuvo la obra de Bolaño en sus inicios, y que yo creo que mantuvo, transfigurado, hasta el final. Esta orientación vanguardista implica una consideración ética estética, un enfrentarse constantemente a la muerte. Es decir que la tristeza de Bolaño no viene solamente de un sentimiento de época (la posmodernidad) sino de la conciencia de la muerte. César Vallejo se muere en un hospital de París, y Monsieur Pain – un idealista- es sobornado para que no visite a Vallejo y luego se le impide el paso para que pueda ver al poeta. No sabemos si Pain va a poder curarlo o no mediante sus técnicas mesméricas, pero lo que sí sabemos es que existe una conjura de las fuerzas del fascismo contra Vallejo. Los españoles que sobornan a Pain, que le impiden visitar a Vallejo, son enviados del bando fascista español. Dice Pain sobre sí mismo: “Soy un utopista, aunque a diferencia de ellos (de los estudiantes que van a luchar contra el fascismo) un utopista inmóvil. Para mí el mesmerismo es como una tabla medieval. Hermosa e inútil” (1999, p. 89). Pain, a su manera, es una especie de poeta que sin embargo, en lugar de apostar por la utopía móvil, por la revolución (por las quimeras de mierda), intenta la curación de los enfermos mediante la magia (la magia es el reverso de la revolución, las dos transforman el mundo). “Pensé-dice Pain: hay un inocente de por medio. Pensé: el sudamericano va a pagar por todos”. (1999, p. 128) Y cuando las posibilidades de ayudar a Vallejo se le niegan, Pain se enfrenta con Pleamour-Bodou, su antiguo compañero de estudios, quien viene de las líneas fascistas en España. Bodou le cuenta a Pain que colabora con los fascistas en los interrogatorios: usa el mesmerismo para sacarles información a los prisioneros. En el momento de la confidencia, Pain, que al

parecer es un hombre tímido, inofensivo, reacciona con coraje y le echa la copa de vino en la cara a Pleamour-Bodeau. Pleamour-Bodeau vendría a representar esa figura que horroriza a Subirats: el agitador político que se confunde con el ingeniero y con el artista. Que pierde su talante crítico utópico.

El Quemado es el otro personaje que encarna un espíritu crítico y utópico. Este sudamericano plagado de cicatrices (por eso lo llaman Quemado), pobre y exiliado en un pueblo de la costa catalana, asume el deber de enfrentarse al nazi Udo en una partida de *war game*. El *war game* es una representación de la II Guerra Mundial. El Quemado, quien desconoce las reglas y la historia del juego, mueve las fichas de los aliados, mientras que Udo, quien es un campeón de *war games*, dirige los movimientos del ejército del Tercer Reich. Aunque el Quemado comienza perdiendo en el juego, finalmente logra resistir y vencer al alemán Udo. Cuando Udo advierte que el Quemado está a punto de vencer en el juego, comienza a compararlo con Atahualpa (2010, p. 326). Esta confrontación se inscribe directamente en el terreno político que entrañan las convicciones vanguardistas: la crítica y la utopía versus un orden político, tecnológico y económico que aplasta a los individuos. Existiría en el Quemado una supervivencia de la ética estética en oposición al artista como agitador político o como tecno-científico.

Sin embargo de esta lectura, que cabe definir como moderna, es preciso considerar una lectura subterránea, que aproxima la literatura de Bolaño a las vanguardias latinoamericanas. El retorno de Bolaño a César Vallejo y a “Atahualpa”, así como las declaraciones de Amalia Maluenda, la empleada mapuche de las hermanas Garmendia en *Estrella distante*, el nombre de Aztlán en *Los detectives salvajes*, vendrían a plantearnos la posibilidad de una lectura nueva: Bolaño estaría escribiendo una especie de literatura

indigenista. Es decir que, en la aparición de Vallejo y de Atahualpa, en las declaraciones de Amalia Maluenda que identifica a los soldados de Pinochet con los españoles de la conquista, así como en la elección de Aztlán como nombre para la ciudad utópica de los infrarrealistas –en su versión moderna la ciudad se llama Estridentopolis-, Bolaño estaría refiriéndose a la melancolía que le provoca un mundo destruido por los procesos de colonización. Estas apariciones indigenistas son sumamente breves, y casi se podría aventurar que superficiales. Sin embargo, son una estocada, una grieta en la fe que el mismo Bolaño ha expresado en relación con la modernidad, y por lo tanto, se emparentan con las convicciones de las vanguardias latinoamericanas. La conciencia de la muerte que se asocia a los poetas, a una generación sacrificada, termina por invadir finalmente la historia del continente y sacar a la luz su trauma primigenio: la violencia de la colonización. El presentimiento de la crisis civilizatoria moderna apenas se encuentra esbozada en Bolaño, y sin embargo, este sentimiento aparece y provoca enorme perturbación.

Por ahora, quisiera contrastar brevemente lo que representan Vallejo y Atahualpa, personajes de *Monsieur Pain* (1999) y de *El Tercer Reich* (2008). Estos dos sudamericanos provenientes del mundo indígena pueden compararse con el Inca Garcilaso de la Vega. El Inca Garcilaso era, como Vallejo y el Atahualpa de la novela, un exiliado. En sus *Comentarios Reales* (1616), el Inca reconstruye y celebra la grandeza de un mundo destruido, el mundo de los Incas, y demanda la necesidad de un diálogo entre las culturas americanas y la española. A pesar de que el Inca habla en el contexto de la modernidad europea, su mirada parte del mundo indígena. Es decir, el Inca intenta establecer como centro, en su escritura, al mundo inca desaparecido.

La escritura del Inca, como la de César Vallejo, se encuentra sumida en una melancolía primigenia desde la cual habla: la tristeza que le provoca un mundo devastado. Hay que tener presente que José Carlos Mariátegui, uno de los más perspicaces lectores de César Vallejo, partía de la idea de que se podía establecer un diálogo entre las culturas indígenas americanas y una variante de la modernidad europea. En su compleja obra Mariátegui señala que el socialismo es un indigenismo. Este proceso de identificación entre socialismo e indigenismo se encuentra atravesado por una serie de tensiones, pugnas y reconciliaciones, en las que el indigenismo se resiste a ser devorado por el socialismo, al mismo tiempo que éste procura comunicarse con el primero sin destruirlo. Mariátegui veía en la poesía de César Vallejo los valores del socialismo y del indigenismo, es decir, para el Amauta Vallejo intentaba establecer un diálogo, desigual y atormentado y fundamentalmente fúnebre, pero aun así abierto a esa modernidad destructora, que en su variante alternativa cesaba de destruir. En Bolaño el personaje de César Vallejo aparece atacado por el fascismo, que vendría a ser el revés destructor de la modernidad, su brutalidad colonizadora.

Atahualpa, el último Inca, fue asesinado en Cajamarca por Pizarro en 1534. Hay que recordar este hecho histórico para entender *El Tercer Reich*. Bolaño estaría retomando la historia de Atahualpa y Pizarro, sólo que en esta nueva versión Atahualpa aparece luchando contra un sustituto de Pizarro, el nazi Udo. “La sociología me había enseñado –dice Jorge Icaza, escritor indigenista- que había tres capas sociales: la alta, la media y la proletaria, pero nosotros en el Ecuador, y en la mayor parte de los países hispanoamericanos, sabemos que hay una subcapa bajo la capa proletaria, hay tantas subcapas que el hombre que las ve dice ‘no, esto no puede ser, esto es inhumano’” (Icaza,

2012) Esa subcapa es justamente el mundo indígena, el mundo del colonizado. Esta reescritura de la historia nos reenvía a las demandas vanguardistas de la literatura latinoamericana: reescribir la historia desde la perspectiva de los vencidos.

2.2.2-Distopía y utopía perversa

Si he señalado ya en qué consisten las vanguardias, y cómo elaboran sus programas utópicos críticos, es preciso indicar la antípoda de la vanguardia, la Distopía, y también lo que podríamos denominar la reversión de ésta, o utopía perversa. Si el fascismo y el nazismo son distopías, así como el socialismo real es una utopía perversa, cabe preguntarse además qué es y cuál es el lugar del capitalismo moderno. Por lo tanto, antes de tratar sobre el fascismo, el nazismo y el socialismo real, comencare reflexionando sobre la modernidad capitalista.

Según Herbert Marcuse en el capitalismo moderno estaría contenido el fascismo. Para Marcuse el estado autoritario vendría a ser una consecuencia del capitalismo monopolista. La privatización de la razón, es decir, el liberalismo capitalista en el que convergen las argumentaciones que defienden intereses particulares, al sustraerse de la crítica de la totalidad, deja abierta una brecha para lo irracional. Dice Marcuse: “Bien es verdad que se supone finalmente demostrada la racionalidad de la praxis liberal en conjunto y dentro de un todo, pero esa totalidad misma se sustrae a la racionalización” (1972, p. 57). La crítica a la totalidad implica, según Marcuse, una crítica a la privatización de la razón, y en un segundo momento, a la propiedad del monopolio. Explica después el filósofo hebreo alemán: “La idea de un caudillo carismático-

autoritario se encuentra ya prefigurada en los homenajes liberales al empresario genial, al jefe 'nato'." (1972, p. 58)

Este fascismo contenido en la modernidad cobra unas dimensiones inauditas al expandirse de forma global: la explotación de una clase por otra se convierte en la explotación de una nación por otra. Escribe Eduardo Subirats:

La reconstrucción de esta lógica de la colonización es asimismo relevante con relación a la crítica de la modernidad. El orden colonial recorre una secuencia de muerte, culpa y servicio teológicamente formulado como pecado, castigo y redención a través de la servidumbre. Pero esta misma secuencia es precisamente la que la filosofía de la Ilustración europea definía como el nacimiento de la razón de la Historia, principio constitutivo del Estado moderno, progreso de la civilización y reino absoluto de la libertad. La reconstrucción crítica del discurso teológico de la colonización revela el reverso de este proceso. Pone de manifiesto la violencia inherente al universalismo paulista sobre el que se asienta la civilización occidental. Y pone de manifiesto un proceso colonial destructivo que la teoría crítica de la modernidad no ha reconocido en su centralidad, es decir, no ha reconocido en su carácter constituyente de la razón moderna (2003, p. 151)

Es decir que el colonialismo moderno es lo mismo que el fascismo: el discurso de civilización, decía Benjamin, es al mismo tiempo el de la barbarie. Se pasa de largo por una necesaria crítica de la totalidad, que desmitifique el carisma-autoritario de la modernidad, su razón ilustrada. El mito de progreso de la historia moderna ha significado simultáneamente una realidad de destrucción de culturas y civilizaciones. Es preciso tener muy presente esta identidad común entre la modernidad capitalista y su reverso negativo, el fascismo colonizador, en la medida en que la literatura de Bolaño se refiere a América Latina y en tanto sus narraciones expresan constantemente su vocación moderna.

Para avanzar en una dirección crítica desmitificadora del neocolonialismo moderno, creo pertinente visibilizar el panorama de los cambios políticos, sociales y culturales de la España de fin de siglo. Este panorama parece dominado por dos momentos clave que, al calor de los hechos recientes (fines de 2012), revelan de forma dramática las contradicciones políticas, sociales y culturales del Reino de España. Estos

dos momentos clave son la transición (o intransición, como la llama Eduardo Subirats), y la adhesión de España a la zona euro con el correlato de expansión colonial de sus multinacionales, especialmente por América Latina. Bolaño escribe sus obras en el interludio de esos dos momentos clave de la historia española reciente, y por lo tanto, su vocación revolucionaria vanguardista se va a ir transfigurando a medida que publica sus obras. Es más, en cierto sentido, sus cambios van a responder, no siempre de forma crítica, ante las transformaciones políticas, sociales y culturales de estos dos momentos.

Sobre los precedentes de este momento que Subirats denomina como intransición, señala el crítico catalán que en España no habían existido ni “(...) ilustración científica, ni revolución industrial, ni vanguardias artísticas” (2003, p. 30) Y que una vez se agotó la dictadura nacional-católica de Franco, “(...)no se cuestionaron en modo alguno los valores éticos y políticos del nacional catolicismo español, ni sus falsificaciones de la historia, ni sus protagonistas intelectuales y políticos, ni siquiera sus prácticas criminales” (2003, p. 32) Apunta además que la España posfranquista no se hizo eco del legado intelectual del exilio republicano. Y precisa que entre los ideólogos de este momento histórico se encuentra el escritor Fernando Savater quien “ (...) restauraba inadvertidamente con otros nombres las mismas fantasías de tiranos redentores fabuladas por los nacionalistas de la llamada generación de 1898, cuyo ideario cristalizó décadas más tarde en la propia mitología fascista de un poder político de héroes carismáticos providencialmente llamados a redimir a la nación de la decadencia y corrupción que ellos mismos habían generado” (2003, p. 33) De todo esto desprende Subirats que, durante los años de intransición “(...) la política se había reconfigurado como espectáculo, la sociedad civil como mercado, y el ciudadano se había transformado en un sujeto estético”

(2003, p. 28). En este marco político y social es en el que tiene cabida una cultura de índole espectacular, concentrada en una expresión conocida como “la movida”. Dice Subirats: “La movida significó un salto cualitativo de la obediencia civil fascista a un verdadero éxtasis colectivo de fiestas multimediáticas y eventos electrónicos” (2003, p.34).

Es decir que durante los primeros años de la intransición España vive una serie de cambios de carácter cosmético, que no alteran el orden autoritario que prevalece y que en los años 80 y 90 va a radicalizar sus programas económicos y sociales. Esta situación de continuidad del franquismo va a dar lugar a un imperialismo de nuevo cuño, representado sobre todo por las empresas multinacionales españolas. Las empresas llamadas españolas no son propiedad de todos los españoles. Es decir, BBVA, Santander, Caixa, Repsol, Telefónica, Abengoa, Aguas de Barcelona, Barcelo, Endesa, Iberdrola, Unión Fenosa, Mapfre, Prisa, por citar a las más grandes, no son españolas, en el sentido de que no pertenecen a todos los españoles. Son privadas. Pertenecen a un grupo financiero y a inversionistas de distintos lugares del mundo. El grupo financiero (que podríamos denominar español) con inversiones en estas empresas mantiene una relación de influencia recíproca con los políticos del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) y el PP (Partido Popular). De ahí que a veces estas empresas son entendidas como un patrimonio político, e incluso, en situaciones de confusión, como un bien estatal.

Como sucedió en muchos lugares del mundo durante los años 80 y 90 (a la sombra del Consenso de Washington y los mandatos del FMI y el BM) los bancos, las empresas de petróleo, teléfonos, luz, agua, etc. se privatizaron en España. EL PSOE inicio las privatizaciones y el PP las completó.

Es importante detenerse en el momento en que las empresas públicas españolas se convirtieron en privadas. Es el prelude de su internacionalización. Para analizar su comportamiento como multinacionales cabe comprender, por lo tanto, cómo tuvieron lugar las privatizaciones y sus motivaciones de orden ideológico y político.

Los ejecutores de las privatizaciones, y relativos beneficiarios, fueron los políticos del PSOE y del PP. Por eso estos partidos son los defensores de las multinacionales, antaño empresas privadas locales, y mucho antes, empresas públicas. Estas privatizaciones solo tuvieron lugar tras una aceptación del credo neoliberal que lleva a considerar la actividad privada como beneficiosa, no solo para los individuos, sino para la sociedad, en detrimento de la defensa de lo público. Se podría decir que en el caso del PSOE la aceptación de este credo es parcial y pasiva, mientras en el caso del PP es incondicional y activa.

Mercedes Cabrera y Fernando del Rey caracterizan la primera época del PSOE (durante los años 80 y 90) de la siguiente manera: “De todo aquello (de los ajustes estructurales del gobierno de Felipe González), el sector financiero salió fortalecido, se adaptó a las nuevas normas de liberalización y competencia, y creció al calor del desarrollo de un nuevo mercado en expansión” (2011, p. 448) Este nuevo sector económico y financiero y el PSOE mantuvieron una relación muy próxima, que dio lugar a lo que los autores llaman “el abrazo aristocrático”, que vendría a ser la estrecha colaboración entre élites económicas y políticos del partido socialista. Según Cabrera y Del Rey este “abrazo aristocrático” habría dado lugar a un “(...) crecimiento del Estado y sus recursos, así como a la incorporación a Europa, con el consiguiente desarme proteccionista y la progresiva liberalización (...). De esta forma, España se acercó al

modelo de estado de Bienestar” (2011, p. 449). Sin embargo el PSOE tuvo que lidiar con altas tasas de paro y una huelga general en 1988.

Tras este “abrazo aristocrático” de la época del PSOE, el PP pasó a la ideología neoliberal a ultranza, cuyo credo se puede resumir de la siguiente manera: “El Estado no es la solución, sino el problema”. La aceptación de este credo en España y en América Latina dio lugar a la expansión de las empresas privatizadas en España.

Para comprender la forma en que se llevaron a cabo las privatizaciones cabe remitirse a lo escrito por Jesús Mota. El autor señala que las privatizaciones llevadas a cabo por el PP a partir de 1996 equivalen a un “éxito ficticio” porque: 1) Existe una apropiación política de hecho de las empresas públicas y 2) No hay una búsqueda de mejoras (en los servicios públicos), sino la mera captación de ingresos (a través de la venta de las empresas) (1998, p. 21). Lo que nos dice Mota es que Aznar vendió las mejores empresas públicas, las que eran rentables, a sus amigos. Mota no es crítico de la privatización en sí misma, sino de la forma en que el PP la llevó a cabo. El autor caracteriza las privatizaciones del “aznarato” como una “mezcla de desprecio por las reglas de la transparencia, desidia en la administración de los bienes públicos y prepotencia garrula que parece pegada a la piel de los políticos del PP” (1998, p. 37).

El PP privatizó las grandes empresas públicas españolas para colocar allí a hombres de su confianza. Repsol, Telefónica y bancos como el BBVA pasaron a manos de incondicionales del PP. El PP logró crear, mediante la venta de empresas públicas, su propio círculo de empresarios amigos.

Fue durante los procesos de privatización llevados a cabo por el PP que España ingresó en la zona euro. La introducción de moneda comunitaria y la apertura del

mercado interno hicieron posible que las empresas españolas consigan obtener ingentes préstamos, que les sirvieron para comprar las empresas públicas de América Latina, en proceso de privatización. Revisemos como Cabrera y Del Rey describen la relación entre las empresas (muchas ya convertidas de golpe en multinacionales) y el gobierno del PSOE del siglo XXI. “En 2004 –dicen Mercedes Cabrera y Fernando del Rey- regresaron los socialistas. Respetaron en sus puestos a los presidentes de las grandes empresas” (2011, p. 451). Según la descripción que realizan los autores, los políticos del PSOE “(...) habían denunciado las bases del desequilibrio, del crecimiento económico (...) y buscaban un nuevo modelo de crecimiento económico, más productivo e innovador.” (2011, p. 453) Justamente fue durante el gobierno de Zapatero que España figuró como la Sava economía del mundo. El crecimiento rápido de España resultó del modelo económico que se venía gestando desde los años 80 a nivel global, y en el que España entró de cabeza, y al que podríamos llamar economía especulativa. El PSOE sabía que era preciso reemplazar esa economía especulativa por un modelo “más productivo e innovador”, pero no consiguió hacerlo, ni se imaginó que estaba al borde de una crisis. España, vía especulación, había entrado en la época de bonanza que apenas unos años después se ha convertido en el tormento de la deuda externa. Al mismo tiempo que entró en esta época de “prosperidad” las empresas multinacionales, cuyos escuderos son los políticos, se expandían por América Latina, donde estas multinacionales tienen la mayoría de sus inversiones. La negligencia o el activismo corrió en los dos sentidos: vivir de la especulación y privatizar las empresas públicas para, una vez convertidas en brazos empresariales de los partidos políticos, en especial del PP, protegerlas. ¿Dónde quedaba, a la luz de todos estos hechos, la defensa de los bienes públicos de los españoles? En los

dos casos, sea cuando gobernase el PSOE o el PP, estos partidos hicieron que el estado se deshaga de sus empresas y luego, estos mismos partidos, se convirtieron en apoderados, protectores o amigos de las mismas. Se privilegia por tanto el interés privado elitista sobre el bienestar público.

Resulta significativo que en la obra de Bolaño exista una recomposición de la ética política a medida que sus novelas se van publicando. Quiero decir que si en sus primeros escritos, los que van del *Manifiesto infrarrealista* (1976), pasando por *Consejos (...)* (1984) a *Monsieur Pain*, escrita en 1984 y publicada en 1999, Bolaño nos presenta a poetas, revolucionarios y criminales, en las novelas *El Tercer Reich*, escrita en 1989 y publicada en 2010, y *La pista de hielo* (1992) el escritor parece aceptar la idea de un capitalismo de baja intensidad.

Hay, como he señalado, una conversión ética estética en el escritor. Mientras Bolaño escribe estas primeras novelas de índole vanguardista tiene lugar la intransición española, con su epifenómeno cultural conocido como “la movida”. Es decir que Bolaño no se inscribe, o no se comunica con este movimiento cultural espectacular, pues continúa escribiendo novelas vanguardistas, pero a fines de los años 80 cambia de registro y comienza a escribir una literatura en la que comulga, en cierta forma, con la perspectiva moderna capitalista de la España del PSOE y el PP.

En *El Tercer Reich* (1989), a la cual me he referido arriba, Bolaño nos presenta al Quemado, un sudamericano exiliado. El Quemado enfrenta al alemán Udo en un *war game* sobre la segunda guerra mundial: Udo intenta tomar Europa para los nazis, y el Quemado defiende el viejo continente de esta arremetida ficticia. La trama tiene lugar en un pueblo de la costa catalana, donde Udo va a pasar sus vacaciones y donde el Quemado

tiene un precario negocio de alquiler de botes. El Quemado es tan pobre que duerme en el interior de los botes apilados en la playa.

Si podemos interpretar la condición del Quemado como excepcional –es un sudamericano pobre y exiliado y nadie le da un trabajo, por lo cual se pone a alquilar botes por su cuenta- en *La pista de hielo* (1993), que tiene el mismo escenario, un pueblo de la costa catalana, Remo Morán, un sudamericano exiliado, ha logrado amasar una considerable fortuna, abriendo negocios variopintos, desde una tienda de bisutería hasta un hotel, pasando por un bar. Remo es un hombre relativamente próspero, reconocido a nivel local y bien considerado por sus empleados. Remo es justo y hasta benevolente con sus trabajadores, y más de una vez aparece algún sudamericano, un poeta, que consigue trabajo gracias a Remo.

Es decir que lo que estaba planteado como intuición en *El Tercer Reich* (1989) en *La pista de hielo* (1993) aparece ya como una realidad: los personajes de Bolaño se convierten en pequeños capitalistas. No obstante el imperativo económico al que responde cualquier negocio, se permiten ciertos gestos de generosidad inspirados sobre todo por la camaradería.

Este liberalismo al que Bolaño se convierte, tras abandonar parcialmente sus convicciones vanguardistas, tiene, en primer lugar, una correspondencia con las transformaciones políticas y sociales del Reino de España, y en segundo lugar propone una compleja visión de lo americano, sometida continuamente a procesos de conquista y colonización.

Lo que apuntaban Fernando Cabrera y Mercedes del Rey en relación a los vínculos entre políticos y empresarios cabe utilizar también en lo que se refiere a los

intelectuales y empresarios. “El abrazo aristocrático”, al que se referían estos autores para explicar la amistad entre políticos y empresarios que da lugar a una relación de interdependencia, se aplica también al caso de los personajes de Bolaño: el Quemado es un pequeño comerciante, pero Remo Morán adquiere la categoría de un empresario en toda regla.

No es mi intención establecer una relación mecánica entre la literatura y la situación política y económica, pero existe un hecho que no deja de resultar significativo, una coincidencia extraordinaria: en el año 1996 las empresas multinacionales españolas inician su expansión por América Latina y en el mismo año editorial Anagrama publica las dos novelas de Bolaño que preceden su salto a *Los detectives salvajes*. Con *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* Bolaño atrae la atención de la crítica española y latinoamericana. Para ese momento Bolaño ha renunciado ya a su ética-estética vanguardista así como ha asumido una ética liberal –en la que existe un abrazo aristocrático entre el intelectual y el empresario- y se prepara para la escritura de *Los detectives salvajes*.

Este es el más grave problema que nos plantea esta literatura: la modernidad europea ha ejercido un canibalismo sobre otras regiones del mundo, entre esas América Latina, pues nunca entabló ni ha entablado un diálogo con culturas en proceso de destrucción o ya desaparecidas. Justamente en el momento en que Bolaño abandona la vanguardia –en *El Tercer Reich*- compara a su protagonista con Atahualpa. Atahualpa aparecería entonces como un incipiente hombre moderno, al puro estilo de los mestizos latinoamericanos (europeos en América), cuya modernidad es precaria. Como he señalado antes, este trasvase no deja de ser problemático porque, como el Inca Garcilaso,

el Atahualpa de Bolaño es un exiliado. Es un personaje que pertenece a dos mundos. Pero uno de esos mundos, el europeo, está a punto de subordinarlo completamente, nuevamente, pocos años después: en 1996. No olvidemos que el reverso de la modernidad es el colonialismo. Ese es el fascismo contenido en la modernidad: su incapacidad para criticar su totalidad.

El capitalismo moderno que, según Marcuse, contiene ya al fascismo, encuentra un símbolo crítico en *El gaucho insufrible* (2003). Bolaño plantea en esta historia una versión crítica de lo que significó el capitalismo privatizador y autoritario en Argentina. Sin embargo la crítica que hace Bolaño es incompleta: escribe en 2003 y por lo tanto, en el Reino de España cuyas empresas se acaban de expandir por Latinoamérica, colonialismo se ha convertido en una mala palabra.

En el relato *El gaucho insufrible* (2003) que da título al volumen de cuentos publicado en 2003, Bolaño nos relata, con una especie de parábola, lo que significó el hundimiento económico de Argentina. Héctor Pereda, un abogado de Buenos Aires, protagonista de la historia, declara, poco antes de iniciar un largo confinamiento en la pampa, que Buenos Aires se pudre (2003, p. 43). Bolaño describe, de forma oblicua, el desastre económico que significó el gobierno de Menem: cómo las privatizaciones y la mafia política, encarnada por un caudillo, destruyeron el país. Nunca se menciona directamente a Menem, pero si se habla de la “madrstra peronista” (2003, p. 44), y Menem fue precisamente el primer peronista en acceder al poder. Dice sobre los falsos gauchos, que también son peronistas: “La luz de la fogata concedía a sus rostros un aspecto atigrado, pero Pereda, temblando, con el cuchillo en la mano, pensó que la culpa argentina o la culpa latinoamericana los había transformado en gatos” (2003, p. 45) Tras

meses de exilio en la Pampa, en la que falsos gauchos cazan vizcachas para sobrevivir, Pereda retorna a Buenos Aires y se encara con uno de los nuevos ricos engendrados por el menemismo, un “cocainita” (2003, p. 48), y lo mata.

Sin embargo, y este es un reparo a la perspectiva de Bolaño, la condena al sistema social no es completa. Si Bolaño critica el peronismo por sus aberraciones –que veremos abajo- se sustrae de criticar a las multinacionales que compraron los bienes públicos argentinos –el gas, el petróleo, etc.- y que son en parte responsables del hundimiento del país. Es decir que aunque apunta sus dardos contra el fascismo peronista, se calla en relación con el colonialismo capitalista. Si Buenos Aires se pudre, como declara el protagonista de *El gaucho insufrible*, son responsables los políticos, pero también los empresarios, los corruptos y los que corrompen, y una sociedad que se dejó deslumbrar por la economía de consumo. Aunque esta perspectiva crítica aparece incompleta en *El gaucho insufrible*, Bolaño va a intentar una crítica de la totalidad en *2666*.

Aparecen en la crítica al capitalismo enunciada por Marcuse dos características del fascismo: 1) La conservación de la dinámica privada de la economía y 2) El caudillo autoritario, el jefe nato. En un análisis de la coyuntura que llevó al fascismo al poder en Italia y en Alemania, Arthur Rosenberg (1972, p. 28) muestra cómo los partidos fascistas se hacen con el control del estado tras el fracaso de las revoluciones socialistas que parecían inminentes, en la Italia de 1920-1921, y en la Alemania de 1929-1930. Los principales enemigos de los grupos de choque fascistas eran los obreros socialistas organizados. Esto se debe a que tanto Mussolini como Hitler entraron en connivencia con los gobiernos (aliados del capitalismo monopolista) que les permitían la existencia en tanto grupos parapoliciales: cuando los grupos de choque fascistas atacaban a los obreros,

la policía no intervenía. O intervenía sólo en caso de que los obreros se defendieran, para atacarlos a su vez. Rosenberg analiza en qué sentido el discurso de Mussolini y de Hitler apela, como principal recurso, al nacionalismo, y en un segundo momento, al imperialismo. El nacionalismo heroico de Mussolini y Hitler explicaría las políticas de expulsión de los judíos así como la propensión a la guerra de conquista. Su fundamento, lejos de ser racional, es mítico: la romanidad, la raza alemana, la pureza de la sangre. Y sin embargo de ese fundamento mitológico-demagógico del fascismo, Mussolini y Hitler fueron capaces de conservar el derecho a la propiedad (es decir que aunque la arbitrariedad es el indicador de que nos encontramos frente a una dictadura, esa arbitrariedad tiene un límite: la propiedad privada). Karl Marx escribió en el *18 Brumario de Luis Bonaparte*:

“Por tanto cuando la burguesía excomulga como “socialista” lo que antes ensalzaba como “liberal”, confiesa que su propio interés le ordena esquivar el peligro de gobernarse a sí misma; que para poder imponer la tranquilidad en el país tiene que imponérsela ante todo a su parlamento burgués; que para mantener intacto su poder social tiene que quebrantar su poder político; que los burgueses sólo pueden seguir explotando a otras clases y seguir disfrutando de su propiedad, la familia, la religión y el orden bajo la condición de que su clase sea condenada por otras clases a la misma nulidad política; que, para salvar la bolsa, hay que renunciar a la corona (...)” (cit. en Marcuse, 1972, p. 24)

Este carácter monopolista capitalista del fascismo no excluye sus otras singularidades. Una de las cuáles, como ya he señalado, es el discurso demagógico nacionalista y su propensión al imperialismo. La combinación que van a hacer los fascismos con la ciencia y la técnica es un aspecto que ayuda a comprender, también, lo específico de esta ideología.

Cabe, sin embargo, apuntalar una idea adicional, que nos da paso a tratar sobre las utopías perversas. Mussolini definió el fascismo como la integración de los individuos en el estado. El individuo se fusionaba con el estado, en la comunidad concreta que

representaba el estado. Mussolini escribió: “Todo en el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado” (Traverso, 2001, p. 32). Esta fusión del individuo con el estado suscita comparaciones entre el fascismo y el socialismo real. No obstante el primero mantiene la propiedad privada (bajo la apariencia de que sirve a los intereses nacionales), mientras el segundo se asienta en la propiedad estatal. Enzo Traverso, en una revisión de los conceptos de totalitarismo, señala que se tiende a identificar a los fascistas y a los nazis con el socialismo real, al denominarlos a todos como totalitaristas. Sin embargo, aunque en el caso del fascismo como en el del socialismo real se utilizó la dictadura y el estado, sus ideologías y su configuración social fueron distintas.

Escribe Hans Kohn: “(...) la dictadura del fascismo es carismática, nacionalista y permanente; la del comunismo es racionalista, universalista y transitoria (...)” (cit. en Traverso, 2001, p. 49). Es decir que a nivel de ideología, eran más bien dos versiones contrapuestas, aunque en su concreción, el realismo socialista derivó en lo que según Víctor Serge, un anarquista-troskista, era “un estado totalitario, castocrático, absolutista, ebrio de su propia potencia, para el cual el hombre no cuenta (...)” (cit. en Traverso, 2001, p.51). Tras el pacto de 1939 entre Stalin y Hitler, Manés Sperber va a escribir que pasa “(...) de la crítica al totalitarismo a indicar que el socialismo está contra la URSS”. (cit. en Traverso, 2011, p. 52).

En la URSS la propiedad colectiva a cargo del estado advino en la falta de libertad. El absolutismo doctrinario, la persecución a los críticos y la intervención en todos los niveles de la vida social e individual hizo de la URSS, como decía el personaje de una película de Emir Kusturica, un subterráneo, un mundo del subsuelo. Sobre el apego irracional a la doctrina existen varios testimonios, pero quizá el más curioso sea el de

Ernesto Sábato, quien cuenta en uno de sus ensayos que en la URSS pretendían explicar las transformaciones de la genética por medio del materialismo dialéctico. Escribe

Alexander Solzhenitsyn:

La inculpabilidad general determina la inacción general. A lo mejor no me cogen a mí. A lo mejor me salvo. A.I. Ladyzhenski era profesor en una escuela del remoto Kologriv. En 1937 se le acercó un campesino en el mercado y le dijo, de parte de alguien: ‘Alexandr Ivanich, márchate; estás en las listas.’ Pero él se quedó: ‘Soy el que llevo toda la escuela y doy clase a sus hijos: ¿cómo van a detenerme...? (Días después, le detuvieron.) No todos son como Vania Levitski, que a los catorce años ya lo entendía: ‘Todas las personas honradas tienen que ir a la cárcel. Ahora está preso mi padre y cuando yo crezca también me detendrán a mí’ (En efecto, fue detenida a los veintitrés años.) La mayoría se agazapa en una ingenua esperanza. Soy inocente. ¿Por qué me van a detener? ¡ES UN ERROR! Te llevan por el cuello y aún sigues diciéndote: ‘¡Es un error! ¡Lo averiguarán y me soltarán!’(...) (1974, p. 21)

Uno de los casos más notables de intervención en la vida individual es el del poeta Ossip Maldestam. Stalin lo envió a un campo de trabajos forzados, por haber recitado –ni siquiera lo había escrito– un poema en su contra. Allí, en el campo de trabajos forzados, sus torturadores le obligaron a escribir una “Oda a Stalin”.

Bolaño va a tratar de estos temas en sus novelas, pero los va a trasladar a un escenario distinto, que oscila entre América y Europa. Así sucede en *La literatura Nazi en América*, en *Estrella distante*, y en *Los detectives salvajes*. Pero antes de trazar una relación entre los nazis, los fascistas, la utopía perversa y el tratamiento que les da Bolaño en sus libros, cabe preguntarse si estas formas de totalitarismo se trasplantaron a América y cómo.

El filósofo e historiador Víctor Farías, en un prolijo estudio sobre la presencia de los nazis en Chile, señala lo siguiente: “Existió indiferencia de las colonias alemanas en el extranjero ante el ascenso nazi fascista, a excepción de un país: ‘Chile’, donde hubo una simpatía manifiesta” (2000, p. 39) Y escribe un poco más adelante: “En Chile se

encontraba el más eficiente y numeroso partido nazi en el mundo latinoamericano (...)” (2000, p. 41). Farías explica cuáles eran las relaciones entre Chile y los nazis, cómo los diplomáticos, científicos, artistas y escritores no sólo que participaron en actos del Tercer Reich, sino que el gobierno de Chile se hizo cargo de la representación alemana durante la guerra civil española, frente al gobierno provisional franquista afincado en Salamanca. En 1932 el general chileno Francisco Díaz funda la primera organización nazi chilena, lo que en el fondo significa una contradicción, pues la ideología nazi es racista. “Los nazis se proponían, dice Farías, estudiar a Chile como un país bastardo” (2000, p. 13) Y los nazis, junto a médicos chilenos, hicieron una serie de experimentos con niños chilenos. Entre el material de propaganda que usaban los nazis en América Latina y Chile, se encontraba la revista *Ejército-Marina-Aviación*, de la cuál era suscriptor un joven capitán llamado Augusto Pinochet. Farías narra la trayectoria de Wilhelm Faupel, militar nazi que fue asesor del ejército chileno, peruano y argentino. “Faupel sirvió entonces en Argentina, como asesor y consejero del comandante en jefe del Ejército, el general Uriburu (...) En 1930, Uriburu había de iniciar la triste cadena de golpes militares que debilitaron para siempre la institucionalidad argentina.” (2000, p. 30)

En *Fascismo Transatlántico* Federico Finchelstein analiza la fusión entre el imperialismo racista de Mussolini y el nacionalismo argentino y coloca como punto de partida a José Félix Uriburu, del que tratamos líneas arriba. La temprana muerte de Uriburu en 1932 lo convirtió rápidamente en un mito movilizador. Para los fascistas Argentina era un enclave estratégico, pues la enorme migración italiana convertía al país en punta de lanza para el avance hacia América y para contrarrestar la influencia de los Estados Unidos. Para los nacionalistas autoritarios argentinos el fascismo italiano era una

versión de la extrema derecha, de la que ellos mismos se sentían parte. El primer ideólogo del nacionalismo argentino fue el poeta Leopoldo Lugones, que ya en 1924 demandaba una intervención del ejército en la vida política. Poco tiempo después, el nacionalismo argentino se va a caracterizar por dos aspectos básicos: 1) lucha a todo o nada contra el enemigo interno y 2) apropiación del fascismo italiano.

“Argentina, recuerda Finchelstein, fue el último país del mundo en entrar en guerra contra el eje, apenas unas semanas antes de que Hitler se suicidara” (2010, p. 113). Los años de creación y ascenso del nacionalismo argentino que va de 1930, con Uriburu, a 1943, cuando un grupo de militares asalta otra vez el poder, es conocida como la década infame, por la proscripción de partidos, el fraude electoral y la violencia contra los adversarios políticos. En esos años se inicia también una política de tortura, o lo que Finchelstein llama “la deshumanización del enemigo interno” (2010, p. 140), que será una característica de la violencia política argentina durante las sucesivas dictaduras hasta hoy.

El nacionalismo como corporativismo militar y expresión política de la voluntad divina ya estaban presentes en 1943. Por eso Finchelstein llama al nacionalismo argentino clero fascismo, pues contó con la colaboración activa de la iglesia. “Su inesperado vástago, escribe el historiador argentino, es el movimiento peronista”. (2010, p. 215)

Fidel Castro admiraba a Domingo Perón y cuando fue dirigente estudiantil intentó contactar con las juventudes peronistas argentinas. Una vez en el poder trazó una política nacionalista antiimperialista, y ante la reacción neocolonialista de Washington, Castro terminó por convertir a Cuba en un satélite muy singular de la Unión Soviética. Aunque

al comienzo despertó mucho entusiasmo, con los años y hoy mismo el principal defecto del régimen cubano es la falta de libertad y de crítica.

En su famoso discurso de 1962 Castro decía: “Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada”. Y poco después comenzaba el éxodo de intelectuales y escritores cubanos, y el confinamiento en cárceles. Cabrera Infante, que había apoyado la Revolución, tras ser sometido al espionaje del gobierno cubano, se exilió en 1962 primero en España y luego en Inglaterra. Heberto Padilla, uno de los escritores y periodistas que fundó *Prensa latina*, fue encarcelado en 1973 y luego tuvo que exiliarse en EE.UU. El poeta Reinaldo Arenas fue perseguido por ser homosexual y opositor al régimen, experimentó la tortura y como a Maldestam le obligaron a renegar de sí mismo. Logró escapar en 1980 y murió en Estados Unidos, en 1990.

Bolaño critica el dogmatismo y la brutalidad de estas utopías perversas en *Los detectives salvajes*, y en *Estrella distante* traza la figura del esteta fascista por antonomasia. Sin embargo, de estas novelas trataremos después.

Bolaño se inscribe con *La literatura nazi en América* (1996), como apunta Celina Manzoni, en una tradición que viene de Marcel Schwob, con sus *Vidas imaginarias*, y que pasa después por Borges, que escribe *Una historia universal de la infamia*. Resulta en algún sentido significativo que el texto de Borges sea del año 1937, justo a mitad de la que se conoce en Argentina como década infame. Borges traza allí una serie de biografías “ínfimas” (por breves y por nefandas, como apunta la misma Manzoni) de una serie de personajes que van de la ficción a la realidad. En una tarea similar se embarca Bolaño, solo que a diferencia de una re-escritura de la historia, como la de Borges, el chileno se

plantea una historia de la literatura nazi. En la de Borges, como en la de Bolaño, está contenida, de forma oblicua, una realidad.

Celina Manzoni lo apunta de forma certera:

La recuperación de lo infame se instala en otro contexto, la lucha sorda entre olvido y memoria que escenifican algunas novelas recientes de autores chilenos en las que es como si el repetido oficio persuasivo de la dictadura, hubiera realizado un desgaste de las palabras que luego busca perpetuarse en una retórica que formula la “democracia de los acuerdos” y con ella la política de la transacción y el olvido” (2002, p. 18)

Bolaño escribe y publica este libro en 1996 para luchar contra el olvido de la dictadura de Pinochet, pero en un sentido más amplio, porque estamos hablando de literatura, contra la infamia de un siglo, contra los crímenes y la brutalidad del poder nazi fascista.

Desfilan por este diccionario apócrifo de la literatura una serie de personajes que, inspirados por el heroísmo nacionalista, van a recrear una especie de constante retorno del racismo, el autoritarismo y la brutalidad. La estructura del libro entraña una visión vanguardista de la novela. Como apunta la misma Manzoni se la podría considerar como heredera de una tradición que viene de Macedonio Fernández y que se ocupa de una serie de libros no-narrativos, de un carácter más bien misceláneo. Bolaño junta 30 breves biografías de nazi-fascistas que en algún sentido se encuentran vinculados con la escritura. Aunque los personajes guardan una relación entre sí por las ideas nazi fascistas que profesan, el libro no tiene una trama narrativa que enlace las historias. Existe una indudable unidad del texto, pero no en cuanto novela, sino como lo que podríamos llamar una historia biográfica del nazi fascismo literario.

Este recurso a la micro biografía va a ser utilizado después en *Los detectives salvajes*, para retratar personajes y para contar las peripecias de Ulises Lima y Arturo

Belano, los protagonistas de la novela. En realidad, algo similar sucede con muchos de los textos de Bolaño, sean cuentos o novelas, y por eso los críticos coinciden en señalar el carácter fragmentario o digresivo de la escritura. Sin embargo de ese carácter descentrado, existe en las novelas de Bolaño una ética que determina su estética, y al revés. Bolaño reúne a estos personajes de *La literatura nazi en América* porque comparten una visión particular de la realidad, su ideología nazi, y no precisamente porque se encuentren vinculados por una narración.

La clasificación de estos escritores y poetas nazis fascistas corresponde a su filiación, al género literario que escriben y a su trayectoria vital. Estas categorías son importantes porque sirven de guía para comprender como el nacionalismo heroico de los nazis, su inclinación por la violencia y su racismo se concretan de forma singular en cada una de estas vidas imaginarias.

Así, en el caso de los escritores agrupados por familias o por su origen familiar, el nazi fascismo se incorpora a la condición de aristócratas de los Mendiluce, a los orígenes proletarios de los futbolizados Schiaffino, y determina desde su nacimiento a Franz Zwickau y Willy Schürholz, los dos alemanes que nacen en Venezuela y en Chile. Aunque los personajes son de orígenes sociales y de latitudes geográficas diversas, comparten una ideología común, aunque la practican de forma diferente. Los Mendiluce van a participar en la alta política (Juan Mendiluce Thomson es ministro del peronismo y luego de la junta militar), mientras los Schiaffino se convierten en adalides de la barra brava del *Boca Juniors*, actividad que les abre las puertas de los medios de comunicación en los que Argentino Schiaffino “habla de los más variados temas: política fiscal, decadencia de las jóvenes democracias latinoamericanas, el futuro del tango en la escena

musical europea (...), el tenis y el ajedrez, la obra de Borges, Bioy Casares, Cortázar y Mujica Lainez a quienes jura no haber leído en su vida pero sobre quienes lanza atrevidas conclusiones (...)" (2005, p. 178). Por su parte Franz Zwickau va a tener una exitosa trayectoria como poeta de la acción y va a morir en un accidente de moto, y Willy Schürholz va a realizar una serie de exposiciones de mapas-poemas para futuros campos de concentración, que finalmente son construidos por el gobierno de Pinochet.

Los escritores de ciencia ficción J.M.S Hill y Zach Zodenstern imaginan distopías en las que los nazis gobiernan el mundo y sagas con personajes nazis como protagonistas. Mientras, Jim O'Bannon, uno de los poetas norteamericanos, es presentado como una especie de parodia invertida de la *beat generation*, y Rory Long, el otro poeta, es un telepredicador que "creía en la necesidad de la resurrección americana y en su derecho a recibir el mensaje múltiple verdadero y en su derecho a no ser envenenada por mensajes sionistas o por mensajes manipulados por el FBI (...)" (2005, p. 152). Los poetas malditos son un chileno y un peruano, Pedro González Carrera y Andrés Cepeda Cepeda, y aparte de la miseria o de la relativa miseria en que viven, los dos vates comparten su ideología de extrema derecha y su experiencia de iluminados, de poetas atormentados en sueños y creadores de distopías feroces. Irma Carrasco, poeta mexicana católica, encarna una especie de ideal enloquecido de Sor Juana: colabora con Franco, se casa con un estalinista, conquista el éxito literario. Pese a las vejaciones de su esposo, permanece con él. Bolaño utiliza un código muy particular, semejante al del melodrama o al de la telenovela mexicana, para contarnos esta biografía.

Sobre el último apartado quizá sea preciso mencionar dos casos ilustrativos: el de Amado Couto, policía del escuadrón de la muerte en Brasil e imitador de Rubem

Fonseca, y el de Max Mirabelais, poeta haitiano que juega a convertirse en una especie de Pessoa del plagio y obtiene cargos burocráticos durante la dictadura de Papa Doc Duvalier.

Esta lista ficticia de “poetas” de ultraderecha raya muchas veces en los límites del absurdo y se encuentra llena de guiños al lector, de alusiones a personajes de la realidad. Los textos, por su arriesgada ironía, traslucen un humor muy agudo, y por eso mismo deben ser tomados muy en serio: del peronismo y fascismo declarado de Juan Mendiluce pasamos al autoritarismo violento de los futbolizados hermanos Schaffiano; del discurso racista de los telepredicadores vamos a encontrarnos con el conservadurismo de una letrada mexicana que colabora con Franco y soporta la violencia de su esposo estalinista.

Este libro de 1996 es una especie de radiografía de la locura y el espíritu atrabiliario del siglo XX en América. Una síntesis de lo que ha sido el fascismo y de cómo ha sido encarnado en distintos momentos de la historia por personajes diversos. La literatura no pretende ser una copia de la realidad ni tampoco un análisis, como podríamos pensar que lo son la historia o la filosofía, pero sí se plantea como una lectura en clave, en la que la forma literaria tiene una correspondencia con el fondo. De ahí que este compendio de falsas biografías tenga sentido en el momento en que aparece: es una especie de hagiografía infame del terrible siglo XX.

2.3.- La posmodernidad como pragmatismo

Los poetas vanguardistas celebraron, en muchos sentidos, el poder de la tecnología. Quizá el caso más feliz sea el de aquellos que, como Buñuel, usaron la técnica cinematográfica para representar el mundo de los sueños, y el más triste el de aquellos que, como Marinetti, escribieron alabanzas a la velocidad, la fuerza y la potencia de la máquina para terminar simpatizando con el fascismo. La celebración o el conflicto con la técnica atraviesa toda la literatura de vanguardia, desde los años 20 hasta los años 60, en que las nuevas vanguardias representadas por los *beats* y los poetas eléctricos, los infrarrealistas y *Hora Zero*, son contemporáneas de la *nouvelle vague* y el *cinema novo* que, haciendo uso de la tecnología, van a crear un arte novedoso, o en un sentido más elemental, un arte en el que la idea y la técnica son inseparables.

Corresponde al cine consumir este matrimonio indisoluble entre la idea y la técnica. Glauber Rocha, uno de los cineastas más importantes del *cinema novo*, decía que para hacer una película sólo se necesitaba una cámara en la mano y una idea en la cabeza. Aunque Rocha plantea una crítica radical de las superproducciones, el cine necesita de la técnica para existir, por obvias razones. Para artes como el cine, la técnica se vuelve, por lo tanto, imprescindible. Tanto como las ideas, diría Glauber Rocha. Sin embargo, en los años 70, se produce un giro de fondo en las artes: se sustituye la valoración del sentido, las ideas, por la pura predominancia de la tecnología y de la semiología.

Aunque por tecnología se entiende un instrumento mecánico desarrollado a partir de descubrimientos científicos, también se puede aplicar la misma denominación a la estructura literaria, cultural o política cuando es objeto de la investigación científica. Recordemos lo que nos decía Lyotard, parafraseando a Wittgenstein: “El significado de una palabra es su uso”. De donde tendríamos que el sistema de la literatura es

básicamente un instrumento que se entiende a partir de los descubrimientos científicos de la semiología. Por lo tanto, al estudiar un texto desde el punto de vista de la semiología, lo que se propone es aproximarse a él como si fuera una tecnología.

Iuri Lotman escribe: “No es lo mismo preguntar: ¿Existe Dios? Sí o no. Que interrogar por la variedad de platos en un menú” (1982, p. 39) Esta declaración de Lotman nos hace pensar que, en cierto momento, el estudio de la estructura por sí misma comenzó a sustituir la discusión en torno al sentido de una obra artística. Es decir que al estudiar científicamente una obra, como lo demanda la semiología, se reducían las posibilidades de su valoración.

Barthes escribe en la misma época, los años 70: “Interpretar un texto no es darle un sentido (...) sino por el contrario, apreciar el plural del que está hecho, (...)se trata de afirmar, frente a toda indiferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable e incluso lo posible. (...) es un ruido, una contra comunicación: la literatura (...)” (2005, p. 452).

Es decir que al mismo tiempo que se renunciaba al sentido, sea en las artes o en la literatura, se prefería la aproximación científica a su estructura, es decir, se apelaba al estudio semiológico en lugar de a la valoración crítica. Si en algún momento existió una tensión entre mantener el sentido o abandonarlo, la discusión no se va a fallar a favor de Rocha o Lotman. La partida la van a ganar Barthes y Lyotard, pues en los años 80 y 90, no sólo que se va a abandonar cualquier búsqueda de sentido en los textos, sino que se va a profundizar en el análisis estructural, semiológico. Escribe Lotman: “(...) el estudio de la cultura, del arte, de la literatura como sistema de signos separadamente del problema del contenido pierde todo sentido (...)” (1982, p. 50)

Recordemos lo que nos decía Lyotard sobre su filosofía: es un estudio de los géneros antes que de los temas, de las proposiciones y no de las oraciones. Lyotard dejaba a un lado la posibilidad de sentido y de juicio. Fundaba su discurso en un acto de impiedad contra los dioses, que provocaría horror en Lotman. Su filosofía es una semiótica de la realidad, que abandona el mito y su explicación e introduce entre las dos una identidad de funcionamiento: una estructura, un sistema de signos.

La solución ético-política que encontraba Lyotard ante esta conversión de la realidad en un sistema de signos era apelar a la identidad cultural como núcleo organizador. Es decir que, en lugar de las ideas a las que aludía Rocha, o del sentido que demandaba Lotman, Lyotard postulaba el principio funcional de un sistema semiótico. La muerte del sujeto que preconizaba Lyotard da paso a su correlato político semiológico: la lengua, las costumbres y los relatos como medio de funcionamiento social. Pero además, Lyotard señalaba la complementariedad entre la identidad cultural y el pragmatismo. Como veremos más adelante, el pragmatismo, como filosofía, se encuentra asociado directamente con los métodos semiológicos. Al postular la preeminencia de la identidad cultural y la tecno-ciencia Lyotard dejaba un espacio vacío: el de la reflexión ético-estética, que era fundamental en las vanguardias.

Es necesario recordar, sin embargo, la importancia de la semiología como método de interpretación y cómo, en sus mejores momentos, se reconoció los límites de ésta. Escribe Umberto Eco: “Por interpretación se entiende la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su lector modelo (...)” (2000,

p. 252) Y dice Eco un poco más adelante: “En un segundo momento, tras el descubrimiento semántico, viene la valoración, la crítica” (2000, p. 253)

Es decir que la semiología sirve, a través de sus creaciones conceptuales y sus métodos de conocimiento, para actualizar la semántica de un texto, o lo que podríamos denominar su significado. Pero deja fuera la valoración, la importancia o el sentido ético-estético de un discurso. En los complejos métodos de análisis semiológico existe un problema estético y ético que se deja de lado, y cuya ausencia Eco y Lotman reconocen a cabalidad.

Siguiendo este método científico –que como veremos más adelante, se cifra en el examen de la experiencia- Eco aventura una posible definición de ética, que se refiere, en todas las culturas, a la posición del cuerpo. Eco identifica el origen de la ética con las nociones básicas de arriba y abajo, avanzar, retroceder, arrastrarse...es decir que la ética se encontraría fundada en la posibilidad que tiene un cuerpo de ocupar un espacio. De este primer reconocimiento se infiere que el cuerpo necesita abrigo, sueño y en un nivel más amplio, la posibilidad de expresarse y de moverse libremente. Es decir que la ética se encontraría reñida con la tortura y el asesinato. Tendríamos que Eco, a diferencia de Lyorad, postula la centralidad del cuerpo como fundamento de la ética-política. Pero además, dice Eco: “La dimensión ética comienza cuando entran en escena los demás” (1999, p. 89) Y dice también: “¿Cómo es que entonces hay o ha habido culturas que aprueban las masacres, el canibalismo, la humillación de los cuerpos ajenos? Sencillamente porque en ellos se restringe el concepto de “los demás” a la comunidad tribal (o a la etnia) y se considera a los bárbaros como seres inhumanos” (1999, p. 90)

Esta última consideración de Eco da lugar a recordar los dos tipos de teorías semióticas y la relación que se puede trazar entre ellas y las reflexiones de Lyotard. Existen teorías semióticas de primera y segunda generación, en donde las primeras se encuentran vinculadas al diccionario, a las definiciones fijas, mientras las segundas intentan la interpretación a partir de un conocimiento enciclopédico de la realidad. Es decir que las teorías de primera generación postulan una semántica inmóvil de los mecanismos estructurales, mientras las segundas se abren a la semántica provisional en tanto la enciclopedia se refiere siempre a significados circunstanciales. Dice Eco: “Cabe entender el mundo real como construcción cultural que remite a la enciclopedia” (2000, p. 186) Es decir que, mientras en las teorías de primera generación el mundo real es una construcción inmóvil, en las segundas el mundo real es una construcción cambiante.

Aunque Lyotard apela a lo largo de sus reflexiones a la identidad cultural y al método tecno-científico, no considera esta importancia de las circunstancias y la enciclopedia: lo relativa que puede ser una identidad cultural. Y en la medida en que la ciencia misma responde a una circunstancia y a una enciclopedia, cabe tener presente que la tecno-ciencia tampoco tiene un carácter infalible.

En el fondo, esta discusión tiene que ver con el problema de la identidad. Desde el punto de vista de la semiología, Eco establece la posibilidad de señalar las propiedades esenciales siempre que se advierta que se lo hace desde una perspectiva específica. Es decir que no existiría, en últimas cuentas, una identidad absoluta porque “como siempre, la respuesta depende de la pregunta” (2000, p. 204), con lo que estaríamos de vuelta en el juego abierto que nos propone la enciclopedia.

Desde la perspectiva de Eco es puesta en cuestión la defensa que hace Lyotard del relato como posibilidad de la identidad cultural. Si la identidad cultural es variable, dependiendo de las interrogaciones que se le hagan, esta identidad se abre a diversos relatos, marcados por las circunstancias históricas, sociales, políticas, etc. Las guerras étnicas, sobre las que nos alertaba Jameson, sólo podrían tener lugar en el marco de un conjunto de identidades culturales fijas dominadas por el diccionario, no en el de las identidades móviles determinadas por la enciclopedia.

La vinculación entre la ciencia y el pensamiento ético y estético es siempre problemática. Esta relación, o más bien, esta falta de relación, tiene sus implicaciones en la literatura y da lugar a dos consideraciones que se encuentran interrelacionadas: 1) La semiología, o ciencia de los signos, estudia la literatura, la cultura y la realidad como tecnologías, instrumentos mecánicos, sistemas o estructuras, y 2) Las vanguardias consideraron a la literatura un sistema, una maquinaria como la denomina Bolaño, pero simultáneamente dirigieron su mirada a la valoración ética-estética que inspiraba esta maquinaria.

Es decir, la vanguardia y la semiología compartían una aproximación científica a la realidad, sólo que la segunda carecía de una mirada crítica sobre sus descubrimientos. Con el tiempo, la vanguardia va a perder su capacidad crítica y va a ceder ante los descubrimientos semióticos, lo mismo que ante los inventos tecno-científicos. Sin perder nunca del todo su racionalismo revolucionario, la vanguardia va a ir envejeciendo y palideciendo.

Esta ambigüedad de las vanguardias atraviesa un periodo de redefinición durante los años 70, y así es como llega a los años 80 y 90, en que el arte se incorpora definitivamente como decoración o espectáculo a la modernidad triunfante, o a la posmodernidad. Ya poco importan las preguntas que el arte pueda realizar, o su sentido crítico. El paroxismo de nuestra época, el “grado cero” de la cultura como lo ha llamado Baudrillard, está vinculado tanto a la predominancia de una mirada científica sobre la naturaleza y los seres humanos, como a las innovaciones tecnológicas que transforman nuestra vida ordinaria. Un ejemplo de este “grado cero” puede referirse a la forma en la que funcionan las comunicaciones hoy en día, a la velocidad con la que se transmiten las imágenes de televisión, a la posibilidad de mirar un hecho en tiempo real, sin que medie un trabajo de valoración ética-estética. Mirar por la televisión un hecho en tiempo real significa que se prescinde del trabajo de edición: el trabajo humano de organizar las imágenes. Y mirar una guerra por televisión –como sucede cotidianamente en nuestros días- vendría a darle la razón a Walter Benjamin, que escribió: “El fascismo ha hecho de la guerra la consumación del principio del arte por el arte en sí mismo” (2010, p. 45)

Es decir que si las vanguardias aparecieron en el siglo XX vinculadas a los discursos científicos, la posmodernidad afirmó el valor de la tecno-ciencia por sí misma, en detrimento del sentido ético-estético que nos comunica un texto artístico. En síntesis: para Barthes resultaría lo mismo preguntar sobre la variedad de un menú que sobre la existencia de Dios. Eso explicaría en parte la banalidad de nuestra sociedad de consumo.

Este papel de la tecno ciencia y de la semiótica se encuentra representado por dos héroes de nuestro mundo industrial. El primero es el científico y su *alter ego* es el detective. Aunque cabe pensar en un tercero, del que no voy a tratar en esta ocasión: el actor pornográfico. Escribe Roberto Bolaño: “Me gusta el género policial como me gustan el pornográfico o la ciencia-ficción. En estos géneros hay bazofia a toneladas, pero también, de vez en cuando, uno puede encontrar joyas de gran valor” (cit. en Rosso, 2011, p. 365)

Pienso que un científico y un detective son básicamente lo mismo, aunque el primero trabaja en un laboratorio, y el segundo utiliza como laboratorio la realidad. El laboratorio es el espacio en el que se controla la naturaleza mediante una serie de instrumentos técnicos, o donde se puede leer el lenguaje de la naturaleza como un texto.

Antes de reflexionar sobre las similitudes que comparten la ciencia de los signos y el método científico, y cómo esta común identidad da lugar al policía científico, conocido como detective, creo pertinente recordar lo que Joaquín Manzi escribe sobre la aparición del detective en Bolaño: “Esta subversión paródica del policial consiste en apelar al marco genérico para desplazarlo hacia el orden de la intimidad compartida, insiste en la reelaboración subjetiva de la propia historia (...)” (2005, p. 162). Con lo cual tenemos que aunque Bolaño se mueve en el territorio de la posmodernidad al apelar a la literatura de género, a la figura del detective, ese territorio se encuentra abordado desde una posición específica: la elaboración subjetiva de la propia historia. Es decir, existe un predominio de la subjetividad-objetividad en contraste con el experimentalismo científico, o con el método semiológico. De ahí que a pesar de que exista ciertamente un carácter

posmoderno en la literatura de Bolaño –que estaría representado sobre todo por el detective- su obra sea fundamentalmente moderna.

Para referirme a la particularidad de este personaje que se convierte en protagonista de las novelas de Bolaño, el detective, creo necesario aludir a tres cuestiones distintas, interrelacionadas entre sí. La primera tiene que ver con el significado cognoscitivo que encarna el detective, es decir, en qué sentido la figura del detective representa una forma de saber específica, asociada a la investigación científica; la segunda hace alusión a la historia de este personaje de literatura de género; y finalmente, cómo esa tradición dialoga, en el caso específico de Bolaño, con el contexto histórico en el que se escribe su obra.

2.3.2. La semiótica y la investigación científica

Es preciso establecer en principio el paradigma científico al cual pertenece la ciencia de los signos, también conocida como semiología. El historiador Carlo Ginzburg señala, siguiendo a Kuhn, dos paradigmas: el abstracto-matemático, cuya filiación se remonta a Galileo y Kepler, y el concreto-descriptivo, vinculado con la medicina y las ciencias sociales. Dice el historiador: “El uso de las matemáticas y el método experimental implicaba la necesidad de hacer mediciones y de repetir fenómenos, mientras que un enfoque individualizante hacía imposible esto último y permitía lo primero sólo en parte” (1989, p. 130). Es decir que la medicina, en tanto lectura de síntomas, y las ciencias sociales concebidas como comprensión de casos específicos, prescinden de la estadística y la medición. Las ciencias sociales son concebidas, a su vez, como lectura de indicios, que permiten la elaboración de diagnósticos. Dice Ginzburg que las ciencias sociales tratan “(...) una humanidad y una sociedad que están enfermas, en crisis: leen a través de

síntomas” (1989, p. 153). Esta lectura a través de síntomas da lugar a una equiparación entre medicina y ciencias sociales: “La medicina se convirtió en el punto de referencia, implícito o explícito, de todas las ciencias humanas” (1989, p. 146) Es decir que frente a un paradigma abstracto-matemático existe otro, que Ginzburg denomina, siguiendo a Khun, indiciario.

Este paradigma indiciario produce una clase de conocimiento científico fundado en la interpretación de los signos. Dice Ginzburg: “La realidad es opaca, pero existen ciertos puntos privilegiados –indicios, síntomas- que nos permiten descifrarla” (1989, p. 152) Estos puntos privilegiados a los que Ginzburg se refiere forman parte de un tejido, por lo que advertir su función y sus conexiones nos permite hacernos una idea general del tejido.

El tejido, o texto dentro del cual se manifiestan estos indicios, tiene un carácter histórico, circunstancial, por lo que para comprenderlos Eco manifestaba la necesidad de leerlos utilizando la enciclopedia. Sobre el origen de la enciclopedia Eco señala que se refiere a “todos los hechos conocidos respecto de ese objeto” (2000, p. 44). Pero el conocimiento de la totalidad de esos hechos se refiere a selecciones contextuales y circunstanciales. Escribe Eco sobre la selección de estos hechos conocidos: “(...) una competencia enciclopédica se basa sobre datos culturales aceptados socialmente debido a su constancia estadística” (2000, p. 30) Es decir que los hechos que se selecciona en la composición enciclopédica se refieren a un saber restringido, comunitario, en el que se apela a la convención social.

Sólo a partir de la conformación de una enciclopedia se hace posible inferir un Sistema Semántico Global, como lo denomina Eco (2000, p. 38), que hace posible la

cooperación interpretativa. Sobre ésta, apunta el semiólogo italiano: “(...) el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de ‘no dicho’ o de ‘ya dicho’, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco (...)” (2000, p. 39). Para avanzar en la definición de interpretación, central en la conformación de la semiótica, Eco se apoya sobre todo y casi por completo en Pierce. Para plantear el mecanismo semiótico de la cooperación textual, Eco emprende una revisión muy detallada de los escritos de Pierce sobre la semiología. Quizá se pueda sintetizar la lógica de la cooperación textual de la siguiente manera:

Un signo o representamen es algo que está para alguien en lugar de algo en cuanto a algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, un signo más desarrollado. Al signo que crea lo denominamos *interpretante* del primer signo. Este signo está en lugar de algo que constituye su *objeto*. Está en lugar de ese objeto no en cuanto a la totalidad de sus aspectos, sino respecto de una especie de idea, que a veces he denominado el *ground* de la representación. (2000, p. 42)

Es decir que, siguiendo a Pierce, Eco establece la existencia de un objeto, un signo que lo representa, o interpretamen, y un signo que se forma en la mente de la persona, o interpretante. Esta interrelación podría generar una semiosis infinita, si no apelara constantemente a los límites de la enciclopedia.

Para completar esta escueta referencia a la semiótica, que funda la filosofía científica de Pierce, cabe referirse al lector modelo. La idea de lector modelo se encuentra asociada a la interpretación, que apela a una pregunta básica: ¿Qué me quiso decir verdaderamente un texto? Es decir que, aunque un texto pueda leerse arbitrariamente, es preciso buscar si no sus interpretaciones “legítimas”, al menos las lecturas que puedan ser “legitimables” (2000, p. 86) El lector modelo se encuentra implícito en la estrategia de un texto. Para avanzar en dirección a la filosofía de la ciencia elaborada por Pierce,

debo recordar lo que dice Eco sobre el científico como lector modelo: “El científico tiene una competencia de lectura de la realidad, presupuesta en la realidad misma” (2000, p. 82)

El científico –o el policía científico- no es un utopista ni un distópico, tampoco un intelectual crítico, en la tradición ilustrada que viene de Hegel a Marcuse, pasando por Marx. El científico se encuentra asociado más bien al empirismo, y en un segundo momento, al pragmatismo, cuya principal figura es Pierce. Mientras la Ilustración se encuentra vinculada a la filosofía como forma de conocimiento, la ciencia es fuente y fin del desarrollo industrial, y un científico social trata a la sociedad como un conjunto de indicios, ahorrándose las valoraciones filosóficas, ético-estéticas.

Por lo tanto, para explicar en qué medida al confrontarnos con un detective, lo que estamos haciendo es reconociendo un pensamiento científico, voy a sintetizar las ideas de Charles S. Pierce en relación con la filosofía científica, o lo que él denominó pragmatismo.

Según Juan Martín Ruíz-Werner las ideas de Pierce en torno al pensamiento filosófico “(...) eran lo que mejor se adaptaba a la moralidad norteamericana en ese momento en que se instauraba el industrialismo (...)” (1973, p. 10) y esa moralidad lo que se plantea básicamente es considerar a la acción como fundamento de la verdad. De ahí que para Martín Ruíz el trabajo de Pierce lo que se propone es encontrar una vía intermedia entre la filosofía objetiva de Aristóteles y la conciencia subjetiva de Kant.

Esa vía intermedia consiste en analizar y retomar los métodos científicos –la observación, la experimentación, la contrastación y el análisis de laboratorio- y

combinarlos con la racionalidad, es decir, con la conciencia o el intelecto. El resultado es un pensamiento distinto al utopismo y a la crítica.

En *Mi alegato a favor del pragmatismo* de 1877 Pierce analiza los métodos de Kepler, Lavoisier, Clausius, Maxwell y Darwin, en tanto formas de conocimiento experimental. Sobre Darwin escribió:

(...) Darwin, aunque incapaz de decir cuál será la operación de la variación y de la selección natural en un caso individual, demuestra que a la larga adaptarán, o adaptarían, a los animales a sus circunstancias. Si las formas animales existentes son debidas o no a tal acción, o qué posición debe tomar la teoría, constituye el tema de una discusión en que las cuestiones de hecho y las cuestiones de lógica están curiosamente entrelazadas (1973, p. 25).

En esta cita se encuentra concentrada la problemática a la que se enfrenta Pierce: los hechos, que son producto de la experiencia, se encuentran vinculados a la lógica, la abstracción que nos ayuda a plantear explicaciones, o interpretaciones.

Pero antes de cerrar esta problemática, paso a señalar por qué Pierce confía en la acción como fundamento y como fin de su método. Dice el filósofo norteamericano: “(...) lo que una cosa significa es sencillamente los hábitos que implica (...)” (1973, p. 27). Es decir que si bien las ideas provienen del método experimental o científico, esas mismas ideas, que apaciguan la duda en torno a un problema, generan a su vez una determinada creencia, y esa creencia, produce una acción específica, un hábito. Dice Pierce: “(...) no hay ninguna distinción de significado tan fina que consista en algo que no sea una posible diferencia de práctica” (1973, p. 68)

Una vez Pierce adopta el método de la ciencia como el método de búsqueda de los hechos, o como el método fundamental en el conocimiento de la realidad, se dedica a hacer un análisis de los métodos filosóficos, desde Aristóteles y Descartes a Kant y

Hegel. Pierce es crítico del empirismo, pues considera que el simple contacto sensorial con el mundo no puede iluminar nuestra conciencia; expone sus sospechas sobre el idealismo, al considerarlo una valoración a priori de la realidad y en Descartes como en Kant y luego en Hegel advierte que el conocimiento filosófico se funda en la pretensión de que la conciencia, por el hecho de ser tal, puede generar conocimientos, sin confrontarlos con la realidad (es decir con los hechos). Sobre el método de Hegel, la dialéctica, Pierce considera a éste una variación dialogante de la filosofía de Descartes, en el que se llegaría a la verdad por la contraposición de opiniones.

Una vez Pierce ha demostrado la confianza que proporcionan los métodos científicos, y el poco apego a las realidades concretas de los métodos de la filosofía idealista, el filósofo norteamericano plantea su tesis sobre el pragmatismo:

Hay cosas reales, cuyos caracteres son enteramente independientes de nuestras opiniones acerca de ellos, esos reales afectan nuestros sentidos de acuerdo con leyes regulares, y aunque nuestras sensaciones son tan diferentes como nuestras relaciones con los objetos, no obstante, valiéndonos de las leyes de la percepción, podemos averiguar mediante el razonamiento cómo son las cosas real y verdaderamente (...) (1973, p.48)

Aquí están entrelazadas las cuestiones de hecho y de lógica a las que el mismo Pierce se refería cuando trataba sobre los descubrimientos de Darwin. Combinar la exposición de los hechos con el análisis.

Este razonamiento pragmatista tiene sus bemoles, en el sentido de que ha sido criticado por considerarlo más que una filosofía, una reducción de la filosofía al puro método. El mismo Pierce escribió: “El criterio para saber si estoy siguiendo el método (...) entraña la aplicación del método” (1973, p. 51).

Esta aporía hizo que Pierce planteara, desde la semiología, varios intentos para resolver el divorcio entre el método y la conciencia, en la medida en que el método

resultaba independiente del razonamiento, y por lo tanto, no existía un nexo que los combine a los dos. ¿Por qué los hechos y la conciencia se encontrarían divorciados en la filosofía pragmatista? Porque no quedaría claro por qué un sujeto advierte ciertas particularidades en los hechos, y no otras. Por qué ordena los hechos de una forma y no de otra. Es decir: cabe la posibilidad de que en la conciencia preexista un orden posible de los hechos, con lo que volveríamos al idealismo. Según Martín Ruiz, el intento de Pierce por encontrar una relación entre la ciencia y la filosofía hizo que éste dé un salto a la cosmogonía.

De donde volveríamos a la cita que cerraba el acápite anterior: “El científico tiene una competencia de lectura de la realidad, presupuesta en la realidad misma” (1973, p.82). No obstante, esta posibilidad científica de comprensión de la realidad, lejos de encontrarse definida por las leyes de la naturaleza, tiene un carácter histórico y social, subordinado al imperio de la enciclopedia que, como vimos, responde a la convención cultural. Por lo tanto, la investigación científica, como la novela científica, se mueve en un marco de convenciones que le permiten la exploración de la realidad.

2.3.2.-Pierce-Holmes y el científico policía

Thomas A. Sebeok y Jean Uniker Sebeok comparan el método de investigación de Charles Pierce con el de Sherlock Holmes e identifican la afinidad que existe entre los dos personajes. En esta comparación media sobre todo la influencia que tiene la medicina en Pierce como en Holmes.

Pierce escribió:

Probablemente no hay otra rama de la ciencia que sea tan difícil desde todos los puntos de vista. Se requiere una mente verdaderamente poderosa para

realizar una inducción médica. Esto es demasiado obvio para que haya necesidad de pruebas. Son tantas las circunstancias perturbadoras –idiosincrasias personales, mezcla de tratamientos, influencias accidentales, particularidades climáticas, étnicas y estacionales- que es esencial que los hechos sean muy numerosos y se escudriñen con ojos de lince para descubrir las falsedades, y, no obstante, es especialmente difícil acopiar hechos en medicina. (cit. en Eco, 1989, p. 53)

Esta descripción que hace Pierce del método de la medicina es similar a la que hace Joseph Bell, médico real en el que se inspiró Conan Doyle, que también era galeno, para inventar el personaje de Sherlock Holmes. Dice Bell a sus estudiantes:

Traten señores, de aprender las características de una enfermedad o de un traumatismo con la misma precisión con que conocen los rasgos, el modo de andar, las maneras de su amigo más íntimo. A él pueden reconocerle de inmediato, aunque esté en medio de una muchedumbre. (...) En lo esencial se parecen todos; difieren sólo en minucias, y sin embargo, al conocerse bien estas minucias, ustedes realizan su identificación o su diagnóstico sin dificultad. Ocurre lo mismo con las enfermedades mentales, corporales o morales. Las características raciales, los modos de ser hereditarios, el acento, la ocupación o falta de ella, la educación, el entorno del tipo que sea, mediante sus pequeñas y triviales impresiones, modelan o cincelan gradualmente al individuo (...) La importancia de lo infinitamente pequeño es incalculable (...) (cit. en Eco, 1989, p. 60)

Pierce y Holmes van a fundar su filosofía de la ciencia y su método detectivesco en la importancia de una cantidad enorme de factores, como los que producen la enfermedad, que provocan signos minúsculos. A través de la lectura de los pequeños indicios que apenas sobresalen –en la escena de un crimen, en la enfermedad o en un problema social- Pierce y Holmes establecen un método de razonamiento conocido como abducción. Escriben Thomas y Jean Sebeok: “Este singular instinto de adivinar o inclinación a adoptar una hipótesis, que Pierce más comúnmente denomina abducción o retroducción, la describe como una ensalada singular...cuyos ingredientes principales son la falta de fundamento, la ubicuidad y la fiabilidad” (1989, p. 38) Apuntan los semiólogos sobre el mismo método: “La abducción, o el primer paso del razonamiento científico, y ‘el único tipo de argumento que da lugar a una idea nueva’, es un instinto que depende de

la percepción inconsciente de conexiones entre diferentes aspectos del mundo, o, para emplear otra serie de términos, una comunicación subliminal de mensajes” (1989, p. 40)

Explica Sherlock Holmes su método de resolución de misterios, que afina y amplía la explicación del método al que se refiere Pierce: “En la resolución de un problema de este tipo, lo principal es la capacidad de razonar hacia atrás. Es una habilidad muy útil y muy fácil, pero que la gente no practica mucho. En los asuntos de la vida cotidiana, es más fácil razonar hacia adelante, y por eso la otra manera se descuida” (Sebeok, 1989, p. 64)

Para completar esta breve comparación entre Pierce y Holmes, cabe tener presente una última consideración: “Holmes afirma, además, que sus métodos no son otra cosa que ‘sentido común sistematizado’.” (Sebeok, 1989, p. 66)

De donde tendríamos que una investigación, científica o policiaca, consiste en recoger la mayor cantidad posible de datos y conectarlos de forma retrospectiva, atentos a consideraciones centrales de tiempo y espacio, biológicas, sociales, culturales e individuales sobre las cuales tengamos conocimiento.

Según Vásquez de Parga, la novela criminal, o novela de detectives, estaría sometida a dos imperativos: 1) La duda, el planteamiento de un problema o de un crimen irresoluto y 2) la investigación o la persecución que entraña la solución del problema. Una vez ha expuesto la necesidad de estos dos componentes, Vásquez de Parga escribe: “Parece (...) que la novela criminal ha de quedar reducida al relato de una investigación” (1981, p. 16).

La interpolación literaria del método de conocimiento al que se referían Pierce y Holmes se puede entender como el relato de una investigación. La investigación criminal o literaria es el *leitmotiv* de la literatura de Bolaño: va de la novela policial, como en *La pista de hielo* (1992), pasa por la novela diccionario o novela–enciclopedia, como en la *Literatura Nazi en América* (1996), y llega luego a la utilización del detective como protagonista de la persecución, o de la investigación que lo lleva a un descubrimiento, como sucede en *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*.

El detective, según Vásquez de Parga, es el protagonista de la novela de intriga. Aunque en ciertos casos puede ser el criminal, siempre que sea un representante de los desposeídos y termine por colaborar con la policía. Esta predominancia del detective tiene que ver con la formulación inclinada al maniqueísmo de la literatura detectivesca: el detective es el bueno; el criminal, el malo. No siempre es así, pues existen variantes, pero es preciso tener en cuenta que ese es el arquetipo de esta literatura de género.

Además, el detective, aparte de presentarse como aquel que restablece un orden fallido, es decir, como el ejecutor de una historia moralizante, posee ciertas características que lo convierten en una especie de superhombre, distinto a los demás. “Se mitifica al detective atribuyéndole cualidades extraordinarias, o señales distintivas” (Vásquez, 1981, p. 25). Vásquez de Parga hace una sucinta caracterización de los detectives literarios famosos. Para el escritor español Auguste Dupin, el detective de Poe, carece de rasgos sugerentes, pero Sherlock Holmes, el personaje de Conan Doyle, posee ya esas marcas distintivas que lo individualizan. Dice Vásquez de Parga: “(...) Conan Doyle va sembrando sus narraciones de sugerentes alusiones personales no

sistematizadas, que crean en torno al personaje un profundo misterio aún no desvelado.”(1981, p. 27) Y escribe más adelante:

Los signos distintivos personalizantes han sido de muy variada índole. Unos fueron de carácter físico, como la ceguera de Max Cerrados, el detective de Ernest Bramah, la cojera de Manny Moon, el personaje de Richard Deming, o el enanismo de Robert Frederickson, la reciente creación de George C. Chesbro. Otros afectaron a la psiquis, como la violencia de Mike Hammer (de Spillane), el refinamiento de sir Henry Merrivale (de Carter Dickson) o la sofisticación de Philo Vance (de S.S. Van Dine). Otros, a la vida privada del personaje, como el divorcio de Moses Wine (de Roger L. Simon) o la homosexualidad de Dave Brandstetter (de Joseph Hansen). Los más, a las costumbres y anécdotas del detective, a sus costumbres y sus manías (...) (1981, p. 27)

Esta especie de mitificación del detective contrasta, en cierto modo, con lo que sucede en las novelas de Bolaño. Aunque en un par de textos –el cuento *Joanna Silvestri*, y la novela *Estrella distante*- Bolaño coquetea con la idea de crear un héroe investigador con características definidas, el exiliado chileno Abel Romero, Bolaño escribe después una serie de novelas en las que se narra la historia de una búsqueda, pero las novelas de Bolaño no son historias relativas a un personaje, como las historias de Sherlock Holmes, sino que son los poetas, los críticos literarios o los periodistas quienes se convierten en detectives. E incluso no sabemos con exactitud quien es el que realiza la indagación que estamos leyendo, como sucede en *Los detectives salvajes*: los personajes dan su testimonio sobre Ulises Lima y Arturo Belano, pero no sabemos a quién le hablan.

Esa estrategia narrativa en la que los personajes se dirigen a un interlocutor –a un investigador- ya fue ensayada por Bolaño en *La pista de hielo* en la que los personajes explican su situación y las condiciones en las que vivieron el crimen de la mendiga. Bolaño no inventa a un detective, sino que los personajes dan testimonio a un investigador –al que nunca se menciona- y que nunca aparece: de ahí que el lector se convierta en el receptor inmediato de esos testimonios, el lector como investigador. Las

confesiones de los personajes de *La pista de hielo*, se convierten ciertamente en confidencias en *Los detectives salvajes* (esta distinción entre confesión y confidencia la tomo de Joaquín Manzi), pero tanto las primeras, que aluden a un hecho criminal, como las segundas, que se refieren a un periplo existencial, convierten al lector en el interlocutor directo de los personajes: en el investigador que los escucha.

Bolaño escribe ciertamente novelas sobre una investigación, pero esta investigación rebasa los afanes pragmatistas –o posmodernos- y se encuentra dedicada a un proyecto distinto, que, como he señalado ya varias veces, creo que tiene como propósito un ideal ético-estético.

2.3.3.-Detectives latinoamericanos

Durante los años treinta y cuarenta el género policiaco aparece como tal en América Latina. Escribe Ezequiel Rosso sobre estos orígenes del policial latinoamericano: “Según consenso general, el origen del género policial en la literatura latinoamericana puede situarse entre la década del treinta y cuarenta. Hacia el fin de la década el género cuenta con revistas especializadas, colecciones masivas y libros identificados con él” (2011, p. 14) Entre las revistas cabe citar la mexicana *Selecciones policiacas y de misterio* dirigida por Antonio Helú; la colección argentina “El séptimo círculo” es quizá la más destacada, dirigida por Jorge Luis Borges; entre los autores que se identifican plenamente con el policial figuran Leonardo Castellani, Manuel Peyrou, de Argentina; los chilenos Luis Insulza Venegas y Camilo Pérez de Arce, quienes se dedican al género en la década del cuarenta.

Existen visiones distintas de lo que significa la novela policial a medida que avanzamos en su práctica y divulgación. Apunta Ezequiel Rosso sobre estas diferencias que: “(...) ahí donde la crítica de vanguardia se preocupa por los contenidos actualizados en la ficción policial, la crítica del cuarenta se preocupa por el método de composición” (2011, p. 20) Entre los escritores que forman parte del primer bando se encuentran Héctor Poveda, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti y Roberto Arlt quienes van a hacer énfasis en la existencia de un crimen en el relato, mientras que Borges, Alfonso Reyes o Xavier Villaurrutia van a destacar el juego intelectual que implica la escritura o lectura de una novela policial.

Sin embargo, la mirada sobre el género cambia nuevamente en los años cincuenta. Va a ser Rodolfo Walsh quien influya directamente en esta transformación, tratando de indagar por los “(...) elementos que permitan constituir la ‘excelencia de estilo’ a partir de los modos de la novela policial” (2011, p. 23) Esta persecución de los “elementos de estilo”, va a dar lugar, como señala Ezequiel Rosso, a la literatura testimonial de los años setenta.

La obra de Walsh es una predecesora de lo que va a aparecer en los años setenta en América Latina: una emergencia de la literatura de detectives, que pasado el *boom* literario, cobra vigencia y en muchos casos tiene como referente la situación de opresión dictatorial que se vive en el cono sur. La literatura policial, en el caso de América Latina, pasa a ser novela negra: por lo general los detectives descubren que no se enfrentan a un criminal, sino a un gobierno criminal.

La mirada crítica sobre el policial también cambia. Escribe Rosso: “(...) la idea de Monsiváis de que la práctica del género policial en América latina es ‘imitativa,

arbitraria, forzada' será el eje de las reflexiones de gran parte de los ensayos producidos en las tres décadas siguientes" (2011, p. 25) De donde tenemos que el género policial solo puede tener vigor en América Latina si se invierte, si se formula como novela negra. Además, el género cobra una importancia igual a la de otros géneros, como apunta Ignacio Taibo II, y se comienzan a buscar puntos de coincidencia entre las experiencias latinoamericanas y las españolas. (2011, p. 28)

En los años ochenta y noventa la novela policial se desvirtúa como tal, es decir, "ya no es una novela policial, sino que se utiliza la novela policial (...) para hablar de esa realidad que estaría en el origen de la ficción" (2011, p. 30) Leonardo Padura, uno de los cultores y defensores de la novela negra latinoamericana, traza una distinción entre ésta forma de literatura y la llamada literatura posmoderna: "su característica central tal vez sea su ejercicio de crítica social, aun en tiempo de herméticos juegos posmodernos" (2011, p. 31) De donde tenemos que la novela negra en América Latina cobra vigencia e importancia por su referencia a la realidad, por la denuncia política y social que entraña.

Padura señala algunos destacados cultores del neopolicial iberoamericano, entre ellos Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza en España, mientras al otro lado del Atlántico la producción de novela policial en los años 80 y 90 se concentra en Argentina con narradores como Oswaldo Soriano, Ricardo Piglia, Juan Pablo Feinmman, Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain y un largo etcétera; le sigue México, en donde existen dos figuras representativas, Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia; Chile, en donde se destacan Luis Sepúlveda y Ramón Díaz Eterovic. Según Padura existen ejemplos también en Cuba, Uruguay, Colombia, Nicaragua y Ecuador. El caso de

Cuba es singular, pues se cultiva allí una novela policial revolucionaria, dedicada a denunciar a los enemigos de la revolución y apoyada directamente por el estado.

Escribe Leonardo Padura:

No obstante, en contra de una abierta filiación posmoderna –tan visible en las diversas experimentaciones de autores como Fernando del Paso, Bryce Echenique, Britto García, Manuel Puig, etc.-, la novela policiaca iberoamericana ha demostrado una definida vocación política y ha sabido conservar la que es, sin duda, su más sólida y ‘moderna’ característica: el gusto por contar una historia, de principio a fin, y tratar, siempre que sea posible, que la verosimilitud y la participación social sigan siendo componentes de la literatura (...) (2011, p. 262)

En contraste con el policial iberoamericano va a aparecer una literatura que, en la línea de Manuel Puig o Bryce Echenique, se va a consagrar justamente a los herméticos e intimistas juegos posmodernos. A fines de los años 80 y principios de los 90, esta literatura posmoderna latinoamericana – en sintonía con el *boom* de la narrativa española- se va a encontrar representada por dos movimientos literarios: *McCondo* y *Crack*, el primero con un evidente protagonismo del chileno Alberto Fuguet, y el segundo con figuras representativas como los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla. Sobre estos dos movimientos literarios que copan la escena de los años 90 y de principios del siglo XXI en América Latina, escribe el crítico Jorge Fornet:

Puede parecer, no sin razón, que tanto McOndo como el Crack fueron puro juego, formas de coquetear con el mercado y de adquirir visibilidad a las que ni siquiera sus creadores tomaban en serio. Estas dos vertientes, (...) ocupan, sin embargo, el primer plano público. Fuera de la América Latina, son estos escritores quienes parecen jalonar nuestra literatura. (...) Tal vez no sea azaroso que esos dos focos de reconocimiento surgieran en países que se han insertado de modo paradigmático en el proceso de globalización. Chile es el sitio donde con más éxito se ha experimentado el proyecto neoliberal, al punto de convertirse en una especie de vitrina del neoliberalismo. México, por su parte, fue pionero en suscribir el Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos. Si se me permite este momentáneo reduccionismo, me inclinaría a decir –parafraseando a Jameson– que ambas tendencias, la de McOndo y la del Crack, encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano. (2007)

Mientras Fuguet definía la literatura de *McCondo* como hecha de relatos “utilitarios e industriales”, Ignacio Padilla defendía una literatura destinada “a lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (cit. en Fonet, 2007). Aunque en los años 90 es esta la tendencia que prevalece en la literatura latinoamericana, Fonet señala que existen otras literaturas que considera “periféricas” en el ámbito latinoamericano, en las que se escribe a contramano de la corriente posmoderna dominante. Entre los narradores que Fonet señala se encuentran Carlos Cortés de Costa Rica, Jorge Franco de Colombia, Edmundo Paz Soldán de Bolivia. Estos narradores, tal como lo hacen los escritores del neopolicial iberoamericano, plantean una escritura que se dedica a discutir la memoria histórica, los conflictos políticos y los dramas sociales. Se encuentra, por lo tanto, vinculada directamente a la ‘modernidad’ del neopolicial iberoamericano, preocupado por la verosimilitud y la participación social. Entre los escritores que Fonet señala como contrarios a la corriente posmoderna predominante de los años 90, se encuentra también Roberto Bolaño, quien compartiría los rasgos del neopolicial iberoamericano y de esta literatura histórica, política y social que se escribió en oposición al discurso dominante.

Bolaño, a su manera, es un heredero de la tradición de la novela policial. Su carrera como escritor policial arranca con *La pista de hielo* (1993) en la que plantea la investigación de un crimen sin que aparezca el detective: es el lector el que se convierte en receptor de los testimonios de los implicados en el asesinato de la mendiga. Tras la *Literatura nazi en América* (1996), en la que Bolaño elabora un trabajo de investigación literaria, el chileno

crea una pléyade de detectives con diferentes características. Tenemos primero al detective chileno, Abel Romero, que aparece en “Joanna Silvestri”, un cuento de *Llamadas telefónicas*, y que después retorna en *Estrella distante* (1996), y que en el cuento como en la novela persigue a Carlos Wieder, el esteta asesino; pasamos después a la que seguramente es la invención mayor de Bolaño, Arturo Belano y Ulises Lima, los protagonistas de *Los detectives salvajes* (1998), poetas que inician una investigación para dar con el paradero de Cesárea Tinajero. En la misma novela tenemos una persecución tras los pasos de Arturo Belano y Ulises Lima, para conocer cuál fue el desenlace de sus respectivas historias (una serie de personajes dan testimonio de Belano y Lima). Finalmente los críticos literarios de *2666* (2004) que buscan al escritor Arcimboldi y los periodistas Sergio González y Fate, así como el policía Pancho Expósito que tratan de encontrar al asesino de mujeres de Santa Teresa. Esta serie de detectives que aparecen en las novelas de Bolaño rompen en cierto sentido con la lógica de la novela policial, en la que el mismo detective aparece una y otra vez en todas las novelas. En este caso, Bolaño inventa detectives que desaparecen, y por eso su obra, aunque tiene a los detectives como figuras centrales, apela más bien, en ciertos momentos, a la estructura de la novela río.

Dice Vásquez de Parga que en las novelas criminales el personaje es ajeno a la historia en la que participa, mientras que en las novelas río el personaje está viviendo su historia. Ejemplo de lo primero, del personaje ajeno a la historia, serían los detectives de *Estrella distante* y de *2666*, así como los periodistas de *2666*, aunque después uno de los periodistas termine involucrado en la historia, convirtiéndose él mismo en actor en lugar de perseguidor, que es lo que le sucede a Fate. Mientras, los poetas de *Los detectives*

salvajes así como los críticos de 2666 viven su propia historia, que es a la vez la historia de una época, de unos ideales y de unas ideas precisas sobre el arte y la sociedad.

Estos aspectos relativos a la estructura y los personajes son valiosos, pues nos sirven para entender cuál es el sentido de esta literatura de género, y cómo al contrastarlo con las novelas de Bolaño, adquiere un carácter especial. Dice Vásquez de Parga: “(...) la crítica social (de la novela criminal) no propugna tampoco la sustitución de los esquemas sociales existentes por otros nuevos (...)” (1981, p. 21). Dice más adelante: “(...) y ello es así porque la novela criminal, en cualquiera de sus etapas, es un alegato a favor del individualismo (...)” (1981, p. 21)

Ahí tenemos la ética de la novela criminal, que casi podríamos decir que es la ética de la posmodernidad. El individualismo –o la estética del fragmento- de los detectives es un reflejo especular de la clausura de los discursos emancipatorios modernos. Representa por lo tanto esa modernidad victoriosa y ese espíritu pragmatista al que nos hemos referido antes. Pero simultáneamente es celebración de la tecno-ciencia como posibilidad de conocimiento.

Y sin embargo, el registro de las novelas de Bolaño es, por lo menos, ambivalente. Pasa en ciertos momentos del individualismo posmoderno a la restitución de las utopías. Si el detective de *Estrella distante*—individualista científico- persigue a Carlos Wieder como se persigue a un criminal, la narración nos confronta no sólo con un criminal, sino con un orden criminal, fascista. A la inversa de lo que sucede en *Los detectives salvajes*: Arturo Belano y Ulises Lima persiguen una utopía, una unidad deseable. Y en el caso de 2666 tenemos otra vez ese entrar y salir de la posmodernidad: si Pancho Expósito y Sergio González pretenden dar solución a los crímenes, encontrando a los culpables, el

cuadro que se nos presenta –los asesinatos en serie, o la serie de asesinatos- nos remiten a un orden que representa la distopía, o al menos los límites de la distopía, del fascismo. Así como para los críticos literarios que persiguen a Arcimboldi, las novelas del escritor alemán representan el máximo misterio, un mundo que es el reverso de la realidad (magia o revolución, es decir, utopía).

Estas complejidades en la obra de Bolaño han hecho que los críticos lo señalen como un escritor dedicado a hablar sobre el mal, el horror, pero también que sea un nostálgico de la revolución, así como un escritor fragmentario, y por lo tanto posmoderno. Cabe suponer que es las tres cosas, porque el ideal utópico de las vanguardias era combinar la utopía y la crítica, el socialismo y la libertad, y lo que Bolaño encontró es que en oposición a ese mundo de igualdad y diferencia existía una negación brutal, el fascismo y la distopía. Pero al tratar además sobre un mundo fragmentario, individualista y tecno científico, y al incorporar al mejor representante del individualismo, el detective, lo que está haciendo Bolaño es reconocer la edad industrial en la que vivimos.

3.-ANÁLISIS DE ESTRELLA DISTANTE

A lo largo de esta novelita se respira un sentimiento de melancolía, y al final, de estupor. Es la historia de un asesino, Wieder, que arrebató lo más querido de la vida del protagonista: las jóvenes poetas que el narrador ama sin esperanza, la ilusión de una sociedad más justa, y el sueño de la gloria literaria. A manera de contrapunto, la novela nos cuenta también cuál fue el destino de los poetas Juan Stein, Diego Soto y Petra, a quienes el narrador profesa admiración. Existe, por lo tanto, una simbólica batalla de contrarios, en donde Wieder encarna la distopía, y Stein, Soto y Petra la tradición negativa del intelectual y los sueños.

En otro nivel del relato, Arturo Belano y el detective chileno Abel Romero se dedican a rastrear la pista de Wieder, el asesino. Lo buscan para consumir una *vendetta*. Pero el narrador también indaga (e incluso especula) sobre el destino de Stein y Soto. Así introduce Bolaño, de forma explícita, la figura del detective, que aparecía implícitamente en *La pista de hielo* (1993) y en *La literatura nazi en América* (1996).

Como señala Alvaro Bisama, *Nocturno de Chile* (2000) debe leerse como el reverso de *Estrella distante* (1996), en la medida en que la primera revela los procedimientos críticos que conforman una tradición literaria, mientras la segunda relata los avatares de los poetas que pueden integrar o no esa tradición. Podría decirse que en estas dos novelas la situación política y social y la tradición literaria mantienen un complejo juego de tensiones, de exaltaciones y olvidos.

Si vamos a entender a Wieder como la encarnación de una estética fascista, ésta estética sólo es posible en un medio social específico, en el que se acepte y promueva cierta idea de lo que constituye el arte. La tradición olvidada o perdida (la de Stein, Soto

y Petra) al responder a otra intención social y política, y por lo tanto a otra estética, es suprimida u olvidada.

3.1.-Wieder, la distopía

La melancolía de esta novelita proviene de la desolación que, tras el golpe de Pinochet, se instala en la vida de los sobrevivientes. Dice Gonzalo Aguilar: “(...) su estructura espiralada (la de *Estrella distante*) se organiza alrededor de un hecho que quiebra la linealidad, la sucesividad, la coherencia del tiempo que vivimos. En *Estrella distante* ese día es el de la llegada de Pinochet al poder (...)” (2002, p. 150). Ese día los personajes principales, Bibiano y Belano, pierden completamente sus esperanzas: el primero se encierra a trabajar en una zapatería y el segundo se exilia.

Pero en los días anteriores al golpe Bibiano y el narrador participan en los talleres de poesía de Concepción, conducidos por Stein y Soto. Se enamoran de las poetas Garmendia y, de forma irresponsable (que el narrador recuerda irónicamente) imaginan una revolución armada que les traerá el paraíso. A los mismos talleres acude Wieder, quien se hace llamar Ruiz Tagle.

Cuando tiene lugar el golpe de Pinochet, el teniente Wieder se dedica a asesinar a las poetas que asistían a los talleres y que invariablemente se encontraban enamoradas de él. Y tras el golpe, Wieder se descubre como un poeta aviador que escribe enigmáticos o funestos versos en el cielo de Chile y que realiza un viaje a la Antártida. Un poco después, Wieder organiza una macabra exposición en la que muestra las fotografías de sus crímenes. Tras el escándalo desatado por la exposición, desaparece de Chile. Muchos años después, el detective Abel Romero, con ayuda del narrador, busca a Wieder para

cobrar venganza: el detective cumple un trabajo mercenario, pues alguien que desconocemos le paga por esta venganza que finalmente se consume con la muerte de Wieder.

El teniente Wieder es parte de una dictadura de carácter nazi fascista, y en sus días de espía, cuando asiste a los talleres de Stein y Soto, el narrador lo muestra como una especie de *dandi*: Wieder viste de forma muy elegante y no trabaja porque, según dice, vive de una herencia. El *dandi* por antonomasia, Bruegel, inventor de la corbata, era el supremo juez de la elegancia en la corte inglesa a principios del siglo XIX; uno de sus admiradores fue Baudelaire; y uno de los últimos *dandis* del XIX fue Oscar Wilde. Entre esos *dandis* inocentes y un *dandi* como Wieder media la emergencia del nazi fascismo. Pero a su condición de *dandi*, Wieder añade después su militancia como poeta vanguardista. Juan Villoro dice de Wieder que es un “*dandi* del horror” (2008, p. 35) y Carlos Franz señala que: “La ética bestial del fascismo y el esteticismo angelical de las vanguardias se tocan” (2008, p. 105). Tenemos como resultado que Wieder es, en principio, un *dandi*, pero luego deviene en poeta vanguardista. Como *dandi* y como vanguardista profesa una ética fascista. En el caso de Wieder tiene lugar una fusión de la estética y la ética, que es lo que demandaban las vanguardias. Sólo que en este caso la elegancia del *dandi* y el experimento surrealista, al combinarse con una ética nazi fascista, sustituyen la idea de convertir la vida en obra de arte y desafiar a la muerte por el proyecto de purificar la raza y mejorar la nación o extenderla por medio de procedimientos estéticos. Si el proyecto vanguardista de los años sesenta se puede entender como una combinación del juicio y lo sublime, la razón y la lucha con la muerte,

este proyecto, al asumir una ética nazi fascista, vendría a combinar la sinrazón y la eficacia tecno-científica, la irracionalidad y el pragmatismo.

Recordemos algunas definiciones de lo que significan las vanguardias y completemos luego el cuadro con la metamorfosis o desfiguración que sufren al combinarse con el nazi fascismo. Señalemos en primer lugar que las vanguardias pertenecen a la tradición moderna, en que la crítica y el sentido son los puntos de apoyo para la política y el arte, y dan lugar a la idea del sujeto. La política se encontraba asociada a la crítica, al juicio, y el sentido al arte, a lo sublime. Esta tradición experimenta un clímax en el momento de emergencia de las vanguardias. Para Jameson la vanguardia debía apostar por una predominancia del juicio por sobre lo sublime, mientras para Marcuse las vanguardias representan una razón erotizada. Este intento de fusionar la vida y el arte, la política y el amor, da como resultado una combinación de la ética y la estética, como demandaba el mismo Bolaño en el *Manifiesto infrarrealista* de 1976.

Si la demanda moderna apela a la combinación de la crítica y el sentido, con la mera aparición del *dandi* esa demanda moderna entra en cuestión. El *dandi* es fundamentalmente un modelo. Es decir, carece de una intención sublime y es ajeno al juicio. Vive de la apariencia; desplaza su capacidad de argumentar y el sentimiento amoroso al helado exterior de los accesorios, a lo bello. Este culto por lo bello se encuentra presente en Wieder: “Ruiz Tagle era elegante (...) siempre llevaba ropas caras, de marca (...) era alto, delgado, pero fuerte y de facciones hermosas. Según Bibiano O’Ryan, era un tipo de facciones demasiado frías para ser hermosas (...)” (1996, p. 14). Belano, el narrador, nos dice además que Ruiz-Tagle/Wieder es autodidacta, que siempre tenía plata y que vivía solo, en un departamento en el que, según las señas del narrador,

parece ocultarse algo o suceder algo que nunca se descubre. Finalmente, Ruiz Tagle, que asiste a los talleres de poesía, lee los poemas que escribe como si no fueran suyos.

Este último rasgo, el de leer los poemas que escribe como si no fueran suyos, es la primera señal de sin razón y de renuncia al sentimiento amoroso. Es decir que en Wieder cohabitan una especie de locura psicótica (ser otro, carecer de subjetividad) y un culto por las formas de lo bello. Escribe el narrador:

(Ruiz Tagle) Escuchaba, sus críticas eran ponderadas, breves y siempre en un tono amable y educado, leía sus propios trabajos con desprendimiento y distancia y aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometía a nuestra crítica no fueran *suyos*. Esto no sólo lo notábamos Bibiano y yo; una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia o frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. Ruiz-Tagle lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió. (1996, p. 15)

Cabe la posibilidad de que alguien más le escribiera los poemas a Wieder, lo cual resultaría lógico en la medida en que Wieder cumple el papel de espía en un taller de poetas. Pero después, cuando los acontecimientos se precipitan, advertimos que Wieder es verdaderamente un poeta, o un esteta que, tras experimentar con la poesía aérea y la fotografía, se dedica a colaborar con revistas literarias y a trabajar como camarógrafo. Resulta importante advertir esta relación de Wieder con la técnica, (aviador, fotógrafo, camarógrafo), en la medida en que la tecnología reemplaza a la conciencia, con lo cual se evapora la noción de sujeto.

La locura asesina y el frío culto por lo bello tienen lugar cuando el asesino renuncia a su propia condición de sujeto. Esto sólo sucede cuando pierde el juicio y se extingue en su pensamiento la noción de lo sublime. Si el juicio nos colocaba en el territorio de la argumentación, de la filosofía y la política, lo sublime, el duelo con la muerte, podía asumirse como la experiencia amorosa y su correlato artístico. Wieder carece de juicio y sensibilidad porque él mismo ya no es un sujeto, sino un accesorio

tecnológico: productor de poemas, pieza del avión que escribe sentencias ominosas en el cielo de Chile, cámara que captura y mata a sus actores.

Este culto por lo bello –que puede extenderse a una obsesión por el cuerpo, los deportes, la moda y la tecno-ciencia- se combina con el nazi fascismo y sólo así puede explicarse que Wieder pretenda convertirse en el poeta visionario de la dictadura de Pinochet. El nazi fascismo es una dictadura nacionalista (o racista) que se sostiene en la irracionalidad al tiempo que logra combinarse con el orden capitalista: quienes financian la aventura de Wieder a la Antártida son las empresas que siguen operando bajo la dictadura. La política de lo irracional se combina con la economía capitalista y con la estética de lo bello.

A su manera, Wieder vendría a incurrir en una versión anticipada del arte posmoderno, o de la posmodernidad que defendía Lyotard, para quien era preciso acabar con la metafísica y los relatos emancipatorios, y rendir culto a lo bello. He señalado antes que Lyotard cree en una forma de posmodernidad apoyada en la identidad cultural (nacionalismo etnicista) lo mismo que en el pragmatismo. Lo mismo tenemos en Wieder: nazi fascista y ciber-artista, para quien la obra deja de ser representación y se convierte en consumación, en hecho. La obra adquiere un sentido político, pero en tanto corresponde a una ideología nazi fascista, ese carácter político es el de la propaganda o del artificio tecnológico.

Me inclino a pensar que los crímenes de Wieder nos ayudan a comprender lo que significa la posmodernidad, en la versión de Lyotard. Wieder asesina a las poetas Garmendia, pero no lo hace solamente por un imperativo político, sino como parte de un programa vanguardista en el que la ética y la estética se fusionan, sólo que en este caso,

la ética de Wieder es la sinrazón y la estética es lo bello. La irracionalidad de la muestra fotográfica de Wieder tiene su correlato en la aparente vacuidad de las fotografías. Es como si en las fotografías no hubiera mujeres muertas, asesinadas por el mismo Wieder, sino una realidad física a ser registrada por el lente. Dice Joaquín Manzi:

Lo que el infame R.H (Wieder) realiza en los años setenta, a través de un reguero de sangre y muerte escrito con fotos de Chile, con tinta sucia de fanzines neonazis en España, y con películas gore filmadas en Italia, es entonces una síntesis artística, pos vanguardista, y además criminal, equiparable en escala menor a la que los nazis hicieron en los años treinta. (2005, pp. 74)

El genocidio como obra de arte solo puede tener lugar si renunciamos a la noción metafísica de sujeto, con la consiguiente pérdida de la razón y del sentimiento de lo sublime. La idea de que el artista es un ingeniero o un agitador político es un imperativo que suprime la capacidad ética (el juicio) y el valor estético (el duelo con la muerte). Wieder encarna perfectamente en la fórmula posmoderna de la identidad cultural y el pragmatismo. Aunque Bolaño lo retrata apelando a la ideología nazi y a la condición vanguardista, este personaje podría ser recogido como emblema de cierta versión de la posmodernidad.

Resulta notable que Wieder termine por militar en las filas de los Escritores Bárbaros. “En 1968 –escribe Bolaño- mientras los estudiantes levantaban barricadas y los futuros novelistas de Francia rompían a ladrillazos las ventanas de sus Liceos o hacían el amor por primera vez, (Raoul Delorme) decidió fundar la secta o el movimiento de los Escritores Bárbaros.”(1996, p. 139) Es significativo porque esta secta aparece como una línea paralela a mayo 68: es una especie de hermano siamés histórico, pues mientras los estudiantes y escritores intentan la fusión del arte y la vida (lo sublime y el juicio), esta

secta en la que milita Wieder va a profanar libros como una forma de obtener la experiencia de lo bello. Escribe el narrador: “Según Delorme (el fundador de la Escritura Bárbara), había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier (...) sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización” (1999, p. 139)

Tenemos que los estudiantes y escritores intentan la fusión de la política y el arte, de la vida y los sueños, la crítica y el sentido, o como decía Debord, tomar el control de la propia vida, afirmar la libertad individual y su carga erótica: abolir la economía y apropiarse de la vida significaba vivir de forma artística. Si esa es la orientación de la vanguardia de mayo 68, los Escritores Bárbaros van a intentar convertir la literatura en un hecho, en un objeto con las marcas reales de lo que estaba vivo, pero ya no lo está: los excrementos, la sangre, el semen. Es una especie de regreso a la exposición fotográfica de Wieder que convertía los cuerpos de las mujeres en imágenes fotográficas: aquí son los Escritores Bárbaros, ellos mismos en tanto residuos, los que van a intentar convertirse en obras de arte.

Escribe Bolaño sobre el programa de los Escritores Bárbaros: “En la *Revista* (...) se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y el autor se felicitaba por ello, debía hacerla gente ajena a la política). La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe (seudónimo de Wieder), será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores” (1996, p. 87).

Cabe reflexionar sobre el significado de la Escritura Bárbara, de inédita semejanza con los postulados vanguardistas del 68. Esa estetización de la realidad, como podríamos denominarla apelando al posmodernismo, parece inocente. Pues más allá de la destrucción de los ejemplares concretos de Sthendal, etc., los Escritores Bárbaros carecen de un programa de exterminio o cosa que se le parezca. Pero si en apariencia es así, cabe preguntarse qué va a pasar con el sentido que las obras de arte proporcionan a los lectores, y con la capacidad de análisis y comprensión de la realidad que la razón política facilita a los ciudadanos. Los Escritores Bárbaros, y Wieder en particular, celebran el fin del sentido que proviene de las obras de arte y la despolitización o politización absoluta de la realidad, lo que significa sumergirnos en un mundo en el que, más allá del sujeto y su representación, sólo tienen valor los hechos. Las cosas en su positividad y las acciones, más allá de cualquier juicio o de cualquier sentimiento de lo que significa la muerte. Si la política y el arte adquieren el carácter “democrático” que le otorga Wieder, estos sólo pueden entenderse así en la medida en que devienen en la pura acción. En el puro pragmatismo.

No es gratuito que uno de los resultados inesperados de la revuelta de mayo 68 haya sido la proliferación de ONGs –cuya predica es la acción antes que la ideología–, movimientos y el crónico abandono de los grandes relatos. Paradójicamente, la sociedad politizada en ONGs carece de capacidad crítica frente al Estado y sus poderes. Si el resultado de mayo 68 se puede medir tanto en la emergencia de movimientos y ONGs así como en la transformación de las costumbres sociales, el feminismo, ecologismo, etc. los estados se hicieron más fuertes (sobre todo militarmente) y luego pasaron a ceder el control de la economía a la empresa privada. (Glucksman, 2008) Pero si esa es la

situación social y política de nuestra actualidad, ésta se encuentra encubierta por el fracaso de mayo 68, que no desmontó el aparato sobre el cual ejercía la crítica. Si esa vanguardia se propuso abolir la economía, para ejercer una combinación de la política y el arte, el resultado actual es que la economía ha terminado por canibalizar la política y el arte.

¿Cómo ha podido suceder esto? Volvamos al texto de Bolaño: “Delorme, nos dice el narrador, fue soldado y vendedor en el mercado de abastos (...)” (1996, p.88) Y luego se refiere a él como un legionario y se pregunta además como se le pudo ocurrir ese ritual de profanación de libros. La situación de Delorme, de legionario a poeta bárbaro, es inversa a lo que sucedió con Ronald Reagan que pasó de actor a presidente de los EE.UU. El crítico Stephen Greenblatt (2005) se refiere a la particularidad de nuestra época aludiendo a que sea un actor de cine el que se convierta en político, con lo cual quedaría demostrada la estetización de la política y la politización de la estética: la realidad se presenta como ficción cinematográfica y viceversa, aunque una y otra no cumplan más que el papel de la propaganda, lo que significa la abolición del cine y la política. Reagan no era un actor propiamente dicho: aparecía en cámara, pero no era un actor a cabalidad: el cine ha consagrado al modelo como actor, profanando en sus fundamentos el sentido artístico de la actuación. Aunque no se puede decir de Delorme que era poeta, sí que era un legionario, y Reagan, aunque no era actor, era ciertamente presidente. Y sin embargo, de ninguno de los dos se puede decir que fuera un militar o un político *in strictu sensu*: sus carreras como militar y político se ven interrumpidas o son improvisadas.

Creo que con esta invención de los Escritores Bárbaros Bolaño nos coloca en los umbrales de lo que significa nuestra época, en la que conviven dos sistemas que se dan la

espalda y que sin embargo colaboran entre sí. La estetización de la vida se fundamenta en credos irracionales y en rituales tecno-científicos, y sin embargo hay un mundo de realidades, en el que la política, la economía y la guerra son reales. Reagan no era político ni actor, sino producto de la pseudocultura. Y simultáneamente, Reagan desplegaba una política, por decir lo menos, legionaria: el nacionalismo se combinó con las doctrinas económicas neoliberales y con lo que se conoció como guerra de las galaxias (que consistía en reemplazar las armas atómicas por las destinadas al espacio). La sociedad del espectáculo a la que se refería Debord, la sociedad domesticada mediante la pseudocultura, tiene un correlato de violencia, depredación y locura.

A su manera, los Escritores Bárbaros son un anticipo ficcional de lo que sucede hoy con la cultura. Ignacio Echevarría, crítico literario y albacea de Bolaño, narra el siguiente caso: “Me dicen que, a comienzos de la *rentrée*, Lucía Etxebarría colgó en su Facebook un post en el que, con vistas a promocionar su nueva novela, anunciaba que se sorteaba a sí misma.” Y dice después:

(...) la atrevida iniciativa de Etxebarría, lejos de mover al escándalo, encaja con toda naturalidad dentro del nuevo marco que, cada vez más, define las relaciones del escritor con sus lectores. Estas relaciones parecen haber cambiado su geometría: si antes eran los libros los que despertaban el interés del lector por el escritor, ahora ese interés trata de despertarlo directamente el escritor mismo a través de su imagen pública, algo que consigue a fuerza de prodigarse por todos los medios a su alcance, que son muchos en estos tiempos que corren. El libro (a menudo con la foto del autor ocupando la cubierta) se va convirtiendo, así, en un simple pretexto para acceder al escritor, para asomarse a él. De hecho, el libro actúa, en rigor, como pre-texto, en cuanto el texto ha pasado a ser, propiamente, el escritor mismo”. (2011a)

El escritor que ya no escribe ni es leído, sino que es escritor en tanto personaje, y se dedica a ejercer una función ritual. Con lo cual queda abierto el camino para una infinita variedad de rituales que conviertan a las personas en poetas. O como querían los

Escritores Bárbaros: esta es una literatura para no-lectores. En la escritura posmoderna, como en la de los Bárbaros, nada puede decirse, pues no existe posibilidades de representación. Pero todo está por hacerse: la acción se convierte en la única posibilidad de convertirse en artista. Escribe Joaquín Manzi:

Porque responden (las narraciones de Bolaño) a una llamada vital y a preocupaciones auténticas y vitales, corporales, podría decirse –sobrevivir, no morir de hambre, sumergirse en la inmundicia humana sin naufragar con ella, o en ella –estas ficciones vuelven a narrar dilemas existenciales bien concretos, y a veces, fehacientemente verídicos como los de *Nocturno de Chile*. Por ello su narrativa se muestra del todo ajena a los juegos practicados por los escritores contemporáneos que se jactan de ser posmodernos. (2005, p.70)

Tenemos que la ética-estética nazi fascista, en la que se abolía en principio la propia subjetividad para luego aniquilar la subjetividad del otro, se encuentra latente en nuestro mundo actual, en el que la banalidad de la vida y la muerte resulta reemplazada por una fe en la acción o en los juegos de los escritores posmodernos.

He iniciado esta reflexión señalando que la melancolía caracteriza al narrador: las muertes de sus amadas poetas, el fin de los sueños emancipatorios, y la gloria literaria perdida se suman provocándole una pena irreparable. Es el sentimiento de lo sublime el que inspira el relato. Pero si la melancolía domina la narración, al final, cuando Abel Ramírez se dispone a matar a Wieder, Belano aparece poseído por una ráfaga de horror:

¿Es él?, pregunto Romero. Si, le dije. ¿Sin ninguna duda? Sin ninguna duda. Iba a añadir algo más, consideraciones éticas y estéticas sobre el paso del tiempo (...) pero Romero apuro el paso. Estamos trabajando, pensé. Estamos trabajando, pensé con horror. (1996, p. 154)

Romero se apresta a matar a Wieder, después de que Belano lo ha identificado. Lo hace por una cuestión profesional, porque es su trabajo. Wieder, sabemos, es un esteta asesino, un nazi que colaboró con Pinochet. Pero Romero también es un asesino, un

sicario. Pasamos del asesinato por cuestiones éticas estéticas al asesinato por necesidades económicas. Dice Bolaño:

¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver. (...) Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie. A mí no me va a arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar. En cuanto a que no pueda hacer daño a nadie, que le voy a decir, la verdad es que no lo sabemos, no lo podemos saber (...) No vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie. Romero me palmeó el hombro. En esto es mejor que no se meta, dijo. Ahora vuelvo. (1996, p. 155)

Wieder encarnaba a un *dandi* y a un vanguardista nazi, sus crímenes emparentaban la negación de la humanidad del otro con la producción o reproducción artística. El Genocidio como obra de arte solo tiene lugar en la medida en que renunciamos al aura de la obra de arte, a su sentido y a su crítica. Si la cámara que maneja Wieder es cabalmente la sustituta artificial de su conciencia, las cámaras de gas eran una forma estética de dar muerte a los judíos. Perder la conciencia significa acabar también con la conciencia del otro. Y en ese acabamiento, la técnica ocupa un papel singular.

La técnica es producto del pragmatismo. De ahí que Wieder sea el precedente idóneo de su victimario, de Abel Romero: el camarógrafo que se convierte en detective. Hemos visto antes que, según Pierce, el científico y el detective utilizan métodos idénticos de trabajo: la solución de problemas prácticos. Lo que el pragmatismo rechaza es la idea de representación, de sujeto.

El detective, que es apenas un instrumento de solución de problemas, se convierte en asesino cuando acaba con Wieder. De ahí el horror que experimenta Belano cuando advierte que Romero se apresta a acabar su trabajo. Un *shock* de terror vendría a

reemplazar a la meditación melancólica. La subjetividad de Belano, su condición de sujeto, le impide aceptar la muerte ajena, incluso la muerte de un asesino.

Aunque Wieder debe pagar todavía por sus crímenes, el narrador advierte que la nueva condición de víctima convierte a Wieder en sujeto de compasión. Mientras, Romero luce inhumano, entregado de manera inconsciente a su capitalización. Escribe Bolaño:

Fuimos andando hasta mi casa. Allí abrió su maleta, extrajo un sobre y me lo alargó. En el sobre había trescientas mil pesetas. No necesito tanto dinero, dije después de contarlo. Es suyo, dijo Romero mientras guardaba la carpeta entre su ropa y después volvía a cerrar la maleta. Se lo ha ganado. Yo no he ganado nada, dije. (...) éste asunto ha sido particularmente espantoso. Espantoso, dijo Romero, como si paladeara la palabra. Luego se rió por lo bajo, con una risa de conejo, y dijo claro, como no iba a ser espantoso. Yo no tenía ganas de reírme, pero también me reí (...) (1996, p. 157)

El dinero que cobra Romero, y que Belano recibe como un dinero que no se lo ha ganado (que es como si se lo hubiera encontrado) es un dinero infame: el dinero es un signo de intercambio, y por medio del dinero Abel Romero, ex detective condecorado por Allende, y Belano, poeta y simpatizante de Allende, se convierten en asesinos, en sicarios. La situación se invierte, pues si Wieder es un asesino, ahora son Romero y el narrador los que ocupan su lugar de victimarios. Y ese es el estupor final al que nos enfrentamos en el relato. Este cambio se encuentra mediado por la nueva situación social: si Wieder era el adalid de un régimen nazi fascista y cometía sus crímenes por un imperativo ético estético, la condición posmoderna de los nuevos asesinos les lleva a cometer un crimen por dinero. Un imperativo económico que termina por engullir a la ética y a la estética, al juicio y a lo sublime. Lo espantoso de la situación es terminar convertido en aquello que se negaba.

3.2.- Stein, Soto y Petra, crítica y utopía

Si el narrador concentra mayor tiempo en la historia de Wieder, no obstante intercala tres historias que pueden ser leídas a manera de contrapunto, e incluso de anticlímax: las vidas de Stein, Soto y Petra figuran antes y son aledañas al relato de la exposición fotográfica de Wieder, que vendría a ser el momento de mayor tensión del relato.

Arturo Belano nos narra en orden decreciente (de mayor a menor fuerza, profundidad y extensión) los avatares de estos poetas que aparecen ya al inicio de la novela como maestros en los talleres de poesía, o que en el caso de Petra, entra en escena después.

El personaje que hace de contrapunto directo de Wieder es sin duda Juan Stein. Los paralelismos son significativos pues Wieder es un militar, y a Stein se lo compara primero con su tío abuelo, el general ruso Cherniakovski, y luego se especula que se ha convertido en guerrillero. Es decir que a la emergencia de un poder nazi fascista, como el representado por Wieder, tenemos la presencia de una ética estética revolucionaria, como la que encarnaría Cherniakovski y luego el mismo Stein convertido en guerrillero trashumante.

Stein es, en principio, un poeta que, como señala Bolaño, escribe asumiendo la herencia de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y Jorge Teillier (aunque el mismo Stein recomienda leer a Enrique Linh, poeta civil). Tenemos en Stein combinado el espíritu crítico demoledor de Parra y el sentimiento religioso que es fundamental en la poesía de Cardenal, además de esa devoción de Teillier por la vida provinciana. Es decir que la razón y el mito, el juicio y el sentimiento amoroso, Parra y Cardenal, o Parra y Teillier, se

encuentran entrelazados en el poeta Stein, aunque todavía se encuentran diferenciados, pues Stein no se propone aún llevar a cabo la realización del arte en la vida.

El relato de las hazañas de Iván Cherniakovski, judío ucraniano, nos anticipa el porvenir de su sobrino nieto, Juan Stein. Escribe Bolaño:

Cherniakovski poseía un talento natural (si es que esto es posible en el arte de la guerra), era amado por sus hombres (hasta donde pueden querer los soldados a un general) y además era joven, el más joven de los generales al mando de un ejército (llamados “frentes” en la Unión Soviética) y uno de los pocos altos mandos muerto en primera línea en 1945, cuando la guerra estaba ganada, a los 39 años de edad. (1996, p. 59)

Y escribe después el narrador:

(...) (Cherniakovski) convirtió al 60 ejército en una máquina de guerra invicta, que avanzó y avanzó por las tierras de Rusia y luego por las tierras de Ucrania sin que nadie lo pudiera detener, que en 1944 fue ascendido al mando de un frente, el Tercer Frente de Bielorrusia, que durante la ofensiva de 1944 es él a quien se debe la destrucción del Grupo de Ejércitos Centro, que comprendía a cuatro ejércitos alemanes, y que probablemente constituyó el mayor de todos los golpes recibidos por los nazis durante la segunda guerra mundial (...) (1996, p. 60)

El narrador señala que Stein es un trotskista, y que tiene un retrato de Cherniakovski en su casa (fue la madre de Stein la que pidió el retrato a la embajada soviética). A veces Stein tiene la intención de reemplazar el retrato de su tío abuelo por uno de William Carlos Williams, paradigma del poeta contemplativo, del poeta que, como dice el texto, camina sereno, ni muy feliz ni muy triste. Bolaño, además, se permite jugar a que el retrato no es el de Williams, sino el del presidente Truman, el sucesor de Roosevelt, quien fuera además vicepresidente de Roosevelt durante la segunda guerra mundial.

Es decir que Stein se debate entre una ética que lo avienta a la épica de la guerra contra los nazis, y otra que más bien lo convertiría en un contemplativo y en un reconstructor.

La carrera de Cherniakovski es justamente una especie de ideal vanguardista, que valiéndose de los instrumentos de la guerra, se instala en las antípodas de Wieder: el golpe más duro contra los nazis, en la ofensiva de 1944 con la destrucción del Grupo de Ejércitos de Centro, es un contrapunto, al menos histórico, a la carrera criminal de Wieder que, como he dicho, alcanza su clímax con la exposición fotográfica.

Este contrapunto viene desde una posición vanguardista. El ideal vanguardista intentaba la fusión de la ética y la estética, la combinación del talento (“natural si es que eso era posible en el arte de la guerra”) con el amor (“hasta donde pueden amar sus hombres a un general”). La descripción de Stein nos remite de forma inmediata a las demandas de Marcuse, en los albores de mayo 68: la posición crítica, el gesto negativo del intelectual va acompañado por una intención erótica. El hombre que sabe hacer la guerra es el mismo que puede amar y ser amado.

Pero mientras la vanguardia europea y latinoamericana intentó fusionar la Revolución y el Arte y se embarcó en proyectos utópicos lo mismo que críticos, el modernismo anglosajón (contemporáneo de la vanguardia), tiene una intención restauradora de la vieja tradición y por lo mismo un carácter conservador: su intención es recobrar la tradición europea perdida, como en el caso de Pound y Elliot, o mantener una estética intimista, “ni muy feliz ni muy triste, y sin embargo contento” (1996, p. 63) como dice Bolaño de Williams.

Cuando Pinochet da el golpe de estado Stein, de 28 años, desaparece de Chile. Y por eso asistimos, en los preludios del golpe, a las vacilaciones éticas y estéticas de

Stein, que no sabe si apostar por la vía heroica de la vanguardia o por la más modesta de la poesía íntima y restauradora de Williams.

Tras el golpe, el narrador maneja dos versiones del destino de Juan Stein. La primera, más extensa y emocionada, relata las hazañas guerrilleras de Stein en distintos lugares del mundo que van de Angola a Nicaragua, pasando por Mozambique, Namibia y Colombia, y acabando por fin en El Salvador, donde Stein muere tras el asalto del Frente Farabundo Martí a San Salvador. La segunda nos relata la vida de un Juan Stein que se ha refugiado en el extremo sur de Chile, más allá de Puerto Montt, en donde se habría exiliado y se habría dedicado a la enseñanza y a la reparación de motores, y donde habría fallecido de cáncer. Aunque esta versión parece más verosímil, pues hay un testigo que dice haberlo conocido, el corresponsal de Arturo Belano, Bibiano O’Ryan, nunca encuentra la tumba de Stein.

Bolaño nos deja, por lo tanto, ante un enigma: ¿Stein cumplió su destino de poeta vanguardista, convirtiéndose en guerrillero, o más bien se refugió en la condición de *modern* y se dedicó a la poesía intimista y a la reconstrucción de motores, como una especie de Truman, como una especie de Williams? No lo sabemos. Y tampoco el narrador. Queda una fisura en la novela. Un espacio por el que se fuga la historia.

El capítulo 6 de *Estrella Distante* (en el 7 se narra la exposición fotográfica de Wieder) se encuentra dedicado a Diego Soto y a Petra. Bolaño escribe que: “(...) la historia de Petra (...) es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein” (1996, p. 81). Es decir que Soto y Petra guardan una correspondencia en la que se intercambian, como entre Stein y su doble, las ilusiones con las realidades.

Diego Soto, amigo y rival de Stein, escapa del Chile de Pinochet y se radica en Francia; traduce a los poetas de OuLiPo y de Tel Quel y también a escritores fantásticos y pornográficos chilenos de principios de siglo; lleva una vida apacible y aburguesada, que acaba de manera fatal cuando se encuentra en una estación de Perpignan con una pandilla de neonazis. Petra, su doble, carece de brazos –se los amputaron tras un accidente-, es poeta y homosexual; sale del Chile de Pinochet y lleva una vida de artista y bailarín callejero en Holanda y en Alemania; termina por convertirse en mascota de las paraolimpiadas de Barcelona y tres años después muere de Sida.

Los dos escritores llevan una vida feliz, Soto aburguesado y Petra como artista callejero, Soto casado y Petra con muchos amantes, y sin embargo el juego especular es evidente: Petra, cuyo verdadero nombre es Lorenzo o Lorenza, parece el personaje de uno de los relatos fantásticos y pornográficos que Soto traduce.

Escriben los miembros de OuLiPo, Jacques Roubaud y Marcel Benabou:

¿OULIPO? ¿Qué es esto? ¿Qué es aquello? ¿Qué es OU? ¿Qué es el LI? ¿Qué es el PO? Ou es la OBRA, un taller. ¿Para fabricar qué? La LI. LI es la literatura, lo que leemos y lo que tachamos. ¿Qué tipo de LI? La LIPO. PO significa potencial. Literatura en cantidades ilimitadas, la que podría producirse hasta el fin de los tiempos, en grandes cantidades, infinitas para todos los propósitos prácticos.² (2012)

Esta literatura potencial de OuLiPo que Soto admira y traduce, se inscribe muy bien junto a la extravagancia de Lorenzo o Lorenza que además de poeta es bailarín,

OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que **OU** ? Qu'est-ce que **LI** ? Qu'est-ce que **PO** ? **OU** c'est **OUVROIR**, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la **LI**. **LI** c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de **LI** ? La **LIPO**. **PO** signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques.

mascota de las olimpiadas, etc. como si se afanara en consumir las posibilidades de lo que puede hacer un poeta homosexual sin brazos. Pero además, ¿en qué sentido se puede equiparar el juego de literatura potencial de OuliPo con el último instante de vida de Petra? Existe un primer nivel, que es el de la acumulación hacia lo ilimitado: la literatura como ejercicio de recreación exponencial se plantea como un infinito similar al que se abre con la experiencia de Petra que al intentar suicidarse, siente que su vida, pero toda la infinita cantidad de momentos de su vida, desfilan delante de sus ojos. Si se puede establecer una correspondencia entre estos dos sentidos, cabe también remitirse a que OuLiPo se fundamenta en una especie de estadística, de rudimento científico, con lo cual estaríamos acercándonos a una literatura producida industrialmente, que es como si habláramos del cine, de la película que Petra ve pasar ante sus ojos; o en otro sentido, de la condición de ciborg que adquiere Petra cuando comienza a utilizar unas prótesis para reemplazar a sus brazos.

En el fondo, la extravagancia de OuLiPo y de Petra permite muchas lecturas. Sin embargo, estas lecturas apuntan en una dirección: la poesía como previsión de las posibilidades. OuLiPo es una reacción al surrealismo, es un hiperracionalismo que entraña una literatura de imposibles. Petra, que está destinada a morir en el mar, sin embargo lleva una vida relativamente feliz a pesar de la discriminación, la deformación y las prótesis. Son dos versiones de lo monstruoso, entendido aquí como aquello que escapa de lo ordinario.

Ese salto a la imaginación erótica –en Soto la abertura hacia el infinito y en Petra su condición deforme que le permite sobrevivir aun al carecer de brazos- sirve a su vez de contraparte, de revés de la historia de los dos Stein, pues tanto el erotismo como la

revolución son conjuros que utilizan los hombres para transformar la realidad. Esta interrelación entre todos estos personajes se explica en el texto de la siguiente forma: “Aunque lo único que los une (a Stein, Soto y Petra) fue la circunstancia de nacer en Chile (...) y la lectura de un libro. (...) El libro se titula: *Ma gestalterapie* y su autor es el doctor Frederick Perls (...)” (1996, p. 85)

Estos personajes vendrían a ser como una expresión de la teoría gestáltica, un ambicioso intento por conciliar todo aquello que nos libera de la neurosis y nos lleva a la felicidad. Y que en este caso aparece combinado, o resumido, como la coexistencia de la revolución y el erotismo, del juicio y lo sublime, de la razón y el amor.

3.3.-El detective Abel Romero

Bibiano O’Ryan, corresponsal de Belano en Chile, es el doble del mismo Bolaño: O’Ryan escribe un libro sobre los nazis en América, *El retorno de los brujos*, que es un juego de espejos con la realidad, pues ese libro fue escrito por Bolaño y se llama *La literatura nazi en América* (1996). Bibiano es como una versión imaginaria de un Bolaño que se hubiera quedado en Chile y que terminara por convertirse en un detective literario. Este detective literario –que mantiene correspondencia con varios personajes en distintos lugares del mundo- le facilita al detective Abel Romero la dirección del poeta Belano.

Así entra en escena la figura del detective en la obra de Bolaño. La presencia de Romero había sido esbozada en uno de los cuentos de *Llamadas telefónicas* (“Joanna Silvestri”), pero solo en *Estrella distante* Bolaño avanza en la dirección de la literatura de género. Pero avanza en esta dirección para falsearla, para convertirla en algo más complejo: el pragmatismo de la literatura de género va a combinarse con las

consideraciones éticas y estéticas del arte de vanguardia. O, en ciertos momentos, simplemente va a chocar.

Romero busca a Bolaño para que lo ayude a identificar a Wieder. Dice el narrador: “Wieder era poeta, yo era poeta, él (Romero) no era poeta, *ergo*, para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta” (1996, p. 126) Romero fue célebre en los días anteriores al golpe de Pinochet: su destreza como detective lo hizo merecedor de una medalla que recibió de las manos del mismo Allende. Por esa razón estuvo preso y luego tuvo que exiliarse. Uno de los casos que resuelve Romero recuerda al cuento de Poe, “La carta robada”: Romero descubre que un asesino se encuentra a los ojos de todos, y no oculto, tal como sucede con la carta en el cuento de Poe.

Romero ha rastreado, como un sabueso, los pasos de Wieder. Pero no puede descubrir su actual ubicación. El seguimiento lo ha llevado hasta una colección de revistas en las que Bolaño debe encontrar a Wieder, es decir, debe encontrar el estilo literario de Wieder. Así es como nos describe Bolaño estas revistas:

No eran revistas literarias de derechas al uso: cuatro de ellas las sacaban grupos de skinheads, dos eran órganos irregulares de hinchas de fútbol, al menos siete dedicaban la mitad de sus páginas a la ciencia ficción, tres eran de clubes de *war games*, cuatro se dedicaban al ocultismo (...) y entre estas, una, directamente a la adoración del diablo, unas seis podían adscribirse a la corriente pseudo-histórica del revisionismo (...) una, la rusa, era una mezcla caótica de todo lo anterior (...) casi todas eran racistas y antisemitas. (1996, p. 130)

La primera consideración del narrador en torno a esta sub-literatura es de carácter ético: es un juicio sobre su inclinación racista y antisemita. Pero lo que no sabemos es por qué Romero ha seguido la pista de Wieder hasta esas revistas. ¿Acaso Romero se dedicó a comprar revistas nazi fascistas con la esperanza de que lo lleven hasta Wieder? No se dice en el texto, pero es dudoso. Más bien cabe pensar que Romero siguió la pista de un crimen, y ese crimen lo llevo hasta las revistas. El crimen que se relata en la novela es el

que cometió el camarógrafo R.P English/Wieder, quien participaba en el rodaje de una película *gore*, y quien terminó por asesinar a todos los actores. Esa es la pista que tiene Romero, pero no queda claro cómo se conecta ese crimen, detrás del cual se encuentra Wieder, con los revistas. Romero no lo aclara y Bolaño no lo cuenta.

¿Por qué Romero lleva esas revistas hasta el narrador? ¿Porque las identifica con una ética nazi? ¿Porque ha seguido la pista de English hasta allí? Lo tercero es lo más posible.

Sí resulta claro, en cambio, que Romero carece de toda formación artística o literaria: el único libro de literatura que ha leído es *Los miserables*; en lugar de visitar el museo Picasso y la Sagrada familia, que el narrador le sugiere conocer, se marcha a ver el Camp Nou y el acuario; y finalmente le lleva al narrador como regalo un libro de García Márquez, en donde adivinamos un guiño irónico.

Bolaño va a identificar a Wieder en un fanzine de los Escritores Bárbaros, bajo el seudónimo de Jules Defoe. Podía ser cualquiera, dice el narrador que ha identificado el estilo “entrecortado y feroz” (1996, p. 143) de Wieder, cualquiera con ganas de quemar el mundo, pero el narrador tiene la corazonada de que es Wieder.

Bolaño y Romero entablan una pasajera amistad, que nos remite al reconocimiento que obtuvo Romero de Salvador Allende: el pragmatista gratificado por el revolucionario. Aunque Romero no tiene una formación literaria mantiene un recuerdo preciso de *Los miserables*, la novela de Víctor Hugo: cuando Javert, el policía, se suicida, tras ser salvado de la muerte por Jean Valjean. Mientras Romero recuerda este pasaje, Bolaño recuerda, de la misma novela, las barricadas de París y a Jean Valjean que salva a Javert.

Javert representa un imperativo ético de carácter monolítico: cuando Valjean lo salva de la muerte, la diferencia entre el bien y el mal se borra. Y entonces Javert se suicida. El auxilio que le presta Valjean a Javert, así como el suicidio de Javert pueden inscribirse en el territorio de lo sublime: el duelo con la muerte. En el caso del primero ese duelo sirve para continuar con la vida, entraña cierta fraternidad, mientras que en el del segundo nos encontramos con la abolición del sujeto, o de la subjetividad.

Mientras Bolaño conserva su subjetividad, Romero la ha perdido o está a punto de perderla.

La capacidad de investigador de Romero, nos enteramos poco después, se encuentra orientada a eliminar a Wieder. Romero se convierte en un asesino a sueldo, en un sicario: allí tenemos el pragmatismo, la suficiencia investigadora, al servicio de la economía. Lo que significa la disolución de la subjetividad, de las consideraciones éticas y estéticas.

4.-ANALISIS DE LOS DETECTIVES SALVAJES

Probablemente, a estas alturas, *Los detectives salvajes* se ha convertido en un libro de culto. Yo lo leí cuando tenía 20 o 21 años. Quizá lo leí antes. Lo inicié sin mucha esperanza. Mi principal motivación fue una nota del periódico dominical que reseñaba la obra y la vida exagerada del último ganador del premio Rómulo Gallegos 1999. Cuando leí la nota me sedujo la idea de la aventura, me conmovió el coraje del poeta y más de una vez me reí con su sentido del humor: contaba que había trabajado como mesero, lavaplatos, dependiente, administrador (allí hubo un ascenso). Así decía el artículo: “Allí hubo un ascenso”. Pasar por todos esos trabajos que se me hacían rastreros significaba salir del aire cerrado de las bibliotecas, las camarillas, las universidades y, arriesgándose a perder esa condición de letrado que en Latinoamérica se asocia con el poder, como el amanuense que sirve a su jefe, tal y como lo ha indicado Ángel Rama, fuera de la ciudadela, en los extramuros de la ciudad letrada, un poeta se animaba a circular por el desierto, el caos, el vértigo de lo real. Y no sólo que el poeta era capaz de asaltar la realidad, sino que su carácter se templaba y su buen humor se afilaba.

Mi primer sentimiento ante la noticia del ganador del Rómulo Gallegos 1999 fue de atracción, pero luego hubo un segundo movimiento de desconfianza. “¿Y si Bolaño no es más que un nuevo invento de las editoriales? ¿Una nueva marca? ¿Una nueva pose –la del poeta maldito- ante la cual los lectores, más o menos cuidadosos, más o menos despiertos, cultos, informados, valientes, tendrán que someterse, engañándose, como tantas otras veces?” ¿Era eso?

Cuando inicié la lectura del libro me pareció que había un dejo de inexperiencia en la forma de narrar, pero luego lo achaqué a que el narrador era el poeta García

Madero. Conforme avanzaba iba encontrando el vivo retrato de lo que significaba la literatura en un país como el mío y, luego, me podría arriesgar a decir que era un significado que se podía ampliar a casi toda Latinoamérica. García Madero, el poeta olvidado que asiste a un taller de literatura, no podía expresarlo mejor: “(...)leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; (...)A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento no leíamos) que criticáramos también, y entonces Álamo se ponía a leer el periódico” (1998, p. 13) Y un poco más adelante García Madero le pregunta al poeta Álamo qué es una perífrasis, una pentapodia, un tetrástico, sin que Álamo acierte a responder. Dice García Madero: “Al principio pensé que la sonrisa que me dedicó (Álamo) era de admiración. Luego me di cuenta que más bien era de desprecio. Los poetas mexicanos (supongo que los poetas en general) detestan que se les recuerde su ignorancia”. (1998, p. 14)

La impostura había sido denunciada en la primera página: los poetas, esos amanuenses del poder en América Latina (¿sólo en América Latina?) no sólo que despreciaban la creación de los más jóvenes (por eso Álamo se dedica a leer el periódico mientras los otros se critican) sino que desdeñan cuanto ignoran. En el fondo despreciaban el sentido amplio que tiene la literatura: el de una creación. Y su ejercicio intelectual se encontraba sometido al corsé, al canon, la jerarquía, el interés. He pensado desde joven que la literatura es un saber ajeno a los convencionalismos y a las fórmulas y que ese saber se abre al enciclopedismo y a la libertad. Es un saber amplio y profundo, que difícilmente implica una enseñanza obvia, directa.

García Madero vuelve a repetir sus preguntas sobre las figuras literarias cuando viaja con Ulises Lima, Arturo Belano y Lupe en el Impala de Quim Font. Huyen de

Alberto, el proxeneta de Lupe, y corren rumbo al desierto, en busca de Cesárea Tinajero. García Madero que, en el transcurso de la novela, se ha convertido en un real visceralista, ataca a preguntas a sus camaradas: ¿Qué es un tetrástico, un síncope, un zéjel? Lima y Belano no atinan a responder, y menos Lupe. Pero tanto Lima como Belano escuchan, mientras huyen, las definiciones de García Madero. A diferencia de Álamo que sonreía con desprecio. Cuando García Madero comienza a dormirse, luego de acribillarlos a preguntas, Belano recita la siguiente estrofa de Arquíloco:

“Corazón, corazón, si te turban pesares
invencibles, ¡arriba!, resístele al contrario
ofreciéndole el pecho de frente, y al ardid
del enemigo oponte con firmeza. Y si sales
vencedor, disimula, corazón, no te ufanes,
ni de salir vencido, te envilezcas llorando en casa”. (1998, p. 561)

La invocación a Arquíloco, poeta y mercenario del 650 a.C., es una especie de réplica al conocimiento académico de García Madero: la poesía de Arquíloco sigue viva, y si bien no desdeña la retórica, es un conocimiento que no tiene que ver sólo con la retórica. Arquíloco, además, es y no es un escritor profesional: poeta y mercenario, se dice líneas más abajo que “Belano y Lima hablaban de un poeta que escapaba del campo de batalla, sin importarles la vergüenza y el deshonor que tal acto acarrearía, al contrario, vanagloriándose de él”(1998, p. 561) En cierta forma Belano y Lima, lo mismo que Bolaño y Papeasquiario que inspiran a estos personajes, escapan del campo de batalla de la literatura en español, sin vergüenza ni deshonor, sino vanagloriándose. Quitarse del camino era más valiente que seguir en él y someterse a los talleres de literatura, a los Álamos sucesivos y su ignorancia, a la comedia letrada en busca del poder. En lugar de la lucha por un sitio en *La ciudad letrada*, al amparo de los caudillos, Lima y Belano buscan la intemperie.

Dice Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1998): “Mariano Azuela se especializó en la requisitoria contra los intelectuales (...)” (p. 170). Este cuestionamiento, al que se dedica el mismo Rama, nos da una idea de cuál es el lugar de los intelectuales en la esfera social.

El testimonio de Azuela -dice Rama- es más crítico del intelectual que del jefe revolucionario, introduciendo un paradigma que tendrá larga descendencia, el que además se abastece de un lugar común del imaginario popular: es la admiración indisimulable por la capacidad del intelectual para manejar el instrumento lingüístico (...), por su poder casi mágico para ejercer la escritura y mediante ella componer el discurso ideológico justificativo, desde el panegírico del caudillo hasta el trazado de los planes, y contrastadamente la desconfianza respecto a su solidaridad y persistencia (...) (1998, p. 171)

Este carácter funcional que adoptan los intelectuales es denunciado a lo largo de la obra de Bolaño. Sin embargo *Los detectives salvajes* es la novela en que esa crítica (del sistema, sus personajes, sus obras) adquiere una profundidad y una proximidad mayores. La requisitoria de Bolaño a los intelectuales se despliega en distintos niveles, pero implica al menos dos formulaciones fundamentales: la primera es de orden ético-estético y la segunda es de carácter pragmático, o si se quiere, detectivesco. Vamos a ver como se despliega este proceso en torno a los intelectuales: cuál es su sustento y cómo se representa.

He señalado ya el carácter seminal de la vanguardia en Bolaño y cómo siguió siendo un infrarrealista a lo largo de su vida. Sobre esta continuidad de la vanguardia en Bolaño, apunta Javier Campos: “Todo ese trabajo de rescate del pasado surrealista mexicano, más sus posiciones sobre la poesía latinoamericana joven de los 70, hay que conectarlo a *Los detectives salvajes* pues en mi opinión son las fuentes poéticas de la historia contada en esa novela y de gran parte de ‘la poética’ de toda la obra de Bolaño” (2011, p. 138) Esa modernidad de la vanguardia implicaba una defensa de la capacidad

crítica del intelectual lo mismo que una búsqueda del sentido. Esa crítica, en la vanguardia, adquiere un carácter ético que, en sus mejores momentos, sostiene un espíritu de rebelión. En cierta forma la ética y la crítica pueden entenderse a partir de una definición que diera George Steiner de la crítica: una teología del vacío. Y el sentido y la utopía se encuentran emparentadas con lo sublime: un enfrentarse a la muerte, una tristeza del pensamiento según la definición que el mismo Steiner proporciona de la utopía. Esas son las líneas maestras que recorren esta novela: la crítica que persigue la ética y el desafío a la muerte que invoca la utopía. En los versos de Arquíloco, “Corazón, corazón, si te turban pesares invencibles/ ¡arriba!, resístele al contrario (...)”, encontramos justamente una síntesis de los dos, crítica y utopía, que podrían resumirse como un llamado al valor, tan caro a Bolaño. Crítica: oposición al contrario. Utopía: ¡arriba! Aunque los pesares sean invencibles: la muerte es el más invencible de todos.

La crítica y utopía responden a un doble movimiento. Este doble movimiento es simultáneo, e implica por un lado un momento de negación y un segundo de afirmación. En *Los detectives salvajes* la requisitoria a los intelectuales va aparejada con la búsqueda de la lucidez y el valor. En este proceso se desenmascara a los falsos ídolos y se indaga por el destino de los que, idealistas o locos, tuvieron el coraje de continuar con su aventura hasta el final. En el primer bando tendríamos a una gran mayoría de los intelectuales y escritores que aparecen en la novela (desde el poeta Álamo hasta Octavio Paz) y a manera de contraste tenemos a Lima, Belano, Amadeo Salvatierra y, sobre todo, Cesárea Tinajero. La negación de una parte de la realidad implica la aceptación de otra de las versiones de la realidad. Sobre esta condición insatisfecha de estos poetas vanguardistas escribe Javier Campos: “¿No sugiere acaso también –la muerte de Cesárea

Tinajero- que la poesía tiene solo fuerza, poder y divinidad, para enneguecer de placer y dolor a los poetas, cuando únicamente ellos son poetas jóvenes porque sólo en esa edad esos jóvenes artistas de verdad son irreverentes, iconoclastas, altaneros, subversivos e inconformistas del arte viejo que quieren cambiar por uno nuevo, pero el que no saben con certeza cuál?” (2011, p. 139)

Si el componente básico de esta novela es su espíritu moderno, la representación tiene una superficial (porque la posmodernidad en el fondo es superficial) estética posmoderna. Esa estética es la novela de detectives y responde a un imperativo pragmático: la solución de un misterio, y en la novela, el descubrimiento del paradero de una persona. En realidad, *Los detectives salvajes* contiene dos relatos de investigación: la búsqueda de Cesárea Tinajero y la persecución a Lima y Belano. La búsqueda de Cesárea Tinajero se encuentra relatada en la primera y en la tercera parte de la novela. Y la indagación por el paradero (o la identidad) de Lima y Belano corresponden a la parte central en la que se recogen testimonios de 53 personajes que al dar unas cuantas pistas sobre Belano y Lima, también revelan su subjetividad.

Ese abanico abierto de más de 50 personajes parecería como una *mise en abyme* en la que se evapora la modernidad, dando lugar a la pluralidad y a la singularidad recogidas por el discurso posmoderno como el *non plus ultra* de la filosofía. Dice Claude Fell: “(...) la imprecisión en la caracterización de los personajes, su conducta ambigua e incluso contradictoria; por otra parte, el rechazo de las ideologías y el uso repetido y a veces vehemente de la ironía, del pastiche, de la parodia, del humor, nos orientan hacia la posmodernidad (...) Es evidente que la errancia de los protagonistas (...) favorecen , a través de la multiplicidad de sus interlocutores y la polifonía de voces que se expresan en

esta novela, la emergencia de estas características (...)” (2011, p. 162) Y sin embargo, como he señalado antes, Bolaño no solamente devela la subjetividad de sus personajes, sino que al hacerlo, nos expone a su ética (o a su falta de ética), y tácitamente, elabora un juicio de esos personajes.

Comenzaré por señalar el ideal ético-estético que sostiene a *Los detectives salvajes* y cómo ese ideal apela a un movimiento de negación lo mismo que a otro de afirmación. Seguiré después con la reconstrucción de las búsquedas detectivescas que tienen lugar en la novela, y finalmente señalaré cómo esas persecuciones se combinan con la intención moderna del autor.

4.1.- Traficantes, rebeldes y poetas: crítica y utopía

Bolaño es un poeta romántico, en la medida en que las vanguardias son una variante romántica de la literatura. El romanticismo –desde William Blake a los surrealistas, pasando por Rubén Darío- es un desafío a las abstracciones modernas, con la particularidad de que los románticos se rebelan contra la modernidad sin renunciar a su condición de modernos.

La vanguardia es, en el fondo, un movimiento de refundación de la modernidad. Ese redescubrimiento de lo moderno sólo puede llevarse a cabo mediante la rebelión y la poesía. Nuestra modernidad más avanzada, que dio paso a la posmodernidad, tuvo un momento clave: el 68. La decadencia de los ideales modernos, la razón ilustrada y la fe en la historia, encuentra su reverso crítico en el gesto de la vanguardia: la crítica de Debord a una nueva fase histórica, la sociedad del espectáculo, se amplía y profundiza en la mirada de Marcuse, para quién es necesaria una negación completa del sistema, tanto de lo positivo, como de lo negativo. En los dos se encontraba enunciado un proyecto que

sacaba al hombre por fuera de la historia, permitiéndole apropiarse de su propia vida. En Debord este proyecto consiste en la negación de la cultura que no puede llevarse a la realidad, de las ideas que no pueden vivirse, de la pseudocultura que se fabrica para alimentar el mercado. Marcuse introduce una variante al discurso racionalista de la modernidad: “hay que erotizar la razón”, dice Marcuse.

Estas dos miradas románticas cuestionan las nociones de sujeto e historia que, apoyado en Jameson, he utilizado como puntos cardinales de la modernidad. La razón y el sentido, la crítica ilustrada y la utopía histórica encuentran un límite en las formulaciones de la vanguardia. Pero antes que un límite, el romanticismo de las vanguardias es una encrucijada: la crítica y la utopía se confunden en el gesto de las mil vanguardias, pues su gesto consiste justamente en apelar a la singularidad existencial en la que deben encarnarse y vivirse esos discursos modernos. Sobre estas mil vanguardias, de las que los infrarrealistas son herederos, apunta Javier Campos:

(...) el *Manifiesto* (infrarrealista) no es otra cosa que un reprocesamiento actualizado, en esos 70, de toda la poética surrealista de comienzos del siglo XIX y principios del XX más la fuerte influencia de dos grupos vanguardistas latinoamericanos de los 60 y 70. El primero era el grupo ecuatoriano llamado “Los Tzántzicos” (1960-1969), nombre tomado de los indígenas reducidos de cabezas de la selva amazónica. “Los Tzántzicos” hicieron una poesía de denuncia combativa y revolucionaria pero se negaron a publicar poemas, puesto que serían destinados a satisfacer el gusto de capas sociales elitistas e insensibles. Sólo los declamaban en escenarios públicos. Querían en definitiva que el poema fuera una manera de agredir a la burguesía como si éste fuera un palo o una pistola. El segundo era un grupo peruano “Hora Zero”, que en 1971 se definía como ‘construir lo nuevo-destruir lo viejo.’ No había realmente mucha diferencia entre ambos grupos- aunque mucho más vanguardistas radicales eran ‘Los Tzántzicos’(...) De allí que Ulises Lima venga a ser claramente en la novela un poeta cien por cien ‘tzántzico’ (2005, p. 141)

Escribe Camus: “Una revolución a la que se separa del honor traiciona a sus orígenes, que pertenecen al reino del honor.” (1963, p. 325)Lima y Belano, los detectives salvajes, son la viva estampa del hombre rebelde de Camus, el que no se separaba del

honor, aquel que dice “(...) soporto la dignidad común que no puedo dejar que se rebaje en mí ni en los otros. Este individualismo no es goce; es lucha siempre, y goce sin igual algunas veces, en la culminación de la compasión orgullosa”. (1963, p. 328) En *El hombre rebelde* Camus llega a esta conclusión natural tras un largo camino a través de la insubordinación histórica, el nihilismo y el cinismo revolucionario. Algo similar sucede con Lima y Belano. Escribe Bolaño en *LDS*:

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

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

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

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas. (1998, p. 77)

Esta clasificación ideológica de los real visceralistas nos remonta a su prehistoria, a lo que podríamos denominar como su insatisfacción histórica germinal. El esquematismo de las clasificaciones –de todas- introduce en la novela un dejo irónico. Verdaderamente, los poetas real visceralistas tuvieron una conciencia política que se va a mantener y complejizar a lo largo de la novela, pero que nunca va a volver a presentarse con tal esquematismo, a excepción de algunos casos. Cuando García Madero, el narrador de la primera y de la tercera partes, elabora esta clasificación, sabemos ya que Lima y Belano son pequeños traficantes de marihuana, que el primero fundó una revista llamada *Lee Harvey Oswald* financiada con el dinero de la hierba y que en ese momento los dos se encuentran embarcados en la búsqueda de una poeta vanguardista perdida, Cesárea Tinajero. Dice García Madero: “El nombre del grupo (real visceralistas) de alguna

manera es una broma y de alguna manera es algo completamente serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios (...) Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora (...).” (1998, p.17)

Lima y Belano no sólo son pequeños traficantes sino que además son revolucionarios y poetas: de entrada se explicita el carácter clandestino de su actividad, pues el dinero de la marihuana sirve para sostener la militancia política y la aventura poética. Esa condición ilegal de esta “pandilla” (“No dijeron <<grupo>> o <<movimiento>> dijeron pandilla y eso me gustó” (1998, p. 17), dice García Madero) abarca los aspectos económicos, políticos y culturales de su actividad: traficantes, revolucionarios y poetas. Los real visceralistas se encuentran fuera de la ley y su actividad es un desacato, un movimiento de negación de la sociedad y de la realidad. “La novela –dice Camilo Marks- es una historia de la poesía que no se publica, no se escribe o no se lee, aun cuando se practica a diario por miles de seres humanos.”(2003, p. 140) Una historia de la vida secreta, no sólo de las palabras. Que la revista de Ulises Lima se llame *Lee Harry Oswald* no hace más que añadir virulencia a esa declaración de guerra de guerrillas: es una bomba en el corazón del orden, de sus valores y sus creencias, pero además es un elogio del mal y el asesinato, como si se remontara al Thomas de Quincey de *El asesinato como una de las bellas artes*.

La rebeldía natural no tiene camino: ella es el camino. Escribe Camus: “¿El fin justifica los medios? Es posible. ¿Pero qué justifica el fin? A esta pregunta que el pensamiento histórico deja pendiente, la rebelión responde: los medios.”(1963, p. 325)

Esa es la ética de mayo del 68 y la ética que estos personajes de *LDS* van a ir desarrollando conforme avanzamos en la novela.

Sin embargo, el camino hacia la rebelión natural – o sea, la rebelión natural en sí misma- resulta atravesado, a veces, por el simulacro historicista, y en ciertos casos se queda estancado allí (como en el caso de Pancho Moctezuma). Cuando Belano se dedica a expulsar a los real visceralistas de la “pandilla”, García Madero se lamenta y escucha la siguiente declaración de Jacinto Requena, otro real visceralista: “Belano se cree Breton (...) En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Breton (...)” (1998, p. 101) Esta alusión a Breton, que expulsa a sus camaradas, recuerda los versos de *Nadja* en los que el francés apuntaba que el acto surrealista por excelencia es bajar a la calle y disparar contra la multitud.

Los surrealistas que colaboraron con el partido comunista y elaboraron su elogio del mal (sin llevarlo a la práctica) se puede decir que no sólo inspiran a los real visceralistas, sino que a veces, los jóvenes poetas mexicanos actúan como si fueran surrealistas franceses. Es decir, renuncian a la rebelión natural y asumen un modelo histórico, que como tal, se encuentra vacío. Este gesto esquemático es rápidamente abandonado o corregido. Cuenta García Madero: “La purga del real visceralismo es solo una broma, dijo Ulises. ¿Pero los purgados sabían que se trataba sólo de eso? Claro que no, entonces no tendría ninguna gracia, dijo Arturo. ¿Así que no hay nadie expulsado? Claro que no.” (1998, p. 112)

Tras esta declaración que evoca el espíritu carnavalesco y revela la farsa a la que asistimos, Lima y Belano, 25 páginas más adelante, se aprestan a cumplir su destino: perderse en los desiertos de Sonora en busca de la última real visceralista, Cesárea

Tinajero. Esta búsqueda de Cesárea Tinajero que se va a llevar a cabo en la tercera parte de la novela se encuentra animada por una ética radical en la que se niega el orden de cosas, el *establishment* literario, político y social y en el que se apuesta por la preservación de la dignidad común, por el honor del revolucionario al que se refería Camus. Esta defensa ética tiene un correlato idealista: Estridentópolis, la ciudad futurista con la que Cesárea Tinajero soñaba, y Aztlán, con la que Lima sueña, muy en la línea de las demandas vanguardistas latinoamericanas de los 60, con su inclinación a recordar y revitalizar el mundo indígena americano.

Pero esta ética que ha acabado de madurar en la página 112 no sólo que va a servir de inspiración en la búsqueda de Cesárea Tinajero y de su ciudad – o la de Lima – que vendría a ser el reverso de la ciudad letrada, sino que es la ética que sostiene la novela a lo largo de la segunda parte, en la que leemos los testimonios de distintos personajes que hablan de Lima y Belano y de sí mismos. Pero antes de avanzar en la dirección de la segunda parte, detengámonos en los preliminares de la partida hacia el desierto de Sonora.

No creo que exista un “cambio de ética en el Belano de los 90” (2008, p. 180), como señala Andrea Cobas Carral. “El honor del poeta” al que se refiere Cobas Carral como característica del poeta de los 90, se encuentra ya presente en los 70: de otra forma, no se podría entender cómo los real visceralistas se niegan a participar de las camarillas de los poetas paceanos y de los poetas campesinos. En cierta forma, esas camarillas, el *establishment* cultural, acepta, sostiene y defiende el orden social en el que la policía colabora con los proxenetas, como Alberto. Creo que la negación del sistema de la literatura, de la ciudad letrada, implica un rechazo de la indignidad a la que se encuentra

sometida Lupe, que no puede abandonar a su padrote ni huir de él. Dice Joaquín Manzi: “Han accedido a la vivencia fantasmal reflejada en el espejo (...) esa experiencia implica asumir en silencio la humanidad de la víctima y la imposibilidad ética –aunque no real y concreta- de darle muerte” (2002, p. 163).

Lo que Lima y Belano consiguen, al final de la primera parte, es el reconocimiento de una ética, la humanidad de la víctima y la defensa de la vida. De la suya propia en tanto poetas singulares y de la vida de los otros. El viaje hacia los desiertos de Sonora implica un reconocimiento de la humanidad de los marginados de la historia, de los derrotados, así como la salvación de aquellos que son perseguidos, explotados o violentados. La búsqueda de Cesárea Tinajero (ese gesto político y poético clandestino) se encuentra ligada a la protección y ayuda que los poetas prestan a Lupe (otra vez un gesto político y poético). Que la fuga tenga lugar en el auto prestado-robado a un amigo dota a la situación del aura de ilegalidad que respiran los real visceralistas desde el comienzo: traficantes, revolucionarios y poetas.

¿Cuál es la diferencia entre el tráfico de marihuana y el ejercer de padrote? Los dos son actividades que se encuentran fuera de la ley, pero en el caso de la primera ni Lima ni Belano ejercen coacción sobre nadie. Mientras, Alberto, el padrote, no sólo que amenaza a Lupe de muerte (con su enorme cuchillo) sino que recibe apoyo de la policía. En la ciudad letrada el crimen contra los débiles está permitido.

El rechazo a esta ciudad letrada en la que los débiles sufren nos remite a las primeras páginas de *LDS*, en las que Lima le dice a García Madero: “Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. –De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido”.

(1998, p. 17) Alejándose de la ciudad letrada de los poetas campesinos y los poetas de Paz, y en dirección a la irreal Estridentópolis de Cesárea Tinajero, o a Aztlán, la ciudad con la que sueña Lima.

Si el mandamiento ético, según Levinas, se impone como un rotundo “No matarás”, al final de la búsqueda de Cesárea Tinajero, cuando finalmente la encuentran, Belano y Lima se convierten en asesinos, al acabar con la vida de Alberto, el padrote, y el policía que lo acompaña. Pero además le llevan la muerte a la misma Cesárea Tinajero, quien muere por defender a Ulises Lima. Entonces, el clima de desolación es total: la ética de lo humano se derrumba tras estas muertes. Escribe García Madero, en una metáfora que es muy cara a Bolaño, la metáfora del naufragio, sólo que en este caso, aparece invertida: “Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años. La vuelvo a ver arrojándose contra el policía y contra Ulises Lima (...). Espero que los hayan enterrado junto con sus pistolas (al padrote y al policía). O que hayan enterrado éstas en otro agujero del desierto. ¡Pero que en cualquier caso las hayan abandonado!” (1998, p. 607)

¿Cómo entender estas muertes? Se las podría entender como una clausura de la ética, con el consiguiente naufragio de la estética: ni el padrote, ni el policía ni Cesárea merecían morir. El enfrentamiento con la muerte –la estética de lo sublime– sólo tiene sentido si es para salvarnos de la muerte o para salvar a otro de la muerte, no para matar. ¿Existe consuelo ante el derrumbe de la ética? Escribe Camus: “(...) Por lo tanto la violencia debe conservar para el rebelde su carácter provisional de fractura, estar ligada siempre, si no puede ser evitada, a una responsabilidad personal, a un riesgo inmediato” (1963, p. 324). Ese carácter provisional explicaría esa demanda que hace García Madero:

espero que hayan enterrado o abandonado las pistolas. Que el uso de la violencia sea provisional. Que no adquiriera un sentido sistemático.

Esta búsqueda del imposible (la tristeza del pensamiento) se encuentra animada por la crítica iluminista (la teología del vacío). En ese camino, que es el camino de la rebelión, la dificultad más ardua de resolver es la de la defensa. Apelar a la responsabilidad personal, al riesgo inmediato, del que habla Camus, puede servir de consuelo.

4.2.-El laberinto que va de Paz a Neruda

A pesar de haber enunciado ya el desenlace de la ética-estética que sostiene la novela, el camino de recreación y formulación de esa ética-estética asume la compleja estructura de un laberinto de voces. A lo largo de la segunda parte del libro los envíos y reenvíos testimoniales van construyendo lo más similar a un laberinto borgiano, en el que fácilmente podemos extraviarnos debido a la precisión, profundidad y brevedad con la que se presentan los testimonios de personajes que, en apariencia, se encuentran relacionados por el mero azar. Pero no es el puro azar lo que junta a estos personajes, sino que existe una voluntad de estilo, es decir, una permanencia de la ética-estética. Esa voluntad consiste en establecer una semejanza entre los personajes, una cualidad o categoría que todos comparten. Y en este caso, los personajes (sea que se encuentren en Tel Aviv, París, California, Managua, Monrovia, Pachuca, etc.) comparten una cuestión muy elemental: todos, de una u otra forma, tienen relación con Lima y Belano, o si carecen de una relación directa con ellos, tienen algo que ver con los real visceralistas.

Establecida esa conexión entre los personajes, resulta relativamente sencillo comprender el despliegue de la ética-estética de los 53 personajes, en la medida en que

ésta se va a presentar como un movimiento de aproximación o alejamiento a la ética-estética rebelde de los héroes de la novela, Cesárea Tinajero, Ulises Lima y Arturo Belano.

Antes de reflexionar en torno a los testimonios, detengámonos un poco en la estrategia literaria de abrir el abanico de estilos, y por lo tanto de subjetividades. Esta estrategia estaría confiriendo razón a la filosofía de Lyotard según la cual son imposibles los juicios, y sólo son posibles las descripciones de los géneros y los enlaces entre los relatos, crónicas, etc. Decía Lyotard en torno a su libro *La diferencia*: “El modo del libro es filosófico y no teórico: descubrimiento de las reglas y no de los principios” (1988, p. 10). Ese descubrimiento de las reglas nos remite al funcionamiento de un mecanismo antes que al sentido que pueda tener. Al renunciar al sentido (a una ética-estética, o en el lenguaje de Lyotard, a una metafísica) lo que nos queda es la metaironía. Esta metaironía consiste en crear un funcionamiento cerrado en sí mismo, cuyos códigos se contradicen entre sí. Como vimos al referirnos a las vanguardias, los mejores exponentes de esta metaironía son Joyce y Duchamp: crítica del lenguaje, y crítica de la frontera entre sujeto y objeto. Cuando el lenguaje llega a su límite y se desdice y se abre hasta la insignificancia (hasta la intrascendencia), la pluralidad no es más que una constatación de los infinitos estilos, y por lo tanto, de la falta de estilo. En otro sentido, cuando el funcionamiento de la naturaleza –como en Duchamp- imita a la máquina, se borra la diferencia entre sujeto y objeto. Ese es el origen de la metaironía: un juego circular, hermético, en torno al lenguaje, a las señales que circulan en el interior de un texto.

Este juego artístico, con todo lo revelador y metacrítico que es, se convirtió en una coartada para que la literatura y el arte dieran la espalda a las consideraciones éticas-

estéticas: en adelante, la semiótica iba a apoderarse de la poesía, la pintura, el cine, etc. En el fondo, era convertir las creaciones humanas al pragmatismo.

La proliferación desbordante por la que atraviesa la literatura de Bolaño es una especie de anzuelo por el que más de un crítico notable se pierde. Dice Chiara Bolognese: “Tomar una dirección u otra, todo da igual, es la indiferencia lo que domina en el mundo que describe Bolaño” (2009, p. 192) Esta lectura se puede sostener sólo si, en la línea de Lyotard, aceptamos la existencia del mundo en tanto lenguaje, y no como realidad, como una metafísica y una trascendencia explicadas por la teología del vacío y por la tristeza del pensamiento.

Partamos de esta cita de Chiara Bolognese para saber si verdaderamente da lo mismo una dirección que otra para los personajes de Bolaño. Pero completemos lo que dice Bolognese: “Cesárea tiene la función de modelo, representa la utopía en un mundo en el que ésta se ha derrumbado. Su muerte caricaturesca (...) muestra el vacío y la inutilidad de tal maestra, así como implícitamente, la inutilidad de la búsqueda en sí” (2009, p. 176). Las travesías de los personajes serían, por lo tanto, inútiles, indiferentes.

Para contrastar estas afirmaciones (realizadas desde una óptica con un marcado énfasis posmoderno) retomemos la travesía de Ulises Lima. Es más, el nombre mismo de Ulises Lima está cargado de una significación que hace estallar por los aires cualquier mirada indiferente. Es decir, no es un nombre vacío: la idea del viajero se encuentra asociada al nombre de Ulises. Pero no la de cualquier viajero, sino la de un aventurero mítico. En cierta forma, allí acaba el sentido heroico del personaje, pues de inmediato aparece un perfil irónico: Ulises Lima carece de la astucia del griego, y lo que a veces le mantiene vivo es la pura suerte, o la persistencia más cómica. Ulises Lima es, además, el

personaje que más viaja y que más aventuras vive a lo largo de la novela: París, Port Vendres, Tel Aviv, Viena, Managua, México D.F. Su nombre tiene una resonancia clásica. (A Cesárea Tinajero se la compara al final de la novela con la griega Hipatia (1998, p. 594), lo que nos hace presumir un parentesco clásico entre Ulises Lima y Cesárea Tinajero).

Conjeturar el sentido del apellido Lima se vuelve mucho más difícil y aunque preferiría no entrar en esos predios insondables, quizá cabe una pequeña presunción. Santiago Papasquiari, amigo de Bolaño que inspira al personaje, declaró lo siguiente, en relación a su vida en el extrarradio del D.F y a la influencia de los poetas de *Hora Zero*: "En realidad soy un poeta peruano nacido en México" (Ornellas, 1995).

En oposición a la pura gratuidad insignificante, el mero nombre de Ulises Lima se encuentra asociado a por lo menos dos sentidos. Veamos ahora cuál es la travesía de este poeta en la novela. Tras su viaje al desierto de Sonora, en el que busca a Cesárea Tinajero, encontramos a Ulises en París. ¿Por qué París? Unas páginas antes, en la misma segunda parte, Ulises Lima recita un poema completo de Rimbaud, *Le couer volé* (1998, p.155), y para sorpresa de sus interlocutores, poetas paceanos y poetas real visceralistas, Lima lo recita en francés. Si esa es una característica distintiva de Lima, su amor por la poesía francesa, en la primera parte y en realidad a lo largo de toda la novela advertimos que Lima (lo mismo que Belano) devoran de forma incontenible la literatura francesa, y en especial, la poesía. Dice el poeta García Madero en la primera parte:

Los libros que llevaba Ulises Lima eran: *Manifeste électrique aux papiers de jupes*, de Michel Bulteau, Matthieu Messagier, Jean Jacques Faussot, Jean Jacques N'Guyen That, Gyl Bert-Ram-Soutrenom F.M, entre otros poetas del Movimiento Eléctrico, nuestros pares de Francia (supongo).
Sang de satin, de Michel Bulteau.
Nord d'été naïtre opaque, de Matthieu Messagier. (1998, p. 29)

Y como sabemos Lima y Belano son poetas. Por lo tanto, resulta obvio que el primer lugar al que se dirija Lima, después de buscar a Cesárea Tinajero en Sonora, sea París: es la referencia inmediata que tiene debido a sus lecturas. Pero aquí aparece el corte posmoderno y virtuoso de la novela, pues no es Lima el que nos da su testimonio sobre París, sino que son otros personajes los que nos dan fe sobre los avatares de Ulises Lima en París. Sobre la estancia de Ulises Lima en París quienes nos ofrecen un testimonio son Simone Darrieux, Hipólito Garcés, Roberto Rosas, Michel Bulteau y Sofía Pellegrini. Al referirse a Ulises Lima, estos personajes van a mostrarse a sí mismos, y van a exponer su ética-estética en contraste con la ética-estética de los protagonistas, Lima y Belano, en un procedimiento común a las novelas en las que usualmente suelen existir protagonistas, antagonistas, personajes secundarios que ayudan y otros que interfieren con el mandato de los personajes. E incluso figurantes, más o menos indiferentes, pero parte del relato.

Como sabemos, el mandato de los personajes es “cambiar la poesía latinoamericana” (1998, p. 17) y su archienemigo es Octavio Paz, y en un segundo plano, Pablo Neruda. “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”. (1998, p. 30) Es decir que los personajes que van a rendir un testimonio de las peripecias de Ulises Lima, se van a mover también entre Octavio Paz y Pablo Neruda, los representantes del *establishment* cultural. En contraste con la ética-estética rebelde, los personajes que brindan su testimonio van a aparecer más cercanos o más lejanos a esa ética-estética (y por lo tanto más lejanos o más cercanos a la de los antagonistas, Paz y Neruda). Más allá de la pura poesía, Paz y Neruda son los estandartes del poder político,

económico y cultural. Los vates de la ciudad letrada a la que los real visceralistas atacan directamente, en la sombra y aún en el destierro.

Se podría decir que los testimonios se dividen entre estos dos bandos, y entre un tercero, que sería el de los real visceralistas. Sin embargo, Paz y Neruda terminan por conformar un mismo bando: patronos y proletarios que, en la sociedad del espectáculo se dan la mano. Retomemos algunos conceptos de Marcuse para comprender esta convergencia de intereses. Para el filósofo judío-alemán es la totalidad la que está en cuestión, y cualquier crítica debe partir desde un lugar exterior a esa totalidad. Esa totalidad es la que invoca un estilo de vida, y ya no una lucha de clases. Ese estilo de vida es el de las sociedades industrializadas, en las que cada vez se tendía más a una sociedad del ocio. Y al consumo de la pseudocultura.

Pero si bien podemos señalar la coincidencia a la larga de estos dos bloques (poetas paceanos y poetas campesinos en *Los detectives salvajes*), en Latinoamérica, a diferencia de en Europa, esa sociedad del ocio no existe y los poetas real visceralistas, al negar la pseudocultura, niegan el reverso de ese estilo de vida de las sociedades industrializadas. Los poetas paceanos y los poetas campesinos celebran o defienden el estilo de vida de las sociedades industrializadas allí donde ese estilo de vida encuentra su reverso, su negativo, como el negativo de una fotografía.

Tanto en las sociedades industrializadas como en su reverso, la celebración o defensa de ese estilo de vida implica una falta de lucidez o de valor. Dice Isaiah Berlin: “La alienación religiosa tiene el mismo origen que la alienación económica” (2005, p. 253) de donde tenemos una descripción muy concisa de las sociedades consumistas industrializadas. Y dice también: “Un fin que necesita medios injustos no es un fin justo”

(2005, p. 260), sentencia que caracteriza con mucha precisión a las dictaduras proletarias del siglo XX. Escribe Alexia Candía: “Bolaño tiene su propia concepción de lo que debe ser un héroe. Para él, tanto en la literatura como en la vida el ser humano está condenado a la derrota sin apelaciones; sin embargo, piensa que es necesario salir y dar pelea (...)” (2003, p. 170)

En beligerancia con las dos posiciones que gobiernan en la ciudad letrada latinoamericana, aparecen los héroes de *Los detectives salvajes*. Dice Simone Darrieux sobre su encuentro con Ulises Lima en París: “(...) cuando Ulises Lima apareció por mi casa y me dijo soy amigo de Arturo Belano, sentí una gran alegría (...) Yo ya había comenzado a trabajar en el departamento de Antropología de la Universidad de París-Norte, un trabajo más bien burocrático y aburrido (...)” (1998, p. 224). Simone Darrieux interviene en la novela en tres ocasiones, una vez en julio y dos veces en septiembre de 1977. En las tres se refiere a Ulises Lima, aunque como Lima “aparece por su casa” debido a su amistad con Belano, Simone Darrieux recuerda primero su encuentro y su experiencia sexual y sentimental con Belano, en México. Simone es una estudiante becada en México y además trabaja en un estudio de fotografía (de pornografía light). “A él (a Belano) le interesaba todo lo que proviniera de Francia, en ese sentido era un poco ingenuo, creía que yo, que estudiaba antropología, tenía obligatoriamente que conocer, por ejemplo, la obra de Max Jacob (...)” (1998, p. 225). El desconocimiento de Simone en torno a la literatura francesa no sólo que se mueve en el terreno de la indiferencia, sino que irónica y juguetonamente Simone declara no haber leído a Rigaut, ni a Max Jacob, “ni a los pesados de Banville, Baudelaire, Catulle Mendés y Corbiere, lectura obligatoria, pero sí que he leído al marqués de Sade” (1998, p. 226).

El pornógrafo francés, reivindicado por los surrealistas, va a ser el epicentro de la relación entre Belano y Simone, quienes se convierten en amantes durante tres meses, el tiempo que le falta a Simone para volver a París. “No todas las noches hicimos el amor. Pero lo hicimos de todas las formas posibles. Me ató, me azotó, me sodomizó. (...) (1998, p. 227)” Pero además de esta relación fundamentalmente sexual, Simone expresa sus sentimientos hacia Belano de la siguiente forma: “Con un poco más de tiempo hubiera terminado acostumbrándome a él, es decir, necesítándolo, y él hubiera terminado por acostumbrarse a mí (...)” (1998, p. 227) Esta forma de entender la relación amorosa (en tanto costumbre) es como una especie de reflejo de una lectura que Belano y Simone comparten, que caracteriza muy bien a Simone: Aghata Cristie.

A partir de estos indicios podemos hacernos una idea de Simone: su vida es la de una señorita burguesa, lectora de novelas de misterio, con un trabajo burocrático en París-Nord y con una concepción del amor bastante rastrera. Sin embargo, Simone se encuentra en México en los años 70, en una época convulsionada por los ecos de octubre 68. Y eso explica su pasión por el marqués de Sade: la liberación sexual se adapta muy bien al sistema social, siempre que se mantenga en los límites un tanto mecánicos de la literatura de Sade. Porque Simone no apela a esa inmersión en el mal (que los real visceralistas y los surrealistas buscan en Sade) sino a la libertad sexual que promete.

Si el encuentro con Belano consigue canalizarse en este sentido, la experiencia con Lima es la del choque. “Ulises Lima vivía en la rue des Eaux. Una vez, sólo una, fui a buscarlo a su casa. Nunca había visto una *chambre de bonne* peor que aquella (...) Cuando entré tuve ganas de vomitar. (...)” (1998, p. 227) ¿Qué sucede con Ulises Lima? ¿Quién es? ¿Por qué provoca este rechazo tan intenso en Simone? Lima la busca

constantemente, aunque Simone generalmente le dice que está ocupada; la invita a pastas y vino y habla en español con ella, porque Simone encuentra la oportunidad de practicar su español; y finalmente le cuenta su proyecto: irse a Israel. “¿Por qué Israel? Porque allí vivía una amiga. Esa fue su respuesta. ¿Sólo por eso?, dije incrédula. Sólo por eso” (1998, p. 228).

La amiga que Ulises Lima en realidad va a buscar es su gran amor, Claudia. Para Simone (que entiende el amor como una forma de la costumbre y que no puede imaginarse lo que pasa por la cabeza de este poeta) semejante pretensión provoca la incredulidad. “(...) Nada de lo que hacía (Ulises) parecía obedecer a un proyecto prefijado” (1998, p. 228). Para Simone, lectora de novelas policiales, la falta de proyecto resulta escandalosa.

A lo largo de las entradas que la novela dedica a Simone encontramos una falta de correspondencia entre lo que podríamos llamar la prosa (Simone) y la poesía (Ulises). Simone se pregunta de dónde obtiene el dinero Ulises, si no tiene un trabajo, a lo que Ulises le contesta que se había encontrado un billete de cinco mil francos en la calle. “Al cabo de un tiempo volvió a encontrar otro billete perdido” (1998, p. 234) Ulises convive con unos poetas peruanos que, según Simone, de poetas sólo tenían el nombre, y que trabajan en una cooperativa de limpieza. A veces Ulises reemplaza a uno de los poetas en el trabajo, y así obtiene unos francos. “Con lo que ganas, le dije una vez a Ulises, apenas te alcanza para no morirte de hambre, ¿cómo esperas tener algún día dinero para viajar a Israel? (...)” (1998, p. 235) Ulises no atina a responder (“Es pronto”, dice) y luego Simone expresa nuevamente su desconcierto, esta vez porque advierte que los temas de

conversación con Ulises son imprecisos. A diferencia de lo que pasaba con Belano, con el que hablaba de literatura y de sexo.

El último testimonio de Simone Darrieux sobre Ulises Lima es un clímax y a su vez una resolución de este pequeño relato: Lima, a veces, le pide la ducha a Simone para bañarse. Eso es lo que nos cuenta Simone y en su discurso se entrecruzan el asco (las toallas que usa Ulises y que ella mete de inmediato en la lavadora) y el asombro: “Era un tipo curioso. Escribía en los márgenes de los libros. Por suerte yo nunca le presté uno. ¿Por qué? Porque no me gusta que escriban sobre mis libros.”(1998, p. 237) La economía de Ulises es de un constante derroche: escribir en los márgenes de los libros significa perder lo escrito. Mientras, la economía de Simone es siempre la conservación, el ahorro: no le gusta que escriban sobre sus libros. Cuando Simone descubre que Ulises lee en la ducha, la francesa declara: “¿te has vuelto loco?, y él dijo que no lo podía evitar, que además sólo leía poesía (...)” (1998, p. 237).

La ética-estética de Ulises Lima se corresponde casi de forma absoluta con el espíritu de rebelión de mayo 68. Lima carece de proyectos, se despreocupa del trabajo y del dinero y su único objetivo en París es “esperar”, para luego marcharse a Israel. Lima llega a la ciudad luz en busca de la poesía, pero el relato de Simone lo único que hace es mostrar la prosa en la que tiene lugar esa visita. Lima busca la gran poesía (Rigaut, Banville, Baudelaire, Catulle Mendes, Rimbaud, Bulteau...) y lo único que ve Simone en el mexicano es la pobreza material, el absurdo de esa travesía. Recordemos que Ulises Lima inicia este trayecto cuando recita un poema de Rimbaud; y apenas llega a la ciudad de Rimbaud, donde el francés participó en la comuna y compuso *Una temporada en el*

infierno, lo que encuentra Lima es una lectora de Agatha Christie que diariamente cumple con un trabajo burocrático.

A través del testimonio de Simone, las peripecias de Lima aparecen como los síntomas de una locura lamentable y ridícula. Pero al mostrarse, Simone, que ejerce un poder al contarnos lo que hace Lima, se revela como una representante más o menos apacible del orden que Lima, y la vanguardia, intentan negar. Simone estaría, por lo tanto, más cerca de Paz que de Neruda, de la sociedad del espectáculo antes que de la dictadura proletaria. Eso explicaría la incompreensión con la que nos cuenta sus encuentros con Lima.

En este mapa que he trazado en torno a este laberinto de personajes, el lugar de Hipólito Garcés, poeta peruano que consigue el hospedaje y hace la comida para Ulises Lima es el de la traición. “Cuando mi pata Ulises Lima apareció por París, me dio una gran alegría, esa es la verdad” (1998, p. 228) Esa alegría rápidamente se explicita como la posibilidad de sangrar a Ulises, de estafarlo descaradamente. “Un día, sin embargo, me dijo: Polito, cada día estoy comiendo peor, cómo es posible que un puto plato de arroz valga tanto dinero.”(1998, p. 229). Polito le explica a Ulises que el arroz es caro y que si quiere salsa de tomate o cambiar un poco el menú tiene que pasarle más dinero. Y Ulises lo hace. Recordemos que Simone tiene ganas de vomitar cuando entra a la habitación de Ulises Lima, la habitación que le consiguió Polito. ¿Por qué este personaje se obstina en estafar a Lima? Se supone que, como Ulises, Polito es un poeta, y un exiliado. Y a lo largo del relato que hace Polito éste abunda en expresiones (falsamente) cariñosas: “Bueno, compadre, ya me voy (dice Polito después de venderle unos libros)” “(...) qué tal amigo eres, Ulises, (le dice Polito después de que Lima se niega a comer otra vez

donde él, a pesar de haber pagado por adelantado) yo que te engreía como si fueras más que mi pata, mi hermano, causita, mi hermano menor, caracho, Ulises, y tú ahora me sales con estos desprecios. Etcétera, etcétera. (1998, p. 230)” ¿Dónde podríamos instalar a este poeta peruano? Del lado de los poetas campesinos que, como Álamo, sonreían con desprecio ante la pregunta pertinente de García Madero. Como Álamo, como los poetas campesinos, Hipólito Garcés sonríe y utiliza un lenguaje melifluo para envolver a Ulises Lima, sin embargo de que lo desprecia y se aprovecha de él. Esta actitud contrasta con el comportamiento de Simone Darrieux que se mantiene en una respetuosa frialdad, en un moderado desprecio. Esta estafa –la de Polito, así como la de la izquierda victimaria, estalinista, la de Neruda- se ejerce contra esa “santidad sin templo” (2002, p. 88) a la que se refiere Roberto Brodsky en torno a Lima y Belano, pero que se aplica mejor a Lima.

De forma silenciosa, sufriente, Lima le recuerda a Polito el crimen que está cometiendo contra su huésped, contra él. “Me miró así, de esa forma un poco atravesada que tienen los mexicanos (...)”(1998, p. 229) “Bueno, compadre, dije yo, ya me voy, ¿te espero mañana con una comida rica? No, dijo él (Lima), no me esperes. (...)No voy a ir nunca más.”(1998, p. 230) Mientras tiene lugar esta conversación con Lima Polito experimenta un temor al parecer inexplicable. Un miedo a caminar por el pasillo, a bajar por las escaleras. “(...)me imaginé otra sombra detrás de la sombra de Ulises Lima en el pasillo (...) (1998, p. 230) y dice un poco antes de estallar en una justificación de su estafa: “(...) Sólo puedo decir que yo hablaba y hablaba, y Ulises, de pie enfrente de mí, en aquel cuarto tan pequeño que más que cuarto parecía un ataúd, no me quitaba la vista de encima, tranquilo, sin hacer ese movimiento que yo esperaba y temía (...)”(1998, p. 231) Ese movimiento que Polito espera y que Ulises posterga es el de la *vendetta*, el del

coraje que siente el mexicano al verse estafado y que, al caerle a Polito a golpes, serviría para cobrarse de la estafa. Pero ese movimiento no llega, y resulta que es Polito el que termina por explicar su traición: “Ulises, me siento mal, pata, mi vida es un desastre, yo intento hacer las cosas bien, pero todo me sale mal (...) (1998, p. 231) Polito es un cobarde y no es capaz de confesar su crimen y pedir disculpas y reparar el daño. La justificación es la de convertirse en víctima de las circunstancias.

Estas microbiografías se encuentran escritas con una estrategia de posta, en la que los narradores se pasan unos a otros el relato de las peripecias de Ulises Lima al tiempo que se reconocen entre sí. Ya Simone se refirió a estos poetas peruanos que reciben a Lima como seres lastimosos, introduciéndonos así en la historia de Hipólito Garcés. Y luego, la siguiente entrada, en la que habla Roberto Rosas, otro poeta peruano, retoma la historia de Hipólito, Polito, para luego avanzar en la narración de las aventuras de Lima.

Rosas nos cuenta que en la buhardilla del pueblo joven de Passy, o de la comuna de Passy, viven dos argentinos y seis peruanos, quienes se dedican únicamente a hablar de literatura y política (no hace alusión a sus trabajos de limpieza). De la comuna o pueblo joven ha sido desterrado Polito –se infiere que por su naturaleza traidora- y sin embargo es Polito quien introduce a Lima en la comuna.

El relato que hace Roberto Rosas de las correrías de Ulises es amistoso. Incluso Rosas es cómplice de Ulises. Pero esa complicidad tiene un límite: “Entiéndelo de una vez, Ulises, solía decirle, nosotros somos revolucionarios, nosotros hemos conocido las cárceles de Latinoamérica, ¿cómo podemos querer una poesía como la francesa, pues? Y el cabrón no decía nada, sólo se reía.” (1998, p. 233) ¿Por qué Rosas insiste en su condición de víctima? ¿Por qué Ulises se ríe sin decir nada? Aunque hay una realidad de

fondo en la situación de Rosas –las cárceles de Latinoamérica, la revolución pendiente- el peruano se encuentra exiliado en París, en dónde esas realidades, sin dejar de existir, no forman parte de su circunstancia inmediata. Existe en Rosas un afán por convertirse en víctima para así desdeñar mejor la poesía francesa. En ese sentido, Rosas estaría asumiendo nuevamente el papel de Álamo, que infantiliza a sus discípulos y les sonríe con desprecio. Lo que dice Rosas es que la poesía francesa es la que debería aprender de los poetas revolucionarios como él. La sonrisa de Ulises es enigmática, y aún así, podría interpretarse como un comentario jocoso al egocentrismo y la soberbia de este poeta.

Sin embargo, cuando Rosas y Lima consiguen entrar en contacto con los poetas franceses, el resultado es desastroso. Faussot le rechaza un artículo a Rosas, Messagier se niega a darle la dirección de un viejo poeta al que Rosas quiere entrevistar, y sólo Bulteau se complace con el proyecto del peruano: traducir la poesía de Bulteau. Dice Rosas: “Pero a mí nadie me había traducido, así que ¿por qué tenía que traducir yo? Bueno, así es la vida. Esta vez pensé que no era una mala idea. Tal vez la culpa era de Ulises, cuya influencia me estaba afectando en mis costumbres más arraigadas.”(1998, p. 233) Esas costumbres más arraigadas obedecen, no sólo al egocentrismo del poeta, sino a las contradicciones de la izquierda victimaria o víctima que, no obstante su discurso revolucionario, es incapaz de un gesto rebelde, amistoso, en la línea de Camus: jugarse a sí mismo.

No obstante, Rosas intenta la traducción de Bulteau. Y sólo entonces “(...) se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de

sudamericanos perdidos en Europa (...)” (1998, p. 234) Y Rosas abandona la traducción de Bulteau.

Esa condición de meteco, de extranjero que atormenta a Rosas, es el sentimiento que define su desgarradura. El extranjero permanece anclado en su pasado, o experimenta el rechazo del lugar de llegada. Creo que en este caso, a Rosas le pasan las dos cosas: sus “costumbres más arraigadas” se fosilizan, lo convierten a un hermetismo dogmático. Por eso la ética de éste personaje se conduce a través de los caminos del nacionalismo-revolucionario que niegan la humanidad inmediata. Aunque la humanidad inmediata de Rosas también es negada por los jóvenes poetas franceses (que rechazan publicarle un artículo, darle una dirección). Rosas se mueve en un registro próximo al de los poetas campesinos, que en otro episodio de la novela van a incluir a Lima en su viaje a Nicaragua. Por eso se explica que Rosas es el compañero de Lima en sus correrías por París.

El encuentro de Ulises Lima con Michael Bulteau es crucial, histórico. Es crucial porque Lima llega a París en busca de la poesía (Rimbaud, Baudelaire, etc.), pero además, Lima se siente parte de la generación del francés: considera a Bulteau un semejante. Bolaño conserva el nombre real de este personaje –como sucede también con Paz, Monsiváis, Marsé- por la intención histórica de la novela, y en ese sentido, por el juicio que intenta establecer del personaje, de Bulteau.

El reconocimiento entre poetas franceses y latinoamericanos tiene antecedentes ilustres (Paz, Breton; Gangotena, Michaux), y en esa línea, el encuentro de Lima con Bulteau se perfila como un encuentro notable, con una resonancia en las letras de los dos continentes: a su manera, Lima pretende comunicarse directamente con esa genealogía

poética que le resulta admirable, la de Rimbaud, etc. Caso de encontrar reconocimiento, Lima conseguiría completar el sentido de su viaje, pues no sólo entraría en contacto con la tradición poética, sino que se convertiría en un semejante. En apariencia, el reconocimiento es posible, ya que Bulteau pertenece a la generación de poetas franceses vinculados al movimiento *beat*, lo que quiere decir que él mismo, Bulteau, forma parte de los movimientos contraculturales, de la vanguardia mundial.

Lamentablemente, el encuentro resulta un fracaso. Lima se contacta con Bulteau por teléfono y después de concertar una cita, el francés declara: “Recordé entonces, muy vagamente, que había recibido una revista de México. El nombre de Ulises Lima, de todas maneras, no me sonaba.”(1998, p. 238). Mientras se prepara para encontrar a Lima, Bulteau indaga en sus conocimientos sobre México. Aparte de la existencia de Octavio Paz lo único que recuerda es haber visto, en Chinatown, Nueva York, a un personaje nocturno al que llaman la “calavera mexicana”. “(...) es una especie de gusano, tiene ojos de gusano, y habla como los gusanos” (1998, p. 238), le dice su amigo Elliot Murphy, otro personaje histórico, un músico, al referirse a la calavera mexicana. La asociación con Ulises Lima se hace directa cuando Bulteau declara que va al encuentro de la calavera mexicana.

El juego que se plantea entonces es muy sutil, pues es posible creer que Bulteau se encuentra ironizando sobre los mexicanos. Pero lo más certero es explicar esta asociación (la idea de que la calavera mexicana es un gusano) a las alucinaciones de los *beats* provocadas por estupefacientes. Dice Bulteau, que ha citado a Lima en la estación de metro Miromesnil: “(...)pensé entonces que hubiera sido mejor citarme con el desconocido en el metro Monceau, (...) el parque Monceau, lleno, a aquella hora, de

yonquis y camellos y policías melancólicos (...) un lugar afortunado para un encuentro con la calavera mexicana”(1998, p. 239)

Quizá si el encuentro hubiera tenido lugar en ese mundo de tinieblas, yonquis y camellos, Bulteau hubiera comprendido el sentido profundo de la historia que Ulises Lima le va a contar. Pero no sucede así. “No soy una persona a la que le guste caminar – dice Bulteau- sin embargo esa noche caminamos sin detenernos, a toda marcha (...)”. Mientras caminan Lima le cuenta a Bulteau la historia de su viaje al desierto de Sonora, la búsqueda de Cesárea Tinajero y de la vanguardia perdida. “(...) una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra (...) un tiempo pasado, olvidado, que al menos, aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia.”(1998, p. 240)

La búsqueda de Cesárea Tinajero, que para Lima resulta vital, a Bulteau se le escapa porque, al parecer, el francés, a través de su propio discurso, nos da a entender que se encuentra aferrado a una curiosa forma de alienación musical. “¿has oído alguna vez a los Question Mark?”, le pregunta Bulteau a Lima cuando éste lo contacta por el teléfono. “Creo que son mexicanos”, dice Bulteau. Y al final de la conversación, Bulteau declara: “¿Así que nunca has oído a los Question Mark?” (1998, p. 240). No me equivoco si señalo que Bulteau –el Bulteau que nos presenta Bolaño- aparece como una caricatura de poeta *beat*, al que se le escapan los viajes iniciáticos y que, sin embargo, forma parte ya del *mainstream*, de lo que Guy Debord denominara la pseudocultura, la sociedad del espectáculo. En esa medida, Bulteau se encontraría a medio camino de convertirse en un poeta pacheano. Que la historia de Lima (una historia de poetas perdidos) le resulte ilegible a Bulteau revela la incapacidad para considerar a Lima un semejante, un igual:

Ulises Lima es también un poeta perdido, en este caso, perdido para Bulteu que lo tiene frente a sí.

Finalmente, este viaje a París se cierra con el breve testimonio de Sofía Pellegrini. Entre todos, este testimonio es el más enigmático, pues apunta en una dirección inédita. La voluntad ética-estética de la vanguardia apela, en el fondo, a un impulso romántico en el marco de la modernidad. Ese romanticismo tiene que ver tanto con la racionalidad (la crítica), como con lo sublime (la utopía). De esa condición crítica y utópica nos va a dar una pista Sofía Pellegrini, quien declara: “Le pusieron de nombre el Cristo de la rue de Eaux y todos se reían de él, incluso Roberto Rosas, que decía ser su mejor amigo en París.”(1998, p. 235). Aunque la ironía sobre Lima es evidente, para Pellegrini la comparación de Ulises con un Cristo adquiere otro sentido: el de la compasión. Un día Sofía se encuentra llorando en su *chambre*, y aparece Ulises Lima. “(...) estaba muy mal –dice Sofía sobre sí misma-, estaba deprimida, estaba peleada con mi compañero, las cosas no me iban bien (...)” (1998, p. 236) Corre el año 1977 y es imposible no advertir en el llanto de Sofía Pellegrini un reflejo de los crímenes que la dictadura militar cometía en Argentina. Quizá sea forzado, pero lo cierto es que Sofía sufre verdaderamente, a diferencia de Simone, Hipólito, Roberto o Michael. Lima aparece en la *chambre* de Sofía y “se quedó junto a mí, sin decir nada, sólo dijo hola, Sofía, y se quedó allí de pie hasta que yo dejé de llorar. Y por eso tengo un buen recuerdo de él.” (1998, p. 236)

El poeta Ulises Lima vive en una especie de basurero (en donde va a contraer sarna), es traicionado por Polito, despreciado por Simone y Roberto e incomprendido por Michael Bulteu. Sólo Sofía Pellegrini guarda un recuerdo amistoso de él, sólo ella, a su

manera, lo comprende, porque Ulises –en medio de su desnudez- comparte el dolor de Sofía, a la manera, justamente, de un Cristo capaz de asumir el dolor del mundo.

Esta compasión silenciosa (este sencillo “Hola”), y la presencia de Ulises en la habitación de Sofía mientras ella llora, nos recuerda el imperativo ético que recorre el libro: salvar, ayudar a los débiles, a los heridos. Lo mismo sucede cuando Lima y Belano huyen al desierto con Lupe: su intención es ayudarla. Pero este imperativo ético se confunde con la estética en la medida en que existe una corriente subterránea, una corriente de muerte, a la que Lima se enfrenta. Las lágrimas que derrama Sofía sobre el hombro de Ulises son, en un sentido quizá un tanto arbitrario, las lágrimas del profundo dolor de los desaparecidos, los muertos, del exilio y la miseria. Pero en un sentido inmediato, esas lágrimas son un dolor adicional al dolor del mismo Lima, a su situación de poeta perdido en París. La historia de Sofía y la historia de Lima invocan la pérdida (amigos, hermanos perdidos...poetas perdidos). Asumir las lágrimas de Sofía significa para Ulises aproximarse un poco más a la muerte. Y sin embargo lo hace, jugándose a sí mismo. Pero además, la compasión entre Ulises y Sofía es mutua: aunque los otros se ríen, Sofía no se ríe, y ella es la única que guarda un verdadero buen recuerdo de él. Dice el mismo Roberto Bolaño: “Yo no creo que *Los detectives salvajes* sea la novela del fracaso de una generación. Al menos su lectura no puede, en modo alguno, agotarse allí. Lo importante es otra cosa. William Carlos Williams tiene un poema magnífico sobre esto. Es un poema largo, en donde habla de una mujer, una trabajadora, y cuenta las vicisitudes de su vida, una vida más llena de desgracias que de alegrías, pero que esta mujer afronta con valor. Al final del poema, dice Williams: si no puedes traer a esta tierra

algo más que no sea tu propia mierda, lárgate de aquí. Por su puesto, lo dice con otras palabras, creo. Pero la idea es esa.” (cit. en Campos, 2011, p. 142)

Los testimonios que recoge Bolaño en el capítulo 7 de la segunda parte, en la que se cuentan los avatares de Lima en París, sirven de muestra o reflejo de la ética-estética de los héroes. Pero así como conocemos mejor a Lima y Belano por el relato que nos cuentan de ellos, también inferimos la posición de los personajes en el territorio de la ética-estética vanguardista, o en contra de esta vanguardia. Es decir que, lo que sucede con estos personajes que se encuentran a Lima en París, sucede en realidad con todos los personajes que aparecen en la segunda parte del libro; aunque existe abierto un amplio abanico de subjetividades, la proximidad a Paz, Neruda o el rechazo de lo que significan estas figuras se perfila como el eje estructural de la narración. La compleja arquitectura de la novela, que es como una especie de apología barthiana, se encuentra sometida a un imperativo ético-estético.

Sería pretencioso creer que sólo es posible esta lectura de la novela. De ninguna manera. Pero esta lectura precisa un aspecto que, por citar un caso, en el crítico Ignacio Echevarría aparece como una intuición. Dice Echevarría: “Cuando, ya hacia el final del libro, se retoma el diario de García Madero, interrumpido 400 páginas antes, el lector repara en que todas las voces, todas las palabras, todo el tiempo transcurrido durante el intermedio tiene el valor exacto de un instante de lucidez, de un pliegue abierto de pronto para que todos los personajes puedan ser contemplados en su común humanidad (...)” (2002, p. 72). Esa común humanidad es la que dota de una direccionalidad a la novela, y es la que sostiene también la presencia utópica de Cesárea Tinajero. Esa común

humanidad no es “inútil”, como señalaba Bolognese, ni “vacía”, sino que demanda un esfuerzo de simpatía o rechazo. No de indiferencia.

Este aspecto que en Echevarría aparece como un llamado a la humanidad, y que yo he tratado de precisar como un afán ético-estético, o moral, para decirlo en los términos del crítico y albacea de Bolaño, no excluye otras lecturas, como la de Vila Matas, en la que se hace énfasis en el sentido múltiple de esta literatura, o como interpretaciones mucho más ligeras que verían en esta novela una gran crónica de la migración, como sucede con Alma Durán Merk.

A partir de estas consideraciones creo pertinente elaborar un censo de los personajes para señalar su relación con los real visceralistas, y su cercanía con Paz o Neruda o con los dos. Antes de trazar este censo, creo necesario un apunte más: recordemos que los real visceralistas encarnan una ética estética de resistencia al dominio de Paz y Neruda (de la sociedad del espectáculo), pero además de un movimiento de negación, esta vanguardia formula un proyecto utópico, representado por la ilusión de Estridentópolis o Aztlán.

Si asumimos al género novelístico como el alegato a favor de una experiencia vital, como una especie de defensa de nuestra posición en el mundo, *Los detectives salvajes* es una especie de irónica defensa de los real visceralistas, pues son ellos quienes más intervienen en la novela. Piel divina es el primero, y luego le siguen Angélica Font, Joaquín Font, Jacinto Requena, María Font, Rafael Barrios, Felipe Müller y Xóchitl García, según consta en el índice. La defensa, o la interrogación que cada uno hace de su condición de real visceralista se encuentra teñida, a medida que pasan los años, por la incertidumbre, la renuncia, y en los mejores casos una actitud estoica. La situación de

derrota de esta vanguardia (cumplen finalmente su destino de poetas perdidos), los enfrenta con la incapacidad de prefigurar un horizonte, como sucede con Rafael Barrios que recuerda a Belano y a Lima como una especie de luchadores políticos incomprendidos (1998, p. 321), mientras vive a costa de su pareja, Bárbara Patterson, y se echa a perder, sin escribir nada, sin hacer nada, en uno de los suburbios de San Diego, California. María Font renuncia a encontrarse nuevamente con Ulises Lima cuando este vuelve de París y, aunque después escribe mucha poesía que no publica, abandona definitivamente cualquier intención de recordar a los realvisceralistas. Xórchil García, encarna el destino estoico que, en cierta medida, comparte con Belano, y a su manera, con Lima: Xórchil desea que no desaparezca el realismo visceral (1998, p. 320) lo que revela su ingenuidad, su candor. Y sin embargo de esta inocencia, Xórchil logra convertirse en cronista de una publicación y, en cierta forma, en escritora. Resiste, a pesar de la adversidad.

En una segunda línea se encuentran los personajes que se pueden adscribir al real visceralismo en tanto simpatizantes directos, por su defensa ética estética de la literatura y por su actitud vital. En primer lugar figura Amadeo Salvatierra, y le siguen Joaquín Font, Auxilio Lacouture y Ernesto García Grajales, único crítico literario que se dedica al estudio de esta vanguardia. Resulta significativo que Salvatierra y García Grajales compartan un destino modesto, por no decir invisible, en la cultura mexicana. Mientras Font y Lacouture sufren de locura. De donde tenemos que los principales simpatizantes del real visceralismo carecen de medios o de cabeza para su defensa.

Tenemos después los personajes que cierran filas en las huestes de Neruda, de Paz, o que de plano logran combinar una posición intermedia entre los dos. La lista

comienza con Fabio Ernesto Loggiacomo, poeta premiado por Casa de las Américas, y sigue después con Manuel Máples Arce, Bárbara Patterson, Hipólito Garcés y Roberto Rosas, José <<zopilote>> Colina, Hugo Montero, todos personajes más próximos a la coartada nerudiana. Mientras, entre los adeptos a Paz podemos mencionar a Luis Sebastián Rosado, Alberto Moore, Lisandro Morales, Simone Darrieux, Michael Bulteau y Alfonso Pérez Camarga. En una situación intermedia, que a veces resulta favorable a los real visceralistas, o por lo menos neutral, aparecen como personajes Carlos Monsiváis, Joaquín Vázquez Amaral y Verónica Volkow. Lo que tanto los nerudianos como los paceanos comparten es su desprecio por los real viscerealistas, mientras los que yo he llamado neutrales mantienen una actitud deferente, o indiferente.

Quizá uno de los personajes que muestra mayor desprecio por Belano y Lima sea Alfonso Pérez Camarga, que declara: “Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces creo que escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga (...)” (1998, p. 327). Bolaño nombra a los personajes siempre con alguna intención, y en este caso el apellido, Camarga, es una evocación de amargo. Camarga dice después que a veces invitan a sus fiestas a Belano y a Lima, pero sólo en el caso de que sus fiestas fueran muy aburridas. Insiste en que no eran poetas, aunque tenían sus opiniones sobre arte y literatura. Y dice: “Nosotros respetamos a Octavio Paz, por ejemplo, y ellos, con la soberbia de los ignorantes, lo desdeñaban sin ambages. Eso es inadmisibile, ¿verdad? (...) Quiero decir que a veces era chistoso escucharlos hablar”. (1998, p. 329)

Existen otros personajes, sólo personajes femeninos, que aparecen para darnos testimonio de Belano, pues Perla Avilés, Laura Jáuregui, Mary Watson, Edith Oster,

Susana Puig y María Teresa Solsona Ribot son novias o amigas de Belano, y aunque a veces tienen alguna relación con el real visceralismo, su testimonio es más bien relativo a la amistad o al amor que las une a Belano. Estos testimonios, en la medida en que se relacionan con la amistad o el amor, carecen de intención polémica, y en ellos, la corriente ética-estética cobra mucha intensidad y relumbro. Como en la historia de Edith Oster, a quien Belano ama tiernamente y quien, al final, lo abandona.

Hasta aquí he llegado más o menos a la mitad del segundo capítulo de la novela. Este segundo capítulo –que va de los años 1976 a 1996– se podría decir que cubre, en su primera parte, la experiencia mexicana de los real visceralistas, y en la segunda se dedica a reseñar, cronológicamente con mayor brevedad, la vida cultural de la España de fin de siglo. Los numerales dedicados a la experiencia mexicana son 18, y el último mexicano que aparece en el libro, Joaquín Font, nos habla desde 1987, justo a la mitad de la cronología que llega a 1996. Después de 1987 y hasta el numeral 26, los personajes que hablan ya no hacen ninguna alusión al real visceralismo (salvo al final, en el 26). Es decir, los últimos diez años del segundo capítulo transcurren con mayor brevedad y con menos personajes, o en todo caso, con menos testimonios.

Aunque este desenlace del segundo capítulo transcurra en España y los personajes sean diferentes, se puede utilizar un marco de interpretación idéntico, pues los personajes se mueven entre el desprecio por la ética estética real visceralista (que en este caso es la ética estética estoica de Belano) y la simpatía tácita o manifiesta. El desprecio por esta ética estética inscribe a los personajes en los consabidos bandos de Neruda o Paz, que en Europa se van a traducir por los bandos del estalinismo o el macartismo.

Andrés Ramírez, Abel Romero, Daniel Grossman, Guillem Piña, Jaume Planells, Iñaki Echevarne, Pere Ordoñez, Pelayo Barrendoáin, Jacobo Urenda son personajes cuya filiación dramática se encuentra en abierta o silenciosa simpatía con la moral que circula la novela. De los poderes mágicos de Andrés Ramírez al coraje del pintor Guillem Piña para no abandonarse a las tentaciones acomodaticias, pasando por la lucidez y el valor de Iñaki Echevarne, los defensores de la ética-estética real visceralista son, otra vez, mayoría. Y en este caso, lejos de presentarse como seres derrotados, estos personajes tienen relativa buena fortuna: Ramírez se hace rico, Piña consigue convertirse en pintor, Echevarne es un crítico respetado.

En el plano opuesto tenemos a Xosé Lendoiro, Aurelio Baca, Julio Martínez Morales, Pablo del Valle, Marco Antonio Palacios, Hernando García León y finalmente, en un salto a México, a Clara Cabeza, la secretaria de Octavio Paz. La mayoría de estos personajes son escritores, y aparecen en un numeral que bien se podría titular, de forma sarcástica, “el honor del poeta”, porque justamente es el honor, la ética estética, lo que les falta a estos escritores, aunque todos se refieren a él. Recordemos que Camus se refería al honor del revolucionario como la condición para considerarse revolucionario. En este caso, lo mismo se puede decir del poeta. Entre todos, el caso más patético es el de Xosé Lendoiro, quien recluta a Belano como crítico de su revista de literatura y quien se gana la vida como abogado. Cuando Lendoiro declara en qué consiste su trabajo, el honor del poeta se desfigura y se convierte en el hedor del poeta: “Pagas a los poetas, se dijo, con el oro que te entregan los financieros deshonestos, los banqueros defalcadores, los narcotraficantes, los asesinos de mujeres y de niños, los que lavan dinero, los políticos corruptos (...) Alguien tiene que defender a los asesinos (...) Esa es la democracia,

imbéciles, les decía, aprendan. (...) Y aunque yo sabía que ese dinero quemaba las conciencias de algunos jovencísimos poetas de Barcelona (...) les decía al oído: *non olet.*” (1998, p. 441) Belano se convierte en detractor de Lendoiro, y justamente es la sombra valiente de Belano quien atormenta a este escritor en su descenso a la locura. Sombra valiente pues Lendoiro conoce a Belano cuando éste se atreve a bajar a lo profundo de una sima para salvar a un niño.

El cierre de esta segunda parte del libro confronta a Octavio Paz y Ulises Lima, pero a su vez, Clara Cabeza y Amadeo Salvatierra son como una especie de espejos de Paz y Lima. Paz y Lima son los dos extremos de esta confrontación que tiene lugar a lo largo del libro, y el significado de su encuentro tiene una resonancia vital: sucede en el Parque Hundido (una metáfora de México) y en su conversación, Paz y Lima evocan a Cesárea Tinajero. A su manera Paz, y su alter ego, Clara Cabeza, son lo mismo: Paz es justamente una cabeza clara, inteligente, pero al mismo tiempo fría, profesional. Lyotard se refería a la posmodernidad como una época en la que prevalece la mirada profesional por sobre la ética estética que, en este cierre último, está representada por los vencidos: Lima, Salvatierra, Tinajero.

En ese territorio que marcha hacia el caos, el México de los años 90, Lima es un mensajero de otra época, un emisario que en un último respiro le recuerda a su archienemigo que, a pesar de la claridad de sus ideas, Paz camina por un parque hundido, por un país hundido, es parte de un naufragio. En oposición a esta imagen de naufragio, recordemos lo que decía García Madero de su última visión de Cesárea Tinajero: “Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años.” (1998, p. 607).

4.3.-Tres detectives

La corriente que fluye y empuja la novela, el generoso humanismo que viene de la Ilustración, y aún más atrás, de los griegos, se despliega a través de un mecanismo de nuestra era industrial y científica. El sentido de la novela nos remite a un sentimiento de piedad, compasión, racionalidad, que alcanza uno de sus clímax cuando se compara a Ulises Lima con un Cristo. Ulises Cristo. Pero ese sentido profundamente humano –con resonancias griegas y cristianas- relumbra a través de una trayectoria dispersa, eminentemente experimental, en la que es posible perderse. El conocimiento del hombre se encuentra representado a través de los registros del montaje instrumental. Este juego mecánico puede inferir a pensar que el hombre es una de las piezas de ese pragmatismo, pero he señalado ya que la preocupación de Bolaño es principalmente ética estética, aunque revista y travista a su literatura con el modelo de la literatura de género. En este caso, la literatura policial.

Esta literatura policial, en la que el detective adquiere un lugar protagónico, encaja perfectamente con los postulados posmodernos. Al revisar las filosofías de Pierce y Lyotard se tornaba evidente su afinidad fundamental y complementaria: el pragmatismo y la semiótica dependen uno del otro. El detective (o el científico) no puede avanzar en la resolución de problemas si no recurre a la selección de signos de una realidad determinada. El avance en la investigación detectivesca (o científica) depende de la pertinencia en la combinación de esos signos. La literatura de detectives plantea la solución de problemas básicos: encontrar a un personaje, descubrir la identidad de otro. Para lograrlo recurre a las pistas –los signos- que el personaje deja en el camino. El pragmatismo empuja a las soluciones concretas (encontrar una dirección, por ejemplo) y

la semiología (la existencia de unas huellas), le facilita los medios. Entre el pragmatismo y la semiología existe un abismo irreductible en relación con la ética estética.

Los límites del detective son los límites de la posmodernidad: la persecución de lo real, en su materialidad, termina por volver insignificante la búsqueda. Quiero decir que si la persecución de un asesino tiene sentido, como sucede en la novela policial, sólo lo tiene en tanto fábula moral, en tanto se plantea de entrada o tácitamente una ética estética específica. Caso de carecer de esa ética estética, sería prácticamente imposible plantearse una búsqueda.

La combinatoria de conjeturas de la que hablaba Pierce es una anticipación de la combinación de proposiciones que planteaba Lyotard como fundamento de la posmodernidad. El detective se mueve en el terreno de las suposiciones fundadas en insumos materiales, pero esas combinatorias obedecen por completo a una lealtad ultramaterialista, en la que se abandona el fundamento de la ética estética. Es decir que en una novela de detectives nunca vamos a encontrar una verdad abstracta ni un principio, sino una realidad concreta: un personaje, un cadáver, un arma. La verdad abstracta, intuitiva, que inspira la novela es ética estética, pero la verdad concreta que persigue el detective es un hombre real, una joya o una carta, como en el célebre cuento de Poe.

En ese sentido, la novela de detectives es de carácter funcional: no se interroga sobre la conciencia de una época o de un personaje, sino que, tácitamente, cumple el mandato de esa época o de ese personaje, y su atractivo fundamental consiste en representar lo mejor posible un mecanismo de persecución de hechos o cosas. El trabajo periodístico y el talento detectivesco son muy afines en la medida en que la fidelidad a los hechos –sin cuestionar el orden social o la moral del personaje– proporciona una

especie de ampliación de la realidad material: el descubrimiento de una noticia es similar a la revelación de un misterio.

Este trabajo anti-metafísico se encuentra totalmente falsificado en Bolaño por la perseverancia de una ética estética poderosa, cuestionadora del orden social y de la moral de los personajes. De entrada, resulta que *Los detectives salvajes* plantea la búsqueda de una poeta perdida, no porque Cesárea Tinajero haya cometido un crimen, sino porque la sociedad, el *establishment* cultural sobre todo, cometió un crimen contra ella: el olvido. Pero antes de reflexionar en torno al proceso de investigación que se desarrolla para encontrar a Cesárea Tinajero, es preciso apuntar que existe una segunda búsqueda: la de Belano y Lima.

La novela policial –que en realidad se podría entender como puro método- es la estrategia que adopta Bolaño para representar una ética estética. Pero en la medida en que la novela responde a los imperativos de una época, la posmodernidad, esta participa del carácter conjetural, fragmentario, plural, semiológico de esa posmodernidad. Que la novela se mueva, al menos en su parte central, en los límites de la dispersión – en la aparente falta de estructura, de centro, que Jameson señalaba como una característica de la posmodernidad- provoca un estiramiento de la novela hacia los límites de su sentido. Pero ese sentido no se pierde, sólo se expande dotando de barroquismo a la modernidad de la que trata.

A continuación voy a señalar cómo se representan las dos búsquedas que tienen lugar en la novela y que me hacen inferir que en el texto hay dos detectives y posiblemente tres. O posiblemente hay un tercero fuera de la novela: el lector.

La primera búsqueda, que abre y cierra la novela, se encuentra narrada por el poeta García Madero y a su sencilla estructura, que corresponde al género detectivesco, se suma la de presentarse como una *summa* crítica, relato erótico, *bildungsroman*, libro de viajes. En el eje de la estructura del relato de García Madero se encuentra anticipada y desarrollada después la búsqueda de Cesárea Tinajero. La primera mención a este personaje que mueve la indagación de Lima y Belano aparece en la página 17, en el primer encuentro entre García Madero y los real visceralistas, lo que se puede entender como una anticipación de la búsqueda. Después, sólo diez páginas después, García Madero vuelve a encontrarse con los real visceralistas, a quienes había perdido la pista. En el transcurso de esas diez páginas, el jovencísimo poeta se inicia en los secretos sexuales con las camareras del café *Encrucijada veracruzana*: de donde tenemos que la novela de detectives arranca en un taller de crítica literaria y continúa como relato erótico, con un breve intermedio en el que se habla de la poeta perdida que empuja toda la novela, Cesárea Tinajero.

La mixtura entre *summa* crítica y relato erótico sostiene la novela durante casi 70 páginas más, y sólo entre las discusiones literarias de los real visceralistas, las fiestas, el sexo con María Font, real visceralista, o con Rosario, la camarera, se podría decir que la historia del poeta Juan García Madero se convierte en el relato de un aprendizaje: en el transcurso del relato el poeta abandona la casa familiar, se va a vivir con Rosario y deja de asistir a la universidad consagrándose a su deseo de convertirse en poeta. Es decir, adquiere una identidad, aunque precaria, fruto de sus decisiones. A parte de esto, María Font hace que Juan García Madero entre en contacto con el mundo arrabalero de Lupe,

con los subfondos de la prostitución y los padrotes. Pero además, y sobre ese aspecto he tratado ya lo suficiente, es una novela ética, y por lo tanto, política.

Este juego intergeneracional presentado como relato policiaco tiene varios clímax narrativos. Aparte de que el hecho de combinar géneros, en apariencia le estaría dando la razón a Lyotard, que esperaba encontrar las posibles formas de combinación, la razón de lo que encaja. Pero estas combinaciones responderían más bien al espíritu barroco de esta literatura antes que a la posmodernidad.

En el sentido erótico, el relato alcanza su clímax cuando García Madero se acuesta por fin con María. Después de que María se corre dos veces y García Madero *ídem*, el joven poeta besa los senos de su amante (poeta también), le acaricia la cara y le mete los dedos en la boca. Cumple órdenes de María, quien le dice que le coja del cuello. Dice García Madero: “-¿Qué te pasa, María? -le susurré al oído, temeroso de haberle hecho daño en la garganta (aprieta, susurraba ella, aprieta)” (1998, p. 65). Tenemos que García Madero y María evocan una escena sadomasoquista. Este es, como decía, el clímax erótico de la primera parte.

En el campo de la crítica literaria esta primera parte alcanza su punto de inflexión cuando Ernesto San Epifanio, poeta homosexual, elabora su clasificación de la literatura. Dice San Epifanio: “(...) existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual (...)” Y sigue con una clasificación de la poesía en varias lenguas, que acaba de la siguiente manera:

De hecho- prosiguió imperturbable San Epifanio-, *Muerte sin fin* es, junto con la poesía de Paz, La Marsellesa de los nerviosísimos y sedentarios poetas mexicanos maricas. Más nombres: Gelman, ninfo, Benedetti, marica, Nicanor Parra, mariquita con algo de maricón (...) Góngora y Quevedo, maricas; San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, maricones (...).

-Y Cesárea Tinajero, ¿es una poeta maricono o marica?-preguntó alguien. No reconocí la voz.

-Ah, Cesárea Tinajero es el horror-dijo San Epifanio (1998, p. 85).

El clímax del *bildungsroman* llega cuando García Madero se sube al impala en el último momento para huir rumbo al desierto. En ese momento el joven poeta García Madero alcanza la mayoría de edad.

Sólo cerca del final de esta primera parte aparecen noticias, y de forma muy escueta, de la búsqueda de Lima y Belano. En la página 112, después de encontrarse con los dos poetas, García Madero vuelve a quedar solo, y en la última línea de la anotación del diario destinado a ese día, 13 de diciembre, indica que Lima y Belano “deben de estar averiguando cosas de Cesárea Tinajero” (1998, p. 113). Al final de la anotación del 19 de diciembre, apunta García Madero: “Arturo y Ulises no están ahorrando dinero, dijo (Xóchitl), sino dándole los últimos toques a un asunto que va a dejar a todos con la boca abierta (...)” (1998, p. 116). Y esa es la última y breve noticia de la investigación que llevan a cabo Lima y Belano. Poco después, parten rumbo al desierto para huir del padrote de Lupe y para buscar a Cesárea Tinajero.

La búsqueda de estos dos detectives, Lima y Belano, tiene lugar en la sombra, tras los telones del diario que escribe García Madero. Los pormenores sobre su búsqueda sólo los vamos a conocer en la segunda parte, en la que se intercalan testimonios de personajes que conocieron a Cesárea Tinajero y que dan algunas pistas a Lima y Belano para encontrarla.

Aunque el análisis de estos testimonios corresponde a una forma diferente de estructurar el relato. Por eso estas entrevistas, que tienen lugar mientras García Madero vive su historia de crecimiento, en la trama aparecen después. Para mantener en orden este análisis voy a referirme a ellos como el enlace entre la primera, la tercera y la

segunda parte. Y trataré de ellos un poco más adelante. Vamos a dedicarnos, ahora, al capítulo que cierra el libro.

“Los desiertos de Sonora (1976)” visto en perspectiva, es una especie de epicentro de la obra de Bolaño, en la medida que 2666, su obra más ambiciosa, tiene como escenario primordial estos desiertos. Allí tiene lugar la búsqueda de Cesárea Tinajero.

La trama es relativamente sencilla. El diario de García Madero, que hasta entonces interpoló relato erótico, *summa* crítica y *bildungsroman*, se convierte en una variedad muy especial de libro de viajes: relato de travesía por las provincias, podríamos llamarlo. Escribe sobre *Estrella distante* Marcelo Cohen: “Borges tira en un sentido (el clasicismo económico, los libros reales y apócrifos) y en otro sentido (el localismo sublime, la narratividad hogareña) tira con igual fuerza García Márquez”. (2002, p. 35) Esta singularidad se puede aplicar también a *Los detectives salvajes*.

Este “localismo sublime”, como lo denomina Cohen, lleva a los poetas a través de las ciudades y pueblos de Sonora, en donde indagan sobre el posible paradero de Cesárea Tinajero. Esta indagación es el sustrato policial de la trama. El *suspense* se va alimentando además debido a la persecución que sufren los protagonistas. Es decir, experimentamos el suspenso dos veces. Lima y Belano que se aproximan a Cesárea y Alberto, el padrote, que sigue a Lima y Belano.

Este tercer capítulo insiste nuevamente en la ética estética de la novela, y la resolución detectivesca es sintómicamente elemental, pues estos detectives, a diferencia de lo que sucede con célebres investigadores como Holmes o Dupin, no utilizan ninguna estrategia abductiva. Es decir, sus métodos de investigación se limitan a la entrevista y a la consulta en los archivos de las bibliotecas.

Pero lejos de convertirlos en falsos detectives, el uso de esos instrumentos elementales (la entrevista y la consulta bibliográfica) los confirma como tales: el método de investigación, como decía Pierce, sólo puede validarse siguiendo la aplicación del mismo método. Es decir que, si como quería Pierce, el conocimiento de la realidad debe referirse a hechos, y no a especulaciones o abstracciones, las entrevistas y los archivos son las fuentes primarias para determinar con precisión los hechos, los escenarios, las declaraciones. En ese sentido la filosofía lo mismo que la literatura carecerían de valor para la reconstrucción de los acontecimientos. El método científico radica justamente en su pragmatismo intrínseco: la ciencia contrasta y combina conjeturas (entrevistas, consultas en archivos, datos, y por supuesto, la observación) y a partir de estos contrastes arroja una información sobre la realidad.

Hace muchos años, en un taller de iniciación a la lectura, conocí sobre la existencia de dos tipos de lecturas: las formativas y las informativas. En este caso, las lecturas formativas se encuentran en el marco de una ética estética, mientras que las informativas, en este caso la novela policial, recurren obviamente al uso de información – a una economía del relato- para provocar expectativa, asombro o para ilustrarnos. Este uso de la información en el relato de detectives tiene una función específica: jugar con la expectativa del lector.

Parece sencillo, pero como hemos señalado antes, la filosofía pragmatista, y el énfasis que ha tenido en la posmodernidad, se afianzan justamente en una interpelación de las realidades en su positividad, en su materialidad. La obsesión mediática y científica de nuestros días es consustancial a la sed histórica de los últimos años. El periodismo y la historia utilizan los mismos métodos: entrevista y consulta de archivos. Y en ciertas

ocasiones, terminan por convertirse en puro método. Carecen de filosofía, de una ética estética.

Es justamente en los archivos de Santa Teresa (nombre ficticio de Ciudad Juárez), en donde encuentran, en el periódico *El centinela de Santa Teresa*, la primera noticia de Cesárea Tinajero. Después de viajar por las inmediaciones de Sonora –de donde saca su material García Madero para el modesto libro de viajes que compone- y de realizar un par de entrevistas (a una maestra, a un torero), los detectives retornan a Santa Teresa. Desde el inicio del viaje han transcurrido cuarenta páginas y sólo entonces los detectives encuentran a una mujer que les proporciona datos precisos sobre el destino de la poeta. Entonces se encaminan a Villaviciosa.

Lo que les dice la mujer (que fue maestra también) es clave para comprender el sentido ético estético de la novela y adelanta la composición de *2666*. Simultáneamente a esta entrevista esencial, Alberto, el padrote, descubre a los detectives y la novela cobra nuevamente un halo de suspenso. Pero antes de cerrar esta búsqueda, cabe una reflexión. Camino a Villaviciosa Lima y Belano recuerdan que fueron estos los parajes donde se perdió y se salvó uno de los soldados belgas del emperador Maximiliano, en el siglo XIX. Sabemos que este soldado sufrió torturas y violación, y que, según el relato que se recoge en la misma novela (1998, p. 159) posiblemente es el caporal del célebre poema de Rimbaud, *Le coeur volé*, que fue el único sobreviviente de la derrota de los franceses en esa región. Dice García Madero: “Por aquí estuvieron las tropas imperiales en 1865 y 1866. La sola mención del ejército de Maximiliano nos hace morirnos de risa. (...) También está registrada una escaramuza en Villaviciosa, posiblemente entre la retaguardia de los belgas y los habitantes de la aldea. Lima y Belano conocen esta historia

muy bien. Hablan de Rimbaud. Si hubiéramos hecho caso a nuestro instinto, dicen. Qué risa.” (1998, p. 601)

Aquí los detectives retornan a su credo poético, lo que casi convierte esta novela policial en una especie de genealogía de lo sublime: el mismo lugar en donde se oculta o se exilia Cesárea Tinajero es el que anticipa la desgraciada suerte de Rimbaud. Si los poetas le hubieran hecho caso a su instinto, en lugar de perderse científicamente, la investigación hubiera sido resuelta de golpe. ¿Cómo comprender esta alusión? A partir de lo que significa la poesía –y en este caso específico la poesía de vanguardia- y sus misteriosas fuerzas que oscilan entre la revolución y el erotismo. Una cuestión de la que ya he tratado ampliamente.

Antes de avanzar en el sentido de la segunda persecución, la que nos debería llevar hasta Belano y Lima, apuntemos un dato adicional que sirve de enlace entre la primera y la segunda.

Aunque el capítulo “Los detectives salvajes” va de 1976 a 1996, y la cronología de las entrevistas es ascendente, es decir, va de los años más antiguos a los más recientes, hasta cerrarse en 1996, existe una entrevista que se intercala entre las otras, y que tiene lugar en 1976. Es la entrevista a Amadeo Salvatierra que abre el capítulo y lo cierra (es la primera y la última), dándole un carácter circular a la narración, como si no nos hubiéramos movido del mismo día y lugar, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976, que es cuando y donde se realiza la entrevista. Por lo que me veo tentado a sugerir que el segundo capítulo va de 1976 a 1976.

Tanto esta entrevista, como la que se realiza a Manuel Maples Arce, proporcionan información en torno a la búsqueda de Cesárea Tinajero, aunque su inclusión en la segunda parte se encuentra plenamente justificada, pues las dos nos remiten a la búsqueda que se inicia para encontrar a Lima y Belano.

El misterio que recorre esta segunda parte consiste en descubrir cuál es el destino y a su vez, cuál es la identidad de Lima y Belano. Pero la revelación de este misterio responde a un mecanismo de investigación, es decir, los personajes que proporcionan datos sobre los dos poetas y sobre sí mismos son sujetos de una investigación que nos lleva hasta el paradero y la identidad de Lima y Belano. En esta búsqueda se entremezclan, por tanto, la confesión y la confidencia.

Sabemos que, en la primera y en la tercera partes, Lima y Belano buscan a Cesárea Tinajero. Pero, en la segunda parte ¿Quién busca a Lima y Belano? Planteo dos posibilidades de respuesta: 1)El lector, a quien los personajes de la segunda parte se dirigen, y que es el receptor de las confesiones y confidencias, y que por lo tanto, se convertiría en un lector cortazariano, en un lector activo, a la usanza de *Rayuela*, con la particularidad de que este lector juega a ser un detective en busca de poetas perdidos; y 2)El poeta García Madero, quien se ha convertido en un detective y recoge estos testimonios para descubrir cuál es el paradero de sus amigos y el recuerdo que queda de ellos. Y de él.

A lo largo de las intervenciones de los personajes se recurre a una retórica propia de la declaración, del testimonio que se ofrece a un jurado, a un historiador, a un periodista o a un detective. “Ay, muchachos, les dije (...)” arranca Amadeo Salvatierra en la página 141, al inicio de la segunda parte. Y dice un poco después: “(...) yo me

adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina, de donde saqué una botella de mezcal Los suicidas, un mezcalito que solo hacen en Chihuahua, producción limitada, no crea (...)” Y declara al final de la página: (...) sabía que el nombre los iba a apantallar, y me separé digamos un par de pasos para verlos mejor, Dios los bendiga, qué jovencitos eran (...)”. Amadeo Salvatierra recurre a sus recuerdos, pero lo hace de tal manera, apoyándose en ciertas expresiones explicativas como ese “les dije” o el “no crea” relativo al mezcal, o el “Dios los bendiga, qué jovencitos eran”, que de inmediato nos hacen inferir que Amadeo se dirige a un oyente, a alguien que se encuentra apuntando o grabando esta declaración. Es una ficción de oralidad destinada a recrear a alguien que escucha un relato, en este caso, el relato de su encuentro con Lima y Belano. En la medida en que nos encontramos ante una ficción de oralidad, ante un testimonio, se impone la necesidad de imaginar quién es el personaje que escucha este relato. Podría ser una simple conversación, pero a medida que avanzamos en la lectura de la segunda parte, advertimos que la suma de los testimonios es más bien el resultado de una investigación, que existe una voluntad de encontrar a Lima y Belano, y que el personaje que escucha es un periodista o detective que ha reunido esos testimonios que a su vez son confidencias y microbiografías. A él van dirigidos los incisos explicatorios de Amadeo Salvatierra: “les dije”, “no crea”, “Dios los bendiga, qué jovencitos eran”.

Dice Luis Sebastián Rosado, en relación a su encuentro con los real viceralistas: “En diciembre del 75, poco antes de navidad, tuve la desgracia de coincidir con unos cuantos de ellos, aquí, en *La Rama Dorada*, su dueño don Néstor Pesqueira no me dejará mentir (...)” (1998, p. 152) Alberto Moore declara: “Lo que dice Luisito es verdad hasta cierto punto (...)” (1998, p. 158). Y Carlos Monsiváis inicia así su relato: “Ni encerrona

ni incidente violento ni nada de nada. Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés (...)” (1998, p. 160). Estas formas de contar apoyan la tesis de que existe un personaje que escucha estos testimonios, pero no sólo eso, sino que hace preguntas que, sin embargo, no aparecen en el relato. “(...) su dueño don Néstor Pesqueira no me dejará mentir (...)” es una fórmula que sirve para sostener mejor una afirmación frente a un investigador o frente a un jurado. Y algo similar sucede después, cuando Alberto Moore enmienda ligeramente a su amigo: hay alguien que registra estos testimonios y a este personaje se encuentran dirigidas estas declaraciones. Por fin, cuando Monsiváis declara que no hubo ni una encerrona ni un incidente, no queda más remedio que imaginarse que el detective o periodista conoce ciertos detalles, ciertos pormenores de la historia de Lima y Belano, y en el cruce de información, en la acumulación de testimonios, va contrastando esa información: la pregunta que le hace a Monsiváis parte de una información que el detective conoce de antemano, y quiere confirmar: si hubo una encerrona o no.

Como he dicho antes, el juego que plantea la novela es posiblemente el de convertir al lector en un detective. Dice Rafael Barrios: “¿Ustedes han visto *Easy Rider*? Sí, la película de Dennis Hooper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces (...)” (1998, p. 321) ¿Son los lectores los detectives que siguen la pista de Lima y Belano? ¿A ellos se dirige la pregunta de Rafael Barrios? Posiblemente.

Por último, es posible que entre los detectives se encuentre el mismo García Madero. Dice Ernesto García Grajales: “En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real viceralistas que existe en México, y si me apura, en el mundo” (1998, p. 550) Y tras señalar cuál ha sido el respectivo destino de cada uno de los real viceralistas, García Grajales responde a una pregunta que no aparece en el texto. Dice:

“Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver...se llamaba Bustamante (...)” (1998, p. 551). Resulta que el detective que busca los rastros del real visceralismo, conoce mejor a los integrantes de este movimiento que el crítico que los ha estudiado. De donde viene la sospecha de que ese detective es un realvisceralista (¿el mismo García Madero?) o uno de los lectores de la primera parte del libro, lo que nos situaría en un juego a la usanza del Quijote: en donde un personaje de la realidad (en este caso un lector) invade el mundo de la ficción para inquirir sobre el destino de uno de los personajes de la ficción.

Esta pregunta que cierra la búsqueda nos coloca, otra vez, frente a la figura del poeta perdido. En este caso, el poeta García Madero.

A lo largo de la segunda parte, “Los detectives salvajes”, nos encontramos con el resultado de una investigación, pero no sabemos cómo y cuándo se hace esa investigación. A diferencia de la primera y la tercera partes, en donde se elabora el relato de la investigación, en el segundo capítulo contamos solamente con el resultado de la persecución. Si cabe, con las transcripciones de las entrevistas que el detective o periodista ha realizado. Lo que no atinamos a saber, es cómo el detective se fue orientando, cómo fue encontrando a los personajes a los que entrevista y cómo seleccionó a unos y descartó a otros. Además, aunque la búsqueda al parecer tiene lugar durante 20 años, es posible que esas entrevistas hayan sido realizadas en los años 90, o en todo caso, en periodos distintos que no siempre guardan fidelidad con la fecha y el lugar que consta en cada apartado dedicado a un personaje.

Pero sería exagerado pensar que la novela se corresponde a cabalidad con un método de investigación científica. En realidad, lo que tenemos es una parodia muy bien

lograda de este método. Una imitación, que a veces se traiciona. Dice Andrés Ramírez, en la página 383: “Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye.” O sea que existen personajes que se dirigen directamente a Belano. Sabemos que Belano no es el interlocutor de los otros personajes, y sin embargo aparece aquí como el oyente de la historia de Andrés Ramírez. Esta licencia nos remite a una excepción, pero es a todas luces una excepción justificada, emparentada con el espíritu del libro: Andrés Ramírez experimenta una especie de iluminación misteriosa, mágica, que le permite adivinar los números de la lotería. Si Bolaño se permite incluir narraciones como ésta, es porque la magia, la poesía y el erotismo comparten una fraternidad elemental: transfiguran el mundo y el propósito del relato es seguir el rastro de estas fuerzas de conversión de la realidad.

5.-ANÁLISIS DE 2666

Como en ninguna otra, en esta novela, que es la obra más ambiciosa del chileno, la paradoja contiene a las formas literarias en el territorio de lo moderno lo mismo que en el de lo posmoderno. Esta ambigüedad, la ambición vanguardista que convive con el pragmatismo, suscita lecturas encontradas. Tal como sucedía en *Los detectives salvajes*, sólo que en *2666* Bolaño parece indicarnos una tercera vía inédita, y en ese sentido, orientada hacia un futuro incierto.

“Hay que decirlo con todas sus letras: *2666* es un mastodonte de mil 200 páginas, centenares de ellas superfluas, prescindibles, sobrecargadas de información innecesaria, en suma, agotadoras hasta para los fanáticos de las novelas largas, como ocurre con este crítico” (2004), escribió Camilo Marks, en una de las primeras reseñas que se dedicaron a la novela. Aunque esta reflexión no se refiere directamente a la línea central de esta investigación, es necesario atender a lo que nos sugiere: desmitificar el libro, que es una tarea crítica. Avanzo ahora sí en dirección a la búsqueda del cruce entre vanguardia y pragmatismo.

Escribe Ignacio Echevarría que “(...) entre las claves más determinantes del éxito de Bolaño se cuenta la de -en efecto- propiciar una lectura claudicante y en cierto modo consolatoria del fracaso de la vanguardia, cuyas consecuencias tienen un signo políticamente conservador” Y dice después el crítico: “Quizá va llegando la hora de explorar y poner en evidencia hasta qué punto la obra de Bolaño permanece sin embargo ligada a la vanguardia y contiene pese a todo, sepultado bajo la gruesa capa de romanticismo juvenil que tanto encandilamiento produce, un ingrediente insobornablemente subversivo” (2011a).

La vanguardia de 2666 –enmarcada en el ámbito de la modernidad- aparece como un discurso y una praxis cuya potencia revolucionaria se encuentra contenida en el pragmatismo más feroz. Lo mismo que las estrategias utilitaristas del pragmatismo han terminado por engullir las formas políticas, económicas y estéticas de la vanguardia al tiempo que pretendían disolver su orientación crítica y su búsqueda de sentido. Esta ambigüedad va a ser manifiesta sobre todo “En la parte de los críticos” y “En la parte de Fate”, en donde encontramos cómo la posmodernidad ha terminado por convertir en pastiche las demandas históricas de las vanguardias al mismo tiempo que prevalece una lógica consumista y de defensa de la identidad cultural. Sin embargo, en estas dos partes, existe un componente ético cuyo énfasis se acentúa a medida que avanzamos en la lectura de la novela.

En la misma línea, “La parte de Amalfitano” plantea un desquiciamiento del diálogo entre las vanguardias y la modernidad. Este diálogo era posible en la medida en que las vanguardias reconocían un poder de centralidad en la filosofía moderna. Pero en “La parte de Amalfitano” la subversión vanguardista se desliza en el territorio de la esquizofrenia, y por lo tanto, la modernidad *idem*. El problema que nos plantea el personaje de Amalfitano es el de la muerte del sujeto y sus implicaciones para el pensamiento filosófico. Ese imperativo tan caro a Lyotard empuja la novela en una línea distópica.

La muerte del sujeto, la incapacidad del juicio, el crepúsculo de la metafísica o la renuncia al cambio de los modos de producción, genera un estado de cosas desesperado: una distopía. Si recurrir a la crítica y a la utopía servía como fuente de comprensión de la

realidad, en “La parte de los crímenes” ha desaparecido por completo el uso de esos parabienes metafísicos. La desaparición de la modernidad pretende ser contenida por la eficacia utilitarista. El espíritu de las vanguardias ha desaparecido completamente del escenario y en su lugar aparecen instituciones posmodernas –y en ese sentido pragmáticas- que lucen opuestas, pero que caminan en la misma dirección: el control político y la explotación económica de una sociedad inerme. El fascismo y el capitalismo, sólo que para este caso van a adoptar una nueva apariencia que nos hace hablar de neofascismo y ultracapitalismo.

Cabría apuntar que el énfasis del libro, y sobre todo de “La parte de los crímenes”, es profundamente ético, más ya no político: si algo quedó del refulgente vanguardismo histórico fue la ética. Esta es la principal motivación de los detectives – también pragmáticos- que son los héroes de la novela. Sin embargo, éste énfasis en la ética, con todo y lo fundamental que es, exige una crítica: falta una línea que complemente la ética con el cuestionamiento del orden político y social contemporáneo. Es decir, ¿cómo van a defenderse las sociedades y los individuos del control estatal y de la explotación económica?, ¿cómo se van a librar del neofascismo xenófobo o misógino y de la super-explotación de las grandes corporaciones y del crimen organizado? Escribe Florence Olivier: “El crimen o el horror (...) se ve definido en los pensamientos de un personaje (Amalfitano) como el objeto de la gran literatura, a su vez entendida como combate con algo tan abyecto que resulta imposible de nombrar, y cuya persecución exige un abrirse camino en lo desconocido.” (2005, p. 243) Parece que el libro descarta cualquier posibilidad de proyecto histórico, y problematiza la ética en la que los personajes efectivamente se mueven.

Archiboldi, el héroe de la novela, constituye un receptor y un curioso trasmisor de las tesis vanguardistas. Sólo que, finalmente, estas tesis se decantan por un discurso liberal, ilustrado, renacentista, profundamente ético, que coloca al personaje, en un gesto volteriano, por fuera de la miseria de la historia.

5.1.- La parte de los críticos

La defensa que hacen los críticos de Archiboldi y la búsqueda que emprenden del escritor resulta finalmente falseada por las contradicciones en las que se debaten y ante las que finalmente claudican. Es decir que Pelletier, Espinoza y Norton se entregan a la lectura de un escritor vanguardista, Archiboldi, o en todo caso, de un escritor con una ética insobornable, y sin embargo, la ideología y las acciones de los críticos, aunque aparezcan como progresistas, ya no lo son: se encuentran sometidas a la economía de consumo –y su revés de explotación y sufrimiento- así como a una certeza fundada en la ideología de la identidad cultural. La crítica social –e incluso moral- es reemplazada por la dinámica de la mercantilización, así como el horizonte histórico universal es quebrantado por un cínico sadismo identitario. El pragmatismo de los críticos –consumismo y xenofobia- aparece en los escritores mexicanos convertido en su correlato: explotación y misoginia. Los intelectuales europeos, como los latinoamericanos, colaboran, sea por omisión o por acción, con el consumismo y la explotación, así como con la xenofobia y la misoginia.

Los críticos europeos y los escritores mexicanos son representantes del *establishment* posmoderno. Sin embargo, cabe una excepción: Morini, el crítico italiano, quien desde su incapacidad física se torna una voz de alerta al mismo tiempo que una sombra de melancolía, opuesta a la euforia sin escrúpulos de la modernidad avanzada.

5.1.1.-Crítica de los críticos europeos

Como he señalado ya los críticos europeos y los escritores latinoamericanos comparten una identidad funcional a la modernidad avanzada. En los intelectuales de las dos orillas existe un renunciamiento a la crítica y al sentido, y la posmodernidad de estos intelectuales los hace someterse a las ideologías dominantes de nuestra época.

Pelletier y Espinoza hacen una brillante carrera universitaria que les permite obtener la dirección de sus respectivos departamentos de literatura alemana. Norton sirve de contrapunto: su carrera no es tan brillante, porque le falta la ambición de los otros dos. El sentido último de su carrera parece estar destinado a la crítica literaria centrada en las obras de Archimboldi. Este trabajo de los críticos parece consolidarse cuando comienza a circular la noticia de que Archimboldi podría ganar el premio Nobel. Esta culminación de la carrera de los críticos responde en cierta medida a la burocratización e institucionalización de la literatura.

Hay un vacío en la vida de los críticos, saturado casi en su totalidad por medio de la obra del escritor alemán. Escribe Marcial Huneus: “Pelletier, Morini, Espinoza y Norton, tras la figura de Archimboldi, buscan ocultar un vacío y soslayar un sustrato de aburrimiento.”(2005, p. 253) Sin embargo de este océano de tedio en el que se debaten los críticos, elogian en Archimboldi la manera de tratar la vergüenza y el dolor. Se desprende de esta valoración que hacen los profesores de la obra de Archimboldi que el alemán no es precisamente un escritor vanguardista, que desafía a la historia. En realidad, me inclino a adelantar que es un escritor cuyo eje creativo no es la historia y sus contradicciones, sino la ética.

Esa es la principal fortaleza y debilidad de los críticos: su carencia de una filosofía que los exponga al conflicto histórico y a sus complejidades. Eso hace que los personajes caminen por la orilla de la posmodernidad –posiblemente manteniéndose a salvo, durante un tiempo, por su ética, aprendida de Archimboldi-. Esa fortaleza se convierte en debilidad cuando los hace precipitarse finalmente en la contradicción: sin una reflexión sobre la historia y la sociedad, los personajes van a quedar atrapados en el consumismo y en el neofascismo de su época.

Los críticos se mueven sin consciencia de lo que sucede en la realidad histórica en la que viven. Escribe Antonio Negri: “La soberanía ha tomado una nueva forma, compuesta por una serie de organismos nacionales y supranacionales unidos bajo una única lógica de mando. Esta nueva forma global de soberanía es lo que llamamos Imperio”. (cit. en Rodríguez, 2012, p. 46). Es decir que los críticos de 2666 viven en el marco histórico en el que tiene lugar eso que Negri llama Imperio. Las consecuencias sociales, políticas, económicas e ideológicas de esa nueva forma de poder mundial van a arrastrar a los críticos sin que ellos lo adviertan, debido, sobre todo, a su debilidad filosófica.

De este primer aspecto que se desprende de la lectura, la debilidad crítica de los críticos, pasemos al siguiente: la índole consumista de esta cultura de modernidad avanzada, o siguiendo a Negri, de la modernidad del Imperio. Aunque podría continuar con el análisis de los críticos más jóvenes –los *nuevos* jóvenes, como los denomina el narrador- en tanto lectores de Archimboldi, y como beneficiarios de la explotación del autor para sus fines “académicos y revolucionarios” (2004, p. 100), voy a señalar, en cambio, otra particularidad que me parece igual de dolorosa y que se refiere a esta lógica

de úsalo y tíralo. Recordemos que los críticos consumen prostitución –así como cultura- y su espíritu de compradores los lleva a probar toda clase de mujeres. Como en el consumo de cultura, los críticos, en tanto consumidores, tienden a abolir el contexto en el que se inscribe su consumo, y por lo tanto, el intercambio se establece en los términos de la mercancía. “A las putas hay que follárselas- le dice Espinoza a Pelletier, cuando éste se encariña por una de las mujeres- y no servirles de psicoanalista” (2004, p. 115). Es decir que los críticos, sobre todo Espinoza, entienden a las mujeres que se prostituyen en un sentido puramente pragmático, olvidando que son mujeres y que sus motivaciones para venderse pueden ser muy distintas y sobre todo, que aniquilan su humanidad.

Jameson escribe, siguiendo a Peter Sloterdijk, que observa un panorama dominado por la razón cínica. “Un mundo en el que ya estamos de vuelta de todo, en el que no hay lugar para las sorpresas. Todos sabemos que al final la cuestión es tener dinero. Pero se pregunta: ‘¿Por qué no resistimos?’ Esa es la pregunta crucial, y lo es precisamente porque no damos con la respuesta”. (cit. en Rodríguez, 2012, p. 45) Nadie resiste, ni los críticos pueden dejar de utilizar a las prostitutas ni ellas dejar de venderse. Esta incapacidad para decir “no” se encuentra mediada por el intercambio mercantil. ¿Por qué no nos resistimos a comprar y vender mercancías? Y, sobre todo, ¿por qué nos negamos a desconfiar de la mercancía por excelencia, el dinero? Pelletier se encariña con una de las prostitutas –se encuentra en el lugar de la sorpresa-, y sin embargo no avanza ni un ápice más en ese sentido. Espinoza le recuerda que son mercancías, y no seres humanos. ¿Por qué Pelletier no se resiste? Haría falta una fe en los imposibles, una utopía, sólo así podría resistirse.

Esta simplificación del erotismo a un intercambio sexual-mercantil nos conduce en la siguiente dirección del relato: el sadismo cínico identitario. El experimento que Espinoza y Pelletier realizan con las prostitutas precede al ataque al taxista pakistaní, que constituye el punto de fusión de este sadismo cínico identitario. Es decir que existe una relación entre los dos momentos, y ésta se encuentra mediada por la decepción amorosa que sufren. El despecho amoroso, o más bien, la situación imposible en que viven su romance con Norton termina por llevarlos al consumismo y al crimen xenófobo. “Norton dice Marcial Huneus- se presenta como el complemento, el sostén o el significante que otorgaría sentido a sus respectivas ambigüedades identitarias” (2005, p. 256) Cuando la relación con Norton luce imposible, los críticos se deslizan por el territorio del sexo-mercancía y de la crueldad xenófoba.

Si la sexualidad se puede consumir, al mismo tiempo puede vivirse como una actividad xenófoba. El ataque de Pelletier y Espinoza al taxista pakistaní se presenta como una defensa de los valores feministas y liberales –de la herencia vanguardista- pero encubre un deseo sádico y una creencia identitaria. ¿Cómo es posible que los discursos modernos, entre ellos el feminista, sirvan para justificar y maquillar el placer cruel y la creencia de la raza superior? Lo que sucede es que Pelletier y Espinoza recogen apenas un fragmento (a la usanza posmoderna) de lo que significa la modernidad y lo refuncionalizan con el propósito de satisfacer su sadismo. Al recobrar ese discurso progresista sin sus correspondientes demandas históricas, Pelletier y Espinoza lo oponen a la identidad cultural del pakistaní. Es decir que el feminismo, lejos de ser una creación de la vanguardia, en el marco de la modernidad, sería un atributo de la identidad cultural europea opuesta a la identidad del islam. Recordemos: la modernidad parte de la noción

de una sola historia universal, mientras la posmodernidad se conforma con las historias múltiples. Los críticos estarían enmarcados en el ámbito de la ideología política posmoderna, de carácter conservador: la defensa de la identidad cultural.

“(...) la mujer aquí presente, es decir Norton, carecía de decencia y de dignidad, y que en su país (en Pakistán) eso tenía un nombre, el mismo que se le daba en Londres, qué casualidad, y que ese nombre era el de puta, y que también era lícito utilizar el de perra o zorra o cerda (...)” (2004, p. 102) Estas declaraciones machistas y misóginas del taxista pakistaní que conduce a los críticos por las calles de Londres provocan la ira de Pelletier y Espinoza que lo sacan del taxi y lo patean hasta dejarlo inconsciente y herido. La golpiza que propinan los críticos al pakistaní no está inspirada en la defensa de los derechos de las mujeres, sino en un impulso sexual. Dice el narrador: “(...) sin importarles en lo más mínimo que el asiático estuviera caído, hecho un ovillo en el suelo, patada va y patada viene, métete el islam por el culo, allí es donde debe estar, esta patada es por Salman Rushdie (...) esta patada es de parte de las feministas de París (...) esta patada es de parte de las feministas de Nueva York” (2004, p. 103). La defensa que hacen los críticos del feminismo rebasa, como vemos, cualquier proporción y entra en el territorio de la crueldad. “Cuando cesaron de patearlo, permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado” (2004, p. 103)

Es decir que los críticos experimentan un placer sádico mientras atacan al taxista pakistaní en nombre del feminismo. Esta acción política de aparente signo progresista se torna en su contrario. Escribe Enzo Traverso: “El elemento que articula a esta nueva extrema derecha reside en la xenofobia, presentada como un rechazo violento de los

inmigrantes (...) En la Europa de nuestros días, el inmigrante asume esencialmente los rasgos del musulmán. Para el nuevo racismo, la islamofobia desempeña hoy el papel que antaño desempeñó el antisemitismo para los nacionalismos y los fascismos antes de la segunda guerra mundial (...)” (2011, p. 51) Si bien se puede justificar plenamente la oposición de los críticos ante el machismo del taxista, no se puede racionalizar el placer sádico que les provoca patear al pakistaní en el suelo. Cabe entender este placer sádico como una experiencia estética: el acto altruista convertido en ataque cruel transfiere un goce sexual a Pelletier, Espinoza y Norton. “Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton, que los miraba sin verlos en medio de la oscuridad, parecía haber experimentado un orgasmo múltiple”. (2004, p. 103)

Este sadismo de los críticos recuerda al marqués de Sade. Dice sobre él Naief Yehya: “De Sade captura en sus textos la esquizofrenia de la Ilustración, de la confrontación de los valores humanitarios y métodos de gobierno totalitarios (...) Para él, el retorno a la naturaleza que pregona Jean Jacques Rousseau no representa una bucólica reconversión en salvajes nobles y bondadosos, sino que sería equivalente a la abolición de la moral y a la liberación de los deseos criminales y sexuales contenidos por las fuerzas sociales” (2004, p. 41) De donde tenemos que la paliza que propinan los críticos al pakistaní es un intento de civilizarlo, destruyéndolo. Pero ese ataque “civilizador” no se hace ya en nombre de la modernidad, sino de la identidad cultural. En el rechazo de los críticos al islam, se descubre la defensa de su propia identidad cultural. La violencia que utilizan los críticos estaría mediada, no por el reconocimiento de la autoridad de la razón, sino por la convicción de pertenecer a una cultura superior. Dice

Naief Yehya sobre el sadismo: “Varios estudiosos del fenómeno coinciden en apuntar que lo que desea el sádico es repudiar a la madre, de quien quiere diferenciarse al aceptar la ley fálica paterna (...)” (2004, p. 211). El sadismo de los críticos se encuentra inspirado, por lo tanto, en la aceptación de su superioridad cultural, o ley paterna, por sobre las creencias del pakistaní. “(...) es una perversión en el estrecho sentido freudiano, si aceptamos que su característica distintiva es que no está subordinada a la zona genital (...)” (Yehya, 2004, p. 211) Volvamos, sin embargo, a retomar la discusión sobre la xenofobia, que estaría ligada a los impulsos sádicos.

Esta xenofobia que, según Traverso define a la nueva derecha, adquiere una patente político-estética en los ataques racistas, y en este caso, en el ataque al pakistaní. Pero el racismo islamofóbico de la nueva derecha se encuentra asociado a un discurso político económico. “La decadencia de la tradición fascista –dice Enzo Traverso- cede su desarrollo a una extrema derecha de nuevo tipo (...) El politólogo Jean-Yves Camus fue uno de los primeros en detectar sus rasgos inéditos: el abandono del culto del Estado Providencia, la revuelta fiscal, la desregulación económica y la valorización de las libertades individuales, opuestas a toda interferencia estatal”.(2011, p. 50) Esto quiere decir que parte de las convicciones de esta nueva derecha tienen que ver con el consumismo, al que ya he hecho alusión.

El ataque contra el pakistaní y el contacto con las prostitutas sirven de antecedente al episodio central de la novela, los crímenes de Santa Teresa. Los críticos se van a poner en contacto con los crímenes a través del viaje que emprenden para buscar a Archiboldi. Es decir que existe un sinuoso camino de crueldad que ellos inician y que los lleva, finalmente, hasta el horror.

5.1.2.-Letrados latinoamericanos

Los escritores latinoamericanos, Alatorre y Almendro, apodado el Cerdo, son el revés de la modernidad consumista, y representan una burocracia distinta de la que se mueve en el marco de la universidad. Alatorre y Almendro son funcionarios políticos –o se perfilan como tales- y esa condición les arrebató su condición de críticos, lo mismo que en tanto funcionarios sostienen un sistema de explotación fundado en la desigualdad. La ideología de la desigualdad se cristaliza en varios niveles, pero para el caso de la novela aparece como racismo, clasismo y misoginia.

El caso de Alatorre es paradigmático: se encuentra en Toulouse gracias a una beca que su padrino Almendro le ayudó a conseguir. Alatorre se presenta en la novela como un joven escritor que, no obstante, ya ha sido neutralizado por un sistema clientelar: la beca que Almendro le facilitó. Este favor, la beca, no es a gratuidad: la literatura que Alatorre intentó escribir va a nacer viciada por la imposibilidad de criticar a la clase política de la cual forma parte Almendro, el Cerdo. Esta situación de la literatura, convertida en instrumento político, refleja la otra cara de la literatura convertida en mercancía.

El Cerdo se presenta como un funcionario, cuyo interés por la literatura es utilitario en la medida en que le ayude en su carrera política. “Almendro, El Cerdo, por su parte, no había cumplido aún los cincuenta años y su obra, fuera de las fronteras del DF, era inconmensurablemente desconocida. Pero en el DF, y en algunas universidades norteamericanas, todo hay que decirlo, su nombre era familiar, incluso excesivamente

familiar” (2004, p. 139) Esta familiaridad se debe, sin duda, al poder político de Almendro.

El Cerdo es un personaje que encarna la jerarquía social. Esta ontología, que se revela con nitidez en el detalle de las tarjetas personales del personaje, sostiene un sistema de explotación. Es decir que El Cerdo es uno de los beneficiarios y de los burócratas de un aparato social que se utiliza para someter a la explotación a los que no se inscriben en su rango. El detalle de las tarjetas es revelador: cuando el crítico Espinoza le pregunta cómo es posible que Archiboldi se haya encontrado con él, Almendro contesta que le debió dar su tarjeta a la señora Bubis, editora de Archiboldi. Pero aclara: “Le debí dar mi tarjeta A, en la tarjeta B solo está el número de teléfono de la oficina. Y en la tarjeta C solo esta el número de teléfono de mi secretaria (...)En la tarjeta D no hay nada, está en blanco, solo mi nombre y nada más (...) Ni número de teléfono ni oficio ni calle donde vivo ni nada, ¿entiende?” (2004, p. 139) De donde inferimos que El Cerdo se inscribe en un sistema extremadamente clasista y racista que recuerda los cuadros de castas del Mexico colonial. En esos cuadros de castas que se pintaron en el Siglo XVIII se establece una jerarquía social determinada por el color de la piel. Los cuadros se refieren sobre todo al producto del mestizaje. “De español y de india, mestiza; de español y mestiza, castiza; de español y castiza, español; de español y negra, mulato; de español y mulata, morisca; de español y morisca, albina; de español y albina, torna atrás; de español y torna atrás, tente en el aire; de negro y de india, china cambuja; de Chino cambuja y de india, Loba...” (cit. en Bermudez, 2009, p. 65).

Dice el narrador que el apodo de Almendro, el Cerdo, se encuentra vinculado a los crímenes contra las mujeres en Santa Teresa. Esta analogía adelanta el fundamento

ideológico de la distopía que nos va a plantear la novela en “La parte de los crímenes”. La abyección del apodo revela un rechazo a las nociones modernas: la razón cede su lugar al goce sádico; el derrumbe del pensamiento da paso al racismo, el clasismo y la misoginia.

Tanto los profesores universitarios como los funcionarios políticos pertenecen a una y la misma modernidad avanzada en que la razón –y su inclinación a criticar la historia- ha dado paso a una ética intimista y a un cinismo-sadismo público. Estas dos actitudes se retroalimentan de la sociedad de consumo y su correlato de explotación, así como sólo pueden sostenerse por medio de la mitología de la cultura superior, o del género superior. Son el capitalismo y fascismo de nuestra época.

5.1.3.- La ética de Morini

Morini se encuentra en un nivel distinto al de sus colegas, Pelletier y Espinoza. Aunque comparte con ellos la tendencia a refugiarse en la conciencia privada, no es un defensor de las diferencias culturales ni del feminismo deshistorizado. Morini es crítico de la modernidad avanzada: tras su visita al pintor, Edwin Johns, Morini advierte cómo las artes se han desvirtuado y han pasado a convertirse en pseudo-cultura.

Conocemos que Johns se convirtió en un pintor popular luego de amputarse una mano y de pegarla en un cuadro. La naturaleza de esta obra recuerda a los Escritores Bárbaros de *Estrella distante*, quienes para humanizar a los clásicos de la literatura defecaban o sangraban sobre ellos. Mientras los Escritores Barbaros se encontraban motivados por la ideología fascista, Edwin Johns, como muy bien apunta Morini, lo hace

“por dinero” (2004, p. 132). Esta motivación nos revela la orientación ultracapitalista del neofascismo contemporáneo.

Recordemos que los escritores bárbaros, así como Wieder, representan una perversión del ideal de las vanguardias, que consistía en fusionar el arte y la política, la estética y la ética. Para los Bárbaros como para Wieder el arte vanguardista consiste en una defensa de la belleza y de la superioridad y representa la liquidación de los valores modernos relativos a lo sublime y el juicio. Si los Bárbaros y Wieder inscriben su arte en el marco de la irracionalidad, el pintor Edwin Johns apela a la casualidad. “El mundo entero es una casualidad”, dice Johns para tratar de explicar la motivación que lo llevó a amputarse la mano. Esta idea de que la casualidad gobierna la vida mantiene una correspondencia directa con las ideas de Lyotard en torno a la posmodernidad y con las descripciones que hacía Jameson de ésta. La casualidad es semejante a la falta de estructura, a la proliferación, al derrumbe de la conciencia. En su impiedad para con los dioses revela, además, su crueldad inherente, semejante a la del pintor que se amputa su propia mano.

Esta ideología de la casualidad, así como la que desarrolló Lyotard en torno a la diferencia cultural, encubre la orientación ultracapitalista y su correlato de identidad cultural que define a esta modernidad avanzada. En oposición a esta ideología de la casualidad, el mismo Johns se refiere a su contrapunto: “Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar de esa manera –cuenta Johns- Mi amigo decía que el mundo no es una casualidad para el que se levanta a las seis de la mañana muerto de sueño para ir al trabajo. Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto

mayor es el dolor menor es la casualidad (...) Mi amigo (...) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden (...) Creía en la redención (...).”(2004, p. 123)

Al advertir la estratagema de ocultamiento de sus motivaciones económicas, y del sadismo que le lleva a la automutilación, Morini se convierte en crítico de la ideología del pintor. Es decir que en Morini existe un retorno a la modernidad. La posición de Morini es la de crítico de la sociedad del espectáculo, y no obstante, su problema físico es como una especie de metáfora de la condición de la crítica actual ante el credo sado-mercantil: la impotencia.

5.2.-La parte de Amalfitano

Hay tres momentos en el relato sobre Amalfitano. El primero cuenta cómo su esposa enloquece, lo abandona y muere de sida. El segundo describe la experiencia vanguardista que Amalfitano retoma de Duchamp y que consiste en colgar un libro de geometría en el patio. El último narra la locura en la que se debate Amalfitano. Estos tres momentos se encuentran dominados por el signo de la enajenación mental y responden a lo que, siguiendo a Subirats, es una perversión del proyecto vanguardista.

Florence Olivier analiza los sueños, alucinaciones y visiones en *2666* y para su análisis retoma textos como la carta del vidente de Rimbaud y ciertas nociones de la herencia surrealista, representada por Breton. Según Olivier, la narración plantea una sátira de estas experiencias poéticas, en especial de las que experimenta el profesor Amalfitano. Este carácter bufonesco con el que se presentan los sueños y alucinaciones de Amalfitano respondería a la intención de subrayar el valor inocuo de la experiencia estética posmoderna que es identificada con lo dionisiaco. “Con la extensión del campo

de lo dionisiaco a las actividades políticas y sociales más comunes –dice Olivier-, la fe poética en la magia y en los paraísos artificiales o la bruma dionisiaca se ve parcialmente abjurada (...)” (2005, p. 250) En oposición a esa falta de pertinencia de lo dionisiaco, Bolaño apostaría por un regreso a lo apolíneo.

ENFERMEDAD Y DIONISIO

(...) Dionisio lo ha invadido todo. Esta instalado en las Iglesias y en las ONGs, en el gobierno y en las casas reales, en las oficinas y en los barrios de chabolas. La culpa de todo la tiene Dionisio. El vencedor es Dionisio. Y su antagonista y contrapartida ni siquiera es Apolo, sino Don Pijo o Dona Siutica o don Cursi o doña Neurona Solitaria, guardaespaldas dispuestos a pasarse al enemigo a la primera detonación sospechosa.

ENFERMEDAD Y APOLO

¿Y dónde diablos esta el maricón de Apolo? Apolo está enfermo, grave. (2003, p. 143)

De donde tenemos que si en la experiencia vanguardista existía un movimiento irónico en relación con la modernidad, en este caso Bolaño estaría planteando una variante: un sarcasmo en relación con la perversión vanguardista y un deseo de retorno a la modernidad. Recordemos que para ser tal, la vanguardia mantenía una tensión de reconocimiento de los valores modernos, la crítica y el sentido, y que una vez extraviada esa voluntad de contraste, la vanguardia y la modernidad misma quedan desvirtuadas. Es decir que para definirse a sí mismo, Dionisio necesita de Apolo. La ausencia de Apolo no significa que entramos en los dominios de Dionisio, sino en el territorio de la absoluta insanidad. La locura que atraviesa el relato es monstruosamente dionisiaca, a la manera de un cáncer.

5.2.1.-Lola y la impiedad

En la historia de Lola se encuentra contenida la historia de Amalfitano. “La locura es contagiosa” (2004, p. 229), le dice Lola en una de las cartas que envía a Amalfitano, a

quien ha abandonado para ir en busca del poeta encerrado en el manicomio de Mondragón. Y muchos años después, antes de enloquecer él también, Amalfitano piensa lo mismo: “la locura es contagiosa” (2004, p. 228)

Las historias de Lola y de Amalfitano se parecen, se contagian. Con una salvedad: la locura de Lola se encuentra dominada por un acto de impiedad. Mientras en la de Amalfitano, como veremos, prevalece la piedad.

Parto de esta noción de impiedad que es propia de Lyotard y que ayuda a entender lo que significa la posmodernidad. La impiedad para con los dioses, a la que se refiere Lyotard, le sirve para abolir toda metafísica y trascendencia. La misma impiedad se puede aplicar en relación con cualquier idea de lo divino o de lo sagrado. Esa impiedad es la que se encuentra subyacente en la locura de Lola.

Lola abandona a Amalfitano y a su hija y luego se marcha en busca del poeta, al que cree haber conocido en una fiesta, antes de que Amalfitano entrara en su vida. Aunque podríamos descartar este primer nivel, y pensar que no existe impiedad en que una madre abandone a su hija, sin embargo, cabe pensar lo mismo desde otra perspectiva: también es impiedad la de un padre que abandona a su hija. Lola comete un acto impío al abandonar a su hija.

Tras este primer acto de intrascendencia, Lola comete un segundo: duerme en la estación de ferrocarril, en un galpón abandonado, en los lindes del manicomio y finalmente en el cementerio. “Una noche fue en autoestop al cementerio y durmió en un nicho vacío. A la mañana siguiente se sintió feliz y afortunada (...)” (2004, p. 228) Esta muerte en vida de Lola tiene lugar por la falta de piedad que tiene de sí. La locura de

Lola, a diferencia de la que sufre Amalfitano después, es una enfermedad perversa, dionisiaca en el sentido insano que da Bolaño a este término.

El poeta le contagia su locura a Lola. Aunque ésta pretende escapar con el poeta, vivir en Francia con él y tener un hijo suyo sus planes se frustran. “Viviremos como profetas mendigos o como profetas niños (...)” (2004, p. 222) le dice Lola al poeta cuando logra entrevistarse con él. Sin embargo, éste no le dedica ninguna atención a sus planes.

La presencia de este poeta se encuentra envuelta en el halo de la locura, y ésta a su vez contiene tres insumos que la alimentan: las drogas, las medicinas y el sida. Sabemos que el poeta es adicto a las drogas y que en el hospital toma más de dieciséis pastillas al día (2004, p. 222). Sabemos también que el amigo-amante del poeta, el filósofo en cuya casa Lola lo conoció, ha muerto de sida (2004, p. 226). Esta explosiva combinación nos remite de inmediato a la insanidad dionisiaca a la que se refería Bolaño, y por lo tanto, a la perversión vanguardista en la que, en lugar de la razón erotizada, tendríamos una sinrazón sexualizada. La epidemia del sida vendría a recargar de fatalismo esta situación de caos.

Lola enloquece por contagio y aunque consigue ver al poeta una segunda vez, poco a poco va perdiendo la esperanza de cumplir sus planes. “Asomada a las rejas imaginaba que se ponía en contacto telepático con el poeta” (2004, p. 226), luego descuida sus visitas al manicomio y finalmente, tras unos esporádicos encuentros sexuales con Larrazábal, un camionero, se marcha a Francia.

Lola se instala después en París. Allí realiza trabajos de limpieza que le permiten sobrevivir y finalmente muere de sida. Pero antes, vuelve a visitar a Amalfitano, siete

años después de haberse marchado. Durante esos siete años Lola apenas escribió una sola vez a Amalfitano. “No preguntaba por Rosa (la hija común). Para ella es como si la niña no existiera, pensó Amalfitano, pero después se dio cuenta de que las cosas no necesariamente tenían que ser así. Lloro durante un rato con la carta entre las manos” (2004, p. 235) De donde infiero que la locura de Lola se encuentra mediada por un deseo de subvertir aquel suplemento metafísico, moral, que nos define como sujetos, y que fundamenta éticamente nuestros actos.

5.2.2.-De la vanguardia a la esquizofrenia

Recordemos que la vanguardia se define en el marco de la modernidad y, por lo tanto, cabe entenderla a partir de las nociones centrales de ésta. Entre esas nociones se encuentra la capacidad crítica, que inspira las primeras obras de Duchamp. Sin embargo, como señala Paz, existe una diferencia importantísima entre la crítica vanguardista y su secuela, la meta crítica. La primera se interesa por el sentido, mientras la segunda, por el funcionamiento.

Resulta significativo que el *ready-made* de Duchamp, que Amalfitano implementa al encontrar azarosamente un libro de geometría, medie entre la locura de Lola y la del propio Amalfitano. Este *ready-made* consiste en colgar a la intemperie un libro de geometría para que lo destruyan los elementos de la naturaleza. “En sus últimos años, Duchamp confeso a un entrevistador que había disfrutado desacreditando <<la seriedad de un libro cargado de principios como aquel>> (...) y que al exponerlo a las inclemencias del tiempo, <<el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida>>” (2004, p. 246) Este proyecto hace comentar antes al narrador: “Aunque su vida –la de

Duchamp- fuera solo un *ready made*, que es una forma de apaciguar el destino y al mismo tiempo enviar señales de alarma” (2004, p. 245)

Amalfitano estaría empeñado en practicar una crítica al sentido de la vida, a sus principios, representados por un libro de geometría. Es una tarea crítica que, sin embargo, termina desplazada por el carácter meta crítico de la obra de Duchamp: captar por fin cuatro cosas de la vida quiere decir que se reemplaza los principios por su funcionamiento, la geometría por la naturaleza.

En este desplazamiento es en el que la vanguardia se convierte en esquizofrenia. Al gesto de Amalfitano se le puede aplicar el mismo juicio que el narrador utiliza para Duchamp: “Apacigua el destino y envía señales de alarma”. Al criticar irónicamente los principios, la vida o el destino adquieren una levedad que resulta desesperante, pues la secuela de esta crítica conlleva la aniquilación del sentido y la mera preocupación por el funcionamiento. La metafísica, diríamos, cede su lugar a la física.

No deja de resultar irónico que el autor del libro, Rafael Dieste, fuera un poeta. Querría decir que, en el fondo, en la obra de este poeta más bien mediano, convivieran la poesía y la geometría, la apertura a lo dionisiaco y a lo apolíneo. Y sin embargo, Amalfitano expone el lado apolíneo, la geometría, a la ironía y a la intemperie, con lo cual se pone en riesgo.

Al colgar el libro Amalfitano estaría colocándose a sí mismo en tanto *ready made*. Es una situación similar a la que experimenta Lola –cuyo viaje contiene la levedad de un *ready made*.

No es gratuita la alarma de Rosa: “Oye, tú cada día estas más loco, dijo Rosa (...) Pues haz de cuenta que es mío y descuélgalo (el libro), dijo Rosa, los vecinos van a creer

que estás loco”. (2004, p. 251) Sin embargo, la respuesta de Amalfitano es desasosegante: “¿Los vecinos, los que ponen trozos de vidrio encima de las tapias? Esos ni siquiera saben que existimos, dijo Amalfitano, y están infinitamente más locos que yo”. (2004, p. 251) Con esta declaración Amalfitano nos traslada a Santa Teresa (donde todos están locos), la ciudad de los crímenes.

5.2.3.-La locura de Amalfitano

Amalfitano enloquece mientras dibuja figuras geométricas y escribe nombres de filósofos en los ángulos, los lados o al interior de esas figuras. De una manera análoga, la naturaleza desluzca y llena de marcas el libro de geometría, en donde se contienen figuras e ideas. El viaje de la esposa de Amalfitano en busca del poeta es, también, una inmersión en el territorio de la locura, en este caso identificada con la naturaleza o con la intrascendencia. Los personajes se someten a la experiencia pura, sobre la cual, tras el gesto de Duchamp, no es posible hacer ya filosofía, sino semiótica o ciencias naturales.

La importancia de las figuras geométricas radica en su sentido, ligado a su forma. Así como en la obra del poeta reside su humanidad, tanto como en su existencia física. Pero el sentido de la geometría y de la poesía sólo se puede alcanzar mediante la razón, o para ser más preciso, de una razón erotizada. No mediante la experiencia. La experiencia pura nos instala en el pragmatismo cuya prédica –siguiendo a Pierce- sólo puede entenderse practicando sus métodos experimentales. Hay por lo tanto, en la búsqueda de Amalfitano de la experiencia en sí misma, un derrumbe de la razón.

Resulta sintomático que Amalfitano, tras perder a su esposa y trasladarse a Santa Teresa, decida exponer a la filosofía – y a la geometría, que es una de las formas de la

filosofía- a la destrucción que ejercen los elementos naturales sobre la conciencia y sus formas. La filosofía, como la geometría, son formas que habitan en la conciencia, más no en la naturaleza. A diferencia de las demandas semióticas de Lyotard o Pierce, los sistemas filosóficos así como los geométricos no admiten la conciliación de fragmentos, sino la correspondencia lógica y ética. Amalfitano es un filósofo, así que su inclinación por la lógica, la crítica y el sentido se encuentran desbordados por la locura de Lola y por las condiciones de intemperie de Santa Teresa.

Esta locura de Amalfitano se encuentra atravesada por tres presencias: la voz que escucha, el texto de Kilapán y el sueño en el que Boris Yeltsin le habla. En contraste con estas figuras de la locura se encuentra el joven Guerra, quien se identifica con Amalfitano en tanto filósofo y poeta. Aunque estas presencias de la locura son devastadoras, en Amalfitano existe un firme propósito de resistir, de mantener en pie lo apolíneo.

La voz que Amalfitano escucha se puede entender como la ambigüedad en la que se debate su propia conciencia, al borde de la locura. Es una voz amenazante, en la que se adivina cierta insidia bufonesca. ¿Por qué es ambigua? ¿De que se burla la voz? Pregunta Amalfitano: “¿La ética nos traiciona? ¿El sentido del deber nos traiciona? ¿La honestidad nos traiciona? ¿La curiosidad nos traiciona? ¿El amor nos traiciona? ¿El valor nos traiciona? ¿El arte nos traiciona?” (2004, p. 267) La voz responde que si, que todo nos traiciona, pero que solo una cosa no nos traiciona: la calma. “No dijo Amalfitano, el valor no nos traiciona jamás. Y el amor a los hijos tampoco. ¿A, no?, dijo la voz. No, dijo Amalfitano, sintiéndose de pronto en calma” (2004, p. 267) Dice Florence Olivier: “Voz de los valores de la masculinidad o voz del valor, se expresa cómica y satíricamente en un lenguaje machista u homofóbico, llevando sin embargo a Amalfitano a reafirmar sus

principios éticos ante el horror circundante y a dominar su miedo sin negarlo.”(2004, p. 248)

Amalfitano cuelga al borde de un abismo. Parece asirse de una fe que le procura una frágil calma: el valor y el amor a los hijos. Estas dos creencias son las que salvan a Amalfitano, en oposición a la impiedad de Lola, que cayó en la locura después de abandonar a su hija. Que la voz proponga la calma como lo único que no traiciona puede leerse como una insidia, pero también como una consecuencia de lo que significan el valor y el amor a los hijos, que salvan como sujeto a Amalfitano. De donde infiero que la voz, un síntoma de la locura de Amalfitano, no termina por aniquilar completamente el sistema de creencias de éste. Habría una dosis de resistencia: Apolo enfermo, grave. Pero todavía vivo. Una firmeza apolínea que contrasta con los escritos de Kilapán y con el sueño en el que aparece Yeltsin.

Los escritos de Kilapán hacen alusión a la genealogía del pueblo chileno, y emparenta a los araucanos con los griegos. Esta escritura a todas luces paródica debe ser tomada muy en serio porque refleja los conflictos inter-étnicos de nuestra época y la idea de que la herencia helena es equiparable a la de otras tribus. El narrador no podía ser más transparente: “Kilapán (...) bien podía ser el nom de plume de Pinochet” (2004, p. 286). Escribe Florence Olivier: “(...) “La parte de Amalfitano” también se entrega a una sátira de la chilenidad, como si aquí otro “Nocturno de Chile”, invertido, respondiera al delirio católico y ultraderechista del agonizante H. Ibacache de aquella otra novela. La noche oscura de Amalfitano lo lleva a una revelación o iluminación ética pese a su desencanto político y al eterno retorno de la barbarie.”(2004, p. 249) Con lo cual nos instala en las ideologías nazis, o para este caso, neonazis sobre las que Bolaño trata repetidamente.

El sueño que tiene Amalfitano y en el que se le aparece Boris Yeltsin bien podría entenderse como la perversión de la vanguardia. Es decir, como el estalinismo, del que Yeltsin sería el más preclaro heredero. “¿Este es el último filósofo del comunismo?”, se pregunta Amalfitano cuando se encuentra con Yeltsin. Y luego Yeltsin le dice, resumiendo su filosofía: “Esta es la ecuación: oferta+demanda+magia. ¿Y que es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego” (2004, p. 291).

Tanto Kilapán como Yeltsin representarían esa ideología dionisiaca, en la que se combinan la identidad cultural con el mercado. En oposición a las dos, aparece el estudiante Guerra, quien declara: “Los mexicanos estamos podridos, ¿lo sabía? Todos. Aquí no se salva nadie. Desde el presidente de la republica hasta el payaso del subcomandante Marcos”. Y dice después: “(...) solo la poesía no está contaminada, solo la poesía está fuera del negocio (...) y no toda, es alimento sano y no mierda” (2004, p. 289)

Si la voz encarna la enfermedad de Amalfitano, el estudiante Guerra es en cambio una presencia moderna: profundamente crítica, por su opinión de los mexicanos, y a la busca de sentido: la poesía, y no toda, es buen alimento. Mientras, Kilapán y Yeltsin son los enemigos declarados de la modernidad y la vanguardia: el nazismo y el estalinismo.

Esta caída de la filosofía, representada por la inminente locura de Amalfitano, nos instala en los albores del mundo distópico que narra la novela: los crímenes de mujeres en Santa Teresa alentados por el fascismo y el capitalismo. Pero antes, revisemos cuál es el lugar de Fate en el marco de esta reflexión sobre la modernidad y la posmodernidad.

5.3.-La parte de Fate

A diferencia de los profesores europeos y de los políticos mexicanos, Amalfitano y Fate comparten cierto lazo que los une a las vanguardias históricas. En el caso de Amalfitano, el espíritu crítico y utópico se encuentra amenazado bajo el peso de la experiencia positiva, mientras que en Fate la persecución de una alternativa a la “historia real”, lo lleva hasta el terreno de la ética estética.

La modernidad avanzada a la que Fate se opone queda definida por las alternativas que él mismo decide oponerle: el fundamentalismo islámico, la revolución americana y finalmente una ética que consiste en un duelo con la muerte. Mientras que el fundamentalismo islámico va a ser descartado por su carácter anti moderno, la revolución americana va a aparecer convertida en pastiche posmoderno. En su viaje a México Fate va a ser testigo de la destrucción que provoca la modernidad avanzada y se va a enfrentar al correlato de crímenes de esta modernidad asumiendo el riesgo de su propia muerte. Esta inmersión en la propia muerte lo abre al plano de la ética estética, sin descartar un dialogo enciclopédico con la realidad.

En la medida en que Fate es un periodista, y por lo tanto, un investigador, su condición se refiere al ámbito del pragmatismo posmoderno: la persecución de las experiencias para conocer y controlar el funcionamiento de la sociedad (o la naturaleza) son los propósitos de la investigación científica, así como de la investigación histórica. Cabe apuntar que un periodista es un historiador del presente.

La singladura de Fate corre paralela a la de Kessler, el investigador de crímenes que reaparece en la siguiente parte de la novela. No es gratuito su encuentro en la frontera. Allí, Fate escucha lo que Kessler piensa de los crímenes: “A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos, son como los antiguos cristianos en el

circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos.” (2004, p. 339) Este diagnóstico se irá confirmando a medida que Fate se interne en los problemas de Santa Teresa. Aunque Fate como Kessler son investigadores, su perspectiva de estudio o de investigación se encuentra guiada por un imperativo moral y social. Solo así puede entenderse la reflexión de Kessler: “Esa sociedad está fuera de la sociedad (...)”

Fate anticipa a los héroes de “La parte de los crímenes”: periodistas o detectives que intentan resolver los asesinatos de las mujeres y cuya inspiración ética corre paralela a una capacidad científica.

5.3.1.-La trampa fundamentalista

Fate, heredero de los discursos revolucionarios afroamericanos, busca una alternativa histórica que se oponga al capitalismo y al racismo. Aunque para sus compañeros de trabajo las entrevistas que hace son una especie de “pintoresquismo sociológico” (2004, p. 332), es evidente que existe una línea de continuidad en los personajes que Fate entrevista. Estos personajes se encuentran inspirados en la historia reciente de los activistas políticos afro estadounidenses.

Esa búsqueda histórica lleva a Fate hasta “La hermandad de Mahoma”, que es una falsa alternativa –una “estupidez” (2004, p. 372) como dice el mismo Fate- a la situación social de explotación y de discriminación racial. El encuentro de Fate con “La hermandad de Mahoma” nos remite al mundo político contemporáneo, en el que se libra una guerra entre fundamentalismos: el del consumismo con su correlato de explotación neocolonial,

y el de las identidades culturales. La barbarie de la modernidad señala en la dirección de los sufrimientos que han vivido los pueblos colonizados, y por eso, frente a esta barbarie, tiende a oponerse el discurso del arcaísmo primitivista, sea religioso o culturalista.

La barbarie del capitalismo –la explotación de los afros, para este caso- tiende a oponerse, en su versión posmoderna, al discurso de la identidad cultural. Pero esta es una falsa oposición. La modernidad encubre su barbarie mediante una retórica del sujeto y de la historia cívica universal; al tiempo que defiende las libertades y la igualdad, practica la esclavitud y la desigualdad. Sin embargo, los discursos de la identidad cultural no son una alternativa a la barbarie –esclavitud y desigualdad- sino una retórica que se apoya en las particularidades étnicas y religiosas, para negar la posibilidad de un sujeto y una histórica común. Existe un territorio intermedio en el que cabe reconocer la necesidad de la identidad cultural, en la medida en que se tome en cuenta su diálogo con la modernidad.

“La hermandad de Mahoma” tiene una serie de antecedentes en la historia política afro estadounidense. Quizá el más relevante sea “La Nación del Islam”, a la cual perteneció Malcolm X. Malcom X, quien murió en 1965 a los 40 años de edad, era partidario de la formación de un estado exclusivamente dedicado a los afros, por lo que fue acusado de racismo. Este sería el ejemplo de una identidad cultural hermética, cerrada al diálogo con la modernidad.

En este caso Bolaño estaría planteando un reenvío de la historia: las raíces del fanatismo contemporáneo están sembradas en el pasado reciente y, pueden cobrar una vida y una forma inesperadas. Frente a estas reminiscencias tribales, Fate se enlaza con las vanguardias históricas, aunque su recuperación de éstas sea decepcionante.

5.3.2.-La vanguardia desvirtuada

El encuentro de Fate con Barry Seaman nos abre a la actualidad caricaturesca de las vanguardias. Sin embargo, esa actualidad, tal como se presenta en *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, y en este relato, entraña una inocencia sin la cual no se puede vivir. Es decir que la militancia de Barry Seaman en las Panteras Negras, su anhelo de la revolución americana, es el último coletazo de la modernidad en su afán por realizarse humanamente.

Este empuje de la modernidad en el sentido de la liberación nos lleva, no obstante, en dirección de la posmodernidad. ¿Cómo es posible que un revolucionario como Seaman se haya convertido finalmente en un vendedor de recetas de cocina? Es decir, cómo se puede entender que de una ocupación totalmente seria y trascendental como era la revolución Seaman haya terminado por convertirse en un banal vendedor de recetas. ¿Cómo puede estar la primera ocupación al nivel de la segunda? Dotarles del mismo sentido es una de las características de la posmodernidad: es la razón de lo que encaja, aunque verdaderamente, no pueda encajar. En una situación semejante se encuentran el Belano de *Estrella distante* y el Lima de *Los detectives salvajes*: el primero convertido en sicario y el segundo en mendigo-asaltante.

Fate acude como testigo a la banalización de la historia. Esta derrota de las vanguardias –la revolución americana que no tuvo lugar- se encuentra emparentada con su traición: verbigracia, los discursos feministas que los críticos literarios defienden mientras atacan al taxista pakistaní. Es decir que la historia se ha vuelto insustancial porque las conquistas de la vanguardia –el feminismo así como los derechos civiles- han

sido pervertidas por el núcleo de barbarie que ya existía en la modernidad: consumismo, explotación, racismo.

Si el talante vanguardista de Barry Seaman pretendía una historia universal de libertad e igualdad, su ocupación como vendedor de recetas significa que en una sociedad destinada a la explotación y al consumo, y dominada por el credo en la identidad cultural, su condición humana sólo adquiere sentido en tanto Barry Seaman tiene algo con lo cual comerciar. En este caso, lo que Seaman puede vender son sus recetas de cocina y su condición de afro. Es decir que existe una violencia contra el pasado con el propósito de arrebatar a la humanidad su sentido lo mismo que su capacidad de juicio, sin que desaparezca el racismo.

Sin embargo, en el discurso que hace Seaman desde el pulpito se explica y justifica la derrota de esta vanguardia armada: “Yo fundé, junto a Marius, los Panteras Negras. Trabajábamos en lo que fuera y comprábamos escopetas y pistolas para la autodefensa del pueblo. Pero una madre vale más que la revolución negra” (2004, p. 314) Esta consideración sobre el valor que tiene una revolución frente al de una madre, nos reenvía inmediatamente al inicio de la historia de Fate, que arranca cuando éste va a recoger las cenizas de su madre, que acaba de morir. De donde inferimos que por sobre cualquier demanda histórica, Bolaño nos desvía en una dirección ética y existencial.

Pero aunque lo que el narrador nos pone entre manos es el testimonio de un fracaso –Barry Seaman está sin duda inspirado en el activista Bobby Seale (1936) - existe en el fondo de esa derrota una lección que Seaman tiene que dar a los más jóvenes. No en vano Seaman habla desde el pulpito de una iglesia. Esa lección ya no apela a la revolución americana, si no a una serie de asuntos más básicos: Peligro, dinero, comida,

estrellas y utilidad. Quisiera detenerme en el dinero, que puede ser el más complejo de tratar para un antiguo revolucionario. Dice Seaman: “Me hierve la sangre, dijo, cuando veo a un chulo de putas paseándose por el barrio a bordo de una limousine o de un Lincoln Continental. No lo puedo soportar (...) Cuando los pobres ganan dinero, deberían ayudar a sus vecinos. Cuando los pobres ganan mucho dinero, deberían mandar a sus hijos a la universidad o adoptar a uno o más huérfanos” (2004, p. 317) Esta prédica que apela a una elemental generosidad –y que tiene resonancias éticas- nos puede ayudar a entender el encuentro de Fate con Antonio Jones.

Si Barry Seaman encarna a la vanguardia de los años 60, Antonio Jones, el último comunista de Brooklyn, se encuentra en un periodo histórico anterior: los años de la primera posguerra. Dice el narrador: “Le preguntó por Stalin y Antonio Jones le respondió que Stalin era un hijo de puta. Le preguntó por Lenin y Antonio Jones le respondió que Lenin era un hijo de puta. Le preguntó por Marx y Antonio Jones le respondió que por ahí, precisamente, tenía que haber empezado: Marx era un tipo magnífico (...)” (2004, p. 330) Y luego Jones canta La Internacional: “Arriba los pobres del mundo, de pie los esclavos sin pan” (2004, p. 330) Y finalmente le regala un libro: *La trata de esclavos*, escrito por Hugh Tomas.

Jones intenta conciliar las nociones modernas con el reconocimiento de la identidad cultural, la libertad e igualdad con las particularidades étnicas y religiosas. La Internacional con la historia del pueblo afro.

Estos encuentros preparan a Fate para su viaje a Santa Teresa. Volvamos nuevamente a ese lugar de frontera, en el que Fate escucha las palabras de Kessler. Kessler hace una reflexión sobre los arquetipos del mal y dice que en la época de los

griegos, en el s. XVII o XVIII la mayoría de los seres humanos estaban en los extramuros de la sociedad. Y dice al final: “(...) los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad (...)” (2004, p. 339) De donde tenemos que el libro que Jones regala a Fate, *La trata de esclavos*, se enlaza directamente con la reflexión de Kessler. Y por extensión, con los crímenes de Santa Teresa. Es decir, Fate estaría moviéndose a través de una serie de reenvíos que aluden constantemente a la necesidad de abolir los extramuros de lo que se considera la sociedad para incluir a los que de alguna manera permanecen invisibles o no cuentan para esa sociedad. Escribe Florence Olivier: “Estos asesinatos recurrentes (los de “La parte de los crímenes”), último avatar del horror contemporáneo, parecerían descender en línea directa de los crímenes de las dos guerras mundiales, del exterminio de judíos durante el nazismo, de las injusticias racistas en Estados Unidos, de las criminales represiones llevadas a cabo por las dictaduras de los años setenta en Chile y Argentina (...)” (2005, p. 243). Es decir que Fate y Amalfitano no sólo se encuentran emparentados en su proximidad a las vanguardias, sino en su exposición a los crímenes del racismo y el sustrato de barbarie de la modernidad. Así como, veremos después, los crímenes de Santa Teresa y el genocidio contra los judíos apuntan en esa misma dirección, como señala Olivier.

En el mundo en el que se encuentra Fate la modernidad desvirtuada de Seaman ya no tiene lugar. Tampoco el comunismo de Jones, ni la historia de trata de esclavos. Y no obstante, estas historias cobran actualidad cuando Fate atraviesa la frontera rumbo a México. Es el momento de la ética estética.

5.3.3.-Un pragmatista ético

En Fate aparecen combinadas la herencia vanguardista, la ética estética, y el recurso posmoderno que lo perfila como un pragmatista, en la medida en que Fate es un investigador. Es decir que, por orden de aparición, Fate es el primer personaje simultáneamente moderno y posmoderno de 2666.

La apuesta ética de Fate tiene lugar a lo largo del relato. Aunque se podría decir que esa apuesta se torna evidente cuando Fate decide iniciar la investigación de los crímenes en Santa Teresa. Recordemos que la ética es una inmersión en la propia muerte, y para el caso que nos ocupa, lo que hace este periodista es asumir la muerte de las mujeres como la suya propia. Esa es la principal motivación para iniciar este trabajo, pese a la desaprobación de su editor. Fate justifica de forma periodística, es decir pragmatista, su intención de tratar el tema de las mujeres asesinadas. Fate propone a su editor: “Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo, un *aide-memoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud (...)” (2004, p. 373)

Es decir que lo que Fate propone es en cierta forma lo que nosotros mismos estamos leyendo, es decir, una obra inter-genérica, en la que se combinan la ética y el feminismo, el relato social con la narrativa de viajes, el policial con la novela de aventuras. Este barroquismo contemporáneo es una de las formas en las que se hace el periodismo: intercalando, yuxtaponiendo, enlazando géneros e informaciones diversas.

El segundo momento de la apuesta de Fate se encuentra dominado por el encuentro que tiene con Charlie Cruz, Chucho Flores, Rosa Méndez y Rosa Amalfitano. Este encuentro lo lleva a enfrentar el peligro de la muerte de las mujeres de forma

concreta, pues Fate advierte que Rosa Amalfitano puede ser objeto de un crimen. Cuando el periodista decide proteger a Rosa Amalfitano y escapar con ella su apuesta ética se manifiesta como un imperativo. Esta situación desesperada, salvar la vida de Rosa Amalfitano, se encuentra mediada por el conocimiento que tiene Fate de Cruz, Flores y Méndez.

Rosa Méndez es una inconsciente. No advierte el peligro que corre. Méndez ha tenido de novios a Cruz, Flores y es novia de Corona. Eso le provoca por parte de Cruz y Flores un trato que va de lo condescendiente a lo despectivo. La misma Rosa Méndez se explica de la siguiente manera: “En un inglés no muy bueno la chica le respondió (a Fate) que ser alegre (estaba en su naturaleza). La vida es corta, dijo (...)” (2004, p. 355). Sabemos después que Rosa Méndez se ha acostado con un policía y un narco (2004, p. 414) de donde deduzco que el “ser alegre” tiene que ver con estas experiencias extremas. Fate presume que Méndez busca tener una relación con él. Aunque luego se pregunta a sí mismo: “¿Y quién soy yo para pensar que Rosita Méndez es una puta?” (2004, p. 399) Cuando Fate se apresta a escapar con Rosa Amalfitano encuentra a Rosa Méndez borracha o semidormida sobre una cama. Es como si Rosa Méndez no supiera que en Santa Teresa matan a mujeres como ella.

Si la presencia de Rosa Méndez resulta chocante a Fate, Chucho Flores va a perfilarse en un sentido similar. Solo que Chucho, en lugar de mostrarse inconsciente de los crímenes, pretende encubrirlos. Dice Flores: “Esta es una ciudad completa, redonda (...) Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de

soportar el crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Solo nos falta una cosa (...) Tiempo” (2004, p. 362) Esta presentación que hace Chucho Flores de Santa Teresa intenta mostrar como complementario aquello que en realidad es incompatible. A tono con las prédicas posmodernas, Flores cree advertir en la diversidad por sí misma una virtud, cuando en realidad la violencia y las ganas de trabajar no son conciliables, sino excluyentes entre sí, así como el fracaso del proyecto urbanístico no puede soportar el flujo de migrantes. Ante estas declaraciones de Flores, Fate va a pensar para sí: “¿Tiempo para qué?, pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?” (2004, p. 362) Flores era novio de Rosa Amalfitano y sufría ataques de celos. Después de decirle puta, por encontrarla tomando café con un amigo, Chucho se disculpa de la siguiente forma: “No soy nada sin ti (...) Eres todo lo que tengo. Todo lo que necesito. El sueño de mi vida eres tú. Si te perdiera me moriría” (2004, p. 425). Hay una incongruencia de principio en Chucho. Esa capacidad de conciliar lo irreconciliable lo hace aparecer como un farsante. Detrás de la proclama de que Santa Teresa es una ciudad completa, así como de que sin Rosa él se moriría, Chucho encubre la violencia que reina en la ciudad y su propia debilidad. Finalmente es de Chucho de quien Fate va a tener que salvar a Rosa Amalfitano.

Charly Cruz interpreta al intelectual posmoderno hermético. A diferencia de Fate que salva a Rosa Amalfitano inspirado por la ética estética (Fate se enamora de Rosa), Cruz se encuentra obsesionado por lo bello. Dice Cruz al referirse al cine: “Y ya no hay experiencia *abismal*, no existe el *vértigo* antes del inicio de una película, ya nadie se

siente *solo* en el interior de un multicine. Después, según recordaba Fate, se puso a hablar del fin de lo *sagrado*.” (2004, p. 398) Lo sagrado, según Cruz, estaría representado por las ceremonias religiosas, por el amor maternal y, en nuestra época, por la posibilidad de ver cómodamente una película en DVD. Después de explicar las medidas que se debe tomar para ver la película, dice Cruz: “A partir de ese momento todo depende de la película y de ti. Si todo va bien, que no siempre va bien, uno está otra vez en presencia de lo sagrado” (2004, p. 398) Cruz entiende a cabalidad el lenguaje cinematográfico y comprende el sentido religioso que puede tener. Sin embargo, permanece ajeno a la atmósfera de violencia que rodea su devoción cinematográfica. Mientras él y Fate miran una película pornográfica, en el piso de arriba Chucho y Corona están a punto de violentar a Rosa Amalfitano. Esta situación evoca por anticipado los videos *snuff*, que aparecen en la siguiente parte. En Cruz se habría dado una renuncia a adorar el aura humana que rodea las obras artísticas, y en su lugar el credo de Cruz se traduce por un amor a las obras en sí mismas.

Sin embargo de esta falta de ética de Cruz, la preocupación por lo sagrado provoca una serie de preguntas en Fate. “¿Qué es para ti lo sagrado?, pensó Fate. ¿El dolor impreciso que siento ante la desaparición de mi madre? ¿El conocimiento de lo que no tiene remedio? ¿O esta especie de calambre en el estómago que siento cuando miro a esta mujer? (A Rosa Amalfitano)” (2004, p. 399) Estas preguntas colocan a Fate en el umbral de su hazaña ética estética.

La salvación de Rosa Amalfitano implica para Fate el momento de la ética y del amor. Fate irrumpe en la habitación en la que se encuentran Chucho, Corona y Rosa Amalfitano, quien esnifa cocaína. Fate golpea a Corona y luego huye con Rosa y con

Chucho, a quien abandona en el camino. En el momento en que Fate entra en la habitación advierte que Corona tiene una pistola en la mano. Dice el narrador: “Rosa miró la pistola de Corona como si fuera un artículo de sex-shop.” (2004, p. 409) Es decir que Rosa estaba a punto de ser violada y asesinada. Corona iba a ser el artífice de su violación y asesinato y Chucho un cómplice: el ambiente de sordidez tiene su epicentro en la pistola que evoca para Rosa una connotación sexual.

Estos son los momentos de la apuesta ética estética de Fate. La vanguardia aparece aquí reducida a sus fundamentos y abierta a la investigación enciclopédica: la ética y estética conviven con el análisis histórico, social y político. El trabajo de Fate, el de investigador, nos ayuda a entender la demanda de relatos, descripciones, testimonios y géneros múltiples que, se supone, construyen el discurso posmoderno y reemplazarían a los grandes relatos. Como periodista investigador Fate tiene que recoger los relatos fundamentalistas, como el de “La Hermandad de Mahoma”, y los contradictorios o degradados, como el de Seaman y el de Jones. Fate, en tanto periodista, es un pescador de historias, a diferencia de los pensadores modernos, cuyos discursos se orientan a dotar de orden a la realidad. Es decir que Fate se abre a la abundancia inabarcable de la experiencia y su trabajo consiste en recoger ese espíritu barroco de la realidad mediante el lenguaje. El periódico como portador de mensajes es el más claro testimonio del aparente caos de la realidad. Sin embargo, este pragmatismo de Fate, su búsqueda de historias reales, se encuentra atravesado por una conciencia social que, al invocar sus fundamentos, termina por apelar a la ética estética.

4.4.- La parte de los crímenes.

El núcleo duro de esta novela hace alusión a un hecho real: los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, que en 2666 pasa a llamarse Santa Teresa. La ejecución sistemática e impune de estos crímenes me inclina a hablar de la existencia de un régimen distópico, en el que se combinan la irracionalidad del fascismo (en este caso, de un neofascismo) con la lógica economicista del capitalismo. En oposición a esta distopía aparecen héroes que se amparan en la ética para investigar la identidad de los asesinos: son detectives que se batan en desventaja contra una situación catastrófica que los sobrepasa.

La distopía implica una imposibilidad histórica en la que prevalece el mal absoluto. Esta figura es opuesta a la utopía, que a lo largo de este ensayo he caracterizado como un horizonte de sentido. La distopía vendría a ser lo opuesto: un sin sentido. La posibilidad de este mal absoluto se origina en un poder autoritario definido por su irracionalidad; y también se fundamenta en un predominio de la economía por sobre los seres humanos. En 2666 este poder se encuentra representado por una clase política de ideología clasista, racista y misógina; esta ideología política es una variante del fascismo tradicional. Por otro lado, las maquiladoras y el narcotráfico son expresiones concretas de un sistema que privilegia la ganancia económica por sobre cualquier otro valor. Recordemos que, como apuntaba Marcuse, el fascismo se encuentra contenido en el capitalismo. En la crítica al capitalismo enunciada por Marcuse aparecen dos características del fascismo: 1) La conservación de la dinámica privada de la economía y 2) El caudillo autoritario, el jefe nato.

La conjunción de fascismo y capitalismo genera un estado de cosas en el que los seres humanos son sometidos, utilizados y desechados. En casos extremos, como el de la novela y la realidad, la condición de desechables hace posible los crímenes impunes, el

feminicidio, la distopía. “Si la maldad y la violencia- escribe Marcial Huneus- no la encarna una persona, con rasgos plenamente identificables (...) sino que se encuentra repartida en la sociedad, podríamos aducir que estamos en un contexto social en el que el mal se ha generalizado hasta perder su carácter de excepcionalidad.” (2005, p. 261)

Sergio González (que es un personaje de la realidad), Juan de Dios Martínez y Lalo Cura son los detectives que, pese a enormes dificultades, intentan resolver los asesinatos de las mujeres. Su resolución para enfrentar este régimen distópico proviene de una sólida convicción ética (¡Las mujeres asesinadas no son desechables!) y de una capacidad técnica de investigación. Es decir, en los detectives se combinan la crítica, la búsqueda de sentido y el pragmatismo. Resulta significativo que estos personajes hayan renunciado definitivamente a la prédica de las vanguardias históricas: su deseo ya no es de ninguna manera el de transformar la historia, sino el de salvaguardar ciertos principios que nos permitan identificarnos como seres humanos. Los detectives actúan en retirada, sin ninguna esperanza de conseguir su propósito.

En oposición a un estado de cosas distópico, los detectives apuntan en dirección a la ética. Quizá esa es la mayor contribución de Bolaño al vacío en el discurso de la izquierda, como lo llamaba él mismo, pero también es posible que esa sea la mayor dificultad que nos plantea, pues al subrayar la ética descuida el valor de la historia y por lo tanto la posibilidad de transformaciones sociales. Es posible que el vacío en el discurso de la izquierda siga latente, pues al carecer de un proyecto histórico alternativo la izquierda no va a tener más remedio que ceder ante las doctrinas históricas que han resultado vencedoras, el autoritarismo y el economicismo.

4.4.1.-Distopía: neofascismo y ultracapitalismo

El paralelismo que se puede trazar entre los campos de concentración nazis y las maquiladoras de Santa Teresa no es gratuito. Mientras los primeros obedecían a una doctrina autoritaria explícita, el fascismo, las maquiladoras se establecen por medio de una creencia tecnocrática economicista, a la que Enzo Traverso denomina neofascismo. En esta novela Bolaño se estaría enfrentando nuevamente al tema de sus anteriores libros, salvo que esta vez, el tema mismo se ha remozado y su apariencia es diferente. La distopía es la misma, pero su forma de presentarse es distinta.

Recordemos nuevamente que el autoritarismo del fascismo se encuentra contenido en el capitalismo. Para el mundo contemporáneo, y en este caso para la ciudad de la novela, Santa Teresa, se podría decir que en el ultracapitalismo actual se encuentra contenido el autoritarismo del neofascismo. Escribe Enzo Traverso: “La decadencia de la tradición fascista cede su lugar al desarrollo de una extrema derecha de nuevo tipo” (2011, p. 50) Repito nuevamente lo que dice Traverso: “El politólogo Jean Yves Camus fue uno de los primeros en detectar sus rasgos inéditos: el abandono del culto del Estado en beneficio de un enfoque del mundo neoliberal centrado en la crítica del Estado Providencia, la revuelta fiscal, la desregulación económica y la valorización de las libertades individuales, opuestas a toda interferencia estatal”.(2011, p. 50) Es decir que el neofascismo se encuentra caracterizado por un desmantelamiento radical del estado. En otro sentido, apunta Traverso: “El elemento que articula a esta nueva extrema derecha (en la Europa occidental) reside en la xenofobia, presentada como un rechazo violento de los inmigrantes” (2011, p. 51) Según Traverso en la actualidad se define negativamente al inmigrante, y se lo caracteriza por medio de estereotipos similares a los que utilizaron las

ciencias sociales positivistas en el s. XIX para referirse a las clases peligrosas. “El inmigrante de nuestros días es el heredero de las “clases peligrosas” del siglo XIX (...) receptáculo de todas las patologías sociales, desde el alcoholismo hasta la criminalidad y la prostitución, e inclusive de epidemias como el cólera” (2011, p. 51). Esta combinatoria de abolición del estado y xenofobia definiría el neofascismo en su variante europea occidental. Pero, para el caso de México, cabría plantear una serie de precisiones.

Recordemos que el fascismo se importó en América Latina y se concretó especialmente en las dictaduras de Chile y Argentina, de los años 70. La dictadura argentina se definió como una lucha contra el enemigo interno, es decir, contra el comunismo, así como una defensa del catolicismo, la nación y la propiedad privada. El neofascismo contemporáneo se ha importado también en América Latina y, para el caso de Argentina, tomó la forma del peronismo de Menem, que consistía en una mezcla de caudillismo, destrucción del estado y economía de mercado.

Para el caso de México, las similitudes con el caso argentino saltan a la vista. Escribe el periodista Sergio González en *Huesos en el desierto*: “Pero en los últimos veinte años el salario en México ha perdido cerca de las tres cuartas partes de su valor: un obstáculo insalvable. El inequitativo reparto de la riqueza y las cíclicas crisis económicas del país, que comenzaron en la segunda mitad de los años setenta y tuvieron su culminación en 1995, redujeron el acceso al mínimo bienestar de la mayoría de las personas.” (2005, p. 27) Son los años del neoliberalismo, en los que México entra de lleno en la economía de mercado. El clímax económico político de esta corriente de libertad total para el capital es el asesinato del candidato a presidente Luis Donaldo

Colosio, la inclusión de México en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y el levantamiento guerrillero de Chiapas. Sucesos que tuvieron lugar en 1994.

Escribe Sergio González sobre Ciudad Juárez: “En la década de los noventa, Ciudad Juárez alcanzó el más bajo índice de desempleo en todo el país, y llegó a tener el mayor número de empleados que en México trabajan en tal industria (la maquila), donde la persona pasa a ser un brazo cibernético bajo mandos del mayor verticalismo a cambio de la paga exigua (...) los mexicanos de la frontera con Estados Unidos, quienes apenas saben leer y escribir y trabajan en condiciones peligrosas y dickensianas para producir nuestros vídeos, pantalones vaqueros y tostadoras, perciben menos de cincuenta centavos de dólar por hora, sin derechos ni beneficios” (2005, p. 27).

¿Qué cabe entender por esta alusión a la persona como un brazo cibernético? Melissa W. Wright ha señalado en su estudio, *Manifiesto contra el feminicidio* (2010), que existe una relación vinculante entre las condiciones de trabajo en las maquilas y los asesinatos de las mujeres, considerando que la mayoría de mujeres asesinadas son obreras de estas fábricas. Entre las causas que vinculan a las maquilas con los crímenes se encuentra fundamentalmente el considerar a las mujeres como “inmersas a perpetuidad en un ciclo de desperdicio” (2010, p. 23). Las maquilas no proporcionan ningún tipo de formación a las mujeres, en la medida en que el trabajo de éstas es temporal. Por lo tanto, la rotación de las trabajadoras de una maquila a otra es muy alta, lo que impide a las mujeres organizarse en sindicatos. Señala Wright: “En consecuencia, según este discurso, no adquieren experiencia de trabajo valiosa con el paso del tiempo; simplemente se gastan. Cuando se les agarrotan los dedos, se les cansa la vista, les duele la espalda o se les intensifican las migrañas (entre otros síntomas del síndrome de fatiga crónica o estrés

de repetición), se vuelven obsoletas. Muchas abandonan el trabajo por voluntad propia, ya que pueden encontrar empleo en otra maquila (sin salir del peldaño más bajo de la escala salarial) haciendo una tarea distinta que requiera músculos diferentes y otras modalidades de concentración”. (2010, p. 23)

Pero además de las maquiladoras, el narcotráfico domina subterráneamente la economía mexicana. La ilegalidad del narcotráfico se expande, como señala Sergio González, en un “amplio espectro de criminalidad: secuestro, robo de vehículos, asalto de transportes de mercancías e insumos, asaltos camineros, asaltos contra bancos, tráfico de armas, tráfico de personas.” (2005, p. 23). En 1998 el Instituto Mexicano de Estudios de la Criminalidad Organizada (IMECO) señalaba lo siguiente: “El crimen en lo fundamental es organizado desde el Estado, protegido desde el Estado y defendido desde el Estado ante las exigencias de las víctimas –la sociedad- de poner fin a las agresiones de estos grupos delictivos. De hecho, las “mafias” mexicanas habitan en el corazón mismo del Estado” (cit. en González, 2005, p. 67)

Este vendría a ser el ultracapitalismo contemporáneo del que germina una nueva forma de autoritarismo: una combinación de economía a gran escala, representada por las maquiladoras, y de economía informal fundada en el narcotráfico. La existencia de la primera como de la segunda se encuentra contenida en el Estado, anida en el corazón mismo del Estado.

¿En qué consistiría ese autoritarismo del neofascismo para el caso de México? “Para Esther Chávez Cano –cuenta Sergio González- la negligencia de las autoridades venía de un hecho: las muertas eran mujeres y pobres” (2005, p. 155) La complicidad del estado con la explotación económica y con el crimen organizado paraliza cualquier

demanda social y cualquier reclamo de justicia. Al carecer de derechos sociales las mujeres son condenadas a la explotación y a la pobreza, y en la medida en que son pobres, el Estado no les garantiza la justicia. Pero aquí aparece un componente adicional: los asesinatos de Ciudad Juárez son crímenes contra mujeres y se realizan de forma sistemática, lo que hace referirse a estos como feminicidio.

Me atrevo a aventurar que la ideología que alienta estos crímenes es la misoginia, que para este caso se encuentra motivada por diversos factores. Entre los principales se encuentra una ideología patriarcal dominante inspirada por la religión católica. (2005, p. 34). “Desde ésta –señala Ana Bergareche- la mujer es por naturaleza pecadora y, por lo tanto, debe ser castigada, además de necesitar de la protección de un hombre (...)” (2005, p. 34) En el caso de Ciudad Juárez se habría dado un cambio muy rápido en relación con las condiciones de trabajo de la mujer: en el lapso de una generación las mujeres pasaron del ámbito de los trabajos domésticos al trabajo en las maquilas y a ganarse la vida por su cuenta. Es decir, adquirieron una independencia económica del hombre. “La percepción masculina que ve a las mujeres como un mero objeto sexual –detalla Bergareche- vendría de que se ha desvanecido el carisma de la mujer pura de la esposa y la madre. (...)Al ser libre desde muy joven incluso desde la pubertad, a la mujer se la identifica como la ‘sucias, la que le gusta el sexo, la que gana su dinero y se lo gasta en lo que quiere’ (...) Así se cierra el círculo y la violencia se desata” (2005, p. 35).

A esta discriminación por ser pobre y mujer, habría que sumar el racismo imperante. “(...) ellas se consideran parte de una clase social donde saben, o más bien asumen, que las clases bajas no van a llegar muy lejos en la vida, o que la gente con la piel oscura no va a tener tantas oportunidades como la gente blanca”.(2005, p. 35)

Este sería el conjunto de factores ideológicos, económicos, políticos e incluso de ilegalidad que configuran el marco distópico en el que tiene lugar la novela. Quisiera indicar, antes de seguir, que este sin sentido, esta distopía realizada se encuentra latente en el mundo de Fate y en el de los críticos. Recordemos el carácter burocrático del trabajo de los críticos –que los releva de una orientación política- y su mistificación mercantilista de las prostitutas. Recordemos, además, que los críticos atacan al taxista pakistaní con el propósito de defender los valores de su identidad cultural. Y que ese ataque tiene un carácter sádico. Pues bien: en la parte de los crímenes tenemos el reverso de la historia de los críticos. Las mujeres son explotadas, es decir, convertidas en mercancía, y los ataques sexuales de los que son objeto tienen un carácter sádico. Estos ataques sádicos se pueden comprender en la medida en que las mujeres resquebrajan la identidad cultural de una sociedad dominada por la ideología patriarcal. El neofascismo es el mismo, sólo que con otra presentación.

Por lo tanto, los 105 crímenes relatados en *2666* tienen un contexto específico en la realidad histórica: el del ultracapitalismo y el neofascismo que se establecen en México en los años 90. Sobre el primer aspecto, el ultracapitalismo, Bolaño va a ser excesivamente parco mientras que sobre el segundo va a extenderse ampliamente.

La condición de desechables de las trabajadoras de las maquilas no aparece en la novela. El desgaste al que son sometidas, los salarios exigüos y la imposibilidad de mejorar su situación laboral no son contemplados como parte de la maquinaria que las convierte en objetos de sadismo sexual. Lo que sí aparece es que a las mujeres se las echa del trabajo cuando intentan organizar un sindicato, lo que entraña una crítica al orden económico. Sin embargo, como apuntaba W. Wright, esta situación, echarlas del trabajo,

no tiene lugar en la realidad, pues las mujeres, debido a su inestabilidad laboral, que las hace cambiar de trabajo frecuentemente –cuando una parte de su cuerpo se desgasta- ni siquiera tienen la posibilidad de intentar la organización de sindicatos. Antes de avanzar en la siguiente línea, creo pertinente una consideración: existe una excesiva fe del autor en que el proceso modernizador, representado por las maquilas, entraña un beneficio. Su mutis sobre las inhumanas condiciones de trabajo es elocuente. Escribe Marcial Huneus: “En ningún caso es anecdótico que esa sea una ciudad industrial fronteriza, en donde priman las maquiladoras transnacionales, que se instalan allí por la cercanía con Estados Unidos y por la mano de obra barata. Tampoco lo es el hecho de que la gran mayoría de las víctimas de los crímenes sean obreras de las maquiladoras. Santa Teresa es una urbe que está concebida desde y para la desigualdad (...)” (2005, p. 265)

Lo que si aparece en la novela, con un patetismo similar al que se utilizó para retratar a los escritores-políticos mexicanos, es la responsabilidad del Estado (representado por la policía y los políticos locales) y su complicidad con el narcotráfico. Los funcionarios estatales comparten una ideología neofascista en la que, como he apuntado antes, se combinan el clasismo y la misoginia, y en menor medida, el racismo.

En torno al clasismo de estos funcionarios el narrador nos expone un ejemplo significativo: cuando una de las asesinadas es una muchacha emparentada con la clase social económicamente dominante, la acción de la policía es inmediata. Todo lo contrario de lo que sucede con las muchachas pobres, cuyos crímenes se mantienen en la impunidad, o a las cuales se les inculpa de lo que pasó: se arguye que posiblemente tenían una doble vida, o que eran prostitutas como si esa fuera una razón para que las asesinaran.

La misoginia, este desprecio patriarcal por las mujeres, se hace evidente cuando los policías encargados de la investigación de los crímenes se dedican a contar chistes machistas. Estos chistes son el primer indicador que afianza una identidad cultural sádica lo mismo que cínica. Recordemos que en esta cultura de profundas creencias cristianas, la mujer, al independizarse económicamente, suscita el desprecio social. A ese desprecio, se suma la indiferencia ante el dolor que provoca la muerte de las mujeres y que anticipa el sadismo con el que son asesinadas. El machismo y el sadismo se pueden entender perfectamente como una falta de humanidad, como un cinismo abierto ante la condición humana.

Creo que la explotación económica y el machismo sádico configuran este escenario como distopía. Esta práctica y esta ideología configuran un contexto de muerte que nadie cuestiona. “Nadie hace el gesto de cuestionar el contexto que permite que sigan ocurriendo los crímenes, de reflexionar en torno a los procesos de dominación y a los abusos de la violencia simbólica que hacen de Santa Teresa una máquina de muerte (...)” (Marcial Huneus, 2005, p. 264)

4.4.2.-Detectives latinoamericanos

Sergio González y Pancho Expósito son las dos caras de una misma moneda. Quizáabría que añadir a Juan de Dios Martínez, que es uno de los pocos policías que se destaca como detective y que, además, mantiene una relación amorosa con la directora del hospital psiquiátrico. Martínez representa un estado de moderación que complementa la búsqueda compleja de González y desesperada de Expósito. Paso de Juan de Dios Martínez, pese a la simpatía que provoca, y me centro en González y en Expósito.

González es un crítico literario (comenta libros sobre filosofía) y vive en el D.F. Este lector de George Steiner es enviado por el diario donde escribe a cubrir los crímenes de Santa Teresa. Aunque no conocemos los artículos que González escribe y publica, sabemos que, entre otros, visita a un antiguo jefe de la policía. Es decir, tiene acceso a fuentes muy útiles, a las cuales otros periodistas difícilmente pueden llegar. Finalmente una de sus lectoras, una reconocida diputada, lo busca para responsabilizar a políticos, banqueros y narcotraficantes de las muertes de las mujeres de Ciudad Juárez. “La parte de los crímenes” acaba con esa revelación que hace la diputada y que delega en González una tremenda responsabilidad: la de continuar con las investigaciones, la de arriesgar la vida en la medida en que los responsables son gentes de enorme poder.

Contrastar el relato que hace Bolaño de los trabajos de González con *Huesos en el desierto* (2005), la crónica que el periodista publicó sobre los crímenes, puede ser útil a la hora de entender la literatura de Bolaño: el personaje histórico se coloca en el centro del relato con un imperativo ético. Es decir que, aunque las vanguardias históricas han sido derrotadas, la historia sigue presente: hay un trasfondo existencial que sostiene la ética del relato. El personaje que investiga los crímenes en la novela es una persona que investiga los crímenes en la realidad. Este juego, nada inocente, devuelve la novela al territorio de la historia, de las vanguardias, de la política.

Resulta además significativa la metamorfosis de González que pasa de la crítica literaria a la crítica social y política. Este paralelismo entre la crítica de una y otra laya suscita dos consideraciones: ¿cuáles son las motivaciones de González? ¿Cómo trabaja? Bolaño no dice nada sobre estas cuestiones, pero en tanto crítico es fácil advertir que González se convierte en un intelectual negativo, es decir, en un observador que

desconfía de los libros de filosofía que reseña y de los políticos que controlan el estado. George Steiner en uno de sus ensayos de *Pasión intacta* plantea la posibilidad de que Shakespeare como autor no sea más que una construcción de la crítica –y de una crítica bastante mediana- del siglo XIX. Este sería un ejemplo cabal del papel de los intelectuales: desconfiar de lo que leen, incluso de lo que parece obvio. El método de González, en tanto investigador, es el de recoger la mayor cantidad de información, sea consideraciones teóricas, datos históricos, testimonios directos o indirectos, descripciones, etc. Este trabajo de búsqueda y recopilación enciclopédica aparece recortado en la novela: sólo se muestran las reflexiones que hace el antiguo jefe de policía y las revelaciones que le hace la diputada. Y sin embargo, la novela misma se encuentra escrita como una reconstrucción de los crímenes consumados. Es decir, como un trabajo arduo de indagación y escenificación de las muertes, para discernir cuál es el método del asesino y sus móviles. En este punto es donde la historia de Sergio González se enlaza con la de Pancho Expósito.

Si Sergio González se encarga de atar los cabos que vinculan los crímenes con las más altas esferas del poder, Pancho Expósito indaga las señales que permitan identificar a los asesinos. Para identificar y encontrar a los asesinos Expósito tiene que discernir cuáles son sus móviles y la forma en la que trabajan. ¿Cómo hacerlo? Recurriendo a las pistas, a los signos que van dispersando los asesinos tras sus crímenes. Es decir, realizando un trabajo detectivesco de persecución de señales. Estas señales, como se dará cuenta el mismo Expósito, se refieren tanto al lugar donde se encuentran los cuerpos de las mujeres, como a las heridas que sufren y a las circunstancias de su desaparición. Expósito se convierte en detective y por lo tanto, en un pragmatista en la línea de Pierce:

la búsqueda de signos que permite la elucidación de una realidad desvanecida o inminente. Un detective, recordémoslo, es básicamente un científico dedicado a descubrir la identidad de un criminal. El método científico es fundamentalmente experimental e, incluso, en la versión de Pierce, la ciencia puede reducirse por completo a su método. Expósito se convierte en un precario científico dedicado a investigar los crímenes de Santa Teresa. El libro que encuentra, *Metodologías de investigación criminal*, en algún sentido lo emparenta con el carácter letrado de González, pero no lo define como un intelectual negativo. Como un teólogo del vacío, como definía Steiner al crítico. En cierta forma, en Expósito prevalece una tristeza del pensamiento antes que una desconfianza del poder. Steiner se refería a esta tristeza del pensamiento como la búsqueda utópica de la modernidad. Aunque en González y en Expósito conviven la crítica y la utopía, lo hacen en magnitudes distintas. En Expósito pesa más el deseo imposible de cambiar la realidad.

Además de un pensador experimental, de un detective, un pragmatista, Expósito reaparece para cobrarse una especie de deuda histórica y familiar. Expósito tiene un misterioso sentido utópico, y casi diría que profético: es el único hombre de una genealogía familiar que incluye prácticamente sólo mujeres que han sido violadas y abandonadas. La saga familiar de Expósito –Olegario Expósito, Lalo Cura- se inicia en el siglo XIX cuando su tatarabuela es violada por un soldado del ejército de Maximiliano III. Es decir que su origen familiar se remonta a más de una centuria de violencia que nos remite a la invasión francesa y a la figura de Benito Juárez. Olegario Expósito encarna un imposible pues es quien se propone acabar con la crueldad de los crímenes contra las mujeres. La ética de Pancho Expósito se encuentra alimentada por un germen dinástico que hace intuir en esa ética una oscura demanda histórica, social, política, feminista. Tras

más de una centuria de crímenes contra las mujeres, en el momento en que los crímenes cobran una magnitud inaudita, aparece un héroe para intentar detenerlos.

4.4.3.-El lector como detective vanguardista

Sabemos, como nos dice Bolaño en el epílogo, que el narrador es Arturo Belano. ¿Cuál es el propósito de Belano al describir, como un policía forense, los 105 cadáveres de las mujeres asesinadas? Estas descripciones se encuentran intercaladas a lo largo del relato, en medio de los avatares de González, Expósito y Martínez para descubrir a los asesinos. Así como entre los intersticios del relato que nos hace Belano de la idiocia o complicidad de los policías con los criminales, y de los tejes y manejes de las autoridades políticas, empresarios e intelectuales para mantener el “orden” distópico y para salvar sus pactos de colaboración con el crimen organizado y con las maquiladoras. Es decir que los múltiples niveles del relato se encuentran interrumpidos por las descripciones de las mujeres asesinadas.

Existe una intención política al intervenir el relato con estas descripciones de la serie de asesinatos. La reiteración de lo mismo termina por desfigurar esa mismidad en la medida en que los asesinatos son excesivos y se convierten en asesinatos fuera de serie, en lo incontrolable e inabarcable. En cada descripción de un cuerpo violado, torturado y asesinado se potencia el régimen verdaderamente insoportable que termina por instalar una distopia: un mal absoluto.

Frente a ese mal absoluto que parece fuera de la historia Belano opone a los detectives que se le enfrentan sin ninguna esperanza. Pero creo que, además, mediante la presentación científica de los crímenes, Belano termina por interpelar al lector en un sentido ético y político.

No creo que la exposición de los cuerpos de las mujeres y la reconstrucción de la violencia que se ejerció sobre ellas sirvan para devolverles la dignidad. Existe otra intención que se inscribe, nuevamente, en las prédicas vanguardistas de fusionar la estética y la política, y de utilizar el desarrollo tecnológico. Sin embargo, la fusión del arte, la política y la técnica aparece en la novela de dos formas distintas: como perversión y como subversión.

Pensemos que este feminicidio es comparable al genocidio de los judíos por parte de los nazis. Es más, hay ciertos niveles en los que se puede asumir este feminicidio como “obra de arte”, a semejanza del que se cometió contra los judíos en las cámaras de gas. Pero para no ir tan lejos, basta retomar los crímenes de Wieder en *Estrella distante*. Lo que Wieder hace es exhibir sus crímenes por medio de la técnica fotográfica. Lo mismo sucede con las mujeres asesinadas en 2666: sus cuerpos destrozados se utilizan como objetos de exhibición. El primer momento de esta exhibición tiene lugar cuando se filman videos *snuff*. Pero hay un segundo momento que consiste en abandonar los cuerpos en el desierto. Los cuerpos abandonados y rotos son una exposición del crimen, es decir, son las “obras de arte” de una organización neofascista. Son el feminicidio como “obra de arte”; son la propaganda de un régimen de terror.

Esta perversión de la vanguardia, confundir la estética, la técnica y la política –el artista como ingeniero o agitador, como lo apuntaba Subirats en su crítica a las vanguardias- contrasta con la presentación de estos crímenes por parte de Belano: aunque se apela a la estética, la política y la técnica, la intención es diferente. El límite entre esta vanguardia pervertida y la demanda vanguardista es muy fino y coloca a Belano en una situación difícil. Pero, sin embargo, creo que Belano, lejos de contentarse con la pura

representación de los crímenes, con su exhibición, lo que se propone es entregarnos a los lectores un archivo de su especificidad. “Los fragmentos dedicados a las muertas, ciento seis en total, escanden el relato y repiten una misma estructura con variaciones, remedando fichas policiales o informes forenses” (Florence Olivier, 2005, p. 244)

Mientras para la vanguardia perversa la exposición de los crímenes sirve como propaganda, la invocación vanguardista de Belano presenta los crímenes como prueba: esa es la razón por la cual los crímenes son descritos de forma científica. El lector tiene en sus manos el *dossier* de la policía científica. Se le pide al lector que se convierta en detective.

5.1.- La parte de Archimboldi:

Para acercarnos al protagonista de esta parte, es preciso detenernos en los momentos que considero centrales en la narración. El primer momento crucial es el contacto de Hans Reiter con los escritos de Ansky. Tras los avatares que lo llevan a conocer la obra de Ansky y la suerte desgraciada de este vanguardista, Reiter escucha la confesión del nazi Sammer y lo mata. El encuentro de Reiter con el editor Bubis marca el fin del carácter histórico, vanguardista de Reiter, y da paso a la figura de Benno Von Arcimboldi: en esta denominación así como en la soledad del escritor existe la prefiguración de un renacimiento.

5.1.2.- Crítica y utopía

La vida de Reiter cobra sentido cuando éste se encuentra con los escritos de Boris Ansky. Antes, Reiter atraviesa por una serie de aventuras que lo preparan para el descubrimiento del espíritu de la vanguardia que Ansky encarna. Recordemos: aunque el padre de Reiter

es un hombre nacido para la guerra, Reiter se encuentra muy lejos de esta continuación de la política; Ansky busca las profundidades del mar. Luego, cuando la complicidad en el crimen lo une a Heller, Ansky conoce la bohemia artística y la amistad. Después, en medio de la guerra, cuando una bala lo hiere, Reiter está listo para su encuentro con Ansky. Existe una serie de escalones que Reiter desciende en dirección a las honduras de Borís Ansky. Esa vía de inmersión en lo que se podría llamar las fronteras de la historia colocan a Reiter en los umbrales de la verdadera historia, o lo que es lo mismo, la fusión de la ética y la estética, de la revolución y la poesía. La obra de Ansky es ese lugar utópico donde la historia se (des) realiza humanamente.

Reiter, antes de su encuentro con Ansky, se mueve en los límites de la vida histórica y social. Busca las profundidades del mar, la bohemia y en cierta forma la muerte. Esos escenarios se encuentran en un umbral histórico, en un lugar por fuera de la pesadilla de la historia. A un costado de la guerra, la escuela, el trabajo y finalmente, la vida misma. Ese último límite, cuando Reiter cae herido y convalece en la aldea judía, en ese lugar crepuscular y en ese momento de miseria, Reiter descubre a Ansky.

Resulta misterioso que Reiter encuentre los escritos de Ansky. Esta coincidencia – el azar es asimilable a lo erótico- le revela la obra del judío bolchevique ucraniano. Es, como sabemos, una obra desesperada, el último testimonio de un poeta vanguardista que huye de las huestes de Stalin, de los nazis y que por último abandona su escondite para unirse a las guerrillas que serán destruidas por el poder aniquilador del Tercer Reich. Los escritos de Ansky son de índole testimonial, pero al mismo tiempo que critican y niegan la posibilidad de una Revolución que sea capaz de cambiar las condiciones de miseria de

la vida paradójicamente también la afirma y defiende como un proyecto inconcluso, como la más deseable de todas las imposibilidades.

Lo que Reiter lee es que Ansky busca unirse a la revolución a la edad de 14 años. Llega tarde a la guerra revolucionaria y es enviado a Siberia y al Ártico como explorador, luego a cazar bandidos en la estepa, después participa en el proyecto de crear una radio que vaya de la península de Kamchatka al extremo oeste de Europa; Ansky interviene en las búsquedas artísticas de las vanguardias, en el teatro, el periodismo y la poesía revolucionaria. Estos oficios insólitos se encuentran alentados por la fe de Ansky en la Revolución: la certeza de que la Revolución va a expandirse y mejorar la vida de la humanidad.

Lo que tenemos aquí es una ética y una estética que son como dos vasos comunicantes. Esta ética-estética gobierna el dominio de la tecnología, los viajes y las aventuras. Hay una voluntad utópica que se define por su temperamento crítico. Existe una invención del Sujeto –la Revolución que entraña a la Humanidad- que sólo es posible por medio de la Crítica –el Rechazo a todo aquello que signifique una pérdida de Humanidad. Estos dos vasos comunicantes se encuentran definidos por medio de la pintura: Arcimboldi y Courbet son los pintores de los que Ansky habla en sus escritos. Sobre los cuadros de Arcimboldi dice el narrador que eran como una “Arcadia antes del hombre” (2004, p. 917), es decir que en sus cuadros hay una Humanidad que está antes de la humanidad histórica. Mientras que para entender a Courbet los escritos de Ansky aluden, entre otros, al cuadro *El Regreso de la Conferencia*. En este cuadro “aparece un conjunto de curas y dignidades eclesiásticas completamente borrachas” (2004, p. 912), lo que nos da una idea del carácter crítico de la obra.

A lo largo de este ensayo me he referido a la crítica y al sentido: en la historia de Ansky, en los pintores que lo inspiran, en este cruce entre lo que significan para Ansky, se encuentran identificadas la crítica y el sentido. Ese cruce de inspiración y repudio es lo que empuja y gobierna sobre el amplio mundo de la experiencia, en la que se encuentran el viaje a los confines, las aventuras románticas, las invenciones tecnológicas, los métodos detectivescos. Es decir que la literatura de género, los libros de viajes, aventuras, ciencia ficción y policiales, se encuentra entrelazada con una noción teórico-práctica que la contiene y humaniza. Hay un trasvase de lo experimental a la conciencia de lo sublime y lo abyecto.

La lección que aprende Reiter de Ansky lo sume en un estado mortal: Reiter, soldado del ejército alemán, se siente responsable de la muerte de Ansky. Lo asedian las pesadillas en las que ve a Ansky morir a balazos. Sin embargo, en el último sueño, cuando encuentra un soldado del ejército rojo muerto y cree que ese es Ansky y que él, Reiter, lo ha matado, dice el narrador: “Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubriría que el cadáver tenía su propio rostro, el rostro de Reiter. Al despertar de ese sueño, por la mañana, recuperó la voz. Lo primero que dijo fue: No he sido yo, qué alegría.” (2004, p. 922) Recordemos que la ética, siguiendo a Camus, constituía una inmersión en la propia muerte. Reiter se siente atormentado por la responsabilidad de haber dado la muerte a Ansky. Esta angustia de Reiter se convierte en su opuesto, alegría, cuando se descubre a sí mismo como un soldado del ejército rojo muerto: la conciencia de la propia muerte repudia al asesino latente que existe en Reiter y revive la afirmación vital de Ansky. La muerte simbólica de Reiter hace posible la resurrección simbólica de Ansky. Su propia muerte le abre al espacio de la ética: la afirmación de la humanidad,

incluso de la humanidad perdida de Ansky. Esta solución simbólica es semejante a la que encuentra Bolaño en las páginas finales de *Los detectives salvajes*, en las que Cesárea Tinajero se sacrifica a sí misma para evitar la muerte de Ulises Lima. Con la diferencia de que Cesárea muere verdaderamente, mientras Reiter sólo muere simbólicamente.

Pero si el sueño de Reiter se plantea como solución a un imperativo ético, Ansky sirve también de transmisor de la herencia estética de las vanguardias que se prefigura como viaje a lo desconocido y como movimiento erótico. El salto a la quinta dimensión se enmarca en el terreno de lo potencial, que va de Rimbaud a OuLiPo y que atraviesa toda la literatura moderna, de la poesía romántica a la vanguardia de los años 60. Cuando Ansky sigue por la calle a la poeta Nadja Yurenieva, a quien ama locamente en los días previos a la purga estalinista, escribe el narrador: “Nunca como entonces Ansky entendió mejor –y con mayor alegría- el suprematismo, creado por Kasimir Malévich, ni el primer punto de aquella declaración de independencia firmada en Vitebsk el 15 de noviembre de 1920, y que dice así: “Queda establecida la quinta dimensión” (2004, p. 909)

Salvar de la muerte y entregarse al amor son el sustrato de la enseñanza ética-estética de Ansky.

5.1.3.- Utopía perversa

La estela radiante de Ansky, su viaje meteórico en busca de lo desconocido y el descubrimiento de la quinta dimensión, su “deseo que es la realidad” y que lo ennoblece como idealista, su fe en la obra de Archimboldi y en la de Courbet, el conjunto de simbolismos netamente humanos que Ansky encarna, tienen su contraparte en la simulación de Ivanov, en la mentira de Ivanov.

Este contraste entre Ansky e Ivanov ilustra la contradicción entre la verdadera revolución y la revolución traicionada, entre el arte auténtico y el falso, entre la amistad y el protocolo o falsa cortesía que encubre la violencia de unos sobre otros. En un primer momento podemos identificar ese contraste al cotejar los experimentos vanguardistas con el estado estalinista. Luego, siguiendo la misma línea, al confrontar la literatura sublime que permanece fiel al deseo utópico lo mismo que a la potencia crítica con aquella que se contenta con los simulacros y las formas, la diversidad y la belleza. Por último, en un nivel radical, encontramos una natural tendencia y cuidado de lo que podemos llamar el control de la propia vida en pugna con la colonización, explotación y violación de la subjetividad. Es decir que la relación entre Ansky e Ivanov sirve para entender cuál es la verdad y cuál es la apariencia.

Recordemos que los experimentos vanguardistas parten de una voluntad utópica y de una conciencia crítica. Entre las proyecciones concretas de estos postulados se pueden contar las que imaginaron Debord, Marcuse y los revolucionarios de Octubre. Estas proyecciones tendrían lugar en distintos momentos como 1968 y 1917. Es decir, en los días en los que desaparece el antiguo poder y las sociedades intentan gobernarse por sí mismas. Son días cruciales porque por primera vez los hombres son dueños de sus propias vidas, como quería Debord, o prevalece un erotismo racional, como invocaba Marcuse, o cobra realidad aquello de “todo el poder para los soviets”, es decir, todo el poder compartido entre cada uno de los individuos de una sociedad. Son momentos en los que la verdadera historia cobra realidad. Esa verdadera historia es la que busca y encuentra Ansky: su fe en la revolución es absoluta porque durante los primeros años de la revolución subsisten los ecos de esos momentos de soberanía.

La contrarrevolución radica en la falsificación de los deseos y prácticas vanguardistas. Existe un momento, representado por el ascenso de Stalin al poder, pero precedido por la centralización del poder en pocas manos, en el que la sociedad pierde la capacidad de auto-gobernarse y, por lo tanto, los individuos comienzan a renunciar a su autonomía lo mismo que a su erotismo racionalizado. El poder que tuvieron los Soviets se concentra ahora en la burocracia y en la dictadura de Stalin. Esta decadencia, esta revolución que se detiene –a contramano de lo que pedía Trotski, una revolución permanente- se encuentra reflejada en el relato por medio de la historia de Ivanov, y sobre todo, por el cuento que le procura cierta fama a Ivanov, *El tren de los Urales*. En este cuento Ivanov proyecta lo más parecido a una sociedad satisfecha de sí misma, pletórica de riqueza material y orgullosa de su pasado revolucionario. El cuento, como lo apunta bien el editor de la revista donde se publica y que se sorprende de su popularidad, refleja que algo anda mal. Y efectivamente: el cuento es un indicador de que la Revolución se ha detenido; la trama del cuento es lo más parecido a una estrategia de propaganda. Ivanov estaría cumpliendo aquella prédica de Stalin que proponía a los escritores como ingenieros del alma. En lugar del salto hacia lo desconocido y de la búsqueda de soberanía, el cuento plantea el desarrollo tecnológico como panacea y encubre el comienzo de la dictadura.

Esta falsificación de la historia –de la historia cotidiana y de la escrita- corre paralela a la impostación artística. Ésta se encuentra definida por el encuentro de Ansky con Ivanov y de la escritura de las novelas de Ivanov.

La falsificación de la poesía tiene lugar cuando, siguiendo a Subirats, se la reemplaza con la propaganda, así como con la tecnología, lo que da finalmente como

resultado “un conjunto de formas sin memoria y sin imaginación” (Subirats, 2003, p. 25). Si a nivel de las vanguardias esta traición puede interpretarse así, en un estrato más básico tendríamos que la falsa poesía o la mala poesía esquiva la conciencia de la mortalidad y el desafío amoroso, y que se muestra a sí misma como la seducción de lo bello. Esta abolición de la ética-estética recuerda las demandas de Lyotard: la posmodernidad como “el encuentro inter-genérico”. La obra que Ivanov escribe, basándose en las ideas y los relatos de Ansky, es una caricatura de lo sublime: una aparente identificación con las ideas de Ansky y una confusa reescritura de sus relatos. Dice el narrador: “Lo que venía a ser lo mismo que decir que el paraíso de los buenos escritores, según los malos, estaba habitado por las apariencias. Y que la bondad (o la excelencia) de una obra giraba alrededor de una apariencia. Una apariencia que variaba, por supuesto, según la época y los países, pero que siempre se mantenía como tal, apariencia, cosa que parece y no es, superficie y no fondo (...)” (2004, p. 903)

Frente a las obras que Ansky escribe inspiradas por el dolor que le provoca la muerte de los revolucionarios –como Evguenia Bosch que se opuso a Lenin, participó en el alzamiento de Kiev y se suicidó en 1924 como gesto de protesta- Ivanov actúa como un funcionario de la literatura, cuya principal motivación es el reconocimiento. “Un escritor de verdad –para Ivanov- tenía que saber escuchar y saber actuar en el momento justo. Tenía que ser razonablemente oportunista y razonablemente culto. (...) Sobre todo, no alzar la voz, a menos que todos los demás la alzarán. Un escritor de verdad tenía que saber que detrás de él está la Asociación de escritores (...)” (2004, p. 892) Mientras las obras de Ansky nos remiten a la melancolía por los poetas muertos –como en otros libros de Bolaño- Ivanov se embarca en la escritura inter-genérica por sí misma, en la que

abundan los extraterrestres, los viajes en el tiempo y las aventuras. Finalmente, mientras Ansky siente admiración por algunos escritores (como Biely y Döblin), Ivanov muestra un total desprecio por la literatura: Ivanov intenta, en principio, escribir al estilo de Odoevski y Lazhéchnikov, autores olvidados del siglo XIX, de tal forma que nadie advierta su argucia. Este gesto de Ivanov revela el desprecio que siente por escritores y lectores. A los primeros los explota y a los segundos pretende engañarlos. Esta falta de valor, esta insinceridad nos permite pasar al siguiente punto: la amistad y sus formas.

El problema que nos plantea el narrador en relación con la amistad y sus formas perturba los fundamentos mismos de la civilización moderna. Es decir que, a pesar de que en este ensayo he apostado por la realización de la modernidad como la posibilidad de abolir la barbarie, incluso aquella barbarie que habita en la modernidad y que la fractura, el relato que versa sobre los antropólogos franceses que visitan la isla de Borneo y que encuentran una comunidad que vive en la edad de piedra –fuera de la historia- suscita una intranquilizadora interpelación a las posibilidades de la civilización moderna.

Así explica el narrador la forma de vida de los indígenas del bosque: “Su simbiosis con el ecosistema en el que vivían era total. Cuando cortaban las cortezas de algunos árboles para utilizarlas de suelo de las cabañitas que construían, en realidad estaban contribuyendo a que los árboles no enfermaran (2004, p. 915). Y los describe después de la siguiente forma: “(...) eran bajitos y delicados, y hablaban como a media voz, como pájaros, y procuraban no tocar a los extranjeros y su concepción del tiempo no tenía nada que ver con la concepción del tiempo de los franceses (...) (2004, p. 915). Es decir que los indígenas viven de forma paradisiaca, y ellos mismos son seres frágiles y hermosos como aves del paraíso.

Tras pasar unos días con los indígenas, los antropólogos comienzan a aprender su idioma y costumbres. Descubren entonces que “(...) cuando tocaban a alguien, no lo miraban a los ojos (...)” y luego descubren que para dar la mano se ponían de lado, de tal forma que no exista posibilidad de mirarse a los ojos. Tras el descubrimiento de este tabú de los indígenas, el de no mirarse a los ojos cuando se tocaban, uno de los antropólogos intenta mostrarles cómo se saludan las personas en Francia, es decir, en la civilización moderna. Para conseguirlo, el antropólogo le da la mano al indígena y le busca los ojos. Cuando los encuentra, “(...) el indígena lanzó un grito aterrador, y tras el grito pronunció una palabra, incomprensible para los franceses y para el guía de los franceses, y tras esta palabra se abalanzó sobre el antropólogo pedagogo que aún no soltaba la mano del primer indígena, y con una piedra le abrió el cráneo (...)” (2004, p. 916)

Los antropólogos abandonan a su compañero muerto y escapan. Luego se preguntan por el significado de la palabra, en principio incomprensible, que pronunció el indígena. La palabra es dayiyi y significa caníbal o imposibilidad, pero admite también significados como el siguiente: “(...) el que me toca (o me viola) y me mira a los ojos para comerse (mi alma)” (2004, p. 917)

Esta historia tiene dos lecturas distintas en el contexto de la obra. La primera alude al hecho de que la amistad de Ivanov por Ansky, todos sus gestos y ayudas, son falsas, porque lo que Ivanov desea es arrebatarse el alma a Ansky, explotar las historias que Ansky le cuenta, sacar provecho de la existencia de Ansky violentándolo. Tras los gestos de Ivanov se encuentran la crueldad y la hipocresía. Lo mismo sucede con el estado estalinista y el pueblo al que somete: tras las seguridades sociales que el estado

entrega, se encuentran el odio y la manipulación. El antropólogo ocupa el lugar de Ivanov o de Stalin y la burocracia.

Pero esta historia admite una segunda lectura. Este relato está intercalado entre el de Courbet y el de Arcimboldo. Escribe el narrador: “(...) utilizando a otro de los antropólogos franceses como partenaire les indicó la manera de saludar (...) dos manos que se aprietan (...) los ojos se enfocan, francos, en los ojos del otro, al tiempo que los labios se abren y dicen bonjour, monsieur Joufroy o bonjour, monsieur Delhorme o bonjour, Monsieur Courbet (aunque era evidente, pensó Reiter leyendo el cuaderno de Ansky, que allí no había, y si lo hubiera habido sería una casualidad perturbadora, ningún Monsieur Courbet) (...)” (2004, p. 916) Courbet, el pintor, representa el espíritu crítico de la modernidad, la fe en la razón. Es decir que existiría una violencia de la razón contra el mundo paradisiaco en el que habitan los indígenas. Mientras el tabú de los indígenas salvaguarda el paraíso, el mito moderno –el relato de la historia entendida como un avance permanente y fundado en los prodigios de la razón- no hace más que destruir ese mundo paradisiaco. Esa destrucción tiene lugar por medio de la razón. No es la razón instrumental, que propone el pragmatismo, sino la razón como capacidad de juicio, la razón que ligada al erotismo, hace posible al sujeto.

Cuando Reiter se cambie de nombre, en su encuentro con el editor Bubis, va a elegir el seudónimo de Arcimboldi, no el de Courbet. Entre la crítica y el sentido, entre el juicio y la metafísica, Bolaño apuesta finalmente por el sentido, la metafísica, el erotismo, el paraíso.

5.5.3.- Distopía: los nazis y el capitalismo

Lo que se denomina el complejo militar-industrial, y que Theodor Adorno explicaba como la convergencia de las exigencias militares y la gran industria, viene a representar la punta de lanza de la convivencia entre fascismo y capitalismo. Escribe César Vidal en torno al Holocausto judío:

Convertido en una auténtica `res´ el recluso era una minúscula ruedecilla dentro del engranaje de la producción alemana. Buena parte de ésta se hallaba encaminada, lógicamente, al esfuerzo de guerra, pero no menos cierto que también se dirigía al enriquecimiento de compañías privadas, como la IG Farben, y de las propias SS. En un estudio específico sobre el tema, Speer ha señalado como Himmler consiguió crear un estado de las SS dentro del estado nazi y cómo él mismo entorpeció, por mero afán de lucro, las tareas de producción bélica de Alemania en un periodo de guerra especialmente crítico. No faltan tampoco las referencias en la correspondencia interna de las compañías al entendimiento provechoso entre las mismas y las SS. Ambas obtenían cuantiosos beneficios del trabajo esclavo y, desde luego, tal circunstancia no les provocaba ningún escrúpulo de conciencia” (2004, p. 112)

Vidal describe la compleja trama de complicidad entre el capital privado, la organización política, la estructura militar y la maquinaria tecnológica en la que “el recluso es una minúscula ruedecilla dentro del engranaje” antes de ser fusilado o morir en las cámaras de gas.

Recordemos que, al referirnos al fascismo, lo definíamos como una dictadura que, no obstante su carácter arbitrario, mantenía la lógica privada de la economía. Pero además, esta dictadura apelaba en su ideología a una superioridad racial. Este aspecto central de su ideología chocaba con los fundamentos racionales de la modernidad. Las víctimas de estos presupuestos raciales fueron, como sabemos, los judíos.

Esta combinación de racismo, dictadura y capitalismo provocan un sinsentido, una distopía. Un estado de mal absoluto, en el que la vida humana, el duelo con la muerte que inspiraban a la ética, es reducida a la insignificancia. El racismo y la dictadura comparten

un sustrato ideológico irracional que, como apuntaba Marcuse, se complementa con la irracionalidad que habita en el capitalismo.

Esta irracionalidad del racismo, el capitalismo y la dictadura puede entenderse como una defensa de la razón privada por encima de la razón pública. Quiero decir que la identidad de un grupo, los intereses de unos cuantos hombres de negocios y los privilegios de una élite conviven entre sí y se soportan mutuamente. El estado nazi, las compañías que se benefician de la guerra y las SS vendrían a ser un buen ejemplo de esta situación.

Este marco histórico y conceptual me ayuda a entender el encuentro de Reiter con el nazi Sammer. El encuentro tiene lugar una vez que la guerra ha terminado, mientras Reiter permanece en prisión. Sammer le cuenta que él estaba frente a uno de los organismos encargados de proporcionar trabajadores al Reich. Este organismo se encontraba en Polonia. El pueblo donde se encuentra este organismo participa enteramente de las actividades que Sammer dirige. A este pueblo llega por error un tren con judíos griegos. Aunque Sammer intenta enviar los 500 judíos griegos a otro organismo no lo consigue y finalmente recibe la orden de matarlos. “Esa noche no pude dormir –dice Sammer después de recibir la orden- Comprendí que lo que me pedían era que eliminara a los judíos griegos por mi cuenta y riesgo” (2004, p. 949) El narrador no nos cuenta qué es lo que desvela a Sammer esa noche, pero al día siguiente Sammer reúne a las autoridades del pueblo y tras escucharlas brevemente (las autoridades piensan que todavía se puede enviar a los judíos a otro organismo) Sammer les contesta: “(...) que todas las posibilidades habían sido tenidas en cuenta y que la orden de deshacerse de los judíos griegos era tajante. El problema es cómo (...)” (2004, p. 950) Lo que al parecer

desvela a Sammer esa noche es cómo deshacerse de ellos, y no por qué. “Sammer es la encarnación de la pura irreflexión que para Hanna Arendt fue el rasgo sobresaliente de Adolf Eichmann. (...) Como Eichmann, Sammer está motivado por el deseo de salir adelante según los valores de la institución que lo emplea, en otras palabras, desea satisfacer a los que podrían ascenderlo en la jerarquía” (Chris Andrews, 2005, p. 39)

Sammer no presencia los fusilamientos que llevan a cabo los policías, los granjeros y finalmente los niños del pueblo. Él no asiste porque, según dice en cierto momento en que la gente del pueblo le ofrece cierta resistencia: “He sido demasiado bueno con esta gente, me decía mentalmente a mí mismo, ya va siendo hora de mostrarme duro. La dureza, sin embargo, va reñida con mi carácter” (2004, p. 951) “Una vez recibida la orden de deshacerse de los judíos –escribe Chris Andrews- Sammer reserva toda su compasión para los verdugos (...) Ejecuta una maniobra mental perfeccionada por Himmler y analizada por Arendt, que consiste en dirigir hacia sí mismo la piedad animal que los seres humanos normalmente sentimos hacia el sufrimiento ajeno (...).” (2005, p. 39)

Después de asesinar a más de trescientos judíos, Sammer tiene que replegarse ante la inminente llegada del ejército rojo. Ya preso, aunque mantiene una falsa identidad para protegerse, le cuenta esta historia a Reiter. Y le dice: “Otro en mi lugar –le dijo Sammer a Reiter- hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter.” (2004, p. 959) Sammer no teme que lo condenen a muerte –como él hizo con los judíos- sino sobre todo tiene temor al desprestigio. “Cuando vuelvan los policías americanos y me interroguen, estoy seguro de que me detendrán y

seré sometido al escarnio público” (2004, p. 959) Finalmente Sammer es asesinado en la prisión, y páginas más adelante nos enteramos que Reiter fue su victimario.

¿Cómo entender esta historia? Me atrevo a afirmar que es una broma macabra: aunque el trabajo de Sammer consiste en suministrar trabajadores al estado nazi, y por lo tanto su vinculación con el genocidio es indirecta, poco antes del fin de la guerra Sammer se convierte en criminal al asesinar a los judíos sin contemplaciones. Creo que el narrador propone este desvío accidental en la delegación de funciones para resaltar en qué medida las empresas que se benefician de ese trabajo esclavo son también responsables del crimen que finalmente se comete contra esos seres humanos esclavizados.

La identidad racial exime de toda consideración ética a Sammer. Además, el orden autoritario de la dictadura se combina con su trabajo de proporcionar esclavos destinados a la explotación. Pero aunque la tarea de Sammer es innoble, sólo tiene lugar en los márgenes de la complicidad. Cuando llegan los 500 judíos griegos por error al pueblo de Sammer éste, en lugar de preguntarse por qué los iba a matar y atravesar un límite del que no se puede volver, lo que se pregunta es cómo. Incluso se permite, él mismo, una broma terriblemente ofensiva: “Otro en mi lugar (...) hubiera matado con sus propias manos a los judíos”.

Existe una escala de degradación en la que se pasa de la explotación envilecedora al crimen directo. Este ejemplo es similar y se puede equiparar a lo que sucede en Ciudad Juárez con las mujeres que trabajan en las maquilas, ciudad que en 2666 pasa a llamarse Santa Teresa.

¿En qué momento se atraviesa ese límite? En la medida en que Sammer es un nazi, convencido de su superioridad, advertimos que ese límite parece prácticamente

inexistente. Para Sammer da lo mismo explotarlos que matarlos. El problema es cómo: encontrar la metodología, la técnica suficiente que, como sabemos, encuentra su símbolo de horror en los campos de exterminio.

La muerte de Sammer puede entenderse como un acto de ciega justicia contra la inhumanidad de éste. Es como si las resonancias de Dostoievski, y la angustia de Raskolnikov al asesinar a la vieja usurera, se hubieran atenuado o desvanecido ante la magnitud del crimen nazifascista. Es una situación inédita y problemática.

5.5.4.- Un retorno al Renacimiento: Arcimboldi

En la disposición y la temática de los textos de “La parte de Arcimboldi” se revela una estrategia narrativa que nos interpela sobre algo más que la suerte del personaje. El narrador nos plantea un diálogo con la historia y el arte. Quiero decir que existe un simbolismo que subyace al relato, una intención teórica de organizarlo de tal manera que Arcimboldi termine por desvirtuarse como personaje y su convierta más bien en símbolo.

He apuntado ya que los momentos que considero cruciales en la trayectoria de Reiter son su encuentro con los escritos de Ansky –y el contraste con la figura de Ivanov– así como el relato que le cuenta Sammer, quien finalmente es asesinado por Reiter. Pero existe un momento adicional: el momento en que Reiter se convierte definitivamente en Arcimboldi. Este momento tiene lugar cuando Reiter visita al editor Bubis y elige el nombre de Benno von Arcimboldi como seudónimo.

Este momento de metamorfosis de Reiter se encuentra rodeado por un aura romántica. Este romanticismo viene tanto de la generosidad de Bubis como de la compañera de Reiter, Ingeborg. Señalemos primero en qué sentido Ingeborg apela a un

espíritu fundamentalmente romántico, que será continuado de inmediato por lo que encarna el editor Bubis.

Reiter conoce a Ingeborg antes de la guerra. En ese primer encuentro Reiter se entera de que Ingeborg sufre de una especie de locura que la hace perseguirlo por la calle. Después de la guerra, Reiter vuelve a encontrarse con Ingeborg. Esta vez, tras vivir un tiempo juntos, Ingeborg muere de tuberculosis. En esta frágil heroína parecen encontrarse contenidas las prédicas y la fatalidad del arte Romántico: su admiración por la locura y la breve vida de sus heroicos y enfermizos poetas. De Keats a Rimbaud.

Cuando Reiter se presenta al editor Bubis con el propósito de publicar su primera novela, *Lüdicke*, ya se hace llamar a sí mismo Archiboldi. Sobre esta metamorfosis Reiter explica a Ingeborg que se cambia de nombre para protegerse de la policía, en caso de que lo busque por el asesinato de Sammer. Aunque finalmente dice para sí: “Pero tal vez todo esto significa otra cosa. Tal vez, tal vez, tal vez (...)” (2004, p. 1004)

Jacob Bubis representa, en esta línea de alusiones, el espíritu ilustrado, a la manera del Siglo de las Luces. Aunque podría significar más bien un primer movimiento de retorno al Renacimiento. Dice sobre Bubis el narrador, cuando nos explica las razones que tiene para instalarse nuevamente en Alemania, tras la guerra: “(...) en Alemania estaba su editorial o el concepto que él tenía de una editorial, una editorial alemana, una editorial con sede en Hamburgo y cuyas redes, en forma de pedidos de libros, se extendían por las viejas librerías de toda Alemania, algunos de cuyos libreros él conocía personalmente (...)” (2004, p. 1009). Estos viejos libreros ocultan durante los años de persecución libros valiosos, primeras ediciones de la editorial de Bubis. Dice el narrador que este era un gesto “(...) por llamarlo así, de comerciantes honrados, de comerciantes

en posesión de un secreto que acaso se remontaba hasta los orígenes de Europa (...)” (2004, p. 1009) De donde infiero que el contacto del que ya se hace llamar Archiboldi con Bubis es el primer movimiento en dirección a la ilustración y a los orígenes de Europa. Vamos a ver cómo Archiboldi emprende esa búsqueda de los orígenes de Europa a través de varias estaciones.

Pero antes, creo valioso detenerme en un giro que nos anticipa el destino final de Archiboldi. Cuando éste se entrevista con Bubis, el editor le increpa: “Nadie se llama así. Benno von Archiboldi. Llamarse Benno, en principio, resulta sospechoso. (...) –Me pusieron Benno por Benito Juárez –dijo Archiboldi (...)” (2004, p. 1012) Esta irrupción del mundo americano es como una especie de profecía redentora: la vuelta simbólica de Benito Juárez a México tiene lugar en la novela cuando Benno von Arciboldi se marcha a este país, al final de la historia. Benito Juárez, un político mexicano del siglo XIX, era un indígena zapoteco que aprendió a hablar español pasados los veinte años y que se convirtió en un reformador liberal y principal adalid en la lucha contra los franceses que invadieron el país. Es decir, un héroe indígena ilustrado.

Archiboldi, tras conseguir que Bubis publique su primera novela, inicia su carrera de escritor. Es una carrera que tiene lugar en el más grande anonimato. Nadie va a enterarse de la identidad de Archiboldi y éste elige dos lugares emblemáticos en los que vive largas temporadas: Venecia y las islas griegas.

En Venecia Arciboldi alterna su carrera de escritor con el trabajo de jardinero. Los libros que Bubis le publica rinden escasos pero constantes réditos. Y al mismo tiempo Archiboldi escritor parece estar en busca de la sustancia que inspira la obra más emblemática de Archiboldi pintor: la naturaleza. Además, la República de Venecia fue

la más importante ciudad del Renacimiento: fueron los venecianos quienes, por medio de la navegación, trajeron hasta sus dominios la cultura helena. Durante los primeros siglos del Renacimiento el mundo helénico era parte de la colonia veneciana. Benno Von Arcimboldi está en busca del escenario y del tiempo del Renacimiento. Pero de algo más...

Antes de México, el último destino de Arcimboldi es Grecia. Es decir que, antes de marcharse al infierno de Ciudad Juárez –una ciudad que lleva la mitad de su nombre- Arcimboldi se remonta a los orígenes de Europa. ¿Por qué Grecia? Esta elección nos da una idea del valor que tiene el pensamiento clásico en esta literatura, y de que los griegos, para Bolaño, no son una tribu más en el concierto de los pueblos antiguos, como quieren los posmodernos. Hay una autoridad especial en los griegos que Bolaño asume a lo largo de su obra, y finalmente en esta, su mayor novela.

Pero tras remontarse a los orígenes de Europa, Benno von Arcimboldi emprende el viaje -¿el regreso?- a América, en especial, a la América prehispánica. Allí se encuentra la otra parte de su nombre: Benito. Existe, como decía al inicio de este acápite, una ordenación temática del relato que tiene una intención teórica: Bolaño nos estaría planteando, finalmente, la necesaria modernidad americana, en la que sean posibles los indígenas ilustrados. También la podríamos llamar una modernidad indígena, en la que se inventen Repúblicas indígenas, como quería, en su momento, Simón Rodríguez.

Pero hay algo más, el von del nombre del personaje...

6.-CONCLUSIÓN

A lo largo de este ensayo he buscado en qué medida modernidad y posmodernidad conviven en la obra de Bolaño. Al desplegar un análisis crítico de sus obras apoyado en conceptos y métodos modernos y posmodernos, en Jameson y Lyotard, lo que he conseguido reconocer es que en sus escritos existe un diálogo complejo entre modernidad y posmodernidad.

Bolaño apela a una noción que se encuentra en los orígenes de la modernidad, y que cabe entender como la presencia de lo subjetivo. A diferencia del pensamiento posmoderno, que parte de la abolición del sujeto, Bolaño despliega una reflexión sobre lo que entraña para la conciencia subjetiva el enfrentamiento con la muerte. En torno a esta problemática radical gira su obra.

Este desafío ético y estético atraviesa distintos estados en los que se configura, se replantea y se sostiene. El imperativo de salvar la subjetividad arranca con los experimentos vanguardistas, continúa con una narrativa que plantea tensiones entre la conciencia individual y las transformaciones históricas, y finalmente se extiende y define como el enfrentamiento con crímenes inauditos. Los personajes que se encuentran tras el *Manifiesto infrarrealista* son retratados con ironía en *Los detectives salvajes* solo porque se reconoce un nivel de autoridad y valor en los jóvenes e ingenuos poetas que quieren fusionar el arte y la vida, la poesía y la revolución; mientras que los detectives de 2666 son observados con una mezcla de admiración, compasión y desesperanza por su consagración a la tarea imposible de evitar los crímenes masivos contra las mujeres.

En los poetas y en los detectives se torna evidente una estrategia de defensa de la subjetividad en la que se apela a la crítica y a la búsqueda del sentido. Esta defensa

implica una aceptación de la autonomía de la subjetividad, o de lo que Debord llamaba el control de la propia vida; una restitución de la complejidad contradictoria de la conciencia, en la que conviven, en la línea de Marcuse, razón y erotismo; una voluntad de diálogo intercultural, como señala Subirats, que nos lleve más allá de los límites de la modernidad colonial.

Esta estrategia de rechazo y aspiración se actualiza principalmente en las esferas de la literatura, la filosofía, el arte, la historia política y social de Europa y América. El paso de una tradición a otra, sin refugiarse definitivamente en ninguna, aproxima esta escritura a una disolución de la subjetividad. Este espectro abigarrado tiene la apariencia de pertenecer a una filiación posmoderna, en la que los fragmentos discursivos, la indiferenciación genérica, el nomadismo textual y geográfico parecen socavar la singladura de la subjetividad. Sin embargo, Bolaño no trata de conciliar estas esferas del conocimiento, sino que las critica y valora a partir de su propia conciencia. La inmersión en la multiplicidad y la aventura del viaje se hacen de forma absolutamente moderna, con conciencia del drama interior, de los conflictos individuales y de los sociales e históricos. De ahí que cabe entender esta proliferación, atendiendo a lo que apunta Bolívar Echeverría, como una característica de la modernidad barroca.

Esta abundancia de sistemas, códigos, géneros y, en definitiva, signos, es una invocación semiológica. Esta experiencia interdisciplinar prepara el salto cualitativo al ámbito del científico indiciario, sobre el que reflexiona ampliamente Charles Peirce. El científico se apoya en los signos para la solución de problemas, y en ese sentido es un pragmático. La denominación de detective es la que cabe a un lector de signos especializado en la búsqueda de personas perdidas (de poetas perdidos como sucede en

Los detectives salvajes) o de asesinos de los que se ha extraviado la pista (como ocurre en *Estrella distante*).

Bolaño se apropia de los métodos semiótico pragmatistas de los científicos, y esa es la orientación posmoderna de su escritura. La utilización de estos métodos, propios de Sherlock Holmes, se va estilizando a medida que avanzamos en la lectura de sus novelas. El resultado de una investigación literaria, como en *La literatura nazi en América*, o el relato de una persecución detectivesca, como en *Estrella distante*, preparan el camino para el lenguaje científico de *2666*, en el que describe los crímenes cometidos contra las mujeres mediante métodos de composición propios de un manual de la policía forense.

En la obra de Bolaño conviven los imperativos modernos, cuya síntesis se refiere a una ética estética de duelo con la muerte, con la huella posmoderna que apela a la eficacia del detective para la solución de problemas prácticos. Existe una orientación barroca en la modernidad de esta obra que, en tanto responde a un amplio y variado conjunto de tradiciones y simbologías, prepara la aparición del descifrador de códigos, es decir, del detective. Estos vendrían a ser en parte el sentido y la forma de esta literatura.

7.-BIBLIOGRAFÍA:

ESPECÍFICA:

(Las fechas indican únicamente las primeras ediciones)

(1976) *DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE*. Primer manifiesto infrarrealista, consultado el 4 de diciembre de 2012, <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>.

(1984), Con Porta, A.G, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*; *Diario de bar*, Barcelona: Anthropos.

(1993), *Monsieur Pain; La Senda de los elefantes*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo.

(1993), *La pista de Hielo*, Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey.

(1996), *La literatura nazi en América*, Barcelona: Seix Barral.

(1996), *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.

(1997), *Llamadas telefónicas*, Barcelona: Anagrama.

(1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.

(1998), *Los perros románticos*, Zarautz: Fundación Social y Cultural Kutxa.

(1999), *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.

(2000), *Tres*, Barcelona: El Acantilado.

(2000), *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.

(2000), *Una novelita Lumpen*, Barcelona: Mondadori.

(2001), *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.

(2002), *Amberes*, Barcelona: Anagrama.

(2003), *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama.

(2004), *2666*, Barcelona: Anagrama.

(2004), *Entre paréntesis (ensayos, artículos y discursos)*, Barcelona: Anagrama.

(2007), *La Universidad Desconocida*, Barcelona: Anagrama.

(2007), *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama.

(2008), *El Tercer Reich*, Barcelona: Anagrama.

(2011), *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona: Anagrama.

TEXTOS CRITICOS:

Andrews, Chris, (2005), "Algo va a pasar: los cuentos de Roberto Bolaño", en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, pp. 123-131.

Aguilar, Gonzalo, (2002), "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía" en Manzoni, Celina (ed.), *La escritura como tauromaquia*, pp.145-153.

Bisama, Álvaro, (2003), "Todos somos monstruos", en Espinosa, P. (comp.) *Roberto Bolaño: territorios en fuga*, pp. 79-95.

Bolognese, Chiara. (2009), *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Margen.

Braithwaite, Andrés, (2011), *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Brodsky, Roberto (2002), "Perdidos en Bolaño", en Manzoni, Celina (ed.), *La escritura como tauromaquia*, pp. 81-91.

- Campos, Javier, (2011), "El 'Primer Manifiesto de los Infrarrealistas' de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*", en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, pp. 135-145
- Candia, Alexis (2011), "Espadas rotas: la 'épica sórdida' en *Los detectives salvajes*", en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, pp. 167-183
- Claude, Fell, (2011), "Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía" en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, pp. 153-167.
- Cohen, Marcelo, (2002), "Donde mueren los poetas", en Manzoni, Celina (ed.), *La escritura como tauromaquia*, pp. 33-37.
- Echevarría, Ignacio, (2011a), "Bolaño en la encrucijada", *El Cultural*. Publicado el 16 de diciembre de 2011. Consultado el 4 de diciembre de 2012. http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/30217/Bolano_en_la_encrucijada
- Elmore, Peter, (2008), "2666: la autoría en el tiempo del límite" en Paz, Edmundo y Gustavo Faverón (ed). *Bolaño salvaje*, pp. 259-293.
- Espinosa H., Patricia (comp.) (2003), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Frasis.
- Gandolfo, Elvio, (2002), "La apretada red oculta", en Manzoni, Celina (ed.), *La escritura como tauromaquia*, pp. 115-121.
- Herralde, Jorge (2005), *Para Roberto Bolaño*, Barcelona: El acantilado.
- Huneeus, Marcial, (2011), "¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño", en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, pp. 243-253.
- Manzi, Joaquín, (2002), "El secreto de la vida (No está en los libros)", en Manzoni, Celina (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, pp. 153-165.
- _____, (2005), "La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño", en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, pp. 161-178.
- _____, (2006), "El derecho del revés", en F. Moreno (Ed.), *Memoria de la dictadura*, París: Ellypses, pp. 111-120.
- Manzoni, Celina (ed.) (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- Marks, Camilo, (2003), "Roberto Bolaño, El esplendor narrativo finisecular" en Espinosa, P. (comp.), *Roberto Bolaño: territorios en fuga*, pp. 123-141.
- Marks, Camilo, (2004) "El mastodonte o la fiesta de los críticos", *Revista de libros de El Mercurio*. Cit. en Proyecto Patrimonio. Publicado el 3 de diciembre de 2004. Consultado el 4 de diciembre de 2012. <http://www.letras.s5.com/rb051204.htm>
- Moreno, Fernando (coord.) (2005), *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, Poitiers: Université de Poitiers.
- _____, (coord.) (2011), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile, Lastarria.
- Olivier, Florence, (2011), "Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño", en Moreno, F. (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, pp. 243-253.
- Paz Soldán Edmundo y Faverón Patriau, (2008), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya.

Sepúlveda, Magda, (2003), "La narrativa policial como un género de la modernidad: La pista de Bolaño", en Espinosa, P. (comp.) *Roberto Bolaño: territorios en fuga*, pp. 103-119.

Vila, Matas, (2002), "Bolaño en la distancia" en Manzoni, Celina (ed.), *La escritura como tauromaquia*, pp. 97-105.

GENERAL:

Amorós, Miguel, (2008), *Los situacionistas y la anarquía*. Bilbao: Mutturko.

Azúa, Félix, (2011), *Diccionario de las artes*, Barcelona: Debate.

Barthes, Roland, (2005), "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Cuesta José y Jiménez Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Akal: Madrid, pp. 323-351.

Benjamin, Walter, (2010), *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, Madrid: Casimiro.

Berlin, Isahia, (2001), *Dos conceptos de libertad; El fin justifica los medios; Mi trayectoria intelectual*, Madrid: Alianza.

Bermúdez, Fernando, (2009) "La pintura de castas", *Artículos, Conferencias en el Departamento de Diseño*, México D.F: Universidad Iberoamericana: Publicado en 2009. Consultado el 4 de diciembre de 2012. <http://www.dis.uia.mx/conference/2009/articulos/pinturacastas.pdf>

Binns, Niall, (1999), *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad*, Bern: P. Lang A.G.

Burger, Peter, (1987), *Teoría de las vanguardias*, Barcelona: Península.

Cabrera, Mercedes; Del Rey, Fernando, (2011), *El poder de los empresarios: política e intereses económicos en la España contemporánea (1875-2010)*, Barcelona: RBA.

Camus, Albert, (1963), *El mito de Sísifo; El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada.

Celorio, Gonzalo, (1994), "Barroco y crítica en la literatura latinoamericana", en Echeverría, Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje y ethos barroco*, México: UNAM / El Equilibrista, pp. 333-349.

Clarke, Tim, (2007), *Internacional Situacionista, sección inglesa*, Pepitas de calabaza: Logroño.

Cucullo, Ángeles, (1995), *La crisis francesa de mayo del 68: una perspectiva sociológica en 1995*. Bilbao: Tesis de la universidad de Deusto.

Debord, Guy, (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos.

Echeverría, Bolívar (comp.) (1994), *Modernidad, mestizaje y ethos barroco*, México: UNAM / El Equilibrista.

Echeverría, Bolívar, (1998), *La modernidad de lo barroco*, México: Era.

_____, (1998), *Valor de uso y utopía*, México: Siglo XXI.

_____, (1993), *Conversaciones sobre lo barroco*, México: UNAM.

Echeverría, Bolívar, (2002), "La clave barroca de América latina", *Teoría crítica y filosofía de la cultura*. México: UNAM. Publicado en julio de 2002. Consultado el 5 de diciembre de 2012.

<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf>

Echeverría, Ignacio, (2007), *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

- Echevarría, Ignacio, (2011a), "Sorteo", *El Cultural*. Publicado el 11 de noviembre de 2011. Consultado el 4 de diciembre de 2012. http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/30035/Sorteo.
- Eco, Umberto, y Sebeok, Thomas (ed.), (1989), *El signo de los tres*, Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto, y Martini, Carlo María, (1999), *¿En qué creen los que no creen?*, Madrid: Temas de Hoy.
- Eco, Umberto, (2000), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- Farías, Víctor, (2000), *Los nazis en Chile*, Barcelona: Seix Barral.
- Finchelstein, Federico, (2010), *Fascismo Transatlántico: ideología, violencia y sacralidad en Argentina e Italia, 1919-1945*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fornet, Jorge, (2007). "Y finalmente ¿Existe una literatura latinoamericana?", *La Jiribilla*. Publicado el 15 de junio de 2007. Consultado el 12 de agosto de 2012. La Habana. http://www.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html
- Fuentes, Carlos, (2005) *Los 68. Paris-Praga-México*. Random House Mondadori: México D.F.
- Fuentes, Carlos, (2012) cit. en Efe, agencia, "Carlos Fuentes apoya la postura de Santos de legalizar la droga", *El Espectador*. Publicado el 1 de febrero de 2012. Consultado el 4 de diciembre de 2012. <http://www.elespectador.com/noticias/politica/articulo-324251-carlos-fuentes-apoya-postura-de-santos-de-legalizar-drogas>.
- Girondo, Oliverio, (1989), *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, Madrid: Visor.
- Ginzburg, Carlo, (1989), "Morelli, Freud y Holmes: indicios y método científico" en Eco, Umberto y Sebeok, Thomas (ed.), *El signo de los tres*.
- Glucksmann, André, (2008), *Mayo 68, un alegato por la subversión permanente*, Madrid: Taurus.
- González, Sergio, (2005), *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama.
- Greenblatt, Stephen, (2005), "Hacia una poética de la cultura", en Cuesta José y Jiménez Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, pp. 437-451.
- Hortz, Kurnitzky, (1994), "Barroco y posmodernismo: una confrontación postergada", en Echeverría, Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje y ethos barroco*, México: UNAM / El Equilibrista, pp. 73-95.
- Icaza, Jorge, "Entrevista con Jorge Icaza", *Nuestra América*, Junta del Acuerdo de Cartagena. Consultado en youtube el 17 de noviembre de 2012. (<http://www.youtube.com/watch?v=XAc0M1atGs4&feature=related>)
- Jameson, Fredric, (1981) "Sobre la interpretación", en Cuesta José y Jiménez Julián (eds.), (2005), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, pp. 565-581.
- _____, (1995), *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- _____, (1999) *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.
- _____, (2009), *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal.
- Lévinas, Emmanuel, (2004), *La teoría fenomenológica de la intuición*, Salamanca: Sígueme.
- Liotard, Jean, (1984), *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- _____, (1987), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa.

- _____, (1988), *La diferencia*, Barcelona: Gedisa.
- Lotman, Iuri, (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Marcuse, Herbert, y Bauer, Otto, (et. al) (1972) *Fascismo y capitalismo: teorías sobre los orígenes sociales y la función del fascismo*, Barcelona: Martínez Roca.
- Marcuse, Herbert, (1972), *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología en la sociedad industrial avanzada*, Barcelona: Seix Barral.
- _____, (1986), *El final de la utopía*, Eplugues de Llobregat: Ariel.
- Mota, Jesús, (1998), *La gran expropiación: las privatizaciones y el nacimiento de una clase empresarial al servicio del PP*, Madrid: Temas de Hoy.
- Ornellas, Oscar, “Mario Santiago Papasquiari, un poeta peruano nacido en México”, *El Financiero, la sección Cultura*. Publicado el 29 de marzo de 1995. Consultado el 4 de diciembre de 2012. Cit. en <http://pospost.blogspot.com.es/2007/12/mario-santiago-papasquiari-un-poeta.html>
- Oviedo, José, (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana, I, II y III*, Madrid: Alianza.
- Padura, Leonardo, (2011), "Modernidad y posmodernidad: la novela policial en iberoamérica", en Rosso, Ezequiel, *Retóricas del crimen: reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, Alcalá la real: Alcalá, pp. 240-270
- Paz, Octavio, (1974), *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Peirce, Charles; (pról. Juan Martínez) (1973); *Mi alegato a favor del pragmatismo*, Buenos Aires: Aguilar.
- Perniola, Mario, (2008), *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela.
- Rama, Ángel, (1982), *La novela en América Latina, Panoramas: 1920-1980*, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Rama, Ángel, (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- Riquer de, Martín, y Valverde, José, (2010), *Historia de la literatura universal, I y II*, Madrid: Gredos.
- Robaud, Jacques; Benabou, Marcel, (2012), “Qu'est-ce que l'OuLiPo?” *Ouvroir de Littérature Potentielle*. Consultado 4 de diciembre de 2012. <http://www.oulipo.net/oulipiens/O>
- Rosenberg, Arthur, (1972) “El fascismo como movimiento de masas”, en Marcuse, Herbert, y Bauer, Otto; (et. al) *Fascismo y capitalismo: teorías sobre los orígenes sociales y la función del fascismo*, Barcelona: Martínez Roca, pp. 35-45.
- Rosso, Ezequiel, (2011), *Retóricas del crimen: reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, Alcalá la Real: Alcalá.
- Rodríguez, Francisco, (2012), “Una visita a pensadores radicales”, *El viejo Topo*, Nro. 291, abril 2012. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, pp. 44-53
- Subirats, Eduardo, (1988), *El final de las vanguardias*, Barcelona: Antrophos.
- _____, (2003), *Memoria y Exilio*, Madrid: Losada.
- _____, (2004), *Última visión del paraíso*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George, (1997), *Pasión intacta, ensayos 1978-1995*, Madrid: Siruela.
- Traverso, Enzo, (2001), *El totalitarismo: historia de un debate*, Buenos Aires: Eudeba.

Traverso, Enzo, (2011), “La fabrica del odio. Xenofobia y racismo en Europa”, *El viejo Topo*, Nro. 285, octubre de 2011, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, pp. 49-53.

Vidal, Cesar, (2004), *El holocausto*, Madrid: Alianza.

Vásquez De Parga, Salvador, (1981), *Mitos de la novela criminal: historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives, desde Poe hasta la actualidad*, Barcelona: Planeta Deagostini.

Wright, Melissa, (2010), *Manifiesto contra el feminicidio*, Barcelona: Contratiempos.

Yehya, Naief, (2004), *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, México D.F: Plaza & Janes.

Zolzhénitsin, Aleksandríevich, (1974), *Archipiélago Gulag: 1918-2008: ensayo de una investigación literaria*, Barcelona: Plaza y Janes.