

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

Date

Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño

By

Ángel M. Díaz Miranda
Doctor of Philosophy

Spanish

José A. Quiroga
Advisor

María M. Carrión
Committee Member

Ricardo Gutiérrez-Mouat
Committee Member

Juan C. Rodríguez
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

Date

Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño

By

Ángel M. Díaz Miranda
M.A., University of Connecticut, 2006

Advisor: José A. Quiroga, Ph. D.

An abstract of
A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Spanish
2014

Abstract

Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño

By Ángel M. Díaz Miranda

This dissertation argues that poetry is the hidden driving force in Roberto Bolaño's prose and its central preoccupation. Poets within his work become peripheral subjects who are emblematic of failure and marginalization from cultural and political institutions. I focus on three novels that are set in the seventies —*Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), and *Amuleto* (1999)— that form an arch between the events that foreshadowed the real events of the Tlatelolco Massacre in Mexico (1968) and the *coup d'état* in Chile (1973) and its aftermath. I explore how in these texts, the annihilation of the individual poet, and poetry in general, materializes at the crux between national politics and the poetics of modernity. Bolaño engages with Western poetic traditions while simultaneously criticizing the governmental, artistic, and sexual regulatory discourses of these societies. In this dissertation, I also examine how Bolaño's characters assume a Romantic standpoint and position themselves at the margins of traditional, bureaucratic, and very conservative institutions to question and contest modernity in Latin America. From the margins of society, the poets depicted in Bolaño's work also showcase its shortcomings.

Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño

By

Ángel M. Díaz Miranda
M.A., University of Connecticut, 2006

Advisor: Jose A. Quiroga, Ph. D.

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Spanish
2014

Introducción. Roberto Bolaño: hacia una poética de la marginalidad	1
1. <i>Estrella distante</i> : poesía y crueldad	32
2. <i>Los detectives salvajes</i> : el fracaso de la modernidad	107
3. La voz en espiral: testimonio y trauma en <i>Amuleto</i>	160
Conclusión. La literatura no es inocente	206
Obras consultadas	236

Introducción. Roberto Bolaño: hacia una poética de la marginalidad

La violencia es como la poesía, no se corrige.
Verso de Roberto Bolaño

Roberto Bolaño le da un rol primordial a los poetas en sus cuentos y novelas. En esta disertación, *Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño*, quiero mostrar el proceso por el cual la poesía pasa a ser la fuerza generadora de las tramas de la ficción de Bolaño y cómo, desde el espacio literario de la prosa resurge “lo poético” como recurso retórico y simultáneamente como archivo de la memoria de una época. Bolaño crea y recrea unos personajes que fueron olvidados casi completamente por su ética romántica. Es desde esta ética que los personajes se hacen entes marginales que resisten acercarse a los centros de producción política o culturales. Bolaño presenta la crueldad institucional para debatir fervorosamente lo que consideraba los excesos de la modernidad latinoamericana. El poeta, para Bolaño, cumple su rol social únicamente cuando está en contra, cuando se rebela frente al *status quo*.

Paradójicamente, Roberto Bolaño era mal poeta. Comparto este juicio de la obra poética de Bolaño con Matías Ayala quien en “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño” afirma que “Bolaño deja de escribir poesía para escribir sobre poetas, para ficcionalizar su propia vida azarosa y su fracasada carrera poética en *Los detectives salvajes*. Bolaño se sabe un mal poeta y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado (*Bolaño salvaje* 100).

Con títulos como “Ojos”, “Godzilla en México” y “Los hombre duros no bailan”, sus poemas son prosificaciones insonoras que parecen más bosquejos de cuentos y borradores minúsculos de novelas. La mayoría imita mal, muchos aspectos de la poesía narrativo-pictórica (en el sentido de crear y recrear imágenes, de rodear al lector en una niebla poética) de Enrique Lihn y el coloquialismo vibrante de Parra. El crítico y poeta Pere Gimferrer sostiene en el prólogo de *Los perros románticos* que la “aportación y [el] mérito mayor” de la poesía de Bolaño es “el hecho de reconquistar un territorio —el poema narrativo de apariencia coloquial— que parecía usufructuado o usurpado definitivamente por los epígonos del realismo de bolsillo” (9). Gimferrer tiene que hacer uso de su gran caudal literario y crítico para poder sacar, como mago de un sombrero de copa, algo positivo que escribir de los poemas que prologa, contenidos en *Los perros románticos*, aunque los comentarios elogiosos no corresponden al trabajo poético de Bolaño que tiene grandes fallas. Por ejemplo, su poema “Nada malo me ocurrirá”, antologado en *La universidad desconocida* (2007), se inicia con dos versos que invitan a adentrarse a la “posesión” poética: “Aquella que parpadea fronteras se llama Destino / pero yo le digo Niña Demente” (146). Estos versos son una reiteración del uso de tonos proféticos para ambientar el poema pero que resultan en cliché.

La poca calidad de los poemas de Bolaño basta para sorprender a cualquiera de sus lectores porque sus libros de cuentos y novelas están impregnados de poesía¹. Por el universo narrativo de Bolaño transitan personajes que de alguna manera u otra pertenecen

¹ En un aparente desliz, Alejandro Palma Castro, quien defiende la calidad poética de Bolaño en “Un poeta latinoamericano en el D.F.: irrupción poética de Roberto Bolaño”, admite que “Paradójicamente, lo que para Bolaño representa el material de su narrativa se vuelve inservible como referencia a su trabajo poético” (*finisecular* 92).

² A pesar de que a los miembros del grupo “Crack” no les interesa hacer “literatura nacional”, sí escribieron

a un gremio poético o escritural. En su obra se evoca lo poético de manera melancólica como práctica. Sus novelas son habitadas por poetas buenos y malos, vagos y trabajadores, vulgares y elevados, asesinos y suicidas. En sus cuentos y novelas se desarrollan historias de poetas jóvenes atormentados por el horror de la dictadura chilena o el exceso y brutalidad policial en la UNAM o el fracaso y la impotencia ante el poder político. El espacio narrativo desde donde Bolaño articula su estética se establece y “se configura en cierto sentido como una profundización en lo marginal” (68) según explica Chiara Bolognese en su libro *Pistas de un naufragio* sobre la totalidad de la obra de Roberto Bolaño. Bolognese continúa su resumen de la obra e indica que

el enfoque de los escritos del autor casi siempre está basado en una mirada desde la periferia de las grandes metrópolis. Éstas son lugares problemáticos y sus márgenes se convierten en un escenario interesante de su literatura. En general, todos los personajes —escritores, actores, individuos fracasados— se mueven en lugares marginados y fuera del *establishment* (*Pistas de un naufragio* 68-9).

Los personajes que me competen en *Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño* y que pueblan los escritos de Bolaño son jóvenes alienados y confundidos, en búsquedas secretas, búsquedas de sí mismos, que todavía y siempre creen en la poesía como modelo vital. La poesía los inspira y los redime. Los sueños de los poetas marginales se registran en las páginas de la literatura de Roberto Bolaño.

La poesía es el hilo conductor de la obra de Bolaño, una obra que se canibaliza internamente, que se repite y se retroalimenta. La obra de Bolaño, a diferencia de la de los autores del llamado Boom latinoamericano, se hace elíptica en vez de circular. Bolaño

prefiere la espiral al círculo. Bolaño conscientemente repite personajes o los llama de manera similar y los ubica en situaciones límite, los emparenta y subraya continuamente la condición de los jóvenes poetas, afectados y desahogados por la modernidad. Sus textos tienen tonos paródicos y sombras y presencias biográficas y autobiográficas. Las novelas de Bolaño relacionan la literatura y las identidades políticas, sexuales y literarias desde el lugar de la poesía—un espacio que viene a ser el pedestal sobre el cual se construye la escenificación poética de su narrativa. A través de sus cuentos y novelas, de ese espacio de enunciación libre que es la página en blanco, Bolaño inscribe la poesía como un eje central que funciona de igual manera como primer motor y como orden último, y desde ahí pone en marcha toda una secuencia de eventos —que en algunos casos dilucida y en otros complica— la relación entre sus personajes y la de ellos y ellas con su entorno opresivo, sea éste cultural, social o institucional. En la obra en prosa de Bolaño, la poesía es un arma liberadora que combate la violencia aunque muchos la usen para ocultar los mecanismos del Mal.

Un gran número de críticos, entre los que se destacan Grínor Rojo, Patricia Espinoza, Oswaldo Zavala y Celina Manzoni, han estudiado la obra de Bolaño, pero ninguno ha investigado la relación y la forma en que discute la modernidad latinoamericana desde la poesía. Bolaño hace de la poesía el elemento esencial y desde donde se interrogan temas como la sexualidad, la identidad, la tradición literaria y poética, y el testimonio y el trauma. El libro de Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio*, discurre sobre la totalidad de la obra de Bolaño basándola en hechos biográficos del autor. Julio Quintero da una mirada panorámica del poeta como personaje en novelas latinoamericanas desde el modernismo hasta la actualidad en su libro *El poeta*

en la novela hispanoamericana pero, en el capítulo dedicado a Bolaño, sólo se enfoca en el rol de la Historia y el poeta como detective en *Los detectives salvajes*. Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto también se mantienen en la línea política de estudio. Julia Rial analiza cómo Bolaño rompe con la narrativa del siglo XX de manera postmoderna. Bajo el vasto material crítico sobre *Amuleto* se destacan los ensayos de Espinoza, Manzoni y R. Long, quien describe los eventos del 68 en México como archivo derridiano del trauma de Auxilio Lacouture. Sobre *Estrella distante* también se ha escrito mucho. El caso de la relación entre golpe militar y literatura se innova con el trabajo de Franklin Rodríguez. Pero la mayoría de la crítica se mantiene asentada en el estudio del ámbito político y la novela como alegoría.

Muerte de la poesía: el acto poético en la obra de Roberto Bolaño se enfoca en una serie de dicotomías que se presentan en la obra de Bolaño con relación al lugar del poeta y la poesía en la modernidad. Por medio de este enfoque, muestro las relaciones que han escapado de otros ojos críticos. La primera de estas dicotomías es el arte frente a la violencia o el Mal. La segunda dicotomía la entiendo como la burocracia como máquina o mecanicismo (en términos institucionales) vs el cuerpo o lo sensual; lo poético como inaprehensible. La tercera es el trauma frente a lo poético. Estas son dicotomías en el sentido de oposiciones, ejes dialécticos, nódulos, que tienen como función auscultar la relación entre el poeta y la poesía en la modernidad, mientras que simultáneamente interroga su lugar en ésta. Es decir, al mostrar estas oposiciones, Bolaño se plantea y escoge posicionarse en un espacio casi testimonial de inmersión pero de inmersión en los bordes, en los márgenes o la periferia para desde allí entablar diálogos con la tradición poética, rescatar poetas menores, criticar la poesía y el pensamiento político y cultural de

las sociedades que escoge retratar en su escritura.

Bolaño se adscribe, al igual que otros escritores latinoamericanos de finales del siglo XX, a una literatura que es leída, sobre todo, en términos de “posnacionalidad”, “postmodernidad” y “globalización”, que “desvinculan” a los autores de los paradigmas de estado-nación. En momentos en los que el cuento o la novela parecían tomar este rumbo en América Latina y en España, dados los procesos de mercantilización, Bolaño se presenta, a diferencia de su entorno editorial, como un héroe romántico, con una complicada relación de fe en el lenguaje, la literatura y la vida. Las novelas representativas de la poética de Bolaño contrastan significativamente con los trabajos de la generación del “Crack” en México como *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi y el efecto McOndo de desvinculamiento del llamado “realismo mágico” y la literatura fantástica para aceptar la sátira y los nuevos problemas de pertenecer a clases medias, acomodadas y pequeño burguesas dentro de las urbes latinoamericanas². Los principales ejemplos de esta nueva sintonía cultural son *Mala onda* (1991) del también chileno Alberto Fuguet y las primeras novelas del peruano Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (1994) y *Fue ayer y no me acuerdo* (1995). El trabajo literario de Bolaño también puede ser contrastado con cierta literatura reciente que aspira a un tipo de denuncia política por medio de una crítica cruda y dura a la sociedad, desde personajes que regresan fracturados del exilio, como por ejemplo: *El asco: Thomas Bernhard en El Salvador*

²A pesar de que a los miembros del grupo “Crack” no les interesa hacer “literatura nacional”, sí escribieron novelas acerca de dos poetas *contemporáneos*. Los poetas que novelizan serán centrales para un pleno entendimiento de *Los detectives salvajes. A pesar del oscuro silencio* (1992) de Volpi redescubre la vida de Jorge Cuesta y su carácter e inteligencia y *En la alcoba del mundo*, también de 1992, que narra la vida y misteriosa muerte de Xavier Villaurrutia.

(1997) de Horacio Castellanos Moya y *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. Y como contrapeso de éstos y aún como contrapeso de Bolaño, podemos tomar a los personajes que no pueden escapar o exiliarse de su país por razones políticas y económicas como en *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez. Bolaño crea un efecto en la lectura que resulta retardatario (anacrónico y conscientemente polémico) por una parte, mientras que esa misma fe en el lenguaje se quebranta en términos de la poesía. Siguiendo a Pound, Bolaño asume una serie de máscaras en su obra por medio de las cuales nacen B., Arturo, Arturo B, y Arturo Belano. Estas “voces poéticas” se enfrentan de manera romántica, y plenamente conscientes de su anacronismo, a una serie de dicotomías que ya habían sido expuestas y en casos combatidas, por la poesía desde las vanguardias.

Desde el anacronismo de sus personajes (y sus aires “románticos”), Bolaño elabora una crítica a las vanguardias por medio de recursos heredados del vanguardismo. En las novelas de Bolaño reluce un dictado ético: la poesía como modo de vida abarcador, como norte, para implicar una visión en espiral de la realidad. Toda significación gira en torno al acto poético vital en el universo literario de Bolaño. Octavio Paz marca el punto de partida para esta crítica de las vanguardias desde ellas mismas al vincularlas con el romanticismo. Paz, en *Los hijos del limo*, compara favorablemente los dos momentos de la historia de la literatura: su raíz en la fe de la unidad entre creación y acción, y también presenta posibles resultados e incongruencias:

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir arte y vida. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje,

fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo en los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurca en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria (149).

Para Bolaño, el único camino posible, heredado de los románticos y los vanguardistas, no es ya “cambiar la realidad”, sino la fuga o el escaparse de ella. Pero es al usar a los poetas como personajes, que Bolaño puede constatar esta última posibilidad. El riesgo o ironía de su literatura es que la fuga no es posible. No es en vano, entonces, la constante presencia de poetas vanguardistas o neovanguardistas en sus novelas. Los personajes poetas no pueden “escapar” de ser nombrados o referenciados por Bolaño. Por ejemplo, en *Estrella distante* aparece veladamente la figura de Raúl Zurita y más explícitamente Enrique Lihn, Roque Dalton y el espectro poético de Juan Luis Martínez. Los personajes de *Los detectives salvajes* entran en diálogo y en disputa con Octavio Paz, van en busca de la fundadora de un movimiento poético de vanguardia que nace del *estridentismo*, y catalogan las sexualidades de los poetas *contemporáneos*. En *Amuleto*, la protagonista, Auxilio, se hace empleada doméstica de Pedro Garfias quien formaba parte del movimiento “ultraísta” español y del poeta León Felipe, quien puede ser ubicado como parte de la generación del 27 en España.

El poeta para Bolaño tiene por obligación que ser la vasija dentro de la cual toda “otredad” es depositada, ya que los poetas asumen la derrota y la marginalización frente a la maquinaria de institucionalización del poder. Al asumir la derrota o el fracaso, los poetas articulan un gesto heroico y romántico para poder enfrentar tanto a la institución, a

la jerarquización, como al Mal. La relación que establece Bolaño entre el Mal (en todas sus formas) y la poesía viene de la capacidad de cualquiera de llegar a la abyección, la tortura y el horror. Como consecuencia, la modernidad es el campo de batalla porque sólo en ella es donde esta capacidad se hace exponencial y recurrente. Al hacer una recuperación periférica de la tradición poética y del poeta como héroe, Bolaño posiciona a sus personajes en el desierto que produce el fracaso de la modernidad.

Los personajes en la obra de Bolaño son poetas que asumen y abogan por posturas que privilegian una sexualidad no normativa, un dejar atrás de las políticas de izquierda que los personajes entienden igual de retrógradas como las conservadoras y desde lo que el autor identifica como sus propios papeles de “poeta” (donde lo performativo va por encima del acto de publicar: se es poeta aunque no se publique poesía). Este posicionamiento marginal los muestra en la obra como sujetos periféricos de una tradición literaria hegemónica. Bolaño presenta al poeta como un nuevo Quijote frente a la sociedad, como un Quijote introspectivo: su única gesta heroica es la fuga, el escaparse, el marginarse de manera extrema. La poesía “muere” por no ser escrita por sus personajes, sin embargo “resucita” en el instante en que los personajes deciden vivir la vida de manera romántica, bajo el manto de una concepción rimbaudiana donde la renuncia es esperada y el escape es más válido y valioso que un soneto.

La pregunta central a lo largo de la obra de Bolaño es una pregunta acerca del sujeto poético o de la “persona” literaria y gira en torno a su rol en la sociedad. Pero no es una pregunta acerca de cualquier poeta sino en torno a un poeta joven que tiene la capacidad de actuar, amar y hacer la revolución, pero que se desarraiga de todos sus ideales menos el de su compromiso literario con la poesía. Por supuesto, el compromiso

literario no tiene que ver con publicar y sí con vivir poéticamente. Octavio Paz, el contrapunto antagónico, némesis y balance poético de *Los detectives salvajes* admite en “La rebelión juvenil” de *Corriente alterna* que “la rebelión juvenil” lo “exalta” por la “reaparición de la pasión como realidad magnética” (*Signos en rotación* 300). Paz mira directamente a los participantes de las revueltas universitarias del 68 francés, para concluir que “La tradición de estos jóvenes es más poética y religiosa que filosófica y política; como el romanticismo, con el que tiene más de una analogía, su rebelión no es tanto una disidencia intelectual, una heterodoxia, como una herejía pasional, vital, libertaria” (*Signos en rotación* 301)³. La pregunta es acerca del rol del sujeto o de la “persona” literaria “hereje”, “vital” y “libertaria” que —desde el poder poético de su juventud y la certeza de su rol heroico— hace de su vida un poema.

Con el fin de investigar el lugar de la poesía en Bolaño, se hace necesario ubicar cómo el poeta y la poesía en las novelas de Bolaño parecen estar imposibilitados de toda acción, sea social, política, estética o cultural aunque sirvan como arma o método de identificación. Es decir, el poeta tiene que conjurarse como ente heroico aunque no escriba ni publique para poder demarcar una autoridad casi mítica frente a una sociedad que lo desprecia.

Muerte de la poesía se enfoca específicamente en tres novelas: *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. Estas novelas son centrales para la obra de Bolaño ya que forman un arco entre los eventos que prefiguran la masacre de Tlatelolco (1968) y el golpe de estado en Chile (1973) y sus repercusiones. En cada una de estas novelas, los

³ Paz curiosamente regresa a los mismos términos para describir al grupo de vanguardia de los estridentistas mexicanos en *Las peras del olmo* (1957).

personajes principales se acercan a la poesía desde su identidad de poetas, como testigos o contrincantes de figuras maléficas que encuentran en el acto poético un nuevo nivel de violencia, ya por su asociación con las dictaduras, ya por ser “capturados” por instituciones gubernamentales o culturales o porque registran la presencia de lo inefable en lo cotidiano. En estos textos la aniquilación del poeta, y de la poesía en general, se materializa en la vinculación (forzada o no) de las políticas nacionales y la adicción a las políticas “progresistas” de la modernidad. A partir de la unión entre la institución, la política, y sus excesos, los personajes de Bolaño cuestionan y confrontan la modernidad —desde un posicionamiento antagonista y romántico— para mostrar su fracaso en Latinoamérica. Bolaño lee y se inscribe en la tradición poética occidental desde su prosa mientras que simultáneamente critica y censura tanto los discursos gubernamentales como artísticos de las sociedades retratadas en sus escritos.

Siguiendo a Apollinaire, Pound y a T.S. Eliot, Bolaño asume una serie de máscaras en su obra por medio de las cuales A, B, Arturo Belano, Arturo B, Ulises Lima, los real visceralistas, los miembros de los talleres de poesía de Concepción, Chile, y otros, se enfrentan, de manera romántica y plenamente conscientes de su anacronismo, a una serie de dicotomías que ya habían sido expuestas por la poesía desde las vanguardias y que registro en los siguientes capítulos⁴.

Bolaño intenta la creación de un canon “otro”, un canon marginal que trafica en alteridad. Por medio de esta entrada a la periferia, Bolaño intenta criticar lo que Octavio

⁴ En los siguientes libros se origina una concepción moderna de la máscara poética a la que Roberto Bolaño regresa por medio de sus personajes: Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné* 1916, T.S. Eliot, *Prufrock and Other Observations*, de 1915 y Ezra Pound, *Personae* de 1926.

Paz ha llamado la “incompletud” (*La llama doble* 136) de la modernidad latinoamericana. Octavio Paz define lo “moderno” como una tradición de rupturas que está “hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo” y se caracteriza no tan sólo por su novedad sino también por su heterogeneidad (*Hijos del Limo* 17).

Mientras que Julio Ramos explica que:

la desigualdad de la modernización y los desplazamientos que en América Latina sufren los lenguajes, en este caso modernos del “Primer Mundo”, resultan en apropiaciones *irrepresentables* por las categorías de la historia europea o norteamericana. Esos desplazamientos, a su vez, por momentos anticipan las críticas de las categorías y discursos que posteriormente se darían en su contexto primario. Ese fue el caso de la literatura como institución en América Latina, cuya falta de bases materiales, cuyo itinerario de viajes de los centros de la cultura occidental a las zonas periféricas, posibilitaron su emergencia como un discurso intensamente heterogéneo, siempre abierto a la contaminación (*Desencuentros* 155 sus cursivas).

Ramos entiende que la institución literaria latinoamericana se desarrolló autóctonamente. Pero la institución se desarrolla también por medio de la apropiación de discursos modernizantes del llamado “Primer Mundo” y que no pueden entrar o incorporarse a la categoría de “lo europeo” o “estadounidense”. La institución literaria latinoamericana está siempre atenta a los desarrollos y ampliaciones externas de los que se apropia y los que reproduce con variaciones autóctonas. La causa de su “heterogeneidad” es la “contaminación” externa. En el caso de Bolaño esta apertura a la “contaminación” y los

propios viajes de sus personajes del centro a la periferia implican una nueva lectura del autor que se basa en una visión desplazada de la modernidad latinoamericana. Bolaño desplaza aún más lo ya desplazado. Bolaño mueve a sus personajes al extremo marginal de la no participación de la “literatura como institución”.

Debo aclarar que a pesar de que en *Los detectives salvajes* aparece Octavio Paz como antagonista y figura institucional, Bolaño es heredero de la tradición moderna que Paz deconstruye. La “extrañeza radical” y la “otredad” son aludidas por Paz como parte de la tradición de lo moderno. Bolaño hace un recuento cuasi histórico de cierto canon personal al igual que Paz en *Los hijos del limo*, en *Las peras del olmo* y en la última parte de *El arco y la lira* (“Poesía e Historia”) pero lo escenifica y “narra” desde la prosa.

A lo largo de estos textos de Bolaño, Octavio Paz es una figura esencial y polémica, de manera que parte del debate en ellos se hace contra o en *rebus* de la figura de Paz. El poeta es vilipendiado, embromado, combatido y en momentos presentado con dulzura. Octavio Paz funciona como el antagonista de éxito, como jefe de estado de la poesía. Paz publica y vende, sus posiciones se toman en serio y mueve la opinión social desde sus revistas, libros y apariciones públicas. Bolaño lo convierte en némesis de los jóvenes poetas, para así presentar el “otro lado” de la poesía, el romántico, el no institucionalizado, en fin, lo que entiende como el más libre. El hecho de que Bolaño asuma una voz narrativa desde la ficción le ofrece una óptica distinta. Por medio de ella, de esa voz poética desde la ficción es que se puede llegar a una comprensión “otra” de Bolaño y, a la vez, entender el lugar de la poesía en su obra.

Bolaño recurre continuamente al uso de los dispositivos retóricos que entendemos que están —en el imaginario literario occidental— compenetrados con la poesía. El autor

se permite su apropiación para desarrollar el contenido y la forma de su obra. Bolaño reitera, repite, esconde, y muestra lo poético desde la prosa en sus propios textos. El mejor ejemplo de este tipo de “contaminación” de los recursos poéticos en la prosa de Bolaño son las tres novelas aquí estudiadas, centradas en la época de los 70: *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto*.

La “trama” poética es el vínculo más claro entre las novelas y en conjunto los tres textos nos ofrecen el argumento poético, la trama visible de las preocupaciones estéticas de Bolaño. La poesía es el elemento compartido y el acto generador que guía las acciones de los personajes. El autor utiliza las figuras retóricas del palimpsesto, la repetición, la mimesis, la sinécdoque, la metáfora, la analogía, el pleonasma y la anáfora en su narrativa. Además, Bolaño usa juegos de palabras como el anagrama y el acrónimo. En *Estrella distante* su título es ya un pleonasma (no hay estrellas cercanas) y se pueden observar un gran número de lo que podría llamar “bocetos” de los personajes de *Los detectives salvajes*. En algunas ocasiones son calcos, como en el caso de Arturo Belano y Arturo B en diferentes novelas y cuentos. También Auxilio Lacouture, quien aparece como personaje marginal en *Los detectives salvajes*, y como personaje principal en *Amuleto*. En la mayoría de los casos son versiones y revisiones que tienen como meta el ahondar en nuestro conocimiento de los personajes que Bolaño crea —ofreciéndoles una mayor densidad narrativa. Por ejemplo, en *Los detectives salvajes* se narra, presentada como “historia de aeropuerto”, la historia de un poeta peruano y un cuentista cubano que sirven como paralelos de Belano y su compañero de andanzas, Ulises Lima, pero también como arquetipos de varios escritores de latinoamérica de diferentes épocas. Los referentes más fácilmente identificables son Reinaldo Arenas mezclado con Heberto

Padilla y una versión actualizada de César Vallejo. Ambos escritores viajan el mundo, uno regresa a casa, a la patria, para encontrar el terror interno de grupos como “Sendero Luminoso” y el otro, el cubano, no puede volver por la represión política y sexual, se exilia de la patria, se enferma y muere lejos.

El personaje exiliado Felipe Müller le cuenta al entrevistador los orígenes de los dos escritores. Müller advierte que la historia que está por contarle es “una nebulosa” que como todas las historias de aeropuerto “se olvida rápido” (496). Esta historia es una narración en clave por lo ambigua y por presentar a los personajes como arquetipos “poéticos”:

El poeta peruano era marxista y después de ganarse una beca que lo lleva a París y a Barcelona regresa a casa. En los inicios de su carrera se veía su gran potencial como poeta innovador. Además escribía elogiosos comentarios sobre la obra de Paz. Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte. ¿Cómo afectó esta aparición a sus obras? Al principio, de forma apenas visible: como si un cristal sobreimpuesto a otro cristal experimentara un ligero movimiento [...] Después, ineludiblemente, se encaminaron hacia la hecatombe o el abismo (497).

Cuando ya estaba asentado en Europa, su literatura toma un giro dramático. El contacto con jóvenes maoístas, quienes eran estudiantes peruanos en Francia, lo lleva a escribir panfletariamente. El regreso a casa fue peor, era sospechoso para múltiples

bandos políticos, tanto de izquierda como de derecha. Se hizo fervientemente católico y terminó sin nada, bordeando y luego entrando completamente en la locura porque “de golpe y porrazo el peruano se encontró varado en un país en donde podía ser asesinado tanto por la policía como por los senderistas” (498). En este estado de paranoia total, el peruano termina viviendo con sus padres escribiendo libros “desiguales” y “[s]e volvió desmesurado (es decir, tratándose de escritores latinoamericanos, más desmesurado de lo habitual)”. El poeta termina embriagado por la locura.

Este relato del poeta es también el juicio que hace Bolaño en torno a su propia obra y la de los otros escritores de su generación. Bolaño usa al poeta peruano como epígono y como canal o conducto de la política revolucionaria e idealista de los jóvenes frente a la institución. Bolaño también se sirve del narrador cubano como la otra cara de la moneda, la del posicionamiento sexual frente a la política institucional y la revolución. La trinidad “juventud, amor y muerte” permea tanto la obra del cubano como la de Bolaño y la tiñe de una ambientación melancólica e inestable. El fracaso se constituye como consecuencia de las fuerzas generadoras de capital simbólico. Estas fuerzas son desmesuradas e invaden todas las vías de integración posibles para los poetas marginales presentados por Bolaño. El personaje del escritor cubano tiene que pasar por una serie de transiciones de las que no puede escapar y que son paulatinas pero irremediables:

Poco a poco le empezaron a quitar lo poco que tenía. Perdió el trabajo, dejaron de publicarlo, intentaron que se convirtiera en soplón de la policía, lo persiguieron, interceptaron su correspondencia, finalmente lo metieron preso. Dos eran, aparentemente, los objetivos de los revolucionarios: que el cubano se curara de su homosexualidad y que, ya sano, trabajara por su

patria. Ambos objetivos dan risa. El cubano aguantó (499).

Aguantó y se fue de Cuba a Miami. De ahí pasó a Nueva York. “Sus últimos días fueron duros” porque contrajo el virus del SIDA. Aún así “quería acabar de escribir un libro y apenas tenía fuerza para ponerse a teclear. Sin embargo, lo terminó” (500). El cuentista cubano se suicida tan pronto acaba de escribir el libro. Su historia muestra el poder cautivador de la pérdida, la desmesura, el luchar hasta el último aliento para entonces rendirse. Con este ejemplo muestro la capacidad de aglutinación (y desmesura) en la estética de las novelas de Bolaño. Esta combinación y recombinación de temas y asuntos enmarcadas en el acto poético como acto vital condenado al fracaso impulsa mi estudio.

Bolaño hace una crítica a la modernidad latinoamericana al llegar a una síntesis con respecto a las dicotomías entre lo artístico y el Mal, la maquinaria institucional y burocrática frente a lo corpóreo sensual, y lo traumático frente a lo poético, para de cierta manera hacer también un tipo de crítica literaria que documenta desde sus novelas. Las metanarrativas que Bolaño intenta interrumpir tienen que ver con la Historia, la presencia del Mal y el trauma como construcción social y literaria. Bolaño escoge como blanco de su crítica los movimientos de vanguardia que se fundaron en la primera mitad del siglo XX, porque estos movimientos generaron otros poetas y movimientos hasta la generación del 70 y mantienen su influencia hasta nuestros días. Además de crear su propio canon, Bolaño satiriza, ironiza, remueve y añade a los poetas que ha escogido como héroes o víctimas y los contextualiza dentro de un mundo alucinado y alucinante. Entonces Bolaño pasa a ser el “pequeño dios” (en palabras de Huidobro) del canon de la poesía latinoamericana y también su bibliotecario por su ímpetu reorganizador.

En las siguientes páginas, voy a ofrecer una cartografía mínima para el desarrollo

de *Muerte de la poesía*. Los tres temas que investigo y que se constituyen simbióticamente por medio de la preocupación de Bolaño en torno al ideal poético son: la poesía y el Mal, la poesía y la historia, y la poesía y el evento traumático. En el primer capítulo, “*Estrella distante: poesía y crueldad*”, Bolaño se manifiesta como un creyente de la presencia del Mal en lo cotidiano y en la poesía, pero desde una apreciación batailleana del Mal donde la víctima y el victimario se confunden. Con este capítulo planteo a *Estrella distante* como base de la poética de Bolaño. Es decir, el capítulo establece la relación entre la poesía en su obra y los efectos impugnables de las relaciones sacrificiales reflejadas en la cultura y las artes chilenas. En el segundo capítulo, “*Los detectives salvajes: el fracaso de la modernidad*”, abordo la historia de las “batallas” estéticas mexicanas para tratar de entender cómo Bolaño aspira a una poesía desde personajes que se hacen marginales o que escapan de la historia. Además, estudio la relación que el propio Bolaño subraya entre *Los detectives salvajes* y la dicotomía entre mecanicismo e institucionalidad frente a lo sensual o corpóreo heredada de esas polémicas poéticas de las vanguardias mexicanas y una crítica desde la poesía a la modernidad latinoamericana. En el tercer y último capítulo, tomo la novela corta *Amuleto* donde se confronta el trauma del México de Tlatelolco desde la poesía. Es desde el espacio de enunciación poético de *Amuleto* que se recrea una serie de efectos que rompen la temporalidad lineal de la novela por medio de recursos retóricos ligados a la poesía. La relación entre testimonio y trauma será expuesta en el contexto de la toma de la UNAM por los granaderos y además, el vínculo entre la identidad sexual y poética de los personajes para establecer una “otredad” heroica. La conclusión abarcará el proceso poético-novelístico de Bolaño, la muerte de la poesía y su resurrección.

Estrella distante: poesía y crueldad

¿Qué le pasa a la comunidad cuando el más abyecto de sus ciudadanos decide adoptar el papel de inquisidor? ¿Qué le pasa a un pueblo cuando el acto “higiénico” de erradicar las voces malignas del cuerpo social se hace poesía y el verdugo poeta? *Estrella distante* de Roberto Bolaño fue publicada en 1996, dos años antes que su más reconocida novela, *Los detectives salvajes*. Bolaño pretende evaluar estas interrogantes desde el espacio novelístico de *Estrella distante*. Dentro de la obra de Bolaño, *Estrella distante* anticipa las preocupaciones del autor con respecto a la sexualidad, la violencia y el desgaste y transformación de la poesía.

En esta novela, que sirve como objeto de estudio del capítulo inicial de mi disertación, se expande la historia de Carlos Ramírez Hoffman, personaje central del último capítulo de la colección *La literatura nazi en América* que, como *Estrella distante*, también publicó en 1996⁵. En *Estrella distante*, el personaje principal inicialmente se hace llamar Alberto Ruiz-Tagle y Bolaño desarrolla y detalla los sucesos que presentan a este personaje, tanto como asesino en serie como asesino político bajo, una vez más, otra identidad: el piloto y poeta Carlos Wieder. *Estrella distante* es construida como novela a partir de una serie de preceptos que la cimentan: el horror como el arte más puro, la relación entre el Mal y el proceso artístico por medio de la crueldad, y el terror político. En esta novela, Bolaño subraya la poesía como péndulo entre la libertad y la muerte. También es sumamente importante que subrayemos la importancia de mostrar el continuo

⁵ En una reseña tardía de 2005 en *Letras libres*, José Miguel Oviedo, tilda *La literatura nazi en América* de “libro extraño” y no novela contrario a lo que otros críticos (que no menciona por nombre) dicen. (<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-literatura-nazi-en-america-de-roberto-bolano>).

uso de palimpsestos por medio de los cuales Bolaño resalta, primero, la crueldad estética que sirve como motor de las vanguardias europeas y que heredan las neovanguardias latinoamericanas. Es decir, Bolaño narrativiza la figura retórica del palimpsesto para mostrar los trazos culturales y poéticos desde Rimbaud hasta Baudelaire, y desde los Contemporáneos hasta Roque Dalton, que se heredan de la tradición poética moderna. Bolaño documenta esta crueldad estética para criticar por medio de ellas mismas la modernidad latinoamericana adicta al progreso técnico. Por otro lado, Bolaño también hace una dura crítica a la complicidad de la sociedad chilena con los horrores y torturas sufridos por los desaparecidos, ya sea por omisión (ignorancia) o por sumisión al estado paternalista y militar en términos que no pueden ser otros que “sacrificiales”⁶. En el Chile que describe Bolaño en *Estrella distante*, la intención de regulación y homogeneización de la identidad grupal o nacional (por medio del deseo fundacional del golpe) trae consigo consecuencias nefastas.

En este primer capítulo, exploro en *Estrella distante* la posibilidad de entender las diferentes formas en las que la violencia ritual (productiva) se deshace en una violencia extrema que deviene aniquilación, y su estrecha relación con la poesía y una estética de la crueldad. El ejemplo más claro no puede ser otro que el protagonista Carlos Wieder, quien es el generador de todas las acciones del texto. Wieder, presentado por el narrador como poeta y piloto, se infiltra en los talleres literarios de poesía, escribe poemas en el cielo que en parte son versículos de la Biblia o tienen claros componentes o referentes

⁶ René Girard explica la crisis sacrificial como una crisis de “distinciones”, una crisis que afecta el “orden cultural”. A pesar de que ese orden no es más que un “sistema regulado de distinciones” de orden concéntrico que forja una identidad comunal por medio de la normalización de relaciones entre los miembros del grupo y su pertenencia a éste.

bíblicos, vuela solo a la Antártida y hace una “exclusiva” exhibición de fotografía (en una casa privada de un alto funcionario militar) en la que todas las modelos son sus propias víctimas asesinadas y desmembradas. Después de que Wieder desaparece del ambiente literario chileno, reaparecen sus escritos en Europa bajo nuevas identidades que asume después de partir de Chile y que giran en torno a un extraño grupo de escritores que se dicen crear una particular “literatura bárbara”.

En *Estrella distante*, Bolaño se apropia de una tradición surrealista francesa al narrar las acciones abyectas del estado por medio de desmembramientos y personajes que están mutilados física o mentalmente. Bolaño crea alegorías del régimen totalitario que afectó a Chile por medio de la mutilación y la desmembración de personajes femeninos que eran poetas. El texto funciona en parte como la narración no explícita de la encadenación de sistemas políticos en Chile antes, durante y después del régimen militar. A este respecto, como señala Jean Franco en *Cruel Modernity*: “The liberal state had been overthrown by the totalitarian state, which in turn collapsed into a neoliberal state, in which the memoirs of tortures caused hardly a stir and in which only a few were belatedly brought to justice” (119). Bolaño, en *Estrella distante*, no permite que se escape la memoria de las atrocidades.

***Los detectives salvajes*: El fracaso de la modernidad**

En *Los detectives salvajes* hay una serie de rupturas y apropiaciones de la tradición literaria mexicana. Bolaño refuta, por medio de su absorción los vanguardistas estridentistas, la máxima de Carlos Monsiváis en su antología *La poesía mexicana del siglo XX* (1966). Monsiváis es contundente en su juicio: “Los Contemporáneos son los

veintes mexicanos” para añadir que “[l]os veinte transforman al mundo y en México son los Contemporáneos los primeros en advertir el sentido de la transformación” (33). Al reinstaurar a los estridentistas, Bolaño busca corromper el canon y desestabilizar el orden trazado por la institución literaria mexicana. Bolaño reintegra y actualiza el lugar de los estridentistas, quienes fueron desplazados por haber generado un nacionalismo cultural afín a las vanguardias poéticas y políticas futuristas y soviéticas. Basta recordar el libro-poema *Vrbe: super-poema bolchevique en cinco cantos* (1924) de Manuel Maples Arce y su polémica en contra de los modernismos y posmodernismos mexicanos de principios de siglo veinte. La polémica entre los grupos poéticos estridentistas y *Contemporáneos* sientan la base que dirige mi investigación en torno al rol, según Bolaño, de los poetas en la modernidad.

El debate sobre la modernidad que rescata Bolaño es un capítulo más del debate literario iniciado por Julio Jiménez Rueda sobre la masculinidad y la literatura nacional. Este debate se encuentra postulado en el artículo de Jiménez Rueda titulado “El afeminamiento de la literatura nacional” (1924) que apareció en las páginas del *Universal Ilustrado*. El debate perduró en el México de los 1920 a los 1940 por medio del machismo y la homofobia rampante de la época. Maples Arce ejemplifica esta postura al denunciar desde su puesto gubernamental a los Contemporáneos cuando afirmó que éstos usaban la “inversión” como método poético y que ese es un método inválido. O sea, Maples Arce se aferró a una posición reaccionaria de la que no abdicó en contra de los poetas homosexuales u “homosexualizantes” porque asume que una actitud homosexual o *queer* no es compatible ni con la poesía ni con el desarrollo de la nación. Esta posición viene de la sospecha que existía de que toda poesía y todo poeta estaba al borde de la

homosexualidad.

Sin embargo, los personajes principales de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano y Ulises Lima, se adjudican una voz minoritaria y se establecen en un espacio periférico, asumiendo “las regresiones románticas” achacadas a Maples Arce por parte de una de las principales figuras de los Contemporáneos, Jorge Cuesta, pero simultáneamente se oponen tenazmente a la línea de incorporación institucional trazada por el estridentista. Esta incorporación institucional a la que aspiraba Maples Arce fue la causante de las infatigables críticas de Cuesta quien, según Ignacio Sánchez Prado en *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, aspiraba a que los artistas, en especial los poetas, tuvieran un “espacio autonómico concreto” (84) frente al Estado. Desde este espacio es que Bolaño en *Los detectives salvajes* comienza la narración de los periplos y anécdotas de sus personajes.

Los detectives salvajes ganó el premio Herralde de novela en 1998 y meses después el premio Rómulo Gallegos de novela (1999)⁷. *Los detectives salvajes* es una novela extensa que narra las aventuras de Ulises Lima y Arturo Belano. Los protagonistas son jóvenes poetas quienes van en busca de la misteriosa y ex-*estridentista* Cesárea Tinajero. La novela se divide en tres partes. La primera, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, es narrada —en forma de diario— por Juan García Madero, un joven poeta mexicano que se une a la búsqueda de los primeros y que a través de la trama va enamorándose de Lupita, una joven prostituta. García Madero se hace parte del grupo de

⁷ Bolaño fue el último ganador del premio durante los años 90 del siglo XX. Lo preceden como ganadores Arturo Úslar Pietri por *La visita en el tiempo* (1990), Mempo Giardinelli por *Santo oficio de la memoria* (1991), Javier Marías por *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) y Ángeles Mastretta por *Mal de amores* (1996).

los real visceralistas, un grupo de poetas que es liderado por Belano. No hubo “ceremonia de iniciación” (*Detectives* 13) y no hay realmente ni un intento ni deseo de avanzar con el grupo poético. Las acciones literarias del grupo sólo consisten en interrumpir lecturas en la Ciudad de México, D.F. La segunda parte, que es la más extensa de la novela, se titula “Los detectives salvajes (1976)” y recoge un gran número de entrevistas a otros personajes en torno a Arturo Belano y Ulises Lima, dándole a ésta una intensa estructura polifónica. Podemos asumir que las entrevistas son hechas por el propio García Madero, aunque esto no se hace explícito.

García Madero, el entrevistador asumido, va alrededor del mundo para indagar acerca de la recepción que los poetas reciben en diversos medios, desde lo personal hasta lo crítico. Además de los saltos geográficos, también hay saltos temporales. A partir de aquí se entremezclan vida y obra y surge la imagen del poeta como héroe romántico y anacrónico. En la tercera parte, “Los desiertos de Sonora (1976)”, García Madero retoma la narración, que se desarrolla en el desierto de la región norteña de Sonora durante los años 70. Cuando los personajes principales escapan de la ciudad se entretienen en su viaje en carro jugando a acertar figuras retóricas por sus definiciones y a descifrar sus propios dibujos-adivinanzas. En el punto de más tensión de la trama, Belano, Lima y García Madero se encuentran con Alberto, el proxeneta de Lupita, y su acompañante, un policía corrupto. Simultáneamente, mientras son perseguidos, se ponen en contacto con la poeta Tinajero. El encuentro produce el clímax de la acción y cierra la novela con la violencia en manos de los personajes.

Los detectives salvajes es hilvanada por la gran preocupación de Bolaño por la poesía y el lugar que ésta ocupa frente a las instituciones culturales del momento. Es

decir, la tradición poética mexicana sirve como marco e hilo que teje la narrativa. La poesía se convierte en el referente principal que se activa en la medida que la mayoría de los personajes se relacionan con el acto poético, son poetas o aspiran a serlo, o son críticos; trabajan en casas editoriales o en la academia. De esta forma la poesía se hace destino inapelable que se puede convertir en un tipo de fatalidad por ser sombra y sendero siempre presente en las acciones de los personajes principales Arturo Belano y Ulises Lima. Sin embargo, la relación entre los protagonistas y la poesía mexicana se complica. Al ser financiada y cooptada por el gobierno por medio de becas, prebendas, puestos en la universidad y en agencias de gobierno, premios literarios y amiguismos en el área de publicación, la poesía se convierte en una institución burocrática a la que estos personajes deben retar, invertir, subvertir y destituir.

La poesía es una institución cultural —no necesariamente una actividad literaria— en *Los detectives salvajes*. Los personajes de Bolaño se enfrentan a una institución de la que la nación pasa a ser un microcosmos: al ser institucionalizada por el gobierno posrevolucionario como parte de un proyecto progresista de nacionalización de la modernidad, no se salva de convertirse en un sistema normativo que refleja las operaciones básicas de las estructuras gubernamentales que impulsaron su desarrollo. La poesía entonces pasa a ser una entidad que subyuga en vez de liberar y los personajes principales se resisten a ser capturados por sus redes (burocráticas)⁸.

⁸ Por un lado, Bolaño se enfoca en la poesía en vez de la narrativa porque la primera nunca ha tenido gran éxito comercial (salvo raras excepciones) y se ajusta al quehacer artístico de jóvenes marginales. Por el otro, hay una relación especial entre las políticas revolucionarias y la poesía que se encarna en personajes como Roque Dalton y Víctor Jara. También la poesía ha sido el instrumento artístico de denuncia al poder por excelencia. Podemos tomar al poeta cubano Heberto Padilla como ejemplo de esta postura de David

Bolaño propone una analogía entre la poesía y lo poético por medio de la diferencia sexual y el ámbito dónde se desarrolla, que es en un espacio entre la resistencia a la institución y la captura del poder político. Es decir, la poesía se personifica como “homosexual” para subrayar su marginalidad histórica en el contexto de la historia de México. El código sexual se confunde con el textual cuando Ernesto San Epifanio (uno de los personajes más marginales de Bolaño) afirma que todos los poetas se debaten entre “poetas maricones y poetas maricas”. Cuando Bolaño da a entender la creación poética como un acto puramente “homosexual” intenta una diferenciación de la literatura que la obliga a hacerse minoritaria como respuesta al debate tradicional de la necesidad de una poeta que enfrenta al Goliat institucional. Bolaño constantemente alude a Padilla pero nunca lo menciona de nombre, aunque el cubano parece darle el mapa a seguir para mostrar el estado de contienda perpetua entre la poesía y el poder. En “Dicen los viejos bardos” de *Fuera del juego*, la advertencia al joven poeta tiene que ver con la peligrosidad del carácter histórico de su faena:

No lo olvides, poeta.
 En cualquier sitio y época
 en que hagas o en que sufras la Historia,
 siempre estará acechándote algún poema peligroso (29).

y en su poema “No fue un poeta del porvenir” comienza la línea crítica a los líderes literarios de la época de los 70 (y la voluntad de hacerse marginal) que Bolaño continúa en *Los detectives salvajes*:

Dirán un día:

 Definitivamente él no fue un poeta del porvenir.

 Octavio Paz ya nunca se ocupará de él.
 No será ni un ejemplo en los ensayos de Retamar (104).

literatura masculina pero, más que masculina, machista. Bolaño satiriza el debate que encapsula la polémica entre los grupos de vanguardia mexicanos sobre la feminización de la literatura y lo subvierte al transformar el debate entre géneros sexuales en uno entre dos tipos de homosexualidad. Planteo y desarrollo esta discusión en el capítulo en cuestión.

En *Los detectives salvajes* Bolaño utiliza la metáfora del poeta como detective, un detective propenso a buscar sin encontrar, que se ubica en la periferia para, de esta forma, colocarse en una posición desde donde puede interrumpir las esferas de producción simbólica del poder. El gran debate entre los años 20 y los 40 en la historia de la poesía mexicana es absorbido por Bolaño y enmascarado para insistir en una nueva visión de la praxis poética. Bolaño, como narrador y mal poeta, adopta y adapta la poesía y la obliga a convertirse en algo más, en un poema en prosa largo donde la figura del personaje derrotado y fracturado, valida el “viaje” literario (que es el vital) y muestra lo atroz de la modernidad: una máscara sin cara.

Bolaño indica, desde el espacio narrativo de sus novelas, que solamente desde una perspectiva marginal es que se puede hacer poesía. La debacle de la modernidad mexicana es una excusa para desear el progreso técnico. Pero realmente lo que trae el impulso modernizante del gobierno es una corrupción desmedida, la debacle de la posrevolución y un intento de homogeneización de los ciudadanos de la nación que subyuga a los elementos creativos de su sociedad. El autor de *Los detectives salvajes* asume este fracaso por medio de sus personajes, pero lo transforma en un grito de voces poéticas que se quieren redimir, que quieren resistir una modernidad opresiva al hacerse ellos mismos la encarnación de la poesía aunque sea liquidando a la propia poesía en el

proceso. Por eso finaliza la novela encontrando el objeto de su búsqueda, la elusiva e hipervanguardista Cesárea Tinajero, quien rápidamente será asesinada.

La voz en espiral: testimonio y trauma en la poética de *Amuleto*

Amuleto fue publicada en 1999 y expande la historia de Auxilio Lacouture, un personaje minoritario y deslocalizado del que se escribe brevemente en *Los detectives salvajes* (publicada un año antes) y que narra los eventos que ocurren antes de que Belano se convierta en el fundador del grupo poético “real visceralista”. Lacouture es una expatriada uruguaya que se autodenomina la “madre de la poesía mexicana” (*Amuleto* 11) y queda encerrada en uno de los baños de la Facultad de Filosofía y Letras cuando los granaderos toman la UNAM el 18 de septiembre de 1968.

Bolaño escribe la novela como un desenfrenado monólogo de la protagonista. A partir de la toma de la universidad hay un sinnúmero de saltos temporales. El texto se mueve en una espiral concéntrica que tiene como doble polo la poesía mexicana y la “profecía” de la inminente masacre de Tlatelolco. *Amuleto*, precede también los eventos de la fuga de Belano y Lima al norte del país narrados en *Los detectives salvajes*. Auxilio cuenta su vida a partir de su entrada en los círculos de poesía juvenil de México y narra parte de la vida de los poetas Arturo B y Ernesto San Epifanio en el momento en que la vida del segundo está en manos de “el rey de los putos”. Auxilio narra sus visitas imaginarias a la casa de la pintora Remedios Varo. Tiene encuentros, llenos de celos y resentimientos, con Lilian Serpas, y conversa de tragedias de la mitología griega con el hijo de ella, el pintor Carlos Coffeen Serpas. Estas historias se enlazan y se recrean a partir de la conversación que tiene Auxilio con “una voz” que sólo ella escucha.

“La voz en espiral: testimonio y trauma en la poética de *Amuleto*”, se basa en la teoría del trauma. En este capítulo evidencio el trauma como un evento sinecdóquico, donde las fracturas en la memoria y en el poder de enunciación representan la ambigüedad y la carencia de poesía por medio de la fragmentación del discurso poético. El sociólogo Jeffrey Alexander ofrece un orden de categorías que definen y evidencian las repercusiones del trauma en la sociedad en su libro *Trauma: A Social Theory*. Las categorías sociológicas que propone para entender el trauma son: “codificar”, “pesar” (o “sopesar”) y “narrar”. Alexander explica que el evento traumático, para llegar a tener el estatus de evento “maligno”, de llegar a ser parte o ser completamente el “Mal”, es necesario que ese evento se “vuelva” maligno. El evento sólo puede hacerse parte de lo maligno por medio de representaciones. Cuando las fuerzas que están en control de la narración del evento —aquellas que controlan los medios de producción simbólica— “sopesan” sus representaciones y deciden o “descubren” el acontecimiento como evento traumático⁹ (36-7).

Bolaño tiene la intención de recapturar los acontecimientos que preceden la masacre de Tlatelolco para mostrar su capacidad “traumática”. O sea, Bolaño capta el trauma colectivo de una generación que no puede escapar del evento de la masacre. Por medio de la narración de los eventos desde la marginalidad de la protagonista, Bolaño se

⁹ Alexander toma como ejemplo el Holocausto que no hubiese podido ser “descubierto” si los soviéticos hubieran liberado la mayoría de los campamentos en vez que los aliados. Concluye además que fue gracias a que a los nazis se les arrebató, con su derrota, el control de la producción simbólica que las matanzas masivas se “narraron” como Holocausto y fueron codificadas como “malignas” (37). Este proceso no es inmediato y tiene que ser narrativizado a través del tiempo hasta completar el proceso de calibración del evento.

permite tomar control, aunque sea por un instante, de la “producción simbólica” que arrebatada de la narrativa oficial.

Más aún, la narración del trauma es paradójica porque en ella el fragmento deviene en totalidad. Pero es una totalidad vacía que se rellena con un sufrimiento que se repite y se reitera. El trauma pasa a ser un estado mental ineludible que se inscribe en el espacio de acción mental de la víctima y entorpece una temporalidad lineal.

Evidentemente, estos eventos fraccionarios pueden ser entendidos como desplazados o diferidos que, a pesar de la obvia función originaria del acontecimiento, alteran el sistema teleológico y progresivo de la vida de los personajes que se adscribe a una experiencia poética.

Amuleto es una novela imprescindible para los estudios del trauma y la memoria. Bolaño traumáticamente reitera lo acontecido durante el encierro de la protagonista, los saltos temporales, la imposibilidad de asir la cronología de la novela por parte del personaje principal, la presencia de esa “voz” que es ajena pero propia y la inquietante enunciación de Auxilio Lacouture que aunque no puede recordar los eventos de manera coherente sentencia: “no puedo olvidar nada” (*Amuleto* 144). Por este medio, Auxilio se convierte en el amuleto que aleja el horror. El amuleto que no permite que los eventos maléficos y que la masacre vuelvan a suceder.

Las siguientes páginas mostrarán el alcance operativo de lo poético en la obra de Roberto Bolaño. La operación que surge de la aplicación de una “muerte de la poesía” que se documenta como archivo poético tautológico, cruel, pentimentista, obsesionado con el fracaso de los objetivos de la modernidad en Chile, en México y, por consiguiente, también en Latinoamérica. El contenido poético de *Estrella distante*, *Los detectives*

salvajes y *Amuleto* se muestra como sinécdoque de una producción literaria que se establece en el límite, en el borde para mirar adentro de los mundillos literarios y renunciar a él desde la ética romántica y también vanguardista de la poesía como vida, la obra como archivo testimonial y la inapelabilidad de la poesía como ruta y desapego.

Amuleto es un caso especial en la obra novelística de Bolaño porque desde su origen fraccionario y expansivo, todos los elementos de la novela están concebidos como alegoría del trauma. Con Auxilio como personaje principal (símbolo desde su nombre del grito de pedido de ayuda y su apellido que nos remite a la costura y al corte como herramienta estética) *Amuleto* salta continuamente de evento en evento, de artista en artista, y de poeta en poeta, con la intención de mostrar los lazos que atan la poesía y el trauma a una generación que se hace heroica al absorber la imposibilidad del ideal revolucionario desde el desencanto con el Estado que permite y fomenta la represión política.

Estrella distante, *Los detectives salvajes* y *Amuleto* son novelas que se desarrollan en la época del 70 y que son centrales para entender la estética y la importancia de la poesía en la obra de Roberto Bolaño en general. La poesía más allá de la importancia que pudo tener en durante este tiempo como recordatorio y archivo de una generación defraudada se ratifica en la obra de Bolaño como un tipo de hipograma que se repite entre los textos para demarcar una condición creadora, artística y heroica ante la adversidad.

Capítulo 1. *Estrella distante*: poesía y crueldad

El astro corriente en los arroyos
ha perdido el piloto

Vicente Huidobro, *Poemas árticos*

No eran sino castigos, cuerdas, mutilaciones,
deleites del verdugo y del cruel.

Jorge Luis Borges, *Historia Universal de la infamia*

C'est mon étoile
Elle a la forme d'une main
C'est ma main montée au ciel
.....
souffrir
Comme ma main coupée me fait souffrir percée
qu'elle est par un dard continuel

Blaise Cendrars, "Orion"

"Las flores (aéreas) del Mal" o hacia una poética de la crueldad

Estrella distante de Roberto Bolaño fue publicada en 1996, dos años antes que su más reconocida novela *Los detectives salvajes* y anticipa las preocupaciones del autor con respecto a la sexualidad, la violencia, y el desgaste y transformación de la poesía. En esta novela se expande la historia de Carlos Ramírez Hoffman, personaje central del último capítulo de la colección de biografías imaginarias *La literatura nazi en América* (1996). El título de *Estrella distante* es en sí un juego literario de Bolaño porque tiene una doble significación: la estrella de la bandera chilena que en el exilio se hace distante y es, a su vez, una referencia al personaje de Carlos Wieder, quien genera toda la acción de la novela.

Bolaño advierte, en lo que podríamos llamar el prólogo de *Estrella distante*, que el personaje Arturo B al no estar “complacido” con el desarrollo y descripción de los eventos narrados en el último capítulo de *La literatura nazi en América*, le exige al autor,

a Roberto Bolaño, “una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11).

Bolaño se desliga del nombre Carlos Ramírez Hoffman y lo elimina de la nueva novela. En *Estrella distante*, bautiza al personaje como Alberto Ruiz-Tagle y desarrolla los sucesos que lo presentan tanto como asesino en serie como asesino político, de manera más detallada. Los cuestionamientos que hilan *Estrella distante* y que quiero discutir en este capítulo son: el horror como el arte más puro, la relación entre el Mal y el proceso artístico por medio de la crueldad, el terror político, y la poesía como péndulo entre la libertad y la muerte. También me es de suma importancia mostrar una serie de palimpsestos por medio de los cuales Bolaño realza, primero, la estética cruel que guía a las vanguardias europeas y que heredan las neovanguardias latinoamericanas mientras que por medio de ellas mismas critica la modernidad latinoamericana adicta al progreso técnico. Segundo, quiero mostrar la dura crítica que hace la novela a la complicidad de la sociedad chilena con los horrores y torturas sufridos por los desaparecidos chilenos ya sea por omisión (ignorancia) o por sumisión al estado paternalista y militar.

Estrella distante se divide en diez capítulos interrelacionados por una serie de vaticinios o prefiguraciones a destiempo. El ambiente y tónica de imprecisión de la novela hacen que sean más terroríficas sus conclusiones. La novela es narrada en primera y tercera persona desde un pasado imperfecto. Bolaño establece un juego literario en el que la narración va moviéndose de ese pasado a otros más lejanos o más cercanos en el tiempo, haciendo de ellos pretéritos indefinidos. *Estrella distante* es una novela escrita desde ese lugar incierto e improbable que es la memoria. El recuento de los sucesos, el trabajo de recordar, interrumpe, agita y perturba el “hoy” actual de los últimos capítulos

de la novela en los que el detective Abel Romero contrata al narrador para trazar los devaneos literarios del asesino en serie y así poder dar con él¹⁰.

El único denominador común del texto —el único eje ante los diferentes saltos temporales dentro de la novela— es el evento del golpe de estado en Chile el 11 de septiembre de 1973. A partir de este evento transformativo —mecha, detonante y motor de la novela— descubrimos que el nombre real de Alberto Ruiz-Tagle es Carlos Wieder, quien es, secretamente, miembro y piloto de las fuerzas aéreas chilenas (FACH), torturador y asesino. Wieder es descrito en el texto como un tipo de “dandy” chileno: alto, delgado, pero fuerte y “de facciones hermosas” (15). También el narrador lo califica de autodidacta, de una elegancia rara para el contexto juvenil poético de Concepción, Chile porque andaba siempre bien vestido con ropas de marca. En un paréntesis que funciona como un aparte desconcertante, se señala que “hablaba como si viviera en medio de una nube” (14). El narrador clarifica que no tan sólo Wieder hablaba así, sino que todos los jóvenes poetas también lo hacían. Al hacer notar este tipo de habla en el primero, Bolaño establece un augurio o presagio de la verdadera identidad del personaje central, el piloto poeta que “vive” y escribe entre las nubes.

Wieder logra infiltrarse en los talleres de poesía de grupos de poetas jóvenes

¹⁰ Es necesario subrayar el carácter ambiguo del narrador de *Estrella distante* porque nunca es presentado en el texto. Ricardo Gutiérrez-Mouat, en *Understanding Roberto Bolaño*, señala el problema de identificación al indicar que “la presencia del alter ego del autor [Arturo B] en el prólogo, complica la identificación del narrador de la novela” (mi traducción; sin paginación) porque quita al “Roberto Bolaño” narrador de “Carlos Ramírez, Hoffman...” del nuevo texto y también el “Roberto Bolaño” del propio prólogo de *Estrella distante* como posible narrador. Además dentro de la novela no se menciona nunca el nombre del narrador.

afiliados en su mayoría a la Universidad de Concepción bajo el pseudónimo o nombre asumido de “Alberto Ruiz-Tagle”. Tan pronto empieza a asistir a los talleres, las aspirantes a poetisas hacen amistad con él “casi de inmediato” (15). El narrador no sabe con exactitud si Ruiz-Tagle se inscribió en su primer taller de poesía en el año 71 o en el 72. El personaje resulta misterioso para los miembros del taller porque “Nadie lo había visto antes, ni por la universidad ni por ninguna parte”. El líder del taller, Juan Stein, “no le preguntó de dónde venía” pero sí “[l]e pidió que leyera tres poemas y dijo que no estaban mal. [...] Y se quedó con nosotros” (15). El infiltrado hace amistad, un tanto distante pero cordial, con los asistentes varones a diferentes talleres literarios y se acerca particularmente a las mujeres aspirantes a poeta de los mismos talleres, a quienes enamora. El narrador comenta que cuando se dieron cuenta que las gemelas Garmendia se hicieron amigas del “nuevo” poeta, los hombres de los talleres también lo hicieron.

Pero más allá de una amistad, el narrador da el ejemplo de la capacidad seductora de Wieder por medio de las hermanas Garmendia, estrellas indiscutibles, niñas mimadas, las más consentidas de los talleres de poesía a los que asistían y objeto de devoción y deseo de Bibiano O’Ryan y el narrador, primeros protagonistas de la novela:

Es triste reconocerlo, pero es así. Verónica estaba enamorada de Ruiz-Tagle. E incluso puede que Angélica también estuviera enamorada de él. Una vez, Bibiano y yo hablamos sobre esto, hace mucho tiempo. Supongo que lo que nos dolía era que ninguna de las Garmendia estuviera enamorada o al menos interesada en nosotros. A Bibiano le gustaba Verónica. A mí me gustaba Angélica. Nunca nos atrevimos a decirles ni una palabra al respecto, aunque creo que nuestro interés por ellas era

públicamente notorio. Algo en lo que no nos distinguíamos del resto de miembros masculinos del taller, todos, quien más, quien menos, enamorados de las hermanas Garmendia. Pero ellas, o al menos una de ellas, quedaron prendadas del raro encanto del poeta autodidacta (20).

El “raro encanto”, el poder de seducción del poeta Ruiz-Tagle, su hermosura, seriedad, silencio y distancia que resultaban tan atractivos a las poetas de los talleres literarios dan paso al turbio reconocimiento de que Carlos Wieder —luego del golpe militar de 1973— comienza a asesinar gente, generalmente a mujeres jóvenes. Entre sus víctimas se encuentran las gemelas Garmendia, además de varias de las otras poetas que participaron de los talleres organizados por los poetas Diego Soto y Juan Stein. Soto y Stein que, a pesar de que eran grandes amigos, el narrador declara que fueron acérrimos rivales en su percepción de la literatura y en específico de “la ética y la estética” (20) de la poesía.

Además de ser un infiltrado en los talleres literarios de poesía (porque estaba allí para buscar víctimas, no aprender de poesía), el piloto Wieder escribe poemas en el cielo que en su mayoría son versículos de la Biblia o tienen claros componentes o referentes bíblicos. Wieder, en su rol de artista visual, hace una “exclusiva” exhibición de fotografía en la que todas las modelos son sus propias víctimas asesinadas y desmembradas. Wieder desaparece de Chile y del contexto literario chileno, reaparecen sus escritos en Europa bajo nuevos nombres que asume después de partir de Chile y que giran en torno a un extraño grupo de escritores que se dicen crear una particular “literatura bárbara”. Los artículos del otrora Wieder son publicados también por diferentes revistas neonazis en otras naciones americanas. Más allá de sus creaciones literarias, Wieder es el posible creador de varios juegos de mesa de estrategia conocidos como “wargames” e incluso se

convierte en camarógrafo de películas pornográficas. A pesar de la multiplicidad de falsas identidades (piloto, poeta, fotógrafo, pornógrafo y demás) que asume a través de los años, termina, de acuerdo con la narración, más de 20 años después, gordo, arrugado y envejecido, viviendo en un pequeño pueblo turístico de la Costa Brava catalana.

El deseo sexual de Wieder es condicionado a su intención artística de crear una “poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro” (*Estrella* 87). Wieder adopta los puntos, casi al pie de la letra, de lo que Theodor Adorno considera lo “cruel” del arte. Según Adorno, el arte no puede —dada la fuerza sobrecogedora de la realidad— simplemente transformar lo atroz en una forma estética, sino que tiene que pasar a ser su *reflejo* y dominarlo (aquello que es atroz). Wieder actúa de esta manera brutal al inscribir su arte atroz sobre los cuerpos mutilados de sus víctimas, refleja tanto el terror político como una cultura artística de vanguardia.

Adorno entiende que el arte tiene que pasar a ser un “terror mítico” del que no se puede escapar y que se tiene que asumir. Un terror que Adorno llama irresistible: “The mythical terror of beauty extends into artworks as their irresistibility” (*Aesthetic Theory* 50). Este concepto del “terror mítico” es en realidad una reformulación, a partir del modelo de dialéctica negativa de Adorno, de lo “sublime” en las teorías estéticas tanto de Kant (en su irresistibilidad; ver su *Crítica del juicio*) como de Hegel (y el diálogo incorporador que entabla con versículos poéticos de los salmos en su teoría, recopilada y explicada en *Estética* y que de cierta manera es abusada y atropellada por el personaje de Wieder) y, en este caso, comparable con los términos lacanianos de lo “real” y, otra vez, lo “sublime”.

Para Adorno, cuando el pensamiento filosófico logra cohesión, identidad y

unidad, imparte estos mismos elementos en objetos (en todo lo “no sujeto”) de tal manera que suprime o ignora su diversidad, sus diferencias y su importancia en sí mismos. Esta imposición supresiva y de carácter unitario es puesta en marcha por medio de principios de intercambio de formaciones sociales que demandan equivalencia en “algo” (el valor que se le da por medio del mismo intercambio) que es inherentemente imposible de relacionar a su “valor de uso”, que es individual o comunal pero imposible de hacer equivalente. Adorno se aferra a una no-identidad casi especulativa entre la “identidad” (como certeza identitaria) y la no-identidad. Es por esa aspiración al flujo (dentro de su carácter negativo) entre la no identidad y la identidad que Adorno considera su dialéctica como negativa (*Negative Dialectics* 143–61). Es dentro de esta “negatividad” que Adorno parece dar cuenta, al mismo tiempo, tanto del sistema poético de Bolaño como del de Wieder al describir la relación entre lo cruel y lo estético como fundamento de un arte más puro por medio del concepto de “terror mítico”. Bolaño, por un lado, retrata así la unión de las vanguardias con sistemas represivos mientras que, por el otro, su personaje se va transformando en el monstruoso resultado de ese indigno matrimonio. Más aún, la siguiente descripción de las “formas estéticas” tomada de la *Teoría Estética* de Adorno puede servirnos para entender la psique disparatada, fragmentada y enferma del aviador asesino. Wieder entiende que el deseo estético de la extirpación, la crueldad y lo higiénico van de la mano con la creación poética:

In aesthetic forms, cruelty becomes imagination: Something is excised from the living, from the body of language, from tones, from visual experience. The purer the form and the higher the autonomy of the works, the more cruel they are [...] If in modern artworks cruelty raises its head

undisguised, it confirms the truth that in the face of the overwhelming force of reality art can no longer rely on its a priori ability to transform the dreadful into form. Cruelty is an element of art's critical reflection on itself; art despairs over the claim to power that it fulfills in being reconciled. Cruelty steps forward unadorned from the artworks as soon as their own spell is broken. The mythical terror of beauty extends into artworks as their irresistibility (*Aesthetic Theory* 53).

Esta descripción de Adorno de la crueldad del arte personifica la figura de Carlos Wieder por ser artista y desmembrador, por extirpar y cortar de sus “materiales vivos”, por tratar de llegar a un arte más “puro”.

Chris Andrews, traductor de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* al inglés, al explicar la forma narrativa del cuento “Vida de Anne Moore” en “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, se detiene para subrayar la importancia que tienen los nombres propios en la obra de Bolaño por estar “cargados de sentido” y pasa a enumerar una serie de ejemplos. Entre estos ejemplos se encuentran: “Los señores Oido y Odeim en *Nocturno de Chile* (2000) con sus apellidos palindrómicos; Olegario Cura, más conocido como Lalo Cura, en *Putas asesinas* (2001) y *2666* (2004); Carlos Wieder en *Estrella distante*, cuyo apellido quiere decir “otra vez” en alemán y que participa en la repetición de crímenes de guerra al estilo nazi, torturando y quitándole la vida a las poetas” (*Bolaño salvaje* 61).

En *Estrella distante*, el apellido “Wieder” es cuestionado por el narrador y su compañero de andanzas y también poeta Bibiano O’Ryan. Este cuestionamiento o rastreo filológico se plantea como futura explicación del “sistema estético” que le sirve al otrora

Ruiz-Tagle de norte en sus acciones poéticas. El nombre con el que primero se presenta el personaje, Alberto Ruiz-Tagle, también da la clave de la crueldad que lleva dentro y el poder de unos ciclos de violencia que se reproducirán *ad nauseam*. Leo el nombre “Alberto Ruiz-Tagle”, que Wieder elige para presentarse en los talleres de poesía, como acrónimo “ART”, o “arte”, en inglés, y también como anagrama: “te lego brutalizar”. Con esta doble posibilidad, Bolaño anuncia el poder ontológico de la violencia chilena mientras que vincula de manera hiperbólica la complicidad entre el arte y la nueva política institucional. Por este medio, dentro de esa “doble posibilidad”, Carlos Wieder crea un personaje —un homónimo al estilo de Pessoa— un personaje-performance que agrede, mutila y mata. Bolaño crea un personaje que a su vez crea a otro del que conserva trazos borrosos en un efecto de palimpsesto.

El régimen de Pinochet intentó crear un legado de violencia “fundacional” y el arte no puede escapar de sus garras. El arte también se hace cómplice. Al no darnos la clave explícitamente, nos fuerza a leer detenidamente y a hacernos, a sus lectores, cómplices de la atrocidad mientras que a su vez disfrutamos de la novela como artefacto estético. De por sí, esta es una manera de Bolaño de crear referentes palimpsésticos. El doble significado del nombre pasa a ser dos caras de una misma moneda: arte y crueldad. El legado de la brutalidad cultural, militar y política se hace estético. El arte al no hacer nada contra el régimen se hace cómplice histórico de las atrocidades; porque el arte en su reverso, también tiene que, y tiende a ser cruel.

En *Estrella distante*, Bolaño muestra el poder de resonancia de la violencia política institucionalizada en Chile tras el golpe de estado, mientras que esta misma violencia se desborda, vincula y hace cómplice al arte nacional “moderno” o “de

vanguardia” y a la nueva política institucional. El golpe de estado de 1973 trajo consigo una nueva institución político-militar que buscaba borrar el pasado reciente —socialista y “allendista” de la Unidad Popular— para crear un “nuevo” ciudadano chileno que “regresara” a unos “valores” conservadores, católicos y neoliberales. El golpe de estado de Chile es entendible como una “re-fundación” nacional cimentada en la violencia: la creación de una nueva patria que será basada en la *desaparición* del pasado¹¹. A partir del evento, la “violencia fundacional” se expandió y “contagió” todos los campos de acción ciudadana como los gubernamentales, económicos, militares, políticos y culturales.

Esta violencia —al remitirse y diseminarse en todos los niveles— hizo surgir un estado de complicidad que se internalizó en sus ciudadanos. Este estado (y sistema) de complicidad surge del deseo de erradicación del pasado y deviene en la implementación de métodos de aniquilación de grupos de izquierda por medio de la tortura y desaparición. Al generalizarse el estado de miedo provocado por el gobierno, otros individuos que pudieron presentarse como amenaza o ser en apariencia enemigos del nuevo régimen padecieron de las mismas penas y circunstancias. Ser identificado como seguidor de políticas de izquierda (o parecerlo) y ser chileno era antitético. En el Chile de los 70, la solidaridad comunitaria no deriva en justicia, ni movilidad social, sino en tortura, asesinato y muerte. Piénsese en una *Fuenteovejuna* disparatada en la que todos en la propia comunidad afectada aceptan y consienten la muerte y la aniquilación. Es decir, cuando todos los ciudadanos participan de la actividad violenta o aceptan pasivamente la nueva ideología del estado, nadie es culpable porque todos son cómplices, desde los

¹¹ El deseo de desaparición ya del pasado, ya de la supuesta “amenaza comunista”, es encarnado en la encarcelación y/o desaparición de cientos de miles de chilenos que no compartían los ideales del régimen.

ciudadanos chilenos hasta los lectores de las novelas y cuentos de Bolaño.

En su libro *Violence and the Sacred*, René Girard ayuda a dilucidar cómo el sistema de complicidad al que apunto arriba puede ser creado por medio de “víctimas sacrificiales”: el sacrificio juega un rol muy real en las sociedades “primitivas” que menciona Girard: “the problem of substitution concerns the entire community. The victim is [...] a substitute for all members of the community offered up by the members themselves”. Girard explica que el sacrificio funciona como protección —para toda la comunidad— de su propia violencia y da pie a que la propia comunidad escoja víctimas que estén “fuera” de ella (*On Violence* 334-5). Además, la función del sacrificio es *reprimir* la violencia (340). En el caso de Chile, las víctimas se escogen desde “dentro” de la propia comunidad pero en un caso, se hace una diferenciación extrema, se les saca “afuera” de lo que fue “su” comunidad —ya por “comunistas” o “desajustados”— y se les fuerza a ser el “otro” en el que se deposita toda la carga negativa a expulparse. Bolaño presenta este “proceso sacrificial” como un proceso de producción de una alteridad extrema que hace que la víctima deje de ser chilena para que Chile pueda renacer y pueda ser fundado y refundado una y otra vez de forma cíclica. El resultado es una aceleración y multiplicación de actos sacrificiales que ocurren en público o en secreto. El sacrificio como medida preventiva deviene en medida coercitiva, brutal e imparable.

En *Estrella distante*, las primeras víctimas sacrificiales de Carlos Wieder son las gemelas Garmendia, asiduas a los talleres de poesía y ambas supuestamente enamoradas del elegante asesino. Pero el narrador juega una vez más con la ambigüedad de la narración al debilitar su propia voz y autoridad frente a los hechos. Después del golpe todo se hace conjetura, incertidumbre, duda: “A partir de aquí mi relato se nutrirá

básicamente de conjeturas” (29). Pero este enunciado, en vez de clarificar, hace que el contenido de la novela se haga más turbio. Son éstas las conjeturas que surgen de la poca confiabilidad de una memoria difusa. El punto de mayor incertidumbre son los hechos que se disparan a raíz del golpe. Carlos Wieder desaparece y ejecuta a las hermanas gemelas. Estos actos se convierten en los eventos que originan el ciclo de terror de Carlos Wieder, quien se desprende —como consecuencia del golpe— de la falsa identidad de Alberto Ruiz-Tagle que asumía como disfraz.

Bolaño usa los primeros capítulos de la novela como prefiguración de los caóticos eventos que sucederán a raíz del golpe y el desenmascaramiento de Carlos Wieder como poeta y como asesino. El narrador, al analizar y describir dos poemas del otrora Ruiz-Tagle (los mismos poemas que Stein le pidió leer al nuevo acólito), hace que la poesía (aunque sea mala poesía) asuma un rol profético. El primero, de acuerdo al narrador, “hablaba de un paisaje, describía un paisaje, árboles, un camino de tierra, una casa alejada del camino, cercados de madera, colinas, nubes; según Bibiano era muy japonés; en mi opinión era como si lo hubiera escrito Jorge Teillier después de sufrir una conmoción cerebral”. Mientras que el segundo era supuestamente más cerebral. En el poema, Ruiz-Tagle “hablaba del aire (se llamaba *Aire*) que se colaba por las juntas de una casa de piedra”. El narrador no puede recordar el tercer poema porque fue borrado por su olvido excepto por la aparición repentina en su memoria de un cuchillo que aparece inesperadamente “que en algún momento [...] sin que viniera a cuento (o eso me pareció a mí) un cuchillo” (23). Estas lecturas de los poemas prefiguran el resto de la novela desde la narración de un pretérito imperfecto que luego se hace específico en pretéritos indefinidos. Ese juego narrativo basado en tiempos verbales sirve como reflejo

de un tipo de memoria, de memorialización, y va acorde, refleja la confusa cronología de los asesinatos en la narración de la novela. El narrador nos va acercando en el tiempo y narra desde el recuerdo los eventos que suceden (alrededor del poeta asesino) hasta la muerte de Wieder. En el final del primer capítulo de *Estrella distante*, nos adentramos al hecho en sí, a los asesinatos “conjeturados” y vemos también cómo la mano del gobierno le da apoyo táctico al asesino. La narración del texto juega con la posibilidad del mal y a la vez, en la conjetura, en lo asumido, rescata la voz de las víctimas que jamás podrán contar su historia. Bolaño crea un texto paralelo al testimonio desde la duda, desde la memoria borrosa, la conjetura y la suposición.

El asesinato de las gemelas es narrado desde los cambios de tiempo verbal en el texto, la imaginación y la habilidad de entender la institución militar, la identidad de Wieder y su carácter asesino. No en balde, el narrador impone esta visión al empezar el recuento con un irrefutable “Tuvo que ser así” en el tiempo verbal pasado para rápidamente (en la siguiente oración) pasar a contar los asesinatos en el tiempo verbal presente: “Un atardecer, uno de esos atardeceres vigorosos pero al mismo tiempo melancólicos del sur, un auto *aparece* por el camino de tierra pero las Garmendia no lo escuchan [...] Alguien *toca* la puerta” (29 mis cursivas). Wieder, todavía conocido como Ruiz-Tagle por las gemelas, llega hasta la casa que heredaron cuando sus padres, ambos artistas plásticos, murieron. La “casa de campo” estaba ubicada en las afueras de Nacimiento.¹² Las Garmendia se regresan, justo después del golpe, a vivir allí con una tía y una empleada doméstica indígena. Después de una o dos semanas, Ruiz-Tagle las

¹² Es importante destacar el nombre del pueblo como otro augurio, porque es en este sitio que comenzarán las actividades psicopáticas, criminales y antisociales de Wieder, su nuevo arte.

visita. Aparece solo y espera sentado en el balcón en lo que la empleada Amalia Maluenda, quien no lo deja pasar a la casa, lo anuncia. Las gemelas lo reciben efusivamente, lo acosan de preguntas por media hora, lo invitan a cenar y luego de la cena, también lo invitan a quedarse a dormir para que no tenga que hacer el largo viaje de regreso a la capital. Ruiz-Tagle acepta encantado. Lo que ocurre después —durante la sobremesa en la que las gemelas leen sus poemas y Ruiz-Tagle comenta y añade referencias a otros poetas— más que inquietante y al azar será, ya no vaticinio, sino inicio de las actividades criminales de Ruiz-Tagle en conjunción con sus acciones “artísticas”. Aquí ocurre el nacimiento del monstruo. Alberto Ruiz-Tagle se desenmascara y se presenta de ahora en adelante como Carlos Wieder:

Durante la sobremesa, que se prolonga hasta altas horas de la noche, las Garmendia leen poemas ante el arrobado de la tía y el silencio cómplice de Ruiz-Tagle. Él, por supuesto, no lee nada, se excusa, dice que ante tales poemas los suyos sobran, la tía insiste, por favor, Alberto, leanos algo suyo, pero permanece inmovible, dice que está a punto de concluir algo nuevo, que hasta no tenerlo terminado y corregido prefiere no airearlo, se sonríe, se encoge de hombros, dice que no, lo siento, no, no, no, y las Garmendia asienten, tía, no seas pesada, creen comprender, inocentes, no comprenden nada (está a punto de nacer la “nueva poesía chilena”) (32).

Esta nueva poesía a la que se refiere el narrador es la inminente matanza de las hermanas y la tía en la casa que, podemos conjeturar, es descrita en los primeros poemas que conocemos de Ruiz-Tagle, primero el de la casa en la colina. Las gemelas jamás van a

poder comprender este acto brutal porque serán sus víctimas. El texto narra cómo, después de acostarse con Verónica Garmendia, Wieder se levanta de madrugada y va al cuarto de la tía para matarla cortándole el cuello con un “corvo”. En ese momento escucha que se acerca un carro. Cuando pasa al cuarto de la empleada, se da cuenta que ella no está y pasa a abrirle la puerta a los hombres que llegaron en el automóvil. Esos hombres tiene que ser agentes del orden o militares asignados a ayudar a Wieder en su ejecución:

Poco después [Wieder] está en la puerta, respirando con normalidad, y les franquea la entrada a los cuatro hombres que han llegado. Estos saludan con un movimiento de cabeza (que sin embargo denota respeto) y observan con miradas obscenas el interior en penumbras, las alfombras, las cortinas, como si desde el primer momento buscaran y evaluaran los sitios más idóneos para esconderse. Pero no son ellos los que se van a esconder. Ellos son los que buscan a quienes se esconden (30).

Con el evento de la matanza se cierra el primer capítulo de la novela. No es en balde que durante la sobremesa y antes de los asesinatos Wieder haga tantas referencias a poetas chilenos, latinoamericanos e internacionales. A través de la narración también se ve su “deuda” artística con los surrealistas a los que obedece y excede. La poesía de Carlos Wieder va a ser otra, la praxis poética de la tortura y el asesinato, una poética que usa como trampolín a las vanguardias y que se regodea en el grotesco mortal y total.

Según Bolaño, el arte también es forzado a ser cómplice, así como el resto de los componentes culturales de la sociedad chilena. Bolaño refleja este sistema de incorporación y complicidad para construir la novela y articular la narración de *Estrella*

distante. La crueldad de ésta reside —además de las terribles acciones del personaje principal— en el desdoblamiento de los personajes y la repetición cíclica del contenido que rompe sus propios marcos al pasar de una novela a otra o de un relato a otro o de un poema a un cuento usando una técnica parecida al *trompe-l'œil*. Los personajes parecen que se salen de la página de un libro para irse a residir a otro. Bolaño crea referentes palimpsesticos borrosos pero que están presentes y que, al no darnos la clave explícitamente, nos fuerzan a leer detenidamente y por lo tanto nos obligan a examinar nuestra propia complicidad y cuestionar nuestro rol frente a las atrocidades narradas (la tortura, el desmembramiento, el asesinato) mientras que a su vez —ya por su estilo, ya por su efectividad como escritor— el lector puede disfrutar de la novela como artefacto estético. Es decir, Bolaño obliga a su lector a ir en busca y examinar, por medio de la lectura, las referencias a tradiciones poéticas y literarias. A la vez, Bolaño inquieta al lector al forzarlo a ser voyeurista del crimen y del horror por medio de un sistema narrativo que es fuertemente influenciado por los surrealistas franceses de entreguerras. La deuda de Bolaño con los surrealistas será discutida ampliamente más adelante¹³.

¹³ El surrealismo tiene repercusiones a través de casi todo el siglo XX en Latinoamérica, desde los años 20 hasta tan tarde como los 70, época que tanto le compete a Bolaño. Por ejemplo, en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974) Stefan Baciu, deliberadamente y con obvias ansias de probar su compromiso político y estético con el surrealismo francés, admite que su selección de poetas pasó por un riguroso proceso de revisión por parte de “los más representativos conocedores de los poetas surrealistas de Latinoamérica” quienes sorpresivamente permanecen en el anonimato en su escrito. Además, se jacta de recibir “la aprobación de André Breton”, quien, “aceptó esta lista [la de los poetas antologados] como *completa*” (21-2 sus cursivas). Por otro lado, Baciu escoge a Octavio Paz como la máxima figura del surrealismo latinoamericano a pesar de quedarse callado y rechazar la presencia de los poetas Contemporáneos de quienes Paz hereda su tradición poética. Además, se apropia de los poetas

Aunque no podemos obviar que los poetas surrealistas, como los jóvenes poetas de esta historia, son grandemente influenciados por la medicina y por la proximidad a la institución hospitalaria. De acuerdo con el narrador de *Estrella distante*, el taller de poesía que dirigía Diego Soto “estaba en la Facultad de Medicina”. Bolaño impregna la narración de una atmósfera ominosa y, simultáneamente, que recurre a la ambigüedad y la ignorancia para hacer que el narrador no sea confiable pero no por eso despreciable:

ignoro por qué razón, en un cuarto mal ventilado y mal amoblado, separado tan sólo por un pasillo del anfiteatro en donde los estudiantes despiezaban cadáveres en las clases de anatomía. El anfiteatro, por supuesto, olía a formol. El pasillo, en ocasiones, también olía a formol. Y algunas noches [...] el cuarto se impregnaba de olor a formol que nosotros intentábamos vanamente disimular encendiendo un cigarrillo tras otro (20-1)¹⁴.

Bolaño constituye el pasillo como una membrana porosa por dónde pasa el olor que luego impregnará toda la poesía juvenil chilena. Estas metáforas (la descuartización de los cuerpos, el olor a formol) amplifican la influencia surrealista en este texto. En la sección “Fotos: formas, torturas, piezas” se explicará cómo el surrealismo temprano informa las maneras por las cuales Bolaño arma y acelera una serie de dispositivos “cruces” por medio de Carlos Wieder. Al leer *Estrella distante* vemos cómo Bolaño enlaza la vergüenza del lector y su placer estético al hacerlo partícipe de la brutalidad, la

estridentistas (en especial Maples Arce y List Azurbide) pero los limita como surrealistas a lo que él llama los “años de la revolución” y no incluye sus poemas.

¹⁴ Bolaño hace eco del personaje Palinuro de *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, quien era estudiante de medicina.

mutilación y el desdoblamiento de los personajes. Es con esta novela, *Estrella distante*, que Bolaño inicia lo que llamo su “estética de la crueldad”.

En *Estrella distante* aparecen veladamente las figuras de diferentes poetas como Raúl Zurita y Manuel Maples Arce y se menciona más explícitamente a Enrique Lihn y a Roque Dalton como contraste al personaje ficticio discutido, Carlos Wieder, quien es poeta y asesino en serie. La mención y repetición de nombres de poetas y los juicios estéticos a movimientos poéticos en esta novela sirven como adjudicación de una carga metaliteraria que intenta evaluar el rol del poeta en la modernidad latinoamericana, el terror político y la tortura, y la relación de la poesía y el Mal.

En esta sección entro de lleno en la importancia de una serie de desdoblamientos y repeticiones que parecen alegorizar una compulsión a la repetición: la repetición del Mal que va de la mano con sistemas políticos autoritarios, fascistas o de extrema derecha. Esta repetición se hace evidente tanto en los temas y las situaciones como en los personajes que aparecen y reaparecen una y otra vez.

En *Estrella distante*, luego del golpe militar, Bibiano, el mejor amigo del narrador y el narrador se reúnen con Marta “la Gorda” Posadas, que también asistía a los talleres literarios, para hablar sobre Ruiz-Tagle. La Gorda les cuenta cómo el asesino la invitó a su casa para hablarle. El futuro Carlos Wieder parecía “mov[erse] por el apartamento vacío” a pesar de que estaba quieto. La impresión que sufre La Gorda es la de haber visto un espectro. Es en este momento que el poeta muestra su lado oculto al decirle que “Todas las poetisas están muertas” (49). Es una enunciación tajante que implica una concatenación entre la significación de la palabra y los actos que ya ha realizado Wieder, la tortura y el asesinato de la poesía para restarle todo su contenido de esperanza. De este

encuentro narrado por la Gorda surge un tipo de exploración etimológica delirante, que parece no acabar, del apellido Wieder ya que el mismo escribía poemas en el cielo con humo usando su avión como herramienta gráfica. Esta “investigación” surge del deseo de los jóvenes en entender el “origen” del piloto y le sirve a Bolaño de augurio para los eventos que ocurrirán más tarde.

Según Bibiano, entre las diferentes acepciones que tiene se encuentran: “‘otra vez’, ‘de nuevo’, ‘nuevamente’, ‘por segunda vez’, ‘de vuelta’, en algunos contextos ‘una y otra vez’, ‘la próxima vez’ en frases que apuntan al futuro” (50). Luego continúan la discusión con las variantes del apellido desde el siglo XVII hasta el XX. Las más chocantes tienen los siguientes significados: “monstruosidad” y “aberración”. Culminan su discusión con una de las variantes más reveladora: “regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (51).

El narrador luego cuenta que la Gorda Posadas llamó a Bibiano al cabo de dos días para asegurarle que Alberto Ruiz-Tagle era realmente Carlos Wieder, el aviador. Pronto descubrirán que él era la encarnación de la monstruosidad y la aberración que se repite constantemente. Es el torturador y verdugo que se excita tanto con el arte y la poesía como con los asesinatos. Sus cortes sobre el cuerpo femenino, sus escisiones, producen un arte de la tortura que tiene que ser fotografiado para repetirse y propagarse.

Pares, desdoblamientos, repeticiones

Bolaño se repite al utilizar los mismos personajes en diferentes obras. Podemos observar un gran número de lo que podría llamar bocetos de los personajes de *Los detectives salvajes* en *Estrella distante*. En algunas ocasiones son calcos, como en el caso de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes* y *Amuleto* pero, en la mayoría de los casos, son versiones y revisiones para ahondar en los personajes. Por ejemplo, en *Los detectives salvajes* se narra la historia de un poeta peruano y un cuentista cubano que sirven como paralelos de Lima y Belano. Asimismo, en *Estrella distante* aparecen los poetas Diego Soto y Juan Stein, quienes dirigen dos talleres literarios de poesía antagónicos pero que a pesar de sus visiones diferenciadas de la poesía son mejores amigos fuera de ellos. Luego se verá que estas visiones tienen que ver con sus posicionamientos políticos y la forma que van a morir: Stein asesinado en combate porque se hizo guerrillero y Soto asesinado por jóvenes neonazis en una estación de trenes francesa. Por otro lado, las gemelas Garmendia, primeras víctimas del aviador asesino, pueden leerse como las futuras hermanas Font en *Los detectives salvajes*. Además, puede verse el germen del padre de ellas, Joaquín Font, que reside en un manicomio, en el personaje del loco, Norberto, que es uno de los primeros testigos de la poesía en el cielo de Ruiz-Tagle. Norberto habla de la poesía aérea con el narrador en el centro de detención a dónde los llevan después del golpe militar.

El piloto en este vuelo sobre el manicomio puede ser leído como Raúl Zurita, quien realiza una de sus acciones poéticas del mismo modo desde un avión: escribiendo poemas en el cielo de Nueva York en vez de Concepción, Chile¹⁵. El compañero de

¹⁵ Documentado en su libro *Anteparaiso* de 1982.

andanzas del narrador y también poeta, Bibiano O’Ryan, aparenta tener las mismas cualidades que Ulises Lima pero la gran diferencia es que el primero nunca sale de Chile (aunque se cartea con numerosas personas, usualmente escritores, en todas partes del mundo), mientras que el segundo es nómada y no para de viajar. Por último, “Alberto” parece ser el nombre favorito de Bolaño para enfatizar el Mal. Alberto en *Los detectives salvajes* es el proxeneta que, ayudado por un policía corrupto, persigue tanto a Lupe como a Arturo, Ulises y García Madero.

Bolaño hace uso de varias figuras retóricas generalmente utilizadas por los poetas mientras escribe prosa como, por ejemplo, las repeticiones y desdoblamientos que incluye en la novela, los cuales forman una serie de juegos literarios de reflejos intra e intertextuales. Muchos críticos han llamado a Arturo Belano o Arturo B el *alter ego* de Bolaño. En vez de *alter ego*, propongo que este personaje sea leído como una voz poética del monólogo dramático que Robert Langbaum, autor de *The Poetry of Experience* (1957), describe como una técnica de los poetas románticos y posrománticos ingleses que consiste en la elección de un personaje tomado de la cultura popular o de la historia que asume y transmite en primera persona las emociones que el autor “real” desea expresar. Esta voz poética es usada ampliamente en la poesía española de la llamada generación del 50 y la de los novísimos. Según Freud en *Beyond the Pleasure Principle*, la “compulsión a la repetición” surge en el momento en el que deseamos tomar control del evento traumático y está ligada a la pulsión de muerte. Bolaño problematiza la compulsión aun más al asociar el acto creativo con el asesinato. Aquí, esta compulsión a la repetición es personificada en la figura de Carlos Wieder. El debate entre lo placentero (el arte o la poesía) y lo abyecto (los asesinatos en serie) no tiene solución y ambas categorías

terminan amalgamándose.

Bolaño hace hincapié de su propia repetición y su desdoblamiento en la advertencia que funciona como prólogo de la novela al mencionar a Pierre Menard, el personaje de Borges. A su vez, Bolaño comenta cómo se quedó en su casa con el personaje Arturo B discutiendo el último capítulo de *La literatura nazi en América* y confirma el juego de reflejos que permea su obra al declarar que su función autorial quedó reducida a: “preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos” (11). Borges es constantemente referenciado porque en los textos “Los espejos abominables” de *Historia universal de la infamia* y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se hace explícito que los espejos, como la cópula, son abominables porque afirman, reafirman y multiplican al ser humano. También es una referencia al poema “Los espejos” de *El hacedor*, donde expresa literalmente que siente “el horror de los espejos” en el primer verso (*Obras* 814). La repetición temática de Borges es parte de lo que recoge, filtra, y hace suyo Bolaño. Vemos cómo por años y como parte de su propia estética, Borges mantiene la insistencia en varios temas centrales a su obra y de los que no se aparta. Bolaño por su parte, al recuperar también el “monólogo dramático” y utilizar —en cierta medida— la técnica del correlato objetivo, se suma a una tradición literaria hispanoamericana mientras que la comenta simultáneamente, recupera también una visión romántica que no puede ser otra cosa que la de la poesía y su reverso: el regreso del Mal. Bolaño utiliza técnicas poéticas para poder combinar lo lúdico, intelectual y azaroso de la poesía, con una discusión latinoamericana que se enfoca en el desencanto cultural y político. La misma repetición se la adjudica al personaje de Wieder y resuena

en sus “nombres”. “Una y otra vez” el arte (o ART como escogió para el pseudónimo ominoso del personaje), una y otra vez la violencia de su legado de brutalización, asesinatos y tortura. Es la creación de una *poética de la crueldad* que acapara todos los ámbitos y que puede ser leída e interpretada en la repetición de situaciones límite (como la tortura y la persecución política) a través de los países latinoamericanos¹⁶.

Bolaño evalúa el Mal como una constante que no se difumina porque no pierde intensidad. El avión que supuestamente pilotea Wieder, por ejemplo, es un caza alemán utilizado por los nazis en la segunda guerra mundial. El avión es identificado en la primera “acción de arte” del piloto por el loco Norberto quien se encontraba detenido — por sospechas de ser de izquierdas— junto al narrador en el centro de La Peña. El loco trata de treparse en la verja que divide los campamentos de mujeres y hombres y comienza a gritar que “es un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940” (36). Norberto, en su supuesta locura, va más allá e intenta explicar la repercusión del avión entre risas y gritos. Norberto anuncia la nave ya no como símbolo pero como signo del regreso del Mal a modo de una descabellada bienaventuranza suicida al decir inspiradamente que:

la Segunda Guerra Mundial ha vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa. Nos tocó a nosotros, los chilenos, qué pueblo más afortunado, recibirla, darle la bienvenida (37).

Esto es tan sólo un ejemplo de cómo el Mal sigue reapareciendo y es entretejido en el

¹⁶ Ver *La experiencia interior* (1953) de Georges Bataille, en especial la parte “El suplicio” en la que discute con Blanchot la posibilidad de ser el último ser humano en existencia.

texto de *Estrella distante*. El Mal, como lo abominable, se esconde y se muestra —pero no puede ser eliminado del todo en ninguna época.

El piloto: operador siniestro

El poeta militar y poeta Carlos Wieder, como piloto militar, genera una serie de paradojas que se esclarecen si leemos las vanguardias históricas europeas como palimpsestos que dejan un trazo escondido en *Estrella distante*. Filippo Marinetti, el creador de la vanguardia “futurista”, escribió en el último punto de su manifiesto que “Cantaremos [...] al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta” (Citado por Huidobro, “El futurismo” 43). El manifiesto se basa en una nueva estética de la velocidad, el automóvil, la máquina, la industria y la guerra. La violencia se ensalza como única vía de crear una nueva poesía: “La poesía debe ser un *violento asalto* a las fuerzas desconocidas para hacerlas rendirse ante el hombre” (43 mis cursivas)¹⁷. Para Bolaño, hacer poesía —como toda creación de literatura— es un duelo a muerte con la palabra (*Bolaño por sí mismo* 13). Este duelo no

¹⁷ Ramón Gómez de la Serna traduce el “manifiesto futurista” del francés original para la revista *Prometeo* (II, n.º VI, abril 1909) y da otra versión de estos puntos que se diferencian de la traducción de Huidobro. Gómez de la Serna traduce así el último punto del manifiesto: “el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres”. Mientras que el punto VII lo traduce de esta manera: “La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre”. Prefiero las traducciones de Huidobro por encontrarlas más próximas a lo que Wieder busca con su “poesía” asesina. Los otros puntos se mantienen iguales. (<https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>) sin paginación.

se exalta en el futurismo. Por el contrario, el manifiesto futurista expresa que el futurismo prefiere exaltar “el puñetazo” y la “cachetada” (43). El noveno punto del manifiesto nos permite entender a Wieder como un tipo de futurista latinoamericano: “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, las hermosas Ideas que matan y el desprecio a la mujer” (43). No cabe duda que Carlos Wieder se suscribe a los postulados presentados por el futurismo.

Wieder también se suscribe a los preceptos de la “Aeropittura” futurista ligada desde su origen al fascismo italiano. En especial los primeros tres puntos del manifiesto “Aeropittura” (1929):

1. the changing perspectives of flight constitute a totally new reality that has nothing in common with the traditional reality constructed by terrestrial perspectives.
2. the elements of this new reality have no constant and are constructed from the same perennial mobility.
3. the painter cannot observe and paint without participating in the same speed as these elements” (*The Fascist Revolution in Italy* 137).

Es en esa participación veloz que Wieder erige su legado de terror. Tan es así que lo lleva al extremo de asesinar la “vieja poesía” representada por las poetisas que atormentó, torturó y mató (aunque no todas sus víctimas eran mujeres, son sus asesinatos los que usa como símbolo de una nueva poesía). Wieder es un futurista de extrema derecha que no puede o quiere controlar lo que el manifiesto futurista describe como los “elementos primordiales” (42) que son los elementos de extrema violencia. Walter Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, demarcó y dejó

constancia de cómo el futurismo tiene tendencias fascistas. Más aún, Benjamin establece que el fascismo capacita lo estético como un instrumento de guerra (*Illuminations* 242). Wieder lleva al extremo esta postura hasta su “quintaesencia”; destila toda la violencia de la guerra hasta destruir la individualidad de cada poetisa que atacó y asesinó.

Además del vínculo con los futuristas, el personaje más nefasto de *Estrella distante*, Carlos Wieder, puede ser ligado tanto a la poesía de Raúl Zurita, como a la poesía estridentista mexicana. En su primera acción poética voladora, Wieder, con su avión como pluma, escribe aparentes versículos bíblicos en latín sobre el cielo de Concepción, Chile: “DIXIT QUE DEUS... FIAT LUX... ET FACTA EST LUX...” (Y dijo Dios, sea la luz y se hizo la luz) (37). Acto seguido (en su segunda vuelta o loop) continúa su escritura aérea con los siguientes versos: “ET VIDIT DEUS... LUCEM QUOD... ESSET BONA... ET DIVISIT... LUCEM A TENEBRIS...” (Y vio Dios que la luz era buena y separó la luz de las tinieblas 38). El piloto finaliza su actuación con un imperativo y ominoso verso en castellano: “APRENDAN” (39). La relación con Zurita, además de la obvia referencia a sus “acciones de arte”, pasa a ser la de un tipo de doppelgänger desvirtuado, “cruzado”, un reflejo de espejo cóncavo¹⁸. Pero Bolaño no se detiene ahí, sino que da paso a una meditación acerca del rol de la poesía en Chile en momentos en que el gobierno golpista está solidificando su poder sobre las masas. El crítico Marcelo Pellegrini recuenta cómo Zurita arribó al centro de la cultura literaria

¹⁸ Ver “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: Referencias cruzadas” de Chiara Bolognese. En el artículo, Bolognese establece que “[e]sta determinación de Bolaño de escoger a un poeta aviador como personaje tiene una doble lectura: por un lado homenaja a Zurita, y por otro le lanza una indirecta cuando hace que Wieder escriba los versículos de la biblia”, con una elección que “parodia” el “mesianismo” poético de Zurita ampliamente documentado por la crítica.

chilena. Este recuento pone en evidencia la manera en que Bolaño narra, casi del mismo modo y con los mismo calificativos, la entrada de Wieder al centro de los círculos literarios nacionales:

El crítico literario oficial de la época [de los 70], el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois (Ignacio Valente en muchos de sus artículos) que escribía en *El Mercurio*, diario oficialista como el que más, y que alguna vez tuvo unas escaramuzas “teóricas” con Lihn, saludó a Zurita como “el delfín de la poesía chilena” y lo situó “entre los grandes”. Podemos ver ahí como un crítico (el crítico de la época, palabra única y unívoca de la opinión literaria), dogmático pero de prosa inteligente y bien escrita, situaba a un joven y no muy conocido poeta entre los herederos directos de los grandes nombres de la poesía nacional (*Poesía en/de transición* 45).

Más aún, Pellegrini agrega un suspicaz argumento sociológico e importante comentario a la entrada de Zurita a esos círculos de “poder” literario y prestigio nacional que devela la necesidad en el momento de consolidación política de la nueva poesía escrita por un misterioso y desconocido joven:

Zurita, como poeta salido “de la nada” en los setenta, era un escritor ajeno a las escaramuzas políticas que desencadenaron el golpe militar. Su obra podía gustar a los intelectuales y lectores tanto de derechas como de izquierdas, tanto de fuera como de dentro. Los chilenos encontraban, por fin, un poeta en el cual podían calzar sus aspiraciones espirituales alejadas de un clima político beligerante y declararlo, asimismo, un “grande” (*Poesía en/de transición* 45-6).

El aparecer “de la nada” le permite a Zurita mantenerse “alejado” o invisible de las tradiciones literarias chilenas y crear un espacio que, al no ser del todo entendido ya por neovanguardista, ya por hermético, único para él como figura y para su poesía como una innovación a la poesía nacional. Pellegrini añade, además, que Zurita era un “mago en las artes de la autopromoción, espíritu y carácter seductor como ninguno, supo ocultar muy bien sus orígenes literarios, en especial los que tienen que ver con la obra y la figura de Juan Luis Martínez y las realizaciones vanguardistas de Cecilia Vicuña” (46). Al ocultar su ascendencia literaria, Zurita puede consignarse como iconoclasta poético y punto de referencia en todo lo relacionado a las poéticas de vanguardia —no tan solo chilenas, sino latinoamericanas en general. Mientras que a la vez se desvincula de una confrontación directa con el régimen militar que, o no lo entiende, o acepta lo hermético de su poesía como un tipo de autocensura que le favorece al gobierno.

Claramente, la cultura tradicional, católica y decididamente militarista impera en esta época y necesita del poeta, máximo portaestandarte y signo de la cultura sobre todo en el espacio cultural chileno que se vanagloria de que Chile es “cuna” o “país de poetas”. Bolaño crea en *Wieder* un personaje neovanguardista que ejemplifica la nueva política del estado como la de la aspiración nacional de entenderse como generadora, no de tortura, maldad o trauma, sino de nueva y mejor poesía en el proceso de construcción de una modernidad nacional a la sombra de los valores tradicionales y el poder imperial y “democrático” de los Estados Unidos. Bolaño utiliza para su ficción este suceso de la historia literaria chilena —la entrada de Zurita al ámbito literario— para darle al personaje de Carlos Wieder un obvio referente cultural que se hace “cómplice” de la oficialidad militar. Wieder, como Zurita, es esperado en el ambiente literario chileno

como su nuevo campeón y salvador.

La deuda de la creación del personaje no termina en la neovanguardia chilena. El movimiento estridentista mexicano es una de las primeras vanguardias latinoamericanas que combinaba el quiebre con la tradición literaria modernista y el deseo de una modernidad asumida en el progreso tecnológico y el acortar distancias por medio de los nuevos sistemas de transportación colectiva (i.e trenes y aviones). La modernidad (entendida por los estridentistas) se ensancha a una concepción política paternalista, nacionalista y derechista. Bolaño hace énfasis en la descripción del personaje y la importancia de que tiene voz de “intemperie”. La relación está muy escondida por Bolaño pero hay una serie de hilos conectores entre la búsqueda de modernidad de los poetas estridentistas y la búsqueda de una modernidad “otra” de sus contrapartes ficticios: el grupo de los “real visceralistas” de *Los detectives salvajes*.

El importante poema “T.S.H.” de Manuel Maples Arce concluye con los versos: “una estrella de oro / cae en el mar”¹⁹. Maples Arce se convierte en palimpsesto de la obra porque Bolaño lo hace referente y trazo casi imperceptible en *Estrella distante* y

¹⁹ Este poema, en voz de su autor, inauguró las transmisiones radiales en México. El poema en sí es muy vanguardista y apela a la capacidad de las ondas radiales de acortar distancias mientras que también es un excelente ejemplo de la visión de lo nuevo en las formas estéticas de la poesía de vanguardia mexicana porque combina imágenes eléctricas, modernas, rimbombantes. Ver el segundo capítulo de esta disertación donde explico cómo Bolaño utiliza a Maples Arce como personaje de *Los detectives salvajes*. Ver también, *Mexican Modernities* de Rubén Gallo y su artículo “Poesía sin hilos: radio y vanguardia” aparecido en la *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, Núm. 221, Octubre-Diciembre 2007, 827-42. En el artículo, Gallo traza la gran influencia de la radio y de la escritura y mención de la “telefonía sin hilos” en la obra de Larrea, Huidobro y Maples Arce. Además, los poemas de Larrea y de Maples Arce incluyen imágenes de estrellas en sus versos.

personaje marginal casi olvidado en *Los detectives salvajes*. La referencia en *Estrella distante* puede ser aclarada con el análisis de “Canción desde un aeroplano” de *Poemas interdictos* de 1927. Lo que intento con esta lectura es ligar la historia literaria poética de las vanguardias y los excesos en los que incurrieron los poetas (Maples Arce en específico) en la búsqueda de lo novedoso. Maples Arce fue el segundo poeta latinoamericano que tomó el avión o los aeroplanos como tópico y referente en su poesía publicada²⁰ —pero es el primero que lo hace en español. Bolaño no deja pasar la oportunidad de anclar a Maples Arce y las influencias fascistas del estridentismo en las acciones poéticas de Carlos Wieder. El paternalismo de la revolución mexicana tiene secuela en el paternalismo y neotradicionalismo de la institución gubernamental chilena y los poemas de Wieder. De “Canción desde un aeroplano” sólo cito dos estrofas completamente: la primera y la sexta. Cito también los últimos versos de la novena estrofa junto con algunos de la décima porque son los más ambiguos e irónicamente los versos que más claramente pueden ser interpretados como la profecía del asesino que se acerca:

Estoy a la intemperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas
tengo las manos

²⁰ El primero siendo Vicente Huidobro quien escribe un poema en francés sobre el aeroplano en *Horizon Carré* de 1917. Es importante destacar también la aportación del poeta chileno Juan Marín y su libro *Looping* de 1929.

llenas

de azules continentes (*Vanguardias Literarias* 96).

En esta estrofa, la voz poética se separa tanto del mundo como de cualquier planteamiento estético tradicional y se considera fuera de él o “a la intemperie”. Llama la atención que se autodenomine “operador siniestro” ya que el adjetivo lo identifica como funesto, como propenso a la maldad. Todos los “sistemas” que maneja son los sistemas poéticos. Por lo tanto, hay una sensación de ambigüedad —está afuera y adentro— a cielo raso y “operando sistemas” que nos acercan a una lógica propia. Si asumimos un linaje entre los futuristas, los estridentistas y al final culmina con Wieder, esta estrofa sería parte de su manifiesto personal. Wieder toma elementos de cada tradición literaria con la que entra en contacto para racionalizar y validar sus acciones criminales.

El poema continúa con imágenes del vuelo y la espera de la amada:

Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
 equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;
 tú estarás esperándome en el manicomio de la tarde,
 así, desvanecida de distancias,
 acaso lloras sobre la palabra otoño (96).

Esta estrofa podría ser leída por Wieder como un recuento de sus primeros asesinatos en los que comparte de una tertulia literaria con las hermanas Garmendia antes de asesinarlas. El “viaje de sorpresas” es el acercamiento con el cuchillo que luego las degollará. El último método de “desvanecer distancias” es al momento de la muerte. El último verso puede ser entendido como afirmación de las asesinadas como poetas.

En los últimos versos que voy a discutir se percibe una fuerte carga emocional

entre la voz poética y su amada pero hay un giro extraño que desajusta el final del poema:

hoy que todo se apoya en tu garganta,
 la orquesta del viento y los colores desnudos.
 Algo está aconteciendo en el corazón.
 y todo equivocado de sueños y de imágenes,
 la victoria alumbra mis sentidos (*Vanguardias Literarias* 97)

Los crímenes de Wieder no son descritos a fondo en el texto, pero el narrador relata que “de un sólo tajo, le abre el cuello” (*Estrella* 32) a la tía de las gemelas Garmendia. La “garganta” es el lugar preferido para la estocada mortal e implícitamente trae una serie de imágenes desde el degollamiento hasta la guillotina empleadas por el surrealismo francés. La “victoria” ocurre sobre el cuerpo de la víctima, entre el caos de la imagen de un cuerpo inerte y los “sueños” higiénicos del piloto.

Bolaño critica a las vanguardias poéticas desde sí mismas. Las referencias tanto a las “acciones poéticas” de Zurita en Nueva York en la que “escribe” poemas en el cielo, como al poema “Altazor” de Huidobro permean en el texto porque son ineludibles y a la vez innombrables. La metáfora del vuelo toma otro rumbo en *Estrella distante*, donde se convierte en escatología y en apocalipsis de una era.

La presencia del poema de Huidobro es usada como palimpsesto tanto de la exploración vital del sujeto poético como de su capacidad violenta. La poesía de Huidobro no se presenta como intertexto que establece un diálogo sino como un juego de enmascaración. El lenguaje poético tiene que surgir, de acuerdo a Huidobro, de una transformación o una ritualización. El personaje asesino de Bolaño lo lleva hasta sus últimas consecuencias alejándose del lenguaje para llegar a la acción poética del

asesinato.

En una conferencia titulada “La poesía” ofrecida por Vicente Huidobro en Madrid en 1921 (y que críticos como Verani y Schwartz leen como manifiesto), el poeta arguye que en la poesía “[e]l lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano” (*Obra Selecta* 295). El poder de la palabra, parece decirnos Huidobro, reside en la posibilidad de alejarla de su uso diario, en alejar e intensificar esa palabra y “desnudarla” de la significación habitual y entenderla como una cosa en sí, desentendida de lo coloquial: “El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su *alejamiento* del lenguaje que se habla” (716). Este tránsito posibilitaría que nos fijáramos en la palabra poética como un haz de luz, independiente de sus funciones representativas.

Altazor, publicado en 1931 pero gestado desde principios de los 20, puede ser leído en su totalidad como un arte poético donde Huidobro practica sus postulados “creacionistas” con relación a la palabra y al acto poético. El propio título del libro es, a su vez, el hablante poético a partir del mismo prefacio en el que declara sin más que el “poema es una cosa que será” (382).

En el primer canto (I), el hablante poético nos exhorta a un regreso al “silencio”:

Volvamos al silencio

Al silencio de las palabras que vienen del silencio

Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas

Con la llaga del flanco

Cauterizada por algún relámpago (I 397).

Este regreso al silencio no implica “no decir” poéticamente, sino todo lo contrario: es

regresar a una palabra que no acepta significados “cansados”. La palabra como designio único de un arte que se desprende de la tradición para propagarse, para entenderse en sí como maquinaria discursiva y estética. Es importante destacar las constantes menciones del “profeta” en “Altazor”. El profeta enuncia y anuncia un discurso de futuro que se aleja de la tradición pero a su vez la valida. Rompe con ella para mostrar otro posible camino a seguir. El profeta tiene, por obligación, que salirse de su tiempo, de su época, para vivir en otra y regresar para acelerar la redención de los demás. Además de la función pedagógica y homicida que Wieder escogió para sí, el asesino se posiciona como el personaje Altazor para emprender el vuelo. No podemos olvidar el viaje que hace en solitario a la Antártida y que leo como una referencia sutil al poemario *Poemas árticos* (1918) que se publica en el año final de la Primera Guerra Mundial. La narración del viaje de Wieder al Polo Sur es enigmática porque en una cena de celebración antes de irse, una mujer del público le grita que va a morir:

Wieder voló hasta el Polo Sur. El viaje fue pródigo en incidentes y en más de una ocasión estuvo a punto de cumplirse el pronóstico de la desconocida, a la que por cierto ninguno de los invitados volvió a ver.

Cuando regresó a Punta Arenas Wieder declaró que el mayor peligro había sido el silencio (*Estrella distante* 54).

El narrador hace un juego brillante porque vaticina la desaparición de la mujer por parte de Wieder y la preocupación del piloto con la relación entre poesía, lenguaje y silencio.

El proceso representativo en *Altazor* requiere de un exorcismo de la palabra, del hablante poético y del propio autor. Las contradicciones abundan en el poema y son necesarias para crear un modo, un ambiente, un mundo total dónde la técnica poética se

inscribe a un nuevo orden. La velocidad y lo aleatorio devienen en pareo lúdico, en una especie de profecía que se mueve del plano de la muerte y el silencio para después estallar en un discurso poético que requiere dejar atrás el lenguaje común y de esta manera acercarse a la belleza del juego y de la poesía como acto independiente y redentor:

Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)
 Un ritual de vocablos sin sombra
 Juego de ángel allá en el infinito
 Palabra por palabra
 Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo (III 408).

La voz poética desea “ritualizar” la palabra y dejarla en su estado más puro. Es la decisión de aceptar una violencia purificadora para encontrar la raíz lucífera de la palabra poética. Es aceptar el juego de enunciar y silenciar simultáneamente la palabra por sí misma, “palabra por palabra”.

Carlos Wieder vuela a la Antártida solo. Cuando regresa explica que “su mayor peligro había sido el silencio” (*Estrella* 54). Un silencio como de “manos cortadas” que era tan amenazante para el piloto como “la lepra” o “el comunismo”, un silencio que debía ser llenado a toda costa. Esta necesidad de llenar el espacio del silencio también se encuentra en el último canto (VII) de “Altazor” porque al hablante poético, al “alto azor”

de Huidobro, se le imposibilita recurrir al lenguaje. Altazor utiliza sílabas, letras inconexas que no dicen nada, y que por no decir nada dicen más porque el sentido se lo da el sonido:

Campanudo lalalí

Auriciente auronida

Lalalí

Io ia

i i i o

Ai a i ai a iiii o ia (VII 437)

La imposibilidad del “decir” por medio del lenguaje no impide la enunciación poética.

La conexión entre verdugo y víctima es ilustrada en la relación que establece el poeta piloto con su estética aniquiladora. Al instituir una equivalencia entre el lugar del poeta con el del asesino, Bolaño busca presentar cómo la violencia de la realidad política corrompe el acto artístico sumándose a la tradición vanguardista al hacer esta analogía. Si el poeta deviene asesino, esta inversión señala cómo se corrompe la meta estética del arte y se pone en función de lo instintivo y cruel. Este deseo de una estética de la destrucción tiene como resultado el deseo de Wieder de crear una “nueva poesía” que él entiende como destrucción estetizada.

Bolaño también hace referencia a la obra poética de Maples Arce a quien no le era ajeno el hacer valer metáforas sangrientas y crueles para causar impacto poético. En “Cántico de liberación” del libro *Memorial de la sangre* de Manuel Maples Arce, por ejemplo, una tajante voz poética se asegura de presentarse más allá de las normas que rigen a los demás. La voz poética se desenfrena en imágenes visuales crueles y se separa,

va más allá, para mostrarse autoritaria. La nueva poesía romperá con todo, hasta con los cuerpos:

Y cuando las estrellas y los ríos de la fiebre
 y el vientre de las mujeres y el hacha de los verdugos
 y el cielo y la existencia mutilada despeñen mi silencio,
 tú de futura vida,
 estremecido, por la fuerza insonora de mi canto,
 proclamarás la dura voluntad de mi estrofa (*Semillas para un himno* 83).

Volvemos a *Estrella distante*, la cuestión de la “voluntad” se reafirma en el diálogo que tienen O’Ryan, la Gorda Posadas y el narrador acerca de lo que ésta habla con el entonces Ruiz-Tagle, como todos los personajes de Bolaño, no puede ser de otra cosa que “De la nueva poesía”. Bibiano de inmediato pregunta si es la que Ruiz-Tagle piensa escribir, pero la Gorda le reprocha que es “La que va a *hacer*” (24 sus cursivas) para luego poner fin a la discusión al preguntarse “¿Y saben por qué estoy tan segura?” Su contestación ata directamente una visión de la poesía estridentista con la del asesino: “Por su *voluntad*” (*Estrella* 24-5):

a mí me cuenta cosas que a otros no les cuenta. Querrás decir a otras, dijo Bibiano. Eso, a las otras, dijo la Gorda. ¿Y qué cosas te cuenta? La Gorda pensó durante un rato antes de responder. De la nueva poesía, pues, de qué otra cosa. ¿La que piensa escribir?, dijo Bibiano con escepticismo. La que él va a hacer, dijo la Gorda. ¿Y saben por qué estoy tan segura? Por su voluntad. Durante un momento esperó que le preguntáramos algo más. Tiene una voluntad de hierro, añadió, ustedes no lo conocen (24-5).

Este es el terror que sufre la Gorda Posadas, que puede comprender la magnitud del desequilibrio misógino y asesino del piloto. No tan sólo la Gorda entiende que la “voluntad” de Wieder es inquebrantable en su deseo de darle arte nuevo al nuevo régimen, también los espectadores de sus acciones de escritura poética aérea se percataron —al tratar de leer su verso “*La muerte es resurrección*” (91). A pesar de que no pudieron entender lo que escribía, las personas del público “entendieron que Wieder estaba escribiendo *algo*, comprendieron o creyeron comprender *la voluntad* del piloto y supieron que aunque no entendieran nada estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro” (91 mis cursivas). Este evento importante para el arte del “prometedor futuro chileno”, además de ser una referencia al futurismo italiano, es también un testimonio de la fundación de algo también político. La “voluntad” de Wieder es alegoría del régimen autoritario y dictatorial que oprimía a Chile. A su vez, esta “voluntad” imperiosa muestra que el Mal lo acapara todo y no hay posibilidad de escape. Como veremos posteriormente, hasta el Mal fracasa con el paso del tiempo, aunque siempre esté latente, escondido en la cotidianidad. El Mal perdura porque todos tenemos la capacidad para la crueldad y la abyección.

Bolaño une el arte con el peso de la violencia y a su vez crea líneas de contacto con su propia literatura por medio de la referencia intertextual a Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América* y a los personajes que luego aparecerán en *Los detectives salvajes*. Estos desdoblamientos y repeticiones muestran cómo la estructura de lo poético se confunde con la aparición y reaparición cíclica del Mal. La comprensión de una estética de la Modernidad entendida por Paz²¹, Adorno y Bürger vincula la crueldad, la

²¹ En *Los hijos del limo* Paz señala que “El tiempo moderno es el tiempo de la *escisión* y de la negación de

violencia, el corte y la escisión con la producción de lo artístico. La belleza se torna en violencia y la violencia en belleza en un círculo infinito.

Fotos: forma, tortura, piezas.

Para entender la relación entre cuerpo, tortura, crimen y deseo sexual de Carlos Wieder debemos remitirnos a Mark Seltzer quien, en su libro *Serial Killers*, explica estas relaciones por medio de varios ejemplos de asesinos en serie reales. Un ejemplo que fácilmente se puede comparar a Wieder es el caso del hasta el momento de publicación del libro era un soldado desconocido, Sylvestre Matushka, quien se escondía entre militares para acometer sus crímenes. Matushka planificaba y llevaba a cabo choques de trenes por medio de sabotajes y ataques (que hoy podríamos considerar terroristas) porque éstos lo gratificaban sexualmente. En uno de estos “accidentes premeditados” murieron al menos 30 personas. Matushka, luego de ser juzgado y sentenciado a una condena de cárcel de por vida en Alemania, escapa y reaparece en la guerra de Corea como el jefe de una unidad militar que explotaba trenes enemigos (29). Seltzer relaciona la destrucción “espectacular” de los trenes con los cuerpos sin vida que tientan y seducen al criminal. El desastre y la posibilidad de la atrocidad acometida en los cuerpos funge como la base del placer sexual del asesino masivo o en serie. En Carlos Wieder el acto de escribir poesía también se acomete en el cuerpo y en contra de él, por eso es una “nueva poesía” que será, además de escrita, “hecha”. También el fantasma de Wieder reaparecerá muchos años después de los eventos de una exhibición de “poesía visual” que preparó

sí mismo” (210 mis cursivas).

con la bendición del régimen²².

Wieder no presenta su exhibición en una galería de arte sino en la casa privada de un alto funcionario militar. La casa es una alegoría para la nación en la tradición literaria latinoamericana, especialmente en el Cono Sur. Puedo citar, por ejemplo, el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar, la obra de teatro “La Muerte y la doncella” de Ariel Dorfman, la novela *Casa de campo* de José Donoso y *Nocturno de Chile* del propio Bolaño. Por otra parte, Bibiano O’Ryan le hace una visita sorpresa a la casa de quien era conocido en los primeros capítulos de *Estrella distante* como Alberto Ruiz-Tagle. Bibiano cuenta que “la casa no podía ofrecer un aspecto más aséptico” (18-9) y que lo que más le sorprendió fue su apariencia de “desnudez” y que “tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*” (17). La narración deja en vilo el significado, ya sea religioso o táctico-militar de la casa aunque el enunciado resulta ominoso.

La alta esfera de la oficialidad se encontraba en la casa esperando permiso para entrar en la habitación donde estaban las fotos. Los presentes le confirieron suma autoridad de la casa y del evento al “artista”. Wieder sólo permitía la entrada de una persona a la vez. La primera persona a la que dejó entrar fue a una mujer, Tatiana Von Beck Iraola. La mujer se afectó tanto por las fotos que tuvo que salir a toda prisa de la habitación y vomitar. En la descripción que se ofrece de la recámara donde las fotos estaban expuestas se resalta que habían “cientos de fotos que decoraban las paredes y

²² Nótese que ambos asesinos múltiples fetichizan los medios de transportación modernos. Es pertinente notar que la relación entre deseo, sexualidad, velocidad y movimientos desencadenados y la muerte de víctimas inocentes hacen que estos personajes, uno real y otro ficticio, multipliquen sus actividades sacrificiales. Tanto el tren como el avión son cantados y tomados como modelos de belleza por las vanguardias europeas y las tempranas vanguardias latinoamericanas.

parte del techo de la habitación [donde] las mujeres parecían maniqués [...] desmembrados, destrozados”. Las fotos que estaban en el techo parecían “un infierno” y que la presentación total parecía “una epifanía de la locura” (*Estrella* 97). La inversión del poeta con el asesino se exagera aquí al presentar una suerte de mundo al revés donde las partes son el todo, el desmembrador es el artista y el cielo es el infierno. El anagrama, como expliqué antes, es también sumamente importante para la descripción de ciertos personajes de Bolaño, ya sea por sus nombres o por la capacidad de bifurcarse y fragmentarse.

También la narrativa de esta novela parece tomar este exceso de manipulaciones y recomposiciones para lograr llevar una serie de fuertes emociones al lector. Bolaño, estudioso de los surrealistas, conocía de la existencia del trabajo de Bellmer y lo incluye como referente casi secreto, como un palimpsesto en la creación del personaje Carlos Wieder cuando más éste se acerca a la revelación de su “ser” asesino. No es coincidencia, entonces, que Bolaño compare a las mujeres víctimas del asesino en serie con “maniqués [...] desmembrados, destrozados, no [se] descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (97). Foster analiza la obra de Bellmer y propone leerla desde un péndulo entre la feminidad fetichizada y el deseo sadomasoquista de control, destrucción y autodestrucción. Además, Foster enlaza de manera efectiva el deseo nazi de fomentar un cuerpo “completo”, muy a diferencia del deseo de Bellmer (y de los fundadores del surrealismo en Francia) de presentar cuerpos fragmentados, mutilados y desmembrados.

“El anagrama es la clave de toda mi obra” anuncia el artista Hans Bellmer en múltiples ocasiones, de acuerdo con Hal Foster en *Compulsive Beauty*. Bellmer era un

surrealista alemán, dibujante, fotógrafo, y además, diseñador de muñecas desmembradas y erotizadas. Las muñecas que diseñó y construyó eran, además de ser claramente fetiches sexuales, una manera del artista de criticar la búsqueda del cuerpo masculino perfecto de la Alemania de mediados de los 30 a mediados de los 40, el cuerpo ideal nazi. En su serie de fotografías *Die Puppe*, Bellmer presenta a su “modelo” (la muñeca) en varias posiciones. En algunas de las fotos la muñeca aparece completamente desarticulada. En otras se fija la atención de la cámara a una tajada de piel, a varios pedazos de piernas, a la muñeca con una peluca y a veces sin nada de cabello. En fin, la muñeca es desmembrada y recompuesta en varias maneras. Las partes de su cuerpo son reorganizadas en torno al deseo, placer, y sobretodo, la voluntad del artista. El poder manipular y recomponer el cuerpo, ya sea de una muñeca (en el caso de Bellmer) o de una mujer (como lo hace Wieder en su exposición) hace de éste, de una vez, un poema de vanguardia que tiene que ser leído de manera diferente. Bellmer sentencia jubiloso en *Anatomy of the Image* de 1957 que: “El cuerpo es comparable a una oración que nos invita a desarticularla, y así, a través de una serie de innumerables anagramas, su verdadero contenido puede ser reelaborado” (mi traducción 42). Bellmer ve el cuerpo como excusa para la creación estética-anagramática.

Antes de pasar a entender cómo la decomposición y tortura de las formas (artísticas) se refleja y repercute en el arte moderno, quiero presentar un ejemplo que puede ser iluminador en lo concerniente a la relación y uso de la obra de Bellmer como referente de *Estrella distante* por Bolaño. Bellmer presenta lo que es considerado por la crítica como un autorretrato:



“#2”, “Variations sur le montage d'une mineure articulée”,
Minotaure (#6 Invierno 1934-1935).

Bellmer, en la segunda fotografía de la serie “Variations sur le montage d'une mineure articulée” comienza el trabajo de la composición fotográfica desde su trasfondo. De la pared cuelga un dibujo sobre papel de estraza de gran formato que traza un cuerpo humano que asumo femenino tanto de frente como de perfil. Bellmer se presenta agachado, como tratando de posar familiarmente con la niña-muñeca de menor estatura, mientras que con su cabeza y parte de su torso oculta parcialmente la cara del dibujo. A la muñeca, que puede o no ser un maniquí, le faltan los brazos y su propio torso contiene un cilindro mecánico que está fijado por dos ejes de madera, en la manera de una prótesis. La muñeca escapa la mirada de su creador. Mientras que Bellmer gira su cabeza para mirar a la cámara, la muñeca tiene la cara volteada a su izquierda. La maniquí estaría completamente “desnuda” si no fuera por un zapato en su pie derecho y lo que parece ser o una falda o parte de su ropa interior halada forzosamente sobre el mismo pie. Su pierna

izquierda está hecha de dos cilindros conectados como huesos y sostenidos por un pedazo de madera que nos recuerda un pie pero que está deliberadamente hecho sin intención de que parezca natural. En las demás fotos la muñeca va a ser recompuesta de múltiples maneras, mutilada, re-articulada. Pero en esta foto, Bellmer, translúcido y casi borroso, de apariencia fantasmagórica mira la cámara con una combinación de reto y recelo. Es significativo que el artista aparezca en la foto y a la misma vez parezca no estar porque denota una frontera entre lo corpóreo y lo fantasmático. Bellmer se hace tan borroso como la figura del piloto en *Estrella distante*.

Cuando primero Bibiano O’Ryan, el narrador, y la Gorda debaten la identidad del piloto-poeta, la Gorda asegura que son la misma persona y Bibiano lo pone en duda porque, y esto es sumamente importante, la foto que acompañaba el perfil aparecido en el periódico, es borrosa. Sus facciones, explica el narrador, son también borrosas. Este truco narrativo es tomado de los fotógrafos surrealistas y en especial Bellmer. El alemán también utiliza la cámara para desarticular y “mutilar” la mirada del espectador en otra serie de fotografías de su compañera sentimental y también artista, Unica Zürn, quien también era su colaboradora²³. En varias fotos evocativas del sadomasoquismo, el cuerpo de Zürn, atado con una gran cantidad de sogas pasa por una serie de desfases en los que asume una alteridad extrema. El cuerpo en el momento específico de la foto es presentado como objeto artístico y pierde su subjetividad corporal y la posibilidad de su identificación.

Paul Virilio detalla cómo las artes plásticas en la modernidad “nunca han cesado

²³ Bolaño conoce el trabajo de Zürn y la menciona por medio de María Font como parte de feministas importantes del siglo XX en *Los detectives salvajes* (51).

de TORTURAR LAS FORMAS, antes de hacerlas desaparecer en la abstracción”. Para el crítico, el deseo de “torturar las formas” es un reflejo de la violencia del siglo XX, la violencia de “otros” que pueden ser, o no, identificados: “como otros no cesarán, luego, de TORTURAR LOS CUERPOS en los aullidos de los ajusticiados, a la espera de la asfixia en las cámaras de gas” (Virilio 104). Esta tortura de las formas y del cuerpo es retratada en una de las fotos en la que sólo aparece un dedo cortado sobre el cemento. Esta desarticulación le brinda un contexto “vanguardista” y “moderno” al “artista”.

Adorno, por su parte, explica que la dominación subjetiva del acto de “formar” (se refiere a “formar” la composición artística) no puede imponerse sobre materiales irrelevantes, sino que se tienen que leer a través de materiales que tengan una “relevancia” latente. Además subraya que la crueldad del acto (artístico) es mimesis del mito (como lo concibe Nietzsche) y que este proceso es un forcejeo de los dos polos, lo apolíneo y lo dionisiaco (*Aesthetic Theory* 50), tanto así como la estructuración de la puesta en escena de las “cientos de fotos” de Wieder, donde el techo de la habitación se convirtió en un “cielorraso” y en “un infierno” y los puntos cardinales apuntaban a lo “melancólico” y lo “nostálgico” combinándose en lo “elegíaco” o la lamentación poética (*Estrella* 97-8).

Este es un montaje desajustado y subvertido por parte del poeta-fotógrafo, su norte pasa a ser la crueldad hiperbólica sobre el cuerpo femenino. La exposición fotográfica de Wieder es un montaje del tipo utilizado para pintar las “naturalezas muertas”. Pero en ésta, los objetos son las partes del cuerpo femenino que han sido amputadas forzosamente. Wieder también de alguna forma se remueve de Chile, se des-membra, porque después de esta orgía de “arte” y terror desaparece, no tan sólo del campo cultural chileno, sino que también se aleja sin dejar rastro alguno de su paradero.

El auge mutilador de Wieder mientras está en Chile es un referente directo a la estética surrealista en la Francia de los años 20 y que surge, también, de un deseo de crear continuidad de parte de las instituciones gubernamentales en torno al rol tanto de los militares como de la ciudadanía en general de forjar una nueva nación basada en ciertos valores burgueses (conservadores y tradicionales) con bastos ecos cristianos y materialistas. Por ejemplo, durante el apogeo de la Primera Guerra Mundial, Louis Aragon y André Breton hicieron su entrenamiento médico en el hospital militar Val de Grâce de París. A su vez, el deseo mutilador es parte de una tradición poética chilena también. Huidobro augura el desmembramiento del cuerpo, de la que el personaje de Wieder en *Estrella distante* no puede sustraerse, en el poema “Camino”: “A lo largo del camino / He deshojado mis dedos” (*Obra Poética* 205).

Durante el mes de septiembre de 1917, los futuros surrealistas tuvieron amplio contacto con una cantidad enorme de pacientes mutilados en la guerra y otros soldados traumatizados tanto física como psicológicamente. El trauma psicológico experimentado por los soldados se conocía hasta muy recientemente como “*shell-shock*”, apuntando tanto a la angustia emocional y el ruido de las armas como a los innumerables casquillos de bala que quedaban dispersos en las zonas de guerra. El hospital Val de Grâce, sugiere Amy Lyford en *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, puede ser considerado el germen que propiciará el advenimiento del surrealismo en las esferas culturales francesas de *entre deux guerres*²⁴.

²⁴ Hal Foster declara que Breton fue quien primero intuyó la existencia de una (su)realidad psíquica basada en el “delirio agudo” de los soldados bajo su cuidado médico. Entre los síntomas que más le llamaron la atención al joven poeta estaban: el shock, la neurosis traumática, y la compulsiva reiteración de escenas de muerte por parte de los soldados. Foster señala además que Freud se basa en los mismos síntomas y

No tan sólo el contacto diario con los pacientes influye en los jóvenes escritores sino que también —además de la lectura obsesiva de *Los cantos de Maldoror*— el hecho que la propia institución hospitalaria-militar decidiera hacer una serie de exposiciones de moldes quirúrgicos en su museo. Estos moldes o *moulages* muestran el proceso reconstructivo por el cual pasaban las víctimas de mutilación. En el museo de la institución se desplegaron —además de los moldes quirúrgicos pintados con maquillaje teatral para que parecieran más reales— una serie de dibujos también. Para evitar lecturas desviadas de la intención de mostrar la reconstrucción física de los soldados tanto personal como también en sinécdoque de la patria, los curadores de la exhibición decidieron situar las “máscaras individuales” en un mueble-vitrina, una estructura que “instruía a los espectadores a cómo ver” esos moldes. La vitrina y la sucesión de *moulages* en ésta hacen imposible las “malinterpretaciones”. Por un lado, Lyford alude a

precisamente desarrolla al mismo tiempo su noción y entendimiento del concepto de “la repetición” o “repetición compulsiva”. Este concepto está íntimamente ligado a la esencia de las teorías de “lo siniestro” o *uncanny* y la “pulsión de muerte”. Este origen compartido no significa una fácil integración de las artes surrealistas al psicoanálisis porque Breton y Freud tenían pésimas relaciones personales. Además, ambos estaban en desacuerdo teórico con respecto a la utilidad de la hipnosis y la naturaleza de los sueños y diferían en cuestiones artísticas por el gusto “conservador” del psicoanalista. Foster explica que Breton entendía la relación de la realidad y los sueños como una de “*vases communicants*” [sus cursivas] con visos místicos. Mientras que para Freud esta relación era una de un desplazamiento distorsionado o “*distorted displacement*”. Más aún, Freud estimaba que las artes eran un “proceso de sublimación” mientras que Breton se debatía entre la sublimación y la transgresión de las artes aunque con cierto grado de cautela por la posibilidad de contener una capacidad destructiva. Los primeros surrealistas franceses deciden entonces alejarse de los escritos de Freud y enfocarse en el automatismo como técnica escritural (*Compulsive Beauty* 1-3).

la posibilidad de una lectura que llevara a los espectadores a sentir asco y náusea y, por el otro, que el efecto surtido por el maquillaje no fuera realismo sino sólo falsedad (*Surrealist Masculinities* 48-9). La precisión escultórica de las composiciones y la estetización de la mutilación no como herida, sino como punto de partida del progreso médico a partir de la guerra muestran un “renacer” de la nación a costa de esas partes del cuerpo sacrificadas en el campo de batalla. Lyford es contundente en su conclusión de la importancia de la narrativa institucional en la exposición: “Individual loss and suffering were depicted as prerequisites for national rebirth. The lives of individual soldiers, and the violent injuries they sustained [...] were secondary to the collection's emphasis on the soldiers' sacrifice on behalf of the nation” (53). Además, la crítica de arte también especifica que a partir de esta exhibición, los poetas surrealistas encabezados por Breton y Aragon —quienes estuvieron presentes en el hospital— fueron testigos del modelo transformativo que emplearon los curadores para que los cuerpos mutilados pasaran a ser imágenes positivas que restauraban la fé en el estado, comenzaron a incorporar las mismas funciones estéticas de la mutilación y la fragmentación para subrayar la falta de progreso y, a su vez, de coherencia nacional en la Francia de los años 20 (54).

Bolaño adopta los preceptos establecidos por los surrealistas para mostrar la misma falta de cohesividad nacional por medio de las acciones de arte de Carlos Wieder. Adorno puede facilitar la comprensión de este tipo de montaje porque ya intentó explicarlos cuando escribió sobre el surrealismo en el primer volumen de sus *Notes to Literature*. Adorno escudriña la estética del surrealismo desde una óptica elucidativa, mnemónica y conmemorativa.

The montages of Surrealism are the true still lives. In making

compositions out of what is out of date, they create *nature morte* [...]

These images are not images of something inward; rather, they are fetishes —commodity fetishes— on which something subjective, libido, was once fixated. It is through these fetishes, not through immersion in the self, that the images bring back childhood. [...] As a freezing of the moment of awakening, Surrealism is akin to photography. Surrealism's booty is images, to be sure, but not the invariant, ahistorical images of the unconscious subject to which the conventional view would like to neutralize them; rather, they are historical images in which the subject's innermost core becomes aware that it is something external, an imitation of something social and historical (*Surrealism* 88).

Adorno se aleja de la postura tradicional que interpreta al surrealismo como un modelo artístico de investigación del inconsciente y anticipa cómo los fetiches demarcan políticamente las estructuras que están en juego en el surrealismo al relacionarlas con imágenes. Adorno logra hilvanar el quehacer artístico de los surrealistas tanto con esos fetiches como con los productos (culturales) adscritos a su momento histórico. Al comparar el surrealismo con la fotografía, Adorno hace comunicar las acciones artísticas con el momento histórico que captura la cámara fotográfica, el momento o el instante. No en balde expresa de forma dicotómica el mismo sentido de “naturaleza muerta” y “still life”. La fotografía captura un instante que siempre anticipa el momento de la muerte y sus recuerdos. Por otro lado, la crítica Jelena Mihailovic se hace eco de los postulados de Susan Sontag sobre la relación de la memoria y la fotografía en su libro *On Photography* para argüir que en *Estrella distante* “todas las fotografías son memento mori y que sacar

fotografías significa participar en la mortalidad de la persona fotografiada” para inmediatamente resaltar que Wieder “lleva esta idea a un extremo, porque la muerte está literalmente inscrita en sus fotografías y porque es él quien controla su ocurrencia”. Al asumir que la acción de tomar fotografías con un instrumento tecnológico y mecánico implica una violencia o una interrupción sobre el sujeto fotografiado, Mihailovic impulsa que los lectores de la novela vean cómo “la agresión impuesta a las víctimas de Wieder es doble: la que ellas sufren a través de la tortura, por un lado, y a través de la cámara fotográfica, por el otro” (*Entre la evidencia y el misterio* sin paginación).

También la cámara cinematográfica impone su agresión a los sujetos que graba. En *Estrella distante*, después de que pasaran muchos años de que Wieder desapareciera de Chile tras la exhibición fotográfica, un famoso detective chileno de la época de Pinochet, Abel Romero²⁵, es contratado para ubicarlo²⁶.

²⁵ El nombre completo del detective Romero es un doble referente, ya que incluye a la célebre víctima bíblica Abel, quien fue muerto por la mano de su hermano, Caín. Además, el apellido es el mismo que el del famoso cura salvadoreño Monseñor Óscar Romero quien denunciaba los atropellos del gobierno y era defensor de los derechos humanos asesinado mientras oficiaba una misa católica. Una vez más, Bolaño escoge nombres simbólicos para impulsar la narración de los eventos en el texto.

²⁶ Aunque en el texto Romero lo niega rotundamente, entiendo que fue contratado por Bibiano O’Ryan, quien se hizo de éxito literario y económico con un libro titulado *El nuevo retorno de los brujos* (un libro algo raro que retrata y refleja *La literatura nazi en América* base de *Estrella distante*). Es indispensable señalar que Bolaño en la realidad de *Estrella distante* hace del libro de O’Ryan uno de ensayos y no de prosa o cuentos, afianzando la noción de realidad en él. En su descripción de *El nuevo retorno de los brujos* el narrador señala que el libro es publicado “en una modesta editorial especializada en libros de poesía de reducido formato”. Lo sorprendente es que “es un éxito y catapultó a la editorial a tirajes hasta entonces impensados. *El nuevo retorno de los brujos* es un ensayo ameno (y a su escritura no le son ajenas las

Romero contacta al narrador porque pensaba que la mejor manera de atrapar a un poeta era por medio de otro poeta y sus lecturas de lo que el poeta criminal había escrito. Romero le ofrece dinero antes de explicarle lo que espera de su colaboración. El diálogo entre los dos se presenta en el texto de manera pasajera, sin acentos ni subrayados, pero es central para la justa comprensión de la novela. El narrador acepta el dinero pero le pregunta al detective cuál va a ser su contribución: “asuntos de poesía, dijo”. Y aquí es que se resume la trama y conflicto de *Estrella distante* en unas pocas oraciones:

Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí, todo depende del cristal con que se mira (126).

Romero le da la tarea al narrador de ver tres películas pornográficas tan sólo unos días después de haberle dado un sinnúmero de revistas que el detective sospecha contienen artículos de Wieder o sus heterónimos.

novelas policiales que Bibiano y yo consumimos en nuestros años de Concepción) sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989. No escasean los personajes enigmáticos o estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como se suele decir más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia” (117). O sea, tanto en el texto real de Bolaño, el de *Estrella distante*, como en el que aparece en su contenido, hay una repetición del personaje de Wieder. Más aún, el título del capítulo en que aparece el monstruo se titula “La exploración de los límites”. Bolaño quiebra los cuadros narrativos de su novela con recuadros específicos de su imaginación. Hace una explosión metaliteraria del personaje en sí mismo.

Antes de pasar a analizar el choque que le causa al narrador ver estas películas al narrador y su relación con un modelo (el de la pornografía que “despieza” cuerpos) que tiene su inicio y cénit en el surrealismo francés de principios del siglo XX, quiero comentar el modelo escritural que se encuentra en una serie de artículos de revistas del grupo de escritores llamado “la secta de escritores bárbaros”, escritores que aparecen en la novela como herederos torcidos de los surrealistas. El narrador sospecha que Wieder, bajo otra “identidad”, la de Jules Defoe, colaboraba con ellos:

De la colección de revistas que fui amontonando en mi mesa habían dos que llamaron mi atención. Con las otras era posible hacer un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, pero sólo esas dos tenían el *elán*, la singularidad de empresa que atraía a Carlos Wieder. Ambas eran francesas: el número 1 de *La Gaceta Literaria de Evreux* y el número 3 de la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras*. En cada una de ellas encontré un trabajo crítico de un tal Jules Defoe, aunque en *La Gaceta* adoptaba la forma, puramente circunstancial, del verso (138).

El método escritural del movimiento bárbaro rivaliza a los surrealistas en su abyección y crea ciertos vínculos intertextuales tanto con Georges Bataille y el Marqués de Sade. El ingreso al grupo o lo que podemos entender como iniciación consistía de dos pasos: “el encierro y la lectura”. Estos pasos se originan por el experimento que realizó el líder del grupo, el exsoldado Raoul Delorme, durante los eventos del 68 francés. El primer paso era encerrarse en la casa o apartamento por una semana. El prospecto a iniciarse en la secta tenía la libertad de comer o ayunar dependiendo de su gusto personal. El segundo paso, explica el narrador, era mucho más complicado y tenía que involucrar el cuerpo con

los libros de tal manera que el resultado fuera la “asimilación real” de los clásicos literarios. Para lograr esta “cercanía real” o “asimilación” el aspirante a escritor tenía que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización (139).

Obviamente el resultado era que el escritor quedaba bañado en la inmundicia, sucio y según Delorme con el entendimiento necesario para poder ser escritor, porque esa “instrucción” lo hacía “salir fortalecido de la experiencia” y con una “una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica” (140). No es sorpresa que Wieder estuviera atraído por sus preceptos, ya que éste quería explorar los límites y revasarlos. El deseo de romper con la cultura impuesta también le era atractivo a Wieder además de la cercanía corporal extrema con las víctimas, sean estas mujeres o libros. Además, los textos de Defoe/Wieder que aparecen en las revistas son dos, un ensayo que promulgaba la poesía de los “no-poetas” (como una abolición de la propia poesía y lo poético) y un absurdo poema narrativo.

El eco que tienen las películas pornográficas con los preceptos “bárbaros” de abyección, tortura y proximidad y los escritos de Defoe desestabilizan al narrador:

Pensé que lo de las películas era una broma de Romero. La presencia de

Wieder entre las paredes de mi casa, no obstante, se hacía cada vez más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando [...] yo sentía que mi vida entera se estaba yendo a la mierda (133).

El efecto de conjuración, de terror mítico, sólo aparece una vez antes en la narración, cuando en una de sus acciones de arte en el cielo chileno da claves de quienes son sus víctimas y nombra a varias de las poetas desaparecidas, sus víctimas. El narrador lo describe como que Wieder estaba “nombrando, conjurando mujeres muertas” (43).

Wieder llega a la conjuración por medio de la poesía.

Luego de su éxito escribiendo versículos en latín y de dibujar la estrella de la bandera chilena en el cielo, hace una de sus actividades de “escritura aérea” desde el aeropuerto militar de El Cóndor. Esta vez, los poemas son completamente en español. El narrador cuenta que en los poemas, Wieder:

hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba las gemelas y hablaba de un huracán y de unos labios [...] quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas. En otro [de los poemas] hablaba de una tal Patricia y de una tal Carmen. Esta última, probablemente, era la poeta Carmen Villagrán quien desapareció en los primeros días de diciembre (42).

Todas las mujeres nombradas aparecen también en las fotografías de su exhibición. Hay un regreso ominoso, una compulsión a repetirse incluso dentro de la narración. El texto, en este punto, es ambiguo, no confiable, porque narra como Wieder *dice* en el evento de El Cóndor: “*Aprendices del fuego*” y no sabemos si es título y si logró escribir esas palabras en el cielo. Si el ominoso último verso de la primer exhibición de poesía aérea

alentaba a la población a “aprender” con este título o verso o enunciación, queda claro que la lección es la muerte. Esto, a su vez, muestra la imposibilidad de una narrativa lineal y absoluta porque la narrativa del caso de Wieder se basa en recuerdos, memoranzas y trazos de memorias en una ecuación de recuerdo, trauma y la muerte como su equivalente.

Ahora, en el momento “actual” de la novela (a mediados o finales de los 90) y con esa retahíla de recuerdos desordenados y el entendimiento de la capacidad fragmentaria y destructiva de Wieder, la desestabilización del narrador llega a un punto de neurosis extrema. En efecto, el narrador padece lo que se asemeja a una parálisis, la incapacidad de comprensión de lo supuestamente poético en las actividades de Wieder.

Después de ver las tres películas pornográficas dos veces, el narrador se reencuentra con el detective Romero y, para contestar sus preguntas acerca de lo que vio, le comenta que no notó nada raro en los filmes pero sentencia rotundamente que “cada día estoy más obsesionado con el cabrón de Wieder” (133). Como resultado de esta admisión, Romero le relata los eventos que ocurrieron con un tal R.P. English, —otro de los posibles pseudónimos del expiloto de la Fuerza Aérea de Chile. English, denominado “fotógrafo” por Romero, era el camarógrafo de películas pornográficas con un contenido de violencia real no actuada tipo *snuff*. Todos los miembros de la compañía responsable de hacer las películas aparecieron asesinados:

Después me explicó la historia de un grupo que hacía cine porno en una villa del Golfo de Tarento. Una mañana, de esto haría un par de años, aparecieron todos muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara. Se sospechó del director y productor y se le detuvo.

También detuvieron al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el hard-core criminal, es decir con las películas porno con crímenes no simulados. Todos tenían coartada y se les dejó en libertad. Al cabo de un tiempo el caso se archivó. ¿En dónde entraba Carlos Wieder en este asunto? Había otro cámara. Un tal R. P. English. Y a éste la policía italiana no lo pudo localizar nunca (134).

La importancia que da Bolaño a la pornografía en *Estrella distante* sugiere, otra vez, el poder agresivo, deformador y mutilador del lente fotográfico o cinematográfico. Bolaño no es el primer escritor que enlaza la pornografía con otros productos culturales que consideramos poéticos.

Volvamos a Adorno y su descripción del surrealismo porque de ahí podemos informarnos del motor que guía las acciones de la novela desde sus referentes palimpsésticos vanguardistas:

Surrealism's models would be pornography. The things that happen in the collages, the things that are convulsively suspended in them like the tense lines of lasciviousness around a mouth, are like the changes that occur in a pornographic image at the moment when the voyeur achieves gratification. Breasts that have been cut off, mannequin's legs in silk stockings in the collages— these are mementos of the objects of the partial drives that once aroused the libido. Thinglike and dead, in them what has been forgotten reveals itself to be the true object of love, what love wants to make itself resemble, what we resemble (*Surrealism* 88).

En efecto, podemos considerar este estallido de violencia sobre el cuerpo y su

documentación por medio de imágenes fotográficas o cinematográficas por parte de Carlos Wieder, un tipo de ritualización del sacrificio en el que cualquier persona puede estar involucrada²⁷: la “banalidad del Mal” en palabras de Hannah Arendt. La banalidad del Mal es también aquí la insensibilidad del consumo de violencia. Por lo tanto, entiendo que la relación entre el mal y la poesía viene de la capacidad del ser humano de llegar a la abyección, la tortura y el horror, pero esta capacidad se exagera al ser parte de una institucionalidad militar y cultural.

Según Peter Bürger: “Tenemos obras de arte porque tenemos la institución”. De no ser así, las “obras” serían simplemente leídas como “objetos hermosos o fetiches” (*Aporías* 118). Pero el crítico de arte va más allá y discute cómo para Hegel la obra de arte sirve de modelo de expresión del “espíritu de su tiempo”. Para explicar este concepto nos presenta el caso de “El Quijote” en el que la novela refleja el cambio de época —de

²⁷ Podría ser particularmente productivo un estudio que refleje el poder de la mirada masculina, entendida por Mulvey, en el análisis de *Estrella distante*. Por ejemplo, Mulvey sostiene que en la obra cinematográfica de Sternberg, “The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look” (*Mulvey* 841). Este análisis puede muy bien ajustarse a la exposición de fotos de Wieder. En el piloto hay una aceleración extrema de la fragmentación del cuerpo femenino. Aún más, Mulvey expande su alcance al afirmar que la escopofilia junto al ego libido funcionan como mecanismos esenciales dentro del cine. De esta manera, la imagen de la mujer “as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order” (843). Es esa misma ideología patriarcal la que Wieder hace vanguardia asesina. Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford, 1999: 833-44.

lo medieval a lo moderno— y se considera a su personaje principal como un loco porque refleja el cambio social que da paso a la deformación de la caballería y resulta en su imposibilidad. En otras palabras, el anacronismo del personaje ya no puede ni debe ser permitido por la sociedad de su época. Bürger entonces subraya que la obra de arte o “el trabajo individual” tiene que estar subsumida con “una totalidad social cuya esencia expresa” (*Aporías* 114). Pero, ¿qué pasa cuando la esencia de la sociedad es la crueldad y la tortura? El exceso violento pasa a ser la parte que une de manera permanente el proceso artístico del asesino en serie con la sociedad que lo genera como es el caso de Carlos Wieder.

Según Seltzer, que se basa en los escritos acerca de asesinos y asesinatos en serie por Joel Norris, los asesinos en serie no tienen estructuras internas que conducen sus vidas, por el contrario, amalgaman un sistema de reglas provisto por la institución, ya sea militar o social, como un tipo de exoesqueleto o esqueleto externo que lo hace pasar desapercibido por el resto de la sociedad (50). Al vincularse a la institución logra un cierto tipo de invisibilidad y sus actos logran llegar a ser imperceptibles. Wieder se hace tan y tan parte de su entorno que no es más que su propio reflejo. Seltzer va más allá en su meditación acerca de los asesinos en serie y destaca que la descripción usual de ellos muestra algo más tangible y aterrador: que sus estados mentales no son más que “*outer social forces and fantasies turned outside in: the subject ... flooded by the social and its collective fantasies*” (128). La fantasía higienista de la sociedad tiene rienda suelta en el sujeto asesino, en el Carlos Wieder que representa una nueva sociedad chilena, una sociedad heroica.

Bürger nos ayuda a aclarar esta afinidad o unión entre la sociedad y el arte por

medio de la violencia extrema por medio de su visión de lo que produce el arte de vanguardia. Al explicarla, Bürger identifica el *shock* como parte de una intencionalidad artística de la desfiguración, negación del sentido o, en nuestro caso, la imposibilidad de lectura de la obra de arte. Incluso, la búsqueda de sentido no es posible ni tan siquiera por medio de las partes porque éstas ya no están subordinadas a la obra en general. Su independencia evita su desciframiento. Al establecer el *shock* como meta última, la intención del artista es la de incitar al cambio en la vida de los espectadores por medio de la propia privación de sentido. Más aún, Bürger señala que “El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (*Vanguardia* 146).

Antes de su exposición fotográfica en Santiago, a Wieder misteriosamente lo llamaron —aunque no sabemos quién o quiénes, podemos asumir que la llamada viene directamente de las altas esferas militares— para “que hiciera algo *sonado* en la capital, algo *espectacular* que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (86 mis cursivas)²⁸. Entiendo que dado el deseo de “re-fundación nacional”, de regreso a los “valores tradicionales” y el deseo de control político liderado por Pinochet, la institución quería que Carlos Wieder cambiara la “praxis vital de sus espectadores”. El nuevo régimen anticipaba que Wieder iba a cometer actos atroces, ya que desde sus primeros asesinatos y desapariciones tuvo asistencia del

²⁸ Es importante mencionar que la exposición de fotografías era la contraparte “terrestre” de su exhibición de “poesía aérea” (87), ya que manifiesta cómo el arte de vanguardia pasa a ser leída por Wieder como la escritura de poesía en el cielo y el nuevo régimen militar está abajo, en el territorio nacional, practicando y documentando la explosión de violencia que se suscita por la represión institucional, las desapariciones y la tortura.

aparato militar que consentía y apoyaba este tipo de crimen.

El piloto acudió “encantado” a pesar de que se convertirá, luego en la narración, en un “sujeto alienado” que simultáneamente refleja una nueva sociedad chilena que depende de la desaparición —literal y simbólica— de cualquier recuerdo del pasado cercano y una vuelta a un conservadurismo hipertradicional y misógino, que entiendo como reverberación del fascismo y un asumir el futurismo como influencia. Pero este proceso no forma parte oficial del nuevo mito fundacional de la toma de poder tras el golpe de Pinochet.

Bürger articula cómo el arte une al sujeto con el objeto artístico, y cómo la idea (lo mental o conceptual) se une a lo sensorial (o físico). Estos dos pares dialécticos dan como resultado una aporía desentrañable: “el arte en la modernidad está perpetuamente enfrentándose a las condiciones de su imposibilidad”, ya que la “alienación es la condición fundamental de la vida moderna” (115). Al discutir el arte en la modernidad, sentencia cómo éste pasa a ser un lugar de “permanente reversión” (118) por medio de la anteposición del artista “realista” (que tiende a “revelar” la técnica literaria en la “realidad textual”) y el artista “romántico” (que descubre su “propia impotencia” ante la imposibilidad del lenguaje de revelar la Verdad): “El desarrollo de esta doble aporía” — la que deviene del debate interno y externo entre “realistas” y “románticos” en la modernidad— “es simultáneamente algo que el sujeto comprende acerca de sí mismo y el mundo, y [...] algo que él sólo puede percibir en su propia obra” (119).

Para Carlos Wieder, el significado o la *raison d'être* de sus “acciones poéticas” no puede ser otro que el surgimiento de la “nueva nación chilena” amenazada por el comunismo y sus fantasmas reales o imaginarios. Paradójicamente, es la propia

proximidad al “des-membramiento”, a la negación de membresía, de pertenencia, tanto de la palabra, como de las mujeres, la poesía y la política de izquierda del gobierno anterior al golpe la que da cabida al deseo de cercenar dedos, manos, brazos y piernas tanto como el de degollar a las víctimas. Esta confusión de membresías y de desmembramientos es parte de un código ético-higienista que tiene como propósito el estabilizar a la sociedad que va a emerger bajo el nuevo régimen. La nueva nación será regida por una vanguardia militar, vital y violenta. El mundo del poeta asesino Carlos Wieder al ser marcado y abrumado por el peso de la modernidad:

sucumbe bajo las dos mitades desgajadas del sujeto y del objeto. Sin embargo, éstas resurgen en el arte no como una fuerte oposición sino como las incesantes y mutuas inversiones de las categorías de forma y de contenido. En este juego sin fin, en el cual las categorías de forma y contenido están constantemente cambiando de posiciones, el significado sólo está presente amenazado por la extinción (*Aporías* 118 mis cursivas).

A manera de sacrificio, las víctimas —que se convierten en objetos de arte— sirven como base de la utopía fascista de orden y seguridad del aviador/asesino. Así, de los charcos de sangre dejados por las víctimas “surge” la nueva poesía carnífera, la nueva nación arropada y nacida desde el terror.

En “The Parergon”, Jacques Derrida analiza e intenta evaluar la *Crítica del juicio* de Kant. Según Derrida, la *Crítica* sirve para identificar un término medio (“*Mitten*”) para resolver una serie de dicotomías que por medio de una gran generalización podemos resumir y plantear bajo el ejemplo de “adentro vs afuera” en el arte moderno y en la sociedad en general. El teórico deconstruccionista interroga la *Crítica* profundamente y

halla una “laguna”, una “falta” (en el sentido de “no tener”, de “estar incompleto”) porque el libro mantiene una teoría de la subjetividad y de la capacidad de juzgar que no puede ser desvinculada (3). En un giro que para mí es sorprendente, Derrida insiste en la capacidad de la *Crítica* para “separar” o “despegar” (detach), de por sí es esta la función misma y su procedimiento al hacerse esa vía media que aglutina. Derrida arguye que Kant va en busca de un discurso general que “racionalice esa separación” entre las dicotomías. Es decir, el deseo de lograr desarrollar un “término medio” no es más que un intento organizativo y explicativo. El “término medio” que intenta vincular el “afuera” con el “adentro” no es más que la marca de lo cercenado (*The Parergon* 6).

Derrida pasa a unir el “término medio” con un cuestionamiento del deseo, el placer y el desagrado. Ese cuestionamiento es el mismo que el de la separación el cual, en palabras de Derrida “will determine, dismember, or re-member itself: detachment — separation of a member—; detachment, delegation of a representative; sign or symbol charged with a mission (beauty as the symbol of morality, problems of hypotyposis, of the trace [Spur], of ‘coded writing’ [Chiffreschrift], of the intermittent sign [Wink]...; detachment —disinterest as the essence of aesthetic experience” (*The Parergon* 6). Más adelante, Derrida revela el enigma de la capacidad de hacer juicios estéticos. No se puede saber nada. La relación entre conocimiento y placer siempre será enigmática. Es por esta incapacidad que hay, que se debe crear una “división especial”. Derrida deduce y hace explícito que lo que constituye realmente el objeto de estudio, de meditación filosófica en la *Crítica* de Kant es “a special cut, a detached part” (*The Parergon* 8).

Nelly Richard apunta al aspecto “fundacional” (la creación de la nueva nación chilena) como una *fisura* que permitió unos posicionamientos futuros entre la izquierda y

la derecha “fundacional” autoritaria. El crítico Carlos Burgos, por otro lado, aduce específicamente a que: “el régimen militar hace uso de la violencia para expulsar la violencia. Una violencia purificadora y pacificadora que expulsa a la violencia destructiva. Una violencia sobre la que es posible crear algo nuevo, sobre la que se puede realizar un acto fundacional” (127). Además, Burgos expresa que la violencia en la obra de Bolaño es situada dentro de un nuevo discurso institucional que busca crear o “fundar” una nueva “estructura sociopolítica” (123-4).

Nelly Richard desarrolla esta idea de la nueva fundación ideológica de Chile al exponer los choques entre las posturas ideológicas de la izquierda subterránea y de la derecha institucional como un *corte* en un debate basado en el discurso de la nueva cultura oficial:

Chile *se escinde* en dos campos de experiencia que buscan (re)organizarse en torno a *la fractura*, aunque con signo invertido. El polo victimario disfraza su toma del poder de corte fundacional y hace de la violencia (bruta e institucional) un instrumento de fanatización del Orden que opera como molde disciplinario de una verdad obligada. El polo victimado aprende traumáticamente a disputarle sentidos vitales al discurso oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en circuitos alternativos al formato reglamentario de un decir único. La dramatización histórica y política *del corte como separación* (antes/después, dentro/fuera, arriba/abajo, etc.), reforzó la polarización ideológica del trabajo cultural que pasó a regirse por la división ético-política entre campo oficial (de integración al doble lenguaje de «modernización-represión» del gobierno)

y campo no oficial: de rechazo al paradigma dictatorial (*Signos* 102 mis cursivas).

Richard nos da la clave de lectura que descifra el resto de la novela. Si, como bien dice, la sociedad chilena busca reorganizarse “en torno a la fractura” entre izquierda y derecha, los “signos invertidos” que aparecen en *Estrella distante* muestran y critican esta búsqueda de reorganización.

De esta manera se miden dos discursos contrarios: la aniquilación es el discurso de Wieder para no permitir una “rearticulación” de una discursividad contestataria. En otras palabras, para que los militares puedan afianzarse en el poder y lograr poner en vigor su política nacional ultraconservadora tienen que escindir la parte de la propia nación, los ciudadanos de izquierda o en contra del nuevo régimen que ponen en riesgo su fantasía burocrática-higienista. Mientras que el discurso de izquierda es uno en el cual la visión del arte sólo sirve de crítica banal al régimen ya que, en su hermetismo, no es posible descifrarlo. Obviamente, la derecha chilena se apropia de los símbolos y discurso de la izquierda desde el centro de poder de la elite.

El miedo a lo “abstracto” surge de la capacidad de la abstracción de proliferar y proliferarse en el lenguaje (por medio de la metáfora) como cualquier hierba mala o un cáncer terrible (*Metaphor* de Man 23). Man utiliza una metáfora para subrayar aún más su punto. El crítico explica que la historia de la abstracción (aquí usa como ejemplo a Condillac) parece tomada del argumento de una novela gótica en la cual el personaje principal crea un monstruo del que pasa a ser totalmente dependiente y no puede matar. Esta metáfora de la abstracción es la que está en juego repetidamente en *Estrella distante*. La novela dictamina que la “creación” del “monstruo” Wieder no puede sino ser posible

bajo una dictadura militar de la que el pueblo es totalmente dependiente. Ese “monstruo” es la “puesta en escena” de la abstracción del régimen. Es la metáfora materializada o encarnada. El pueblo tanto pertenece a —como se hace miembro de— la dictadura, aun incluso cuando los ciudadanos chilenos no sean militares ni se hayan militarizado. La membresía deviene complicidad en el Chile del sistema narrativo de Bolaño. Todos los personajes son víctimas, victimarios, sujetos del olvido y un tipo de memoria distorsionada. A pesar del paso del tiempo, esta estructura se mantiene —ya por la acción de recordar, ya por que los ciudadanos no quieren salir del país, o porque no pueden exiliarse. No en balde la exposición de Wieder tiene que suceder en la casa de un alto funcionario, en el cuarto de huéspedes, “una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven” (94). La casa representa a Chile y su monstruo: la materialización de la abstracción dentro de la alegoría nacional. De Man indica, además, que si el referente de una narrativa es “indeed the tropological structure of its discourse, then the narrative will be the attempt to account for this fact” (*Metaphor* 24).

En *Los detectives salvajes* se da una definición bastante clara de lo que sistemáticamente intenta Wieder en *Estrella distante* cuando García Madero define catacresis. García Madero ilustra a sus compañeros de viaje (Lima, Belano y Lupita) y explica que la catacresis “[e]s una metáfora que ha entrado en el uso normal y cotidiano del lenguaje y que ya no se percibe como tal”. Incluso da varios ejemplos para elucidar la definición “ojo de aguja, cuello de botella” (*Detectives* 591). Carlos Wieder realmente está haciendo un tipo de catacresis. Al mutilar mujeres poetas las está re-componiendo y acelerando su significado en nuevas metáforas que deberán ser habituales y habitadas durante la dictadura militar. Este comportamiento es su propio presagio. Bolaño crea un

tipo de aceleración narrativa porque todo en el texto es una serie de presagios que apunta a la disolución o dislocación de la poesía. La poesía “bárbara” no es más que el intento de Bolaño de re-elaborar, por un lado a Georges Bataille y, por el otro, valorizar una estética basada en parte en la escuela de Fráncfort y por otra en el segundo manifiesto surrealista de Breton combinado con el manifiesto futurista. La violencia se impone como arte, como juicio estético en el mismo momento, en el justo momento en que llega al poder el General Pinochet.

Esta apropiación de la violencia sobre el arte es representada por Wieder y su padre en *Estrella distante*. La función del militar (Wieder) y su relación con la sociedad civil la aclara Bataille en “The Place of Violence”: “As a whole, the [military] group appears, with respect to the rest of society, as something *altogether other* and as a foreign body. Its function –the ambiguous aspect of which corresponds precisely to that of the social structure– is slaughter” (*Parallax* 85). La masacre pasa a ser el proceso por la cual se desarticula o “des-membra” la posibilidad política-instrumental de la izquierda cultural extrema que en realidad no sugería ni podía instaurar cambio alguno en las estructuras de poder aunque las criticaran mientras que los militares y su gobierno se convierten en un filtro de una nueva moral y una nueva cosmogonía.

Por otra parte, Mark Seltzer se basa en lo escrito acerca de asesinos y asesinatos en serie por Joel Norris, para establecer que éstos (los asesinos o Carlos Wieder en *Estrella distante*) no tienen estructuras internas que conducen sus vidas sino que amalgaman un sistema de reglas provisto por la institución, ya sea militar o social, como un tipo de esqueleto externo que lo hace pasar desapercibido por el resto de la sociedad (50). Al vincularse a la institución logra un cierto tipo de invisibilidad, se disfraza de

honor, respeto, tradición, sus actos logran llegar a ser imperceptibles. Wieder se hace tan y tan parte de su entorno que no es más que su propio reflejo.

Seltzer va más allá en su meditación acerca de los asesinos en serie y destaca que la descripción usual de ellos muestra algo más tangible y aterrador, que sus estados mentales no son más que “*outer social forces and fantasies turned outside in: the subject ... flooded by the social and its collective fantasies*” (128). La fantasía higienista de la sociedad tiene rienda suelta en el sujeto asesino, en el personaje que representa una nueva sociedad chilena, una sociedad heroica.

La izquierda cultural se convierte en testigo inerte de la “fractura” y de la matanza. Su alejamiento del “sentido” (en términos de Bürger) —aunque se digan que hacen arte “en el campo no oficial”— no pasa a ser sino parte de la apariencia “democrática” del sistema. En su breve texto “Commitment”, Adorno traza esta relación entre arte contestatario o comprometido y la oficialidad. El teórico señala que la obra de arte comprometida o contra el régimen “meramente se asimila” a la existencia baldía que protesta (189). En el Chile de mediados de los 70, la izquierda cultural es asumida como un tipo de adolescencia mal habida, una etapa pasajera, transitoria, a la que la derecha y el campo oficial —que lo abarca todo— no debe temer ni castigar. La izquierda artística y sus *performances* es asumida por las estructuras de poder como un berrinche de niño, algo que se debe ignorar. Mientras que las “acciones de arte” de Wieder deben ser ocultadas.

¿Es posible separar la fantasía escopofílica, de la fotografía, de la cámara de video de Carlos Wieder? ¿Es posible separarla de nuestra propia lectura de la novela? El proceso de lectura nos hace testigos y cómplices. Del mismo modo que las personas que

ven la instalación/exposición de fotos de Wieder, nosotros como lectores sentimos el placer en la destrucción de cuerpos y de textos como también observamos la imposibilidad de escapar que tienen las víctimas. Nos asombramos de cómo Bolaño literalmente disecciona una historia de otra novela, la reconfigura y la presenta como una versión que “revierte” a un pasado ensombrecido por el propio acto artístico de escribir²⁹. Se puede afirmar que hay una voluntad batailleana en *Estrella distante* de un tipo de complicidad entre la víctima y el verdugo, entre la izquierda y la derecha, por medio del arte. La complicidad que espera Wieder y que explora Bolaño es la lección que les impone el aparato gubernamental chileno posterior al golpe, el horror como verdad o, en palabras de Bataille en la relación del torturador y su víctima: “the depths of horror presents itself to human beings as the truth to discover” a lo que añade que esta crueldad que lo aleja de su estado normal lo lleva al “lejano límite de lo posible” (*Executioner* 17). Pero esto no es todo, Bataille subraya enérgicamente que sólo por medio del conocimiento de la abyección y del entendimiento de la capacidad humana de solidaridad, por parte de la víctima con el verdugo es que se abre la posibilidad de que cualquiera puede tomar su lugar. Es decir, cualquier persona puede ser víctima como cualquiera puede ser victimario porque la condición humana siempre está prevista para ello.

Ya que el proceso escritural de Bolaño incluye un engranaje entre la poesía y la

²⁹ En el tercer capítulo de esta disertación exploré cómo estos cortes fragmentan el libro o la novela original (sea *La literatura Nazi en América* o *Los detectives salvajes*) para presentar literalmente las escisiones del acto estético en una visión fragmentaria de la memoria y utilizo como ejemplo la novela corta, *Amuleto* (1999).

violencia y Bataille tiende al rito, al exceso y la propia poesía por medio de la violencia misma, considero apropiado explicar ciertas nociones que aparecen en esta novela por medio de los escritos del último. Por ejemplo, Carlos Wieder se mueve en la suma del ritual (casi) religioso, el erotismo y la violencia. Primero, con la escritura aérea de versículos de la biblia que inicia su actuación como piloto-poeta. Segundo, por el deseo por las gemelas Garmendia y que a todas las poetas que asesinó eran mujeres, aunque también tuvo víctimas masculinas pero las últimas no eran poetas. Tercero, por convertirse —luego de salir de Chile— en camarógrafo de una compañía de pornografía. En *Estrella distante* el horror se funde tanto con lo abyecto como con el éxtasis por medio de la poesía.

Bataille propone la soberanía de la poesía por medio de una lectura de la introversión jungiana y su contraposición y conjugación con lo sagrado por medio de lo religioso. Luego de equiparar al ser humano con la poesía, Bataille arguye que:

[L]a poesía que niega y destruye el límite de las cosas, es la única que tiene el poder de devolvernos a su ausencia de límite; el mundo, en una palabra, se nos entrega cuando la imagen que tenemos de él es *sagrada*, porque todo lo que es sagrado es poético y todo lo que es *poético es sagrado* (69 sus cursivas).

Dado que la poesía “niega y destruye la realidad inmediata” (69) y posee un carácter simultáneo de lo interior/exterior — como en el caso de las inversiones en la recámara donde Wieder expone sus fotografías— tiene, al igual que la religión, la capacidad de “arrojarnos apasionadamente *fuera de nosotros mismos*” (70 sus cursivas). Es en este salirse “afuera”, en alcanzar el éxtasis, que el límite de lo sensible se rompe y queda la

verdad poética, el arrebató y/o el caos.

Al entablar una relación de equivalencia entre lo sagrado y lo poético, Bataille asume la violencia de la poesía como un acto casi místico en el cual la violencia o el Mal es usada como una fuerza sensual que abre el camino para vivir en libertad. Es otro tipo de violencia constructora. Bataille nos da una receta o un camino dónde lo peligroso del acto poético es la posibilidad de asumir la negación de ciertas estructuras morales que se ciernen sobre bases ideológicas establecidas para coaptar nuestra libertad y no poder reemplazarlas con nada.

Lorenzo: mutilación, poesía y esperanza

Quiero concluir este capítulo tomando la anécdota de “Lorenzo”, que es una digresión del narrador en el texto, porque Bolaño ancla al personaje como modelo ideal de la actividad y vida poética. Además, la anécdota de Lorenzo es ejemplo y expansión de un “corte” que le hace el autor tanto al personaje como a su propio texto. Estos cortes confirman la estética cruel de Bolaño en el texto³⁰ y muestran el poder de la poesía de revivir o “renacer”.

Lorenzo era un niño que tuvo un accidente con un poste del tendido eléctrico al que se subió y perdió ambos brazos. Cuando creció se hizo artista y “descubrió” (83) que era homosexual. Bolaño narra cómo Lorenzo materializa o encarna el ideal poético en

³⁰ Cabe notar que Bolaño, aficionado del canon romántico francés, presenta a Lorenzo con un gran parecido al personaje epónimo de Alfred de Musset, *Lorenzaccio*. Lorenzaccio de Medici se gana la confianza de su primo Alessandro de Medici via el libertinaje y lo mata con el fin de salvar a una Florencia decadente. Así, el personaje Lorenzo reafirma y hace eco del desenfreno erótico, el abuso de poder, y la necesidad de violencia tal como aparecen en la obra de teatro francesa.

Chile desde este punto en su vida:

Un día [...] recibió una descarga tan fuerte que perdió los dos brazos. Se los tuvieron que amputar casi hasta la altura de los hombros. Así que Lorenzo creció en Chile y sin brazos, lo que de por sí hacía su situación bastante desventajosa, pero encima creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable (81).

El uso de saltos cualitativos (casi exponenciales pero siempre con un dejo de ironía) ayudan a entender el conflicto vital e identitario de Lorenzo y lo que lo lleva a forjarse como artista. Su contexto e historia son las situaciones que vive desde antes de que le amputaran los brazos. La situación de este nuevo artista y poeta pasa de “desventajosa” (por criarse en Chile) a “desesperada” (por vivir bajo el régimen de Pinochet) a “inconcebible e inenarrable”. En un país tan inmerso en la tradición católica y el conservadurismo militar, Lorenzo creció teniendo que asumir una alteridad extrema. Lorenzo decidió suicidarse lanzándose al mar pero sobrevivió y aprendió a nadar sin brazos. El resultado de este intento fallido fue su transformación en poeta y artista. Por los obvios problemas políticos en Chile, huye a Europa dónde vive actuando y cantando en la calle, además de pintar y escribir. Luego de pasar por penurias económicas y sentimentales es descubierto por un grupo teatral y conoce el éxito. Se hace la mascota oficial de la paraolimpiada de Barcelona. Y al final de la historia el personaje se contagia con el VIH, padece de SIDA y muere (*Estrella* 81-5).

Judith Butler explica en su libro *Gender Trouble* que no hay una “identidad de

género” anterior a las “expresiones de género”, sino que esa identidad se va constituyendo paulatinamente por medio de “expresiones” performativas (34). El juego performativo es uno de agresión y dominio, de sumisión y entrega. No podemos olvidar que Lorenzo —al igual que las víctimas de Wieder— también es un personaje mutilado. Un personaje mutilado por Chile, por la dictadura, por las circunstancias que le tocó vivir en su patria. Es decir, el chileno tiene que enfrentar las posibilidades concretas de la salida del país y de la muerte sean estas coordinadas una confluencia o no. En el Chile post-golpe, Bolaño parece apuntar a la construcción de una identidad nacional por medio de la hiperbolización de la desesperación que desenlaza en lo inconcebible y simultáneamente en lo inenarrable: lo traumático. El chileno tiene que cortarse de canto, salirse de su propio país, de su patria o quedarse en ella y ser cercenado de una manera u otra. Vemos entonces un sistema binario donde el deseo y la violencia son también los polos donde la desesperación como identidad está tendida. Así se presenta, lo que llamaría Judith Butler, un “contexto opresivo” (172) que Lorenzo explica en sus propias palabras al comentar sobre su intento de suicidio: “Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto” (*Estrella* 82-3).

Lo más asombroso (por inquietante y como compromiso ético) de esta narración es que el narrador considera a Lorenzo “mejor poeta que Stein o Soto” (85), a pesar que no leyó ninguno de sus poemas. ¿Cuál es la consecuencia de este juicio crítico? ¿Por qué Bolaño inserta esta historia en la narración? El contraste con Wieder no puede ser más polarizado. El piloto es alto y guapo, de constitución atlética y goza del favor de la crítica y del público. Lorenzo tuvo una vida de lucha marcada por viajes, accidentes,

amputaciones y desengaños amorosos para luego morir enfermo³¹. Bolaño prefiere que sus poetas o la figura del poeta sea heroica aunque se condene al fracaso. El poeta debe ser un héroe romántico que viva de una forma particular, entregándose a la aventura y automarginándose. La poética que intenta Bolaño en esta novela puede ser explicada de mejor manera si nos remitimos a Bataille que, al analizar la figura y poesía del francés Charles Baudelaire y el inglés William Blake, argumenta que la poesía tiene que destruir todo lo que aprehende con tal de entender y encontrar “la identidad del mundo y del hombre” (*Mal* 43).

La paradoja aquí es que la poesía, según Bataille, intenta recuperar lo desasido por ella misma. En este movimiento pendular entre lo asido y lo desasido de la poesía, Bataille parece “recuperar” la individualidad del poeta. El poeta pasa a ser sinécdoque de la comunidad porque es el sitio exclusivo, en el vaivén, donde ésta puede encontrar su propia “unicidad” (44). Bataille entiende a Baudelaire como la figura que toma la poesía burguesa y por medio de un posicionamiento romántico desde la “necesidad individual” (como consecuencia de una “tensión material” histórica) la asume como fascinación del Mal y la transforma en poesía antiburguesa (49). Es decir, desde un posicionamiento romántico, el poeta enfrenta su propia comunidad desde la situación cultural que vive. Por ende, la poesía pasa a ser lo que Bataille llama una “búsqueda sollozante” de una nueva moralidad en la que la fascinación por el Mal es una negación de la futuridad y de lo utilitario en un intento de acallar la voluntad (que siempre tiende, siempre desea el Bien).

Más aún si vemos, a su vez, lo que significa la figura de Arthur Rimbaud —tanto para Bataille como para Bolaño— en términos del posicionamiento de la poesía en un

³¹ Ver “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” en *El gaucho insufrible* (2003) de Roberto Bolaño.

contexto contemporáneo, surge la posibilidad de la transformación del poeta en asesino por medio de la negación de la poesía misma:

Rimbaud's adieu to poetry, its dedication to the aporia of the “impossible”, thus outlines for Bataille the new “field” of a modern poetics. As he asserts in the “Digression”, Rimbaud has “extended” the “possible” of “poetry” by “suppressing it” for his successors. No poet of today who claims to have heard and understood Rimbaud's farewell to poetry can continue to simply write poetry. He must, in his writing, take into account Rimbaud's “silent contestation” [...], imitate its sacrifice, and write under the imperative of its impossibility (*Arnould* 93).

Bataille afirma que “[l]a negación de Charles Baudelaire es la negación más profunda, ya que no es en ningún momento la afirmación de un principio opuesto. Expresa solamente el estado de ánimo obstruido del poeta, lo expresa en lo que tiene de indefendible, de imposible” (52). Carlos Wieder pasa a ser, como Baudelaire, la negación de la poesía por medio de la poesía misma.

Si el personaje Carlos Wieder deja un legado de crueldad semi-secreto en Chile, la importancia de Lorenzo en la narración es ser su contrapunto. Más aún, Lorenzo pasa a ser el reflejo cóncavo de Wieder. Ambos son dos caras de la moneda que fue Chile, el terror, la herida, la membresía en la nación implica ser “desmembrado” de alguna forma: ser tanto torturado como torturador.

Al usar el avión, la fotografía y la cinematografía como tropos, como metáforas tecnológicas de la modernidad, Bolaño crea una genealogía híbrida. Por un lado, establece un canon y sus propios antecedentes literarios y, por el otro, subraya la

posibilidad constante del Mal y el fracaso de la utopía modernizadora y progresista en Latinoamérica. *Estrella distante* es el trampolín que permite que Bolaño pueda escribir *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. Sus preocupaciones literarias se perfilan desde esta novela y se desarrollan en las siguientes. Bolaño desarrolla su estilo a partir de aquí en busca de resucitar la poesía por medio de la prosa y la narración de historias en las que “el poeta” es el protagonista. El autor quiere probar que la poesía siempre regresa, siempre resucita en nuevos modos de percibirla a pesar de que el Mal puede arroparla y desvirtuarla.

Capítulo 2. *Los detectives salvajes*: El fracaso de la modernidad

Son mejores los paracaidistas que
descienden envueltos en llamas o, ya de
plano, aquellos a los que no se les abre el
paracaídas.

(comentario acerca de *Altazor* de Huidobro)
Roberto Bolaño

En el capítulo anterior, “*Estrella distante*: poesía y crueldad”, mostré cómo Bolaño elabora su poética por medio de una serie de cortes dentro del contenido de sus textos para desarrollar una estética de la crueldad. Bolaño sólo puede desarrollar esta estética a partir de lo que él ve como los intentos fallidos de la modernidad en términos de progreso político y cultural. Bolaño toma su desencanto como base desde la cuál retrata un número de personajes que deciden alejarse —para bien o para mal— de las corrientes culturales prevalecientes. En *Los detectives salvajes*, novela épica que narra las aventuras de Ulises Lima y Arturo Belano, los poetas jóvenes que escoge para representar este alejamiento van en busca de la misteriosa poeta Cesárea Tinajero, a quien escogen como referente cultural y de quien se hacen “herederos literarios” a pesar de que no saben casi nada de ella.

Los detectives salvajes se divide en tres partes. La primera parte, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, es narrada —en forma de diario— por García Madero, un joven poeta mexicano que se une a la desorganizada búsqueda de los primeros y que a través de la trama va enamorándose de Lupita, una joven prostituta. García Madero se hace parte del grupo de los real visceralistas, un grupo de poetas que es liderado por

Belano durante los años 70 en el Distrito Federal³². No hubo “ceremonia de iniciación” (*Detectives* 13) y no hay realmente un intento ni deseo de avanzar estéticamente ni de buscar editoriales que publique el trabajo del grupo poético. Los real visceralistas se “conforman” con hacer acciones literarias que sólo consisten en interrumpir las actividades de lectura de poesía de otros poetas en la Ciudad de México, D.F. La segunda parte de la novela (y que a su vez es la más extensa), “Los detectives salvajes (1976-1996)”, recoge un gran número de entrevistas a otros personajes en torno a Arturo Belano y Ulises Lima y que podemos asumir que son hechas por el propio García Madero, aunque esto no se hace explícito. Sus entrevistas lo llevan alrededor del mundo e indagan la recepción que los poetas reciben en diferentes esferas, desde lo personal hasta lo crítico. Además de los saltos geográficos, también hay saltos temporales. Aquí se entremezclan vida y obra y surge el poeta como héroe romántico y anacrónico. En la tercera y última parte, “Los desiertos de Sonora (1976)”, García Madero retoma la narración que se desarrolla al norte de México en el desierto del área de Sonora durante los años setenta. Durante el viaje juegan a adivinar figuras retóricas y a descifrar sus propios dibujos-adivinanzas. Ya en este momento, Belano, Lima y García Madero se encuentran con Alberto, el proxeneta de Lupita, y su acompañante, un policía corrupto y

³² El “real visceralismo” de *Los detectives salvajes* y el “infrarrealismo” mexicano de los setenta son variaciones del nombre “surrealismo” originado en la literatura francesa y heredero del grupo dada francés. Así Bolaño establece claramente un linaje poético al seleccionar el nombre del grupo poético del cual era líder indiscutido. Incluso, Bolaño lo narra en la primera parte de la novela cuando el joven poeta García Madero se encuentra con Jacinto Requena, otro de los miembros, en un café y comentan las últimas “expulsiones” de poetas del grupo “real visceralista”: “Belano se cree Breton, dice Requena” (*Detectives* 101).

anonimo. Simultáneamente se ponen en contacto con la poeta Tinajero. El encuentro produce el clímax de la acción y cierra la novela con una violencia innecesaria y fútil aunque de una gran carga simbólica. La poeta que buscan incansablemente es asesinada frente a sus ojos mientras forcejeaba por la pistola que traía Alberto. Arturo Belano y Ulises Lima, responden con la misma moneda y asesinan a cuchilladas al causante de la muerte de Cesárea Tinajero.

Los detectives salvajes es hilvanada por la gran preocupación de Roberto Bolaño por la poesía y el lugar que ésta ocupa frente a las instituciones culturales del momento. Es decir, la tradición poética mexicana sirve como el motor y el hilo que conduce la narrativa. La poesía se convierte en el mayor referente, activado en la medida que la mayoría de los personajes se relacionan con el acto poético, son poetas o aspiran a serlo, son críticos, trabajan en casas editoriales o en la academia. De esta forma, la poesía se convierte también en personaje inapelable, una sombra y un sendero siempre presente en las acciones de Arturo Belano y Ulises Lima, los personajes principales.

Sin embargo, la relación entre los protagonistas y la poesía mexicana se complica ya que ésta, al ser mediada y apropiada por el gobierno (por medio de sus auspicios financieros), se convierte en una institución burocrática a la que estos personajes deben retar, invertir, subvertir y destituir. Como institución cultural, la poesía en *Los detectives salvajes* pasa a ser un microcosmos de la nación: al ser institucionalizada por el gobierno posrevolucionario como parte de un proyecto de modernidad y progreso, no se salva de convertirse en un sistema normativo que refleja las operaciones básicas de las estructuras gubernamentales que impulsaron su desarrollo³³. Para estos jóvenes poetas la poesía pasa

³³ José Vasconcelos fue nombrado el primer secretario de educación pública durante los primeros años de

a ser una entidad que es subyugada por la institución en vez de ser un medio artístico liberador.

La relación de la narrativa de Roberto Bolaño con la poesía puede entenderse como conflictiva, pero también como una que busca rendir tributo a la tradición poética, en específico a las vanguardias históricas en México. El crítico Alberto Medina resalta que la narrativa de Bolaño muchas veces consiste en la denuncia del otro lado de las vanguardias. El lado que no está comprometido políticamente, sino las maneras por las cuales se institucionaliza y se hace cómplice del poder y la represión política (*Arts of Homelessness* 550).

En *Los detectives salvajes*, la mención y repetición de nombres de poetas y los juicios estéticos a los que son sometidos éstos, sus obras y los demás movimientos poéticos sirven como adjudicación de una carga metaliteraria que intenta evaluar el rol del poeta en la modernidad latinoamericana. Por otra parte, críticos como Patricia Espinoza, Grínor Rojo y Julia Rial leen la obra de Roberto Bolaño como literatura posmoderna donde el viaje, la polifonía y “las secuencias de acciones impredecibles” (Rial 23) toman un rol principal. Además, “la perspectiva desintegrada, desarraigada y globalizada” (Rojo 75) de *Los detectives salvajes* la enmarcan en un contexto literario de posibilidad de fuga y alejamiento en una “operación que alude al simulacro” (Espinoza 174). La novela se puede leer de esta manera, desde una perspectiva posmoderna donde no se les permite a los lectores descifrar los significados y la acción se va complicando

los 20 y puso en marcha una campaña muy ambiciosa de alfabetización y de producción cultural. Muchos poetas formaron parte de su gabinete y la poesía en México fue “protegida” y auspiciada por las instituciones gubernamentales del momento porque tenían como meta crear el carácter nacional y “moderno” del país.

hasta el punto de parecer absurda. Sin embargo, a pesar de la apariencia desajustada de la narración (dado que es una narrativa no lineal, dividida en “partes” que fragmentan la posibilidad de una lectura ininterrumpida), de las fugas de los personajes, el constante movimiento y la multiplicidad de anécdotas y voces, *Los detectives salvajes* sí le ofrece al lector un código interno y organizador tanto de la acción como de una lógica abarcadora. Esta clave descifradora radica en el estatus de la poesía dentro del panorama cultural de México.

La cultura, y dentro de ésta especialmente las artes y la poesía, pasa a ocupar un puesto de importancia en el imaginario institucional posrevolucionario mexicano porque es desde ellas (las artes, la poesía) que se emprende el proyecto de construir una nueva nación. El gobierno como institución paternalista, pretende formar o recrear un “México moderno” mediante la elaboración de una nueva cultura nacional forjada y homogeneizada desde un nacionalismo institucional en ciernes por medio de instituciones gubernamentales y culturales que elegirán, renovarán, unificarán y universalizarán todos los aspectos de la cultura.

El proyecto que se hace canónico dentro de la nación y que casi simultáneamente se hace representativo de “todo” lo mexicano en el ámbito internacional es el muralismo inspirado en el arte indígena, ideado por José Vasconcelos en la primera década del gobierno revolucionario como jefe de la nueva Secretaría de educación pública (1921-24) y ejecutado con mayor renombre por los pintores Diego Rivera, José Orozco y David Siqueiros. Aunque no haya disfrutado de una posteridad tan visible como la del muralismo ahora emblemático de la postrevolución mexicana, la poesía también tiene su historia como terreno intervenido en el mismo proyecto de construcción cultural de una

nueva nación. Este tipo de intervención cultural tiene que ser entendida desde el marco del deseo institucional de entrada a la modernidad. Es esta historia de intervención y apropiación cultural en el acto poético lo que quiero destacar en este capítulo como imprescindible para la comprensión crítica de *Los detectives salvajes*.

En las siguientes páginas quiero mostrar cómo la novela toma como punto de partida la forma en que Bolaño recupera y subvierte el debate de la tradición literaria mexicana en el que se establece la polaridad entre la nación como ente masculino en contraposición a la traición “feminizante” de poetas como los Contemporáneos. Es central para este capítulo indagar, a su vez, cómo Bolaño comenta y critica la modernidad vista desde los ojos de los personajes de *Los detectives salvajes*. Bolaño los posiciona en un espacio periférico frente a un determinismo impuesto por los que ellos entienden que son enemigos de la “verdadera” poesía (como la institucionalización del acto poético para fines políticos y su mayor “representante” de la apropiación institucional del poeta: Octavio Paz). Como bien nota José Agustín Pastén en su artículo “De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño” el gesto de los real visceralistas, su reacción a Paz no es

superar ni [...] desautorizar a Paz. El Nobel mexicano ya aparece desvalorizado en la novela, ahora solo hay que silenciarlo y sacárselo de encima [...] la búsqueda de Cesárea Tinajero por parte de los cuatro "detectives salvajes" de la primera y tercera sección de la novela —Arturo y Ulises, y más tarde García Madero y Lupe— constituye un esfuerzo por encontrar una especie de tercera vía poética, esfuerzo que, habrá que agregar, irónicamente se circunscribe en aquella "tradición de la ruptura"

que el mismo Paz defendió tantas veces sobre todo en *Los hijos del limo*.

Los jóvenes real visceralistas no se identifican ni con Paz ni con Neruda (*Detectives* 30), ni con Parra ni con Neruda (*Detectives* 166), ni con Paz ni con los “poetas campesinos” (*Pastén* 425-6).

Al separar su grupo de cualquier paternalismo o influencia (no literaria sino política o de mercado), Bolaño configura a sus personajes como héroes que se batan en duelos de vida o muerte ante los gigantes (y enanos) literarios de su época.

A continuación resumo las pautas generales del debate en torno al género y la literatura mexicana que sirven de trasfondo a la novela de Bolaño. Bolaño, contrario a lo que los críticos han llamado su “visión latinoamericanista” en *Los detectives salvajes*, se reafirma en un universo literario que aunque no es enteramente mexicano está anclado en las polémicas culturales mexicanas.

Estridentistas vs. Contemporáneos

Bolaño recupera una discusión que es conocida por todo aquel estudioso de la historia de la poesía mexicana desde el modernismo hasta el presente. Antes de Bolaño, la polémica literaria nacional era asunto de especialistas en literatura mexicana y no de novelistas y mucho menos de sus lectores. Críticos como Guillermo Sheridan, Luis Mario Schneider, Víctor Díaz Arciniega, Pedro Ángel Palou e, más recientemente, Ignacio Sánchez Prado han escrito desde artículos hasta libros monográficos sobre el tema de la relación entre la poesía, la cultura, la nacionalidad y la preferencia sexual en la época del surgimiento de las vanguardias en México y que tiene su inicio en los debates registrados en las últimas ediciones de 1924 del periódico *El Universal Ilustrado*.

Bolaño recupera la polémica y el debate para mostrar la repetición de ciclos en la tradición de la poesía mexicana, apropiarse de los grupos vanguardistas originales de los años 20, y de este modo reconfirmar su marginalidad frente a las esferas del poder. En los años 70, esta recuperación implica un deseo de hacer sátira de la institución literaria y revelar, por un lado, la homosexualidad de ciertos poetas de los 20 que los consignaba como figuras marginales y, por el otro, asumir una serie de actitudes beligerantes y contestatarias frente a la homogeneización literaria y la fé ciega en “caudillos” literarios como Octavio Paz. Bolaño ficcionaliza algunos aspectos del debate histórico y deja otros en blanco para que el lector llegue a sus propias conclusiones.

A raíz de la revolución y porque en México el movimiento de la poesía modernista ya era un modelo desgastado por su proximidad al “porfiriato” (*Mexican Masculinities* 118), podemos observar el inicio del debate literario entre estridentistas y Contemporáneos. Este debate muestra cómo se vincula la construcción de la nación por medio de una masculinidad homofóbica y misógina. En el artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” publicado el 21 de diciembre de 1924 en *El universal ilustrado* de México, Julio Jiménez Rueda expone con marcado pesar:

Hoy la familia literaria se entrega con ahínco a la infecunda tarea de negarse a sí misma. Pasiones, rencillas entre grupos que no tienen, ni han tenido nunca razón de ser en un país como México, que están pidiendo a gritos la colaboración de todos los elementos o que piensan, para la organización de su vida autónoma, llena de mejor parte del tiempo de los que están obligados por su cultura, por su talento a realizar obra nacional, bella, útil, palpitación del alma popular.

Esta supuesta “obligación” de realizar “obra nacional” es esencial al pensar en el movimiento *estridentista* continuamente mencionado en *Los detectives salvajes* y se contraponen a lo que el autor del artículo describirá posteriormente como femenino e indigno: la debilidad de no “trabajar” para la “virilización” de la sociedad mexicana.

Jiménez Rueda entiende la entrada a la modernidad en México como un trabajo de hombres con la meta de solidificar y organizar la nación. La incapacidad de asumir este rol es síntoma de debilidad: “Cualidad masculina es dar frente con valor a todas las contingencias de la vida, preferir lo fuerte, lo noble, lo altivo [...] Cualidad femenina es, en cambio, ampararse en la debilidad para herir impunemente al prójimo”

(*Afeminamiento* Jiménez Rueda sin número de página). Esta visión negativa de la feminidad no es más que el primer paso para exaltar la figura masculina y personificar a México como "hombre" que tiene que enfrentar los retos de entrar a la modernidad. Es decir, México sólo puede constituirse "moderno" por medio de su "hombría", de una masculinidad hiperbólica, de manera que adoptar lo "femenino" sería una traición al progreso del país.

El debate dentro de la tradición poética mexicana se polarizó por el enfrentamiento entre los estridentistas y el grupo “sin grupo” de los Contemporáneos. En una conferencia dictada en mayo de 1924, Xavier Villaurrutia, futuro editor de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*, critica al estridentismo y a los seguidores del líder estridentista Maples Arce. Del último señala que “ha logrado crear una inconciencia poética colectiva, un verdadero unanimismo” (citado por Gordon 1089). El asalto no es realmente dirigido a Maples Arce (aunque lo llama “jefe y ejército de su vanguardia”), sino a sus seguidores por imitarlo en su apropiación “incómoda” de los “ismos”

Europeos³⁴.

Antes de la publicación del artículo de Jiménez Rueda en 1924 y casi un mes después de la conferencia de Villaurrutia, Maples Arce publica el poema “Vrbe: Superpoema bolchevique en cinco cantos” (1924), el cual inscribe al poeta en una vanguardia política, heredera de los ya señalados “‘ismos’ europeos” pero filtrada para denotar lo “mexicano”. En la tercera estrofa del primer canto resalta que:

Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social.

Los asalta-braguetas literarios
nada comprenderán
de esta nueva belleza
sudorosa del siglo. (Schneider 427)

Según explica Rafael Hernández-Rodríguez en su artículo “Whose Sweaty Men Are They? Avant-Garde and Revolution in Mexico” (*Ciberletras* sin paginación), el intento por desacreditar a los Contemporáneos por su homosexualidad (cifrada despectivamente por el epíteto “asalta-braguetas”) surge de un doble propósito: primero, descalificarlos de la literatura nacional por razones “morales” y segundo, incorporar el movimiento estridentista a las vanguardias europeas con la intención de crear lo que denomina como un proyecto revolucionario e internacional por medio de su asociación con Rusia y por lo que llama “a clumsy appropriation of the reactionary ideas of Italian futurism — chiefly its praise of war, patriotism, machinery, velocity, ‘manly’ work, aggression, and disdain

³⁴ El crítico Rafael Hernández-Rodríguez va más allá y la tilda de “torpe” en su artículo.

of women” (*Sweaty Men* Hernández)³⁵.

El intento de descalificación apunta a un deseo de los estridentistas de inscribirse en la literatura nacional por medio de la exclusión del “otro” del grupo de los Contemporáneos. Esta insistencia de los estridentistas por ser el estandarte de la poesía puede ser vinculada a la necesidad nacional de llegar a una supuesta “modernidad”, ya que la responsabilidad de la construcción de un estado “moderno” después de la revolución parece recaer directamente en la literatura y especialmente en la poesía. Mientras que los estridentistas cantan loas al avión y las radiocomunicaciones, los Contemporáneos están preocupados por una estética influenciada por los escritores franceses simbolistas y sus herederos surrealistas. Los Contemporáneos sienten una gran afinidad por los escritores franceses y lo que ellos evalúan como la consagración de la poesía como arte intelectual y cosmopolita³⁶. Los protagonismos antagónicos de los Contemporáneos y los estridentistas seguirán esta dinámica de exclusión estética de parte y parte.

En otras palabras, los Contemporáneos desarrollarán una vanguardia más esteticista mientras que los estridentistas quieren entrar en la modernidad desde una vanguardia tecnófila, política y “masculinista”. La recién nacida vanguardia estridentista intenta más que retar, borrar el pasado modernista (en términos literarios) de México. Los posicionamientos estéticos que escogieron ambos grupos están enmarcados en una profunda antítesis: lo mecánico productivo y nacional versus lo sensual, elevado e

³⁵ Esta torpe apropiación de los ideales del futurismo italiano también la vemos en el personaje Carlos Wieder de la novela *Estrella distante* discutida en el capítulo anterior.

³⁶ Ver en especial varios de los ensayos de Jorge Cuesta en torno a la literatura y cultura francesa aparecidos en el segundo volumen de sus *Obras Reunidas*.

internacional. Por ejemplo, los poemas de *Nocturnos* (1933) de Xavier Villaurrutia buscan un tono de ambigüedad y de imprecisión en una estética acuñada en la sombra y el susurro. El conocimiento llega por medio de experiencias sensoriales que pueden ser inexplicables y que hacen eco de lo inexplicable o de lo explicable sólo por los sentidos. En cambio, un poema de Maples Arce dirigirá su atención al obrero, a la industria y la difusión mecánica. Maples Arce es el negativo de la imprecisión discursiva de Villaurrutia porque en su poesía lo mecánico pasa a ser lo palpable. Maples Arce, siguiendo de cerca a los futuristas italianos, crea una estética (protofascista) de la posibilidad del progreso nacional por medio de la productividad comercial. La poética de Maples Arce apuesta al futuro nacional desde la fuerza enunciativa de la labor física. Lo poético para Maples Arce es lo vigoroso en movimiento: el cuerpo masculino en acción. A pesar de que existía esta dinámica de exclusión mutua, hay ciertas líneas de contacto fundacionales entre los estridentistas y los Contemporáneos³⁷.

El desarrollo poético de ambos grupos se da a la sombra de la posrevolución, específicamente en el proceso de reconstrucción o refundación cultural nacional. La búsqueda de contactos con las literaturas de otros países los hace más “cosmopolitas”³⁸. La inclusión de poetas dentro de las respectivas revistas de los grupos contrarios borra,

³⁷ Un ejemplo inocuo pero que evidencia la proximidad de ambos grupos es el matrimonio de Lupe Marín y Jorge Cuesta. Marín fue la segunda esposa de Diego Rivera, siempre asociado a una estética estridentista. Luego de su divorcio del pintor, Marín se casa con el poeta en 1928. Estos contactos entre los grupos pueden catalogarse de endogámicos.

³⁸ Los estridentistas toman como ejemplo político y estético a la Rusia revolucionaria y a la Italia futurista. Mientras que los Contemporáneos heredan de los modernistas tomar la poesía francesa como ejemplo e inspiración.

aunque sólo en sus inicios, las líneas que los dividían.

Las tensiones entre ambos grupos se intensifican con la antología poética de 1928 editada por Jorge Cuesta, titulada: *Antología de la poesía mexicana moderna*. El único estridentista incluido es Manuel Maples Arce y en su nota introductoria, Cuesta o quizá Villaurrutia lo critica de antemano³⁹:

Manuel Maples Arce ocupa [...] un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó —en un alarde de “acometida pretérita”, romántica— con el nombre injustificado de estridentismo, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa [...] La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre [...] en deplorables regresiones románticas. El tono mismo del alejandrino que prefiere —y que desarticula con escasa agilidad lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca (*Contemporáneos ayer* 145).

La respuesta de Maples Arce tendrá que esperar 12 años hasta 1940, año en que publica su propia *Antología de la poesía mexicana moderna* y critica duramente a Salvador Novo y Xavier Villaurrutia tildándolos de, entre otras cosas, “frívolos”, “triviales” y llanamente de que se sirven de la “*inversión como método poético*” (Novo 30-1 citado por Monsiváis, mis cursivas).

Es así que el debate literario iniciado por Jiménez Rueda sobre la masculinidad y

³⁹ Según Carlos Monsiváis en *Salvador Novo: Lo marginal en el centro* (2000), Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta colaboraron en la preparación de la antología, siendo el segundo *de facto* editor del texto aunque sólo se acredita a Cuesta (Novo 30).

la literatura nacional perdura por medio del machismo y la homofobia rampante como bien ejemplifica Maples Arce en su respuesta en la que afirma que la “inversión” es un método inválido. O sea, Maples Arce parece aferrarse a una inquebrantable posición reaccionaria en contra de los poetas homosexuales o “homosexualizantes” porque asume que una actitud homosexual o *queer* no es compatible ni con la poesía ni con el desarrollo de la nación⁴⁰.

Sin embargo, los personajes principales de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano y Ulises Lima, se adjudican una voz minoritaria y se establecen en un espacio periférico, asumiendo “las regresiones románticas” achacadas a Maples Arce por Cuesta pero simultáneamente oponiéndose específicamente a la línea de incorporación institucional trazada por el estridentista. Esta incorporación institucional a la que aspiraba Maples Arce fue la causante de las infatigables críticas de Cuesta quien, según Ignacio Sánchez Prado, aspiraba a que los artistas —en especial los poetas— tuvieran un “espacio autonómico concreto” frente al Estado. Sánchez Prado analiza la crítica de Cuesta no tan sólo como un respetable deseo de autonomía sino que también demostraba grandes diferencias intelectuales y políticas frente a la *intelligentsia* mexicana de los 20:

La diferencia crucial de Cuesta respecto a los intelectuales de la generación de 1925 radica en el hecho de que *su proyecto intelectual se centra en su no adscripción al Estado*, es decir, en la idea de una práctica intelectual independiente que no sólo es autónoma al poder sino que, con el tiempo, tendrá un imperativo de crítica a éste (*Naciones intelectuales* 84

⁴⁰ No puede olvidarse que Maples Arce también fue diputado al congreso mexicano y que desde su puesto consigna duras críticas y acusaciones de violar la moral pública a los poetas Contemporáneos.

mis cursivas).

Estos jóvenes poetas se organizan en torno a un doble propósito de alejarse de la institución y la intelectualidad de su época y de crear poesía —ya no la creación poética autónoma del poder estatal— independiente y automarginada de ese mismo poder estatal aunque no se pudieran cosechar los beneficios de esa proximidad con el poder. No, los real visceralistas se exigen a sí mismos no ingresar en el círculo de los que consideraban “poetas del Estado”. Belano y Lima, como ideólogos, rechazan el acceso a los círculos del poder (literario, cultural y político) que reproducen la metanarrativa hegemónica tanto de la nación como de la literatura. La única excepción posible era entrar y salir, como guerrilleros urbanos, a ese círculo de poder como distracción, disturbio o interrupción. Bolaño entonces sintetiza estas posturas en conflicto y las hace un área de contacto discursivo. Por este medio, Bolaño funde el debate y lo articula como forma poética y marco principal de lo que los real visceralistas aspiran a ser: anacrónicos románticos con fama periférica pero intensa⁴¹.

Como ya mencioné, Jiménez Rueda comienza el debate público en torno al género y la literatura mexicana con la publicación de su artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” en 1924. En el artículo, Jiménez Rueda relaciona la posibilidad de modernización mexicana con la necesidad de escribir literatura masculina y masculinizante, una literatura que entendía como “viril”. Podemos apuntar este artículo como el inicio, en México, de una visión de la modernidad en la cual no se permite ni se acepta la diferencia homosexual. Al subyugar el acto creativo (que Bolaño entiende en

⁴¹ Bolaño también experimentó “los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa” antes de consagrarse como escritor por medio de los varios premios internacionales que ganó.

términos de sexualidad y de deseo, como veremos más adelante, cuando discuta el personaje de Ernesto San Epifanio y su clasificación sexual de los géneros literarios), se intenta imponer una ley implícita de complicidad con la cosmovisión gubernamental.

Leonidas Donskis aclara este punto al afirmar que la modernidad:

has an obsession to control memory and to rewrite history in accordance with power distribution or disposition. I am in control of societal existence and culture; therefore, I am able to provide a legitimizing narrative. Memory is an aspect of power. What and how to remember and what and how to forget depends on who writes an account of an epoch's history and political deeds (*Troubled Identity* 39).

Donskis, crítico de la modernidad, entiende que el control de la memoria y la historia es necesario para adquirir y asentarse en el poder por medio de una narrativa institucional que decidirá quién entra en ella y quién o quiénes quedarán excluidos. Al agenciarse este poder, la institucionalización del estado mexicano se acelera y se hace multiplicable siendo así que pasa a controlar todas las esferas públicas de la producción cultural de un país.

Como señalé antes, Bolaño incorpora la preocupación inicial de Jiménez Rueda en torno a una literatura nacional masculinizante y la invierte para satirizar a las instituciones culturales tradicionales y tradicionalistas de México. Los dos grupos poéticos vanguardistas de su época, estridentistas y Contemporáneos, toman el debate iniciado en México por Jiménez Rueda sobre lo nacional como masculino y lo asumen en su poesía, creando de esta manera el referente que Bolaño luego usará como tópico de su novela.

Octavio Paz y las repercusiones de las pugnas literarias

En *Los detectives salvajes*, el ejemplo más claro de la apropiación del ideal de confrontación estridentista y su filiación a estos lo vemos en los retos de Ulises Lima y Arturo Belano a la “oficialidad” literaria de la época, en especial Octavio Paz, quien siempre se autodenominó heredero de los Contemporáneos. Al no moldearse a los estatutos y preceptos de la oficialidad representada por Octavio Paz y sus seguidores, Bolaño establece una jerarquía en la cual Belano y Lima son llevados a una posición *überminoritaria*, es decir, están tan fuera de las escalas de poder que no se supone que sean comparados con Paz ni merecen ser mencionados en la misma oración— no hay la posibilidad de establecer diálogo ni de retar al poeta y exdiplomático en su torre de marfil. De esta manera, desde una autoridad asumida por la historia literaria mexicana, Paz pasa a ser el máximo “enemigo” (*Detectives* 14) de los jóvenes poetas. Así Bolaño establece otro paralelismo, Cesárea Tinajero, la poeta que quieren conocer por ser la fundadora del primer “realismo visceral” es también *überminoritaria*, también se fuga. A pesar de haber sido parte del grupo, no puede ser encasillada como estridentista. Ella es la fundadora y única miembro de su “grupo poético”, los real visceralistas, lo que implica una fuga de la institución poética y un gran contraste de Octavio Paz como símbolo del status quo, por su posición acomodada con las instituciones de poder, sus seguidores, y por ser el ejemplo escogido de una poesía que está fuera del ámbito vital.

Por ejemplo, una de las voces que más ferozmente critica la supuesta “institucionalización” de Paz en su rol de figura paternal y autoritaria durante esta época posterior al 68 mexicano es la de José Joaquín Blanco⁴². El joven crítico sirve de

⁴² Joven poeta, abiertamente homosexual, cronista y crítico literario, Blanco, quien es parte de la

portavoz de la conciencia de los jóvenes poetas del Distrito Federal y resume en su totalidad la visión que tenían de Paz los protagonistas de *Los detectives salvajes*. En las siguientes páginas analizaremos los textos de Blanco y la capacidad que tienen para mostrar los matices culturales que propiciaron el disgusto de los jóvenes poetas con Octavio Paz durante la década de los 70. Blanco, tanto en su *Crónica de la poesía mexicana* (1977) como en *La paja en el ojo: ensayos de crítica* (1980), por momentos llena de halagos a Paz mientras que en otros —la mayoría— despotrica contra él. El cronista sitúa a Paz en un contexto particular dentro de la tradición poética mexicana y su percepción hace evidente por un lado la deuda de gratitud poética, mientras que por el otro (el más importante para nuestro análisis), el recelo y la desconfianza con los cuales los jóvenes poetas mexicanos de los 70 ven a Paz y lo entienden como figura paternal con la que se tiene que luchar.

La crítica más feroz de Blanco a Paz proviene de dos lugares o posicionamientos críticos frente a su imagen y obra. Primero, lo que Blanco llama la “pose” hipócrita de Paz y su manera calculada de establecerse como intelectual y poeta público a partir de una obra que es autocontenida y que en el extranjero lo establece como “pintoresco” y en el ámbito nacional como lleno de un “conocimiento europeo desdeñoso de la realidad nacional” (*Paja* 189) que se contenta con reciclar posiciones hiperintelectuales y especializadas que carecen de “riesgos”. Mientras Paz se impone en “un mandarinato intelectual mucho más autoritario y suntuoso que cualquier cacicazgo” (*Paja* 188) y se convierte ante los ojos de estos poetas en el padre precavido y estancado, consternado por

generación de Bolaño y con quien interactúa, de lejos, durante esta época, se da a conocer como escritor incipiente a principios y mediados de los 70 cuando apenas era un veinteañero.

los cambios (sean sociales y políticos o culturales) pero fácil a utilizar la manipulación para posicionarse como máximo representante de la poesía en México. De acuerdo a Blanco, Paz se hace, en los 70, un poeta “rentable”. Blanco lleva más lejos su crítica y raya en el insulto cuando comenta que la obra de Paz carece de riesgos y supone que en realidad es:

una alevosa capitalización de las glorias prestigiosas sin sus riesgos, es decir, la literatura de Contemporáneos sin su reto moral, el surrealismo sin el riesgo de la escritura automática, el nacionalismo sin ‘el exceso patriotero’ y el socialismo sin el estalinismo [...] Su obra y su personaje están *calculados*, dispuestos en la pose conveniente para la fotografía inmortal, los premios y los folletines de prensa, los elogios y los homenajes (*Paja* 188).

De este modo, Blanco se hace eco de su generación y se asegura de desligarse de la tradición que Paz quiere para sí. El cargo más grave que le imputa a Paz es que su aparente independencia frente al estado priísta valida y autoriza a ese mismo Estado y su corrupción. La segunda crítica de Blanco es al rescate y decisión de Paz de hacerse el portaestandarte y heredero de los Contemporáneos mientras que escoge los elementos del grupo que le son propicios para avanzar su imagen pública. A Blanco se le dificulta aceptar esta apropiación cultural y literaria porque se identifica con las penurias de los jóvenes Contemporáneos, quienes “recibieron” al contrario de Paz “la enemistad del poder y de la sociedad por su arte, sus costumbres, su vida privada y pública, su inteligencia” y el gran precio que tuvieron que pagar: “ser perseguidos, silenciados, ninguneados, atacados, cesados, corrompidos y hasta desesperados” (*Paja* 188). Paz no

sufre ninguno de estos problemas y nunca fue perseguido. Este contraste entre él y los Contemporáneos se manifiesta como marco crítico para Blanco, quien insiste en mostrar a Paz, no como falso heredero del grupo poético, ni usurpador, pero como un intelectual que se integra a las esferas de poder desde la apropiación de lo que alguna vez fue marginal:

Con Octavio Paz [...] la órbita de los Contemporáneos vuelve, pero ya no como herejía sino como Establishment; ya no como supervivencia íntima [...] sino como triunfalismo mundial. La alta cultura, pues, la cosmopolita [...] se establece como norma. Es decir, la heterodoxia se vuelve credo, los “apátridas” se convierten en pontífices. Paz justifica esta imposición de la Alta Cultura como “tradición de la ruptura” [...] Pero sucede que esa tradicionalización de la ruptura implica una institucionalización, un autoritarismo, un programa del nuevo Establishment (*Crónica* 238).

Blanco le añade autoridad a su crítica al citar a Gabriel Zaid, quien critica a Paz por acuñar el concepto de “tradición de la ruptura”. Zaid ingeniosamente se pregunta si el término paciano no “alentará una parda poesía ‘revolucionaria institucional’” (*Crónica* 238). Si Octavio Paz utiliza la incorporación del grupo de los Contemporáneos como forma de integrarse al poder y crear el “Establishment” literario para institucionalizarse, Bolaño, por el contrario, usa como estrategia narrativa la recuperación estratégica de una poética ya estridentista, ya del “real visceralismo” —intentada por los personajes principales de la novela, Belano y Lima— como un gesto que implica asumir las voces “derrotadas” para incorporarlas en la misma tradición poética que las venció.

Esta poética de incorporación poética de lo marginal es rescatada por Lima y

Belano como contrapunto y antítesis de Paz. Estos jóvenes poetas, a pesar de no ser difundidos en los ámbitos literarios del país, asumen la identidad de poetas líderes de una nueva vanguardia y se organizan en el ya mencionado grupo real visceralista⁴³. Ellos irrumpen e interrumpen diferentes actividades literarias del status quo, de los poetas identificados como herederos de la tradición mexicana de poesía. La primera de estas “interrupciones” es contada en las primeras páginas de *Los detectives salvajes*. García Madero, el joven narrador de 17 años, acude a varios talleres literarios de poesía que ofrece Julio César Álamo en la facultad de filosofía y letras. García Madero siempre le preguntaba al director del taller de varias figuras retóricas y metros clásicos a pesar de conocer las respuestas, lo que impacientaba a Álamo. Éste, en la cuarta sesión de los talleres, humilla a García Madero aunque no se narra que es lo que dice. En la siguiente reunión, la quinta a la que asistió el joven estudiante, aparecen los poetas real visceralistas, Arturo Belano y Ulises Lima, quienes después de un rato en silencio comienzan a antagonizar a Álamo:

No sé qué buscaban ellos allí. La visita parecía de naturaleza claramente beligerante, aunque no exenta de un matiz propagandístico y proselitista.

Al principio los real visceralistas se mantuvieron callados o discretos [...]

Entonces comenzó la batalla. Los real visceralistas pusieron en entredicho

⁴³ En un momento de la primera parte, García Madero narra que se encontró con Jacinto Requena quien estaba preocupado porque Belano había expulsado a tres mujeres del grupo y porque él estaba “en la cuerda floja”. Como ejemplo de la gran marginalidad que arroja al grupo, Requena, a preguntas de García Madero expresa que “La mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! Y a aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo” (101) lo que muestra el gran humor de Bolaño y los giros irónicos de la novela.

el sistema crítico que manejaba Álamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller [...] En ese momento decidí poner mi grano de arena y acusé a Álamo de no tener idea de lo que era un *rispetto*; paladinamente los real visceralistas reconocieron que ellos tampoco sabían lo que era pero mi observación les pareció pertinente y así lo expresaron; uno de ellos me preguntó qué edad tenía, yo dije que diecisiete años e intenté explicar una vez más lo que era un *rispetto*; Álamo estaba rojo de rabia; los miembros del taller me acusaron de pedante (uno dijo que yo era un academicista); los real visceralistas me defendieron; ya lanzado, le pregunté a Álamo y al taller en general si por lo menos se acordaban de lo que era un nicárqueo o un tetrástico. Y nadie supo responderme (15-6).

Belano y Lima desde el inicio de la narración asumen la poesía desde un espacio periférico como lo demuestran aquí, fuera de la oficialidad y la institucionalidad de las letras del país. Arturo encarna aún más ese espacio autoadjudicado por ser un chileno expatriado y por vivir sin documentación en México⁴⁴. La acción de interrumpir el taller

⁴⁴ Los nuevos amigos de García Madero, Ernesto San Epifanio y las hermanas María y Angélica Font (a los que conoce por medio de Arturo y Ulises) se sorprenden de que no sepa que Arturo es chileno. García Madero piensa que es “tamaulipeco o yucateco” (56). En ese momento también comentan que Belano llegó a México a principios de los 70 pero que regresó a Chile y se devolvió a México como consecuencia del golpe de estado. Por otro lado, el personaje de Simone Darrieux, quien tuvo una relación de amistad y también sexual con Belano, da por sentado que Belano es mexicano “un mexicano como cualquier otro” (227).

literario proviene de su interés de desajustar y evitar la diseminación tanto del canon como la institución generadora de éste. A pesar del tono contestatario frente a los espacios académicos y literarios, al asumir la periferia, los poetas asumen la derrota y la marginalización frente a la institucionalización del poder y lo literario en la máquina burocrática y autoregeneradora del gobierno priísta⁴⁵. Podemos interpretar los “performances” de los real visceralistas como la “articulación de lo inmediato-político” (*Kafka* 56). Al “protestar” la posibilidad de una tradición poética que está tan intrínsecamente ligada a la política cultural del Estado, los real visceralistas asumen su “fracaso” *a priori* y lo subvierten en una poética de la existencia, una cosmovisión poética frente al Estado y fuera de éste.

Los detectives salvajes incorpora la poesía de los estridentistas y se vincula a ésta desde el fracaso, porque los estridentistas quedaron desplazados del canon asumido por la oficialidad literaria. Durante la época de los 70, cuando ocurre la trama de *Los detectives salvajes*, los poetas estridentistas son casi totalmente olvidados. Luis Sebastián Rosado, uno de los acólitos de Octavio Paz, en conversación con uno de los poetas menores del grupo real visceralista, Piel Divina se mofa de los estridentistas al indicar que

se fueron a entrevistar a unos viejos que ya nadie recordaba, a los estridentistas, a Manuel Maples Arce, nacido en 1900 y muerto en 1981, a Arqueles Vela, nacido en 1899 y muerto en 1977, y a Germán List Arzubide, nacido en 1898 y probablemente también muerto recientemente,

⁴⁵ Estos personajes no se insertan en los círculos de la institución, no son publicados, no se hacen partícipes de los beneficios de la incorporación de la poesía en el gobierno, porque no son becados, ni jamás liderarán talleres de poesía.

o puede que no, lo ignoro, tampoco es algo que me importe mucho, los estridentistas fueron literariamente un grupo nefasto, involuntariamente cómico (352).

Cuando Paz decide incorporar e incorporarse a los Contemporáneos le da un giro irónico a la historia literaria mexicana porque durante la época entre los años 20 y los 40 los estridentistas fueron quienes llevaban la mejor parte del debate y fueron también patrocinados por el gobierno en Veracruz. Los personajes de la novela asumen también sexualidades ex-céntricas tomadas del grupo que “venció” a los estridentistas, los Contemporáneos. Belano y Lima enmascaran la herencia del último grupo con la intención de evitar un acercamiento a Octavio Paz. Si se delataran, si aceptaran ser parte de la genealogía contemporánea se suscribirían a la oficialidad de Paz. Blanco nuevamente hace una dura crítica de lo que percibe como el autoritarismo de Paz catalogándolo, entre otras cosas, de “mandarín autoritario” con sus propias “cortes de serviles”. Paz, según el cronista: “no propicia la crítica sino la devoción servil”, “exige veneración” y tiene, al esgrimir sus máximas, un carácter “irrefutable”. En fin, Paz “impide la visión de la realidad” y “estetiza” la ceguera por medio del “biombo de los mitos” (*Crónica* 223).

Al entenderse herederos de Cesárea Tinajero y ella, al inicialmente ser parte y luego “heredera” de los estridentistas, es representada subrepticamente como un referente vacío, un “ente poético” nulificado por su propio peso. Si la modernidad entendida por los estridentistas es progreso y dinamismo, tecnología y comunicación masiva, Cesárea representa no el pasado, sino la poesía estancada y mórbida,

incapacitada, silenciada, negada por la oficialidad literaria, el presente fracasado⁴⁶.

Uno de los personajes que ya mencioné como seguidor de Octavio Paz, Luis Sebastián Rosado, equipara a los real visceralistas con los estridentistas al declarar que:

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

A lo que añade, y este enunciado es clave para aclarar la herencia literaria que asumían los jóvenes poetas protagonistas de esta novela, que “todo el mundo sabía que los real visceralistas eran como los estridentistas” (153-4). Al “aplicar” esta crítica, Bolaño intenta figurar el estado de la poesía mexicana del pasado como uno lúdico, donde la infantilización del estridentismo articula una unión con la juventud poética que se abre paso frente a los herederos de los Contemporáneos, quienes en los 70 (la época en que se desarrollan la primera y tercera parte de la novela), rigen la producción cultural del país. Es decir, los “real visceralistas” deben sus tendencias contraculturales a los poetas que formaron el estridentismo. Al aceptarse y afirmarse como poetas periféricos, al negarse a incorporarse y ser parte de la “poesía de Estado”, los “real visceralistas” pretenden reconfigurar la literatura nacional.

El cronista José Joaquín Blanco arguye que la poesía joven de los setenta en

⁴⁶ Carlos Monsiváis discute lo que llamó la “autenticidad utópica” del poeta en México destacando que “En un país poblado de tabúes, cuya historia es intangible y duradera, los verdaderos escritores [...] han evitado ‘oficializarse’, contaminarse de la institucionalidad poética (Monsiváis *La poesía* 18 mis cursivas). Pero este evitar la contaminación resulta en la aparición de claques o mafias literarias.

México “tiene la rabia, la *desesperación*, y la incultura de la sociedad que la vive” (*Crónica de poesía* 223 mis cursivas). Esa “desesperación” la comparten los poetas de los 70 con los Contemporáneos de acuerdo con Blanco que repite el adjetivo para describir los dos momentos histórico-literarios. Aún si Belano y compañía vivían desesperados y no tenían los medios económicos para publicar pero tampoco podían incorporarse al “amiguismo” que les daría reconocimiento inmediato, el hecho que los real visceralistas irrumpieran en las actividades del “establishment” literario los autorizaba a denunciarlo.

Blanco escribe también, bajo la sombra de la crisis del 1982 en México, que “la contracultura mexicana” de los setenta “nunca tuvo otro auge que el estado de ánimo de sus partidarios y algunos espacios y medios minoritarios en los que se la toleraba”. Es esta década también, de acuerdo al cronista, “la década en que se consolida precisamente la cultura de la derecha” y enumera una serie de aspectos que denotan la represión económica y cultural del estado. Por ejemplo: “las desapariciones”, “el monopolio televisivo”, “la mano dura en contra de los estudiantes” y “la represión” tanto política como sindical. Blanco se vale de giros narrativos para subrayar que “sólo veíamos la cultura de la protesta y del cambio quienes estábamos dentro de ella; se la toleró porque el Estado Optimista de entonces [...] la despreciaba como ‘cosa de intelectuales’” siempre y cuando estuviera marginada por sus mismos miembros a “*ghettos* inofensivos de estudiantes, artistas universitarios y drop-outs de clase media” y apenas “se divulgara” y de así hacerlo, de divulgarse en “como rareza cultural” en “pequeños medios de comunicación” le daría a los gobiernos de turno (Echevarría y Portillo) “cierto lustre de modernidad y cosmopolitismo a la ‘democracia’ mexicana” al permitirse dos o tres ‘decadencias’” (*Helado*184-5 sus cursivas).

Más aún, la investigadora Ana Chouciño aclara que “a partir del año 1975, la apertura democrática y una buena situación económica” —propiciada por la venta de petróleo— “originaron el nacimiento de editoriales y revistas especializadas en poesía, y facilitaron la creación de premios y becas que ayudaron a la promoción de poetas de la ciudad de México” (*Límites* 20). Chouciño comenta también las diferentes formas por las cuales estas revistas entraban en polémicas literarias en donde demarcaban “tendencias” por un lado de políticas muy de izquierda, marcadamente antiburguesas y, por el otro, de políticas interesadas solamente en defender la poesía como resultado de una tradición literaria y cultural (20-1) que podemos resumir era una postura “purista”.

La situación de los poetas real visceralistas se hace irónica dado que los actos poéticos/subversivos que cometen los hacen partícipes —aunque no lo quieran y en contra de su voluntad— de la tradición. Literatura y política cultural quedan así enlazadas a las actuaciones de ambos grupos (real visceralistas y el “establishment” liderado por Octavio Paz, heredero autodenominado de los Contemporáneos). En una de las entrevistas que se le hace a Rosado, éste señala que los real visceralistas no estaban ni querían estar dentro de la oficialidad literaria ni sus pugnas:

los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriístas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros, ni con los latinoamericanistas ni con los cosmopolitas (352).

Este rechazo a la pertenencia, este anacronismo romántico desemboca en una poética nacida de la marginación, la exclusión y la autoexclusión. En los 70 mexicanos, se acerca al malditismo de los decadentistas franceses pero con un rechazo añadido a la pequeña burguesía, e incluso a sus críticos. El rechazo y la marginación como un tipo de poética de la orfandad pero, como bien dice el personaje Maples Arce en su entrevista en torno a Lima y Belano, “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (177).

Otro de los personajes de *Los detectives salvajes*, Auxilio Lacouture (que será a su vez el personaje principal de *Amuleto*), se hace llamar la “madre de la poesía mexicana” (*Detectives* 190). Auxilio, uruguaya y soltera, sin dientes, entrada en años y exiliada, resulta un personaje clave para entender la concepción poética de Bolaño y el mito originario del grupo real visceralista basado en la orfandad. Lacouture no es escritora ni poeta. Su único acto poético se suscribe a que pasó un tiempo encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras mientras los militares tomaron la universidad, antesala funesta a los eventos de Tlatelolco (la Plaza de las Tres Culturas). Entonces la poesía pasa a ser algo más que el acto de escribir y se convierte en modo de vida y actitud política. De ahí que Bolaño nos invite y nos exija en su “primer manifiesto infrarealista” (su grupo poético y el que tomó como base a los real visceralistas): “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS” (citado por Ayala 93).

Luego de “lanzarse a los caminos” y recorrer Europa e Israel, Ulises Lima retorna a México. De regreso en su país natal, se “pierde” por dos años luego de ir en un viaje de visita a Managua junto a un grupo de poetas mexicanos pro-revolucionarios justo después de la victoria sandinista. Jacinto Requena narra lo que le contó Ulises cuando regresa a

México. Requena cuenta que Ulises se perdió por un año siguiendo un río que fluye entre México y toda Centroamérica. A pesar de que da la impresión de ser el Usumacinta, este río es metafórico porque va más allá de Guatemala y de México. Requena dice que Lima lo describe como:

Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría (366).

Aquí Bolaño establece una dicotomía entre la eternidad y la muerte mientras repasa el proceso de modernización en Latinoamérica, concentrándose en la pobreza y los males sociales. De las islas que visita son dos las más prominentes: la “isla del pasado” donde “sólo existía el tiempo pasado” y la “isla del futuro”. Bolaño continúa elaborando su dicotomía al explicar ambas islas como alegorías. En la isla del pasado sus “moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero [...] el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río”. Mientras que en la “isla del futuro” todo lo que existía era futuridad y sus moradores eran “soñadores y agresivos [...] que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros” (366-7).

Una lectura superficial pudiera indicarnos que en estas referencias al río, a las islas, al pasado y al futuro se está haciendo referencia al cuento “Las ruinas circulares” (1941) de Borges —pero entiendo que Bolaño apunta a Octavio Paz. La referencia al río

es una constante en los poemas de “La estación violenta (1948-1957)” de *Libertad bajo palabra* como “Fuente”, “¿No hay salida?”, “El río” y “El cántaro roto”, además el conflicto entre pasado y futuro es patente en estos poemas que he mencionado y en “Himno entre ruinas”, “Máscaras del alba” y sobre todo en “Piedra de Sol”. El estancamiento y hundimiento del presente y la memoria del pasado, la agresividad y antropofagia del futuro deben leerse como una crítica a la modernidad. La narración sugiere un próximo encuentro entre los personajes de Paz y Ulises Lima.

En la segunda parte, un entrevistador anónimo —que podemos asumir es García Madero— le hace preguntas a Clarita Cabeza, la secretaria particular de Octavio Paz, quien relata los eventos del encuentro entre éste y el poeta real visceralista, Ulises Lima. Quiero detenerme un momento y recordar la importancia de los nombres de pila en la obra de Bolaño. Por supuesto, debo enfatizar que el nombre del personaje de la secretaria es otra broma literaria sabiendo que el tópico de la “claridad” es vital en la poesía de Paz. Y el nombre de Ulises, que además de ser una obvia referencia al héroe de Homero, es también una referencia no muy velada al grupo de los Contemporáneos. En aquel entonces, el grupo poético inauguró un teatro con el mismo nombre. Además, inauguraron una revista literaria homónima que surgió antes de la elaboración y desaparición de la revista *Contemporáneos*. A pesar de que Ulises Lima parezca un personaje antagónico a los Contemporáneos —por su rebeldía iconoclasta herencia de los estridentistas— Bolaño lo usa para denotar simbólicamente la historia de la poesía mexicana.

Los poetas Octavio Paz y Ulises Lima se encuentran en el Parque Hundido que Clarita describe como “una selva donde campean los ladrones y los violadores, los

teporochos y las mujeres de la mala vida” (*Detectives* 504). El que el lugar sea bajo y criminal contrasta con la figura de Paz pero no la de Lima. Ambos, Paz y Lima, caminan en círculos opuestos: “don Octavio caminaba. Caminaba en círculos cada vez más grandes”, explica la secretaria y se alarma cuando aparece Lima: “Entonces fue cuando vi a ese hombre. También caminaba en círculos y sus pasos seguían la misma senda, sólo que en sentido contrario, así que por fuerza tenía que cruzarse con don Octavio” (505). Una vez más, Bolaño económicamente encadena una serie de referencias a la obra del Nobel mexicano. Bolaño muestra por medio de la narración el acto físico de la circularidad y la rotación (de las cuales era tan asiduo Paz y que también redondean su obra), a los círculos poéticos que frecuentan y al tipo de poesía con el que se quieren identificar cada uno y se pasan de largo en varias ocasiones pero, luego de varios días en el mismo circuito, se detienen, se sientan en un banco y conversan⁴⁷.

Clarita, la secretaria, no puede escuchar la conversación porque se alejó de ellos. Pero puede observar que hablan por varios minutos y se estrechan la mano. El tiempo, en una manera muy paciana, parece extenderse cíclicamente como la vertiginosa pero mesurada carrera que ambos poetas dan por el parque. Clarita describe sus sensaciones al adentrarse al universo poético paciano “como si toda nuestra vida hubiéramos estado haciendo lo mismo” (508).

El encuentro de los poetas antagónicos representa la incorporación del grupo “derrotado” a la tradición poética. Es decir, los real visceralistas al asumir su derrota son

⁴⁷ Los encuentros fortuitos y las conversaciones en los bancos de las plazas son un *leitmotif* en la literatura de Bolaño. En “El Ojo Silva”, “Vagabundo en Francia y Bélgica” y “Dentista” de *Putas asesinas* (2001) “El gusano” de *Llamadas telefónicas* (1997). En *Los detectives salvajes* los personajes se sientan y leen, fuman o conversan.

apropiados también por la tradición literaria. Es la instauración del “otro”, en la esfera literaria del país, claramente indicado por el conocimiento que tiene Octavio Paz de la procedencia del nombre de los “real visceralistas”. Clarita presenta a Lima como el “penúltimo poeta real visceralista que queda en México”. Paz le pregunta “¿no fue ése el grupo poético de Cesárea Tinajero?” (509). Después del encuentro, Paz le comenta a Clarita que Lima es uno de los agentes de “extrema izquierda” que supuestamente lo iban a secuestrar. Luego, Paz entendió que se trataba de una broma, la que consideró otro de los juegos poéticos de los real visceralistas. Esta conversación muestra cómo Octavio Paz entiende que sí, que existe la posibilidad del “juego poético” y la poesía más allá de las letras.

Maples Arce, el fracaso de la modernidad y el desierto

En *Tiempo nublado* (1983), un libro de ensayos muy poco citado por la crítica, Octavio Paz registra un breve resumen de sus meditaciones en torno a la modernidad desde la óptica de finales de los 70 y principios de los 80. En la segunda parte del libro, la sección “La doble oposición” (obviamente titulada y dirigida a acentuar la oposición de su autor a los dos modelos ideológicos de la Guerra Fría), Paz arguye:

La búsqueda de un modelo propio de modernización es un tema que está ligado directamente con otro: hoy sabemos que la modernidad, en sus dos versiones, la capitalista y la pseudosocialista de las burocracias totalitarias, está herida de muerte en su centro mismo: la idea de un progreso continuo e ilimitado (*Tiempo nublado* 156).

Paz expone además que los países que ejemplificaban lo moderno (Francia, Inglaterra y

Estados Unidos) y su ideal de progreso infinito que inspiraban a los intelectuales liberales mexicanos del siglo XIX (forjadores de la independencia y el concepto de Nación), ya en el siglo XX dejan de ser musa y modelo. Sin modelos democráticos a seguir, lamenta Paz, “nosotros no tenemos a donde volver los ojos” (*Tiempo nublado* 156) en lo que aparenta dejar a los mexicanos de finales de los 70 y principios de los 80 en un momento desesperado en el que la modernidad y el anhelo de modernización deviene en fracaso.

Un ejemplo de lo que denominaré, de ahora en adelante, como el fracaso de la modernidad en *Los detectives salvajes*, se presenta en la visita que le hace Arturo Belano a Maples Arce para entrevistarle. Bolaño se enfoca en la sospecha que tiene Maples Arce de la tecnología para presentar a los poetas como entes heroicos y errantes. El autor transforma la figura de Manuel Maples Arce en personaje y palimpsesto de su crítica a una modernidad inconclusa, viciada por los horrores de la historia política. Bolaño presagia, por medio de la figura de Maples Arce, el inicio del derrumbe de la poesía como medio de cambio político y social.

Durante la visita a la que acompañan a Belano varios compañeros real visceralistas, el fundador del estridentismo indica que “abominaba del magnetófono por la misma razón que mi amigo Borges abominaba de los espejos” (*Detectives* 176). A lo que una de las acompañantes de Belano, Barbara Patterson reacciona con sorpresa, no por la máxima del poeta sino por su amistad con Borges (176). Esta sátira realza el estatus periférico que también padeció el estridentismo después de los años 30. Es sorprendente que Bolaño ponga esas palabras en boca de Manuel Maples Arce porque el poeta fue, según Rubén Gallo, la voz de la primera transmisión radial en México con su poema “T.S.H.” o “telefonía sin hilos” (*Mexican Modernity* 123). De esta forma, los puntos

constitutivos del estridentismo como la tecnología y la confianza en los medios masivos de comunicación son negados por su fundador.

La sospecha del magnetófono, además de ser broma literaria, refuerza la idea del vínculo entre las instituciones gubernamentales y la poesía y el fracaso de la modernidad mexicana como fue entendida por los críticos del momento. La sátira continúa cuando Maples Arce se niega a ser entrevistado (porque no quiere ser grabado) y prefiere que Belano le escriba las preguntas en un cuestionario hecho *à la minute* y se lo deje para devolverlo luego:

Le dije a Arturo Belano que prefería que no usara el magnetófono y que sería mejor que me dejara un cuestionario con preguntas. Él accedió. Sacó una hoja y redactó las preguntas mientras yo le enseñaba algunas habitaciones de la casa a sus acompañantes. Luego, cuando tuvo terminado el cuestionario, hice que trajeran unas bebidas y estuvimos hablando. Ya habían entrevistado a Arqueles Vela y a Germán List Arzubide. ¿Cree usted que alguien se puede interesar actualmente por el estridentismo?, le pregunté. Por supuesto, maestro, dijo él, o algo parecido. Yo creo que el estridentismo ya es historia y como tal sólo puede interesar a los historiadores de la literatura, le dije. A mí me interesa y no soy un historiador, dijo él (185).

El estridentismo pasa a ser, en *Los detectives salvajes*, un movimiento literario (y cultural) que se quedó congelado en la historia. No como curiosidad pero como intento fracasado ya que la fe que depositaron en el progreso tecnológico no trajo consigo una sociedad más abierta, ni hizo de la poesía el eslabón entre la cultura y los individuos.

A partir del éxito de la revolución, el gobierno busca la participación activa de su clase intelectual para desarrollar a México como “nación moderna”. Bolaño, al deconstruir los códigos de este proyecto modernizador, muestra cómo la *intelligentsia* mexicana posrevolucionaria fracasa en su intento de llegar a esa modernidad. En este sentido entiendo que hay cuatro puntos primordiales que se necesitaban para lograr su idea de lo que debía significar “llegar a la modernidad”. Estos son: el avance de la tecnología (específicamente los medios de comunicación y los sistemas de transportación los cuales se utilizan en la novela, no como manera de acercar a los individuos sino para alejarlos), la educación pública para todos mostrada en la novela como utopía quebrada por medio de los planes de Tinajero que no acababa a decidirse por un modelo educativo a seguir, la democratización del pueblo que queda en vilo por la experiencia de Bolaño en Chile del cual regresa como revolucionario y “macho” fracasado (“Cuando Arturo regresó, ya era otro” [*Detectives* 194] indica el personaje Auxilio Lacouture, la autodenominada “madre de la poesía mexicana” y que reaparecerá en la novela *Amuleto*) y el progreso teleológico de la “Nación” como ente unificador de una cultura y un pueblo con una visión masculina y machista⁴⁸. En *Los detectives salvajes*, los personajes escapan de este intento modernizador para ir al desierto de Sonora, a buscar otro ancla cultural, otra “madre de la poesía”.

El fracaso de la modernidad es leído por Bolaño como el desierto, donde el

⁴⁸ Bolaño explica la relación entre “macho” y revolucionario en varios cuentos entre ellos: “El Ojo Silva” de *Putas asesinas* (2001) y “Una aventura literaria” y “Detectives” de *Llamadas telefónicas* (1997). También la puntualiza en una reseña sobre *Historia de Mayta* aparecida en *Entre Paréntesis* (2004). Entiendo que esta relación entre revolucionario y “macho” tiene como origen el debate entre lo masculino y lo femenino de la literatura discutido en estas páginas.

progreso y sus visiones de futuro no son permitidos⁴⁹. El desierto se torna en alegoría de la búsqueda absurda, de la imposibilidad de futuro de la poesía mexicana, del alejamiento de la condensación de la ciudad en la modernidad. Bolaño paulatinamente revoca todos los puntos que se entendían como modernidad y los subvierte para mostrar cómo la decisión del gobierno de programarse como ente homogeneizante es una sentencia de fracaso. Entonces la consecuencia más nefasta parece ser el vaciamiento estético o el fin de la poesía. En otras palabras, el acercamiento a la modernidad y su aceptación tiene como resultado la aniquilación de la poesía. Los real visceralistas entonces reniegan de las instituciones culturales y gubernamentales ya que rechazan la genealogía poética “oficial.” El grupo real visceralista es, en marcada broma literaria, “hijo” ilegítimo de los Contemporáneos y los estridentistas. El grupo se convierte en el hijo de la masculinidad más gutural de los estridentistas y de la “inversión” poética y privada de los Contemporáneos. Roberto Bolaño lleva esta gestación híbrida a sus extremos incorporándola al texto desde la sexualidad.

Poesía y sexualidad: el caso de Ernesto San Epifanio

El código sexual se enlaza con el textual al afirmarse que todos los poetas se debaten entre “poetas maricones y poetas maricas”. Al entenderse la creación poética como un acto puramente homosexual se intenta una literatura *queer* y la obliga a hacerse minoritaria como respuesta al debate tradicional de la necesidad de una literatura

⁴⁹ Esta visión defraudada de la modernidad es expresada claramente por Bolaño en “Gómez Palacio” de *Putas asesinas* (2001), en el que a un joven poeta es contratado para dar talleres de poesía en un pueblo perdido en la frontera norte de México.

masculina pero, más que masculina, machista. De esta manera, el autor satiriza el debate sobre la feminización de la literatura y lo subvierte al transformar el debate entre masculino y femenino para hacerlo un debate entre dos tipos de homosexualidad.

Uno de los personajes más periféricos y minoritarios de la novela, Ernesto San Epifanio, es presentado como amigo de las hermanas Font a quienes frecuenta en su casa. Al inicio de la trama, San Epifanio comparte unas fotos con Angélica y María que se sacó con un enamorado secreto y con la hermana de éste⁵⁰. García Madero los interrumpe pero es cautelosamente invitado a ver las fotos. García Madero se asombra del número (“Debían de ser unas cincuenta o sesenta fotos”) y las describe así: “Todas estaban tomadas con flash. Todas eran del interior de una habitación, seguramente un cuarto de hotel, menos dos, en donde se veía una calle nocturna, deficientemente iluminada, y un Mustang rojo con algunas personas dentro. Los rostros de los que estaban en el Mustang eran borrosos” (57). Es preciso dar cuenta de la repetición de adjetivos y circunstancias entre estas fotos y las tomadas por Carlos Wieder en *Estrella distante*. A pesar del ligero cambio de escenario entre la casa privada que sirve de “galería” para la exposición de Wieder y que en esta ocasión las fotos son tomadas en un hotel, la descripción sigue ciertas líneas generales: una habitación con mala iluminación y los blancos de las fotografías nunca pueden verse bien porque están “borrosos”, lo que recuerda aquella primera foto de Wieder junto a su avión y la foto de Bellmer junto a su muñeca. Incluso, vemos como el amante de San Epifanio comparte ciertos rasgos con los que se identificaban a Wieder: alto, flaco de pelo corto y rubio:

⁵⁰ Fotografías que nos recuerdan, de cierta manera, la exposición de fotos de Carlos Wieder en *Estrella distante*.

El resto de las fotos mostraba a un muchacho de unos dieciséis o diecisiete años, aunque puede que sólo tuviera quince, rubio, de pelo corto, y a una muchacha tal vez dos o tres años mayor que él, y a Ernesto San Epifanio. Sin duda había una cuarta persona, la que sacaba las fotos, pero a ésa no se la veía nunca. Las primeras fotos eran del muchacho rubio, vestido y después paulatinamente con menos ropa. A partir de la foto número quince aparecía San Epifanio y la muchacha [...] Aproximadamente por la foto número veinte el muchacho rubio comenzaba a vestirse con la ropa de su hermana (57).

Bolaño incita el misterio, por medio de la repetición y variación sutil, de la identidad del fotógrafo. ¿Será posible que Wieder traspasó novelas y aparezca en el México de 1976 para tomar fotos pornográficas? Para los lectores de Bolaño, la oportunidad de leer personajes que atraviesan novelas y cuentos se presenta repetidamente. Pero esto no es más que otro espejismo, otro ardid literario del que nos advierte el narrador: “Todo esto, sin embargo, no era más que un espejismo, pues a partir de la foto número treinta o treintaicinco San Epifanio también se desnudaba”. Desde este punto y paulatinamente las fotos y la ékfrasis que hace de ellas García Madero se hacen explícitamente pornográficas:

Las fotos siguientes mostraban a San Epifanio besando el cuello del adolescente rubio, sus labios, sus ojos, su espalda, su verga a media asta, su verga enhiesta (una verga, por lo demás, notable en un muchacho de apariencia tan delicada), bajo la siempre atenta mirada de la hermana que a veces aparecía de cuerpo completo y a veces sólo parte de su anatomía

(un brazo y medio, la mano, algunos dedos, la mitad de la cara), e incluso en ocasiones sólo su sombra proyectada en la pared. Tengo que confesar que nunca en mi vida había visto algo parecido. Nadie, por descontado, me advirtió que San Epifanio era homosexual (57-8).

Otra vez podemos escuchar los ecos de *Estrella distante* en *Los detectives salvajes*. Se puede advertir que Bolaño nuevamente fragmenta el cuerpo femenino por medio de las fotos. Obviamente, hay una estrecha relación entre el deseo erótico (sea homosexual o heterosexual) y la violencia sobre el cuerpo femenino. Bolaño acelera y aumenta el contenido pornográfico, no sin antes revelar que el muchacho de las fotos se llama Billy y es el hijo del embajador de Honduras en México:

El rostro del muchacho enculado se retorció en una mueca que presumí de placer y de dolor mezclados. (O de teatro, pero eso lo pensé mucho más tarde.) El rostro de San Epifanio parecía afilarse por momentos, como una hoja de afeitar o como una navaja intensamente iluminada. Y el rostro de la hermana observadora pasaba por todas las fases gestuales posibles, desde una alegría brutal hasta la más profunda melancolía (57-8).

Bolaño tiende una trampa narrativa. Al describir a San Epifanio como “afilado” y la mención de la navaja prefiguran el final de su historia. Bolaño se apoya de esta serie de recursos para indagar las posibilidades eróticas y políticas de la poesía. A García Madero, aunque “no lo excitaron”, tampoco le desagradaron las fotos explícitas de San Epifanio. A pesar de ésto, dijo que eran unas fotos “extrañas” que calificó de pornográficas pero que “le gustaron”. San Epifanio lo corrige: “Entonces no es pornografía. Para ti, al menos, no debería serlo” (59). Este diálogo entre amigos concluye cuando García Madero

se cuestiona nuevamente la identidad del fotógrafo y medita acerca de la nacionalidad “novedosa” de Belano.

Los detectives salvajes informa y expande el poder del deseo sexual, la suprema importancia de la literatura y la posibilidad de la violencia sobre los personajes constantemente. La siguiente anécdota inscribe y repite (como variación) otra versión de la relación entre la sexualidad y lo poético. Las fotos de Ernesto resuenan en esta entrevista que tiene como objetivo explicar la personalidad de Arturo Belano. La voluntad poética, tanto en Ernesto como en Arturo, sirve de apetito y norma sexual. El ejemplo, por supuesto, comienza con la “influencia francesa” en Belano porque él “era un poco ingenuo” y “le interesaba todo lo que viniera de Francia” de acuerdo a su amante Simone Darrieux.

Simone Darrieux era estudiante de antropología y modelo durante los 70 y probablemente conoce a Belano en las fiestas que ambos frecuentaban en el D.F., aunque ella no tiene certeza de cómo, ni cuándo pasó el primer encuentro. Simone Darrieux estaba becada en México y para completar el dinero de la beca que era poco y no le rendía aceptó ser modelo de fotos de “desnudos artísticos”. Ella misma confiesa, sin ruborizarse, que eran en realidad “pornografía light”. Las fotos consistían de “desnudos integrales y poses provocativas o secuencias de strip-tease” (224). Lo intrigante de esta entrevista es cómo muestra la relación entre literatura, sexualidad y violencia desde la cama. Luego de llevarlo a su apartamento a conversar, a eso de las cuatro de la mañana lo invita a la cama pero con una advertencia: “yo le había advertido acerca de una de mis peculiaridades. Le dije, medio en serio, medio en broma [...] Arturo, nunca te acuestes conmigo porque yo soy masoquista”. A preguntas de Belano, Simone explica

simplemente que “me gusta que me peguen cuando hago el amor” (225). Simone describe el desafortunado comienzo de su encuentro sexual:

me trató con mucha dulzura y a mí me dio corte interrumpirlo, si me quería lamer entera y darme besitos muy suaves, pues que lo hiciera, pero al poco rato advertí que no se le ponía dura, se la cogí y se la acaricié un ratito, pero nada, entonces le pregunté al oído si estaba preocupado por algo y él dijo que no, que estaba bien, y seguimos magreándonos otro rato más, pero era evidente que no se le iba a levantar, y entonces yo le dije está bien, no te esfuerces más, no sufras más, si no quieres no quieres, suele pasar (225).

Se detienen, no continúan con el intento y Belano “encendió un cigarrillo”. Hablan un rato de películas mientras el poeta se puso a mirar las cosas en el cuarto de la estudiante. Encontró una de las series de fotos que le tomaban a Simone. Simone quiere saber si las fotos lo excitan, a lo que él responde que no pero que “estaban bien”. Ese calificativo recuerda la reacción de García Madero a las fotos de San Epifanio.

Simone decide intentarlo otra vez y el resultado es el opuesto al intento inicial porque incluyen la literatura en el juego sexual: “se me ocurrió decirle que se metiera en la cama, que se pusiera encima de mí y que me diera golpecitos en las mejillas o en el culo”. Belano se niega aduciendo que sería “incapaz de hacer eso” pero a instancias de ella se metió en la cama:

él se metió, me di la vuelta y levanté las nalgas y le dije: empieza a pegarme poco a poco, has de cuenta que esto es un juego, y él me dio mi primer azote y yo hundí la cabeza en la almohada, no he leído a Rigaut, le

dije, 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. ¿Ah, sí?, dijo él. Sí, dije yo, acariciándole la verga. Los golpes en el culo cada vez los daba con mayor convicción (226).

Simone indica en los inicios de su entrevista que Belano “parecía pensar en términos de literatura todo el tiempo” (225). De este modo, en el encuentro en la cama, en la admisión de no-lectura de Simone, es que Belano se impulsa a hacerse partícipe del juego sadomasoquista. A esta participación se le da rienda suelta por la mención de los escritores y las obras que sí se han leído:

¿Qué has leído del Marqués de Sade? *La filosofía en el tocador*, dije yo.
 ¿Y *Justine*? Naturalmente, dije yo. ¿Y *Juliette*? Por supuesto. ¿Y *Los 120 días de Sodoma*? Claro que sí. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo, así que me volví, me abrí de piernas y le dije que me la metiera, pero que sólo hiciera eso, que no se moviera hasta que yo se lo dijera. Fue rico sentirlo dentro de mí.
 Abofetéame, le dije. En la cara, en las mejillas. Méteme los dedos en la boca. Él me abofeteó. ¡Más fuerte!, le dije. Él me abofeteó más fuerte.
 Ahora, empieza a moverte, le dije. Durante unos segundos en la habitación sólo se escucharon mis gemidos y los golpes. Después él también se puso a gemir (226).

La poesía y la literatura pasan a ser reguladoras y regidoras del deseo. Belano, al igual que San Epifanio, encarna esta relación en su rol de poeta errante.

Ernesto San Epifanio es un personaje muy importante porque encarna la visión

poética de Bolaño. De acuerdo con García Madero, San Epifanio había fundado “el primer ‘Partido Comunista Homosexual de México’” y la primera “Comuna Proletaria Homosexual Mexicana” (77). En un encuentro entre los poetas real visceralistas, San Epifanio afirma que la literatura puede ser dividida en literatura homosexual, bisexual y heterosexual, de acuerdo con el género literario⁵¹. Según los términos de Deleuze y Guattari, la actividad de San Epifanio podría leerse como el ensanchamiento de una “inmediatez política” (*Kafka* 30) desde un espacio que intenta la reterritorialización de la homosexualidad dentro de los campos de lucha obreros⁵². Este gesto de incorporación (desde el ámbito sindical a las esferas literarias y los círculos homosexuales) pretende tener el doble efecto de crear una cartografía poética personal que a la vez es reflejada en el conjunto polifónico que es intentado en la novela constantemente por medio de la recuperación y apropiación del debate de los 20 y su síntesis en los personajes principales. Vemos entonces cómo Bolaño va hilando una serie de paralelismos que

⁵¹ Carlos Monsiváis esboza, de manera panorámica, una serie de eventos que propician la visibilidad del homosexual en México: Su manifiesto (junto a Nancy Cárdenas y firmado por un gran número de miembros de la *intelligentsia* mexicana) en contra de las redadas de homosexuales, la desclasificación de la homosexualidad como enfermedad, la integración de los homosexuales a la marcha que conmemoró el décimo aniversario de la matanza de Tlatelolco, y a lo que aparece apuntar Bolaño al presentar la afiliación política y de activista homosexual de San Epifanio, la aparición de grupos como el FHAR (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria) y “Lambda y Oikabeth” (*Que se abra esa puerta* 157).

⁵² Casualmente, el poeta Contemporáneo y abiertamente homosexual, Salvador Novo, inició y lideró la revista de los taxistas y choferes, la que bautizó como *El chafirete* durante los años 20. Rubén Gallo desarrolla una narrativa freudiana en torno al deseo sexual del poeta y periodista por estos jóvenes obreros en el primer capítulo, “Perversions”, y en el ejercicio de libreasociación analítica “Taxi” de su libro *Freud in Mexico*. San Epifanio se diferencia de Novo en su compromiso político.

funcionan desde el código sexual, se entrelazan con el poético y determinan una identidad periférica y una “otredad” hiperbólica.

El desarrollo de la presencia homosexual como reveladora y descifradora de la poesía en *Los detectives salvajes* pertenece al grupo de Lima y Belano en la voz indiscutida de San Epifanio. El poeta obrero comunista y homosexual indica que las novelas son “generalmente [...] heterosexuales” y la poesía “absolutamente homosexual”. San Epifanio, por medio de la voz de García Moreno, manifiesta que dentro de la poesía homosexual hay diferentes “corrientes”, entre ellas: “maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos”. Pero aclara que las dos agrupaciones mayores eran “la de los maricones y la de los maricas” (*Detectives* 83). El que el debate se transforme ya no entre homosexuales y heterosexuales, sino entre “maricones y maricas” marca cómo la “inversión” es entonces el denominador común entre los poetas mexicanos.

García Madero resume la disquisición de San Epifanio y lo cita:

El panorama poético, después de todo, era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la *palabra*. Los mariquitas, según San Epifanio, eran poetas maricones en su sangre que por debilidad o comodidad convivían y acataban —aunque no siempre— los parámetros estéticos y vitales de los maricas (83-4).

Aquí podemos apreciar el giro irónico que Bolaño le da a la “pugna” poética de la construcción de la nación mexicana para mostrar cuán absurda ésta era. Al generalizar la homosexualidad de la poesía, el autor subvierte la “ética” moderna de los poetas

estridentistas (su interés por desarrollar una patria masculina), se mofa de los Contemporáneos y plantea que esta “lucha” es subterránea porque implica una homosexualidad latente de los autores homofóbicos de la época. En el nuevo debate, Bolaño incluye a los Contemporáneos: “Maricas también son los Contemporáneos de México” (85). San Epifanio continúa su análisis insistiendo en las diferencias entre poetas “maricones” y poetas “maricas” con un humor bastante crudo y gráfico:

algunas diferencias entre maricas y maricones. Los primeros piden hasta en sueños una verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios y ayuda encamarse con sus padrotes del alma. Los maricones, en cambio, pareciera que viven permanentemente con una estaca removiéndoles las entrañas y cuando se miran en un espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte. El chulo, para maricones y maricas, es la palabra que atraviesa ileso los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad) (*Detectives* 85).

La “palabra” se convierte en falo y en búsqueda. La palabra penetra ontológicamente a los poetas que se lo permiten, los poetas verdaderamente “maricones” quienes la encarnan. Durante esta discusión, San Epifanio hace un listado de poetas “maricas y maricones” —parecida a la “purga” de la biblioteca de Don Quijote pero sin ánimo de quemar libros— de la literatura mundial aunque enfatiza los poetas mexicanos. Cuando menciona a los Contemporáneos, en otra movida irónica, Bolaño, por medio de su *alter ego*, excluye a Gilberto Owen, que según Guillermo Sheridan, en su vida personal tuvo relaciones sexuales con otros hombres.

Los últimos meses de la vida y la muerte del poeta Ernesto San Epifanio ejemplifican la imposibilidad de la poesía de ser agente de cambio, de poder introducir cambios en la conciencia nacional. Ernesto, desde sus iniciales, es marcado con el pronombre demostrativo “ESE”. El poeta que instituye las categorías homosexuales que subvierten el orden modernizante del periodo posrevolucionario mexicano es “trepanado” para removerle un aneurisma del cerebro. La operación se complica porque los cirujanos aparentemente dejan “algo” en su cabeza:

a finales de 1977 ingresaron en un hospital a Ernesto San Epifanio para trepanarle la cabeza y extirparle un aneurisma del cerebro. Al cabo de una semana, sin embargo, tuvieron que volver a abrir pues al parecer se les olvidó algo en el interior de su cabeza. Las esperanzas de los médicos en esta segunda operación eran mínimas. Si no se le operaba moriría, si se lo operaba, también, pero un poco menos (279).

A partir de las operaciones, San Epifanio queda solo. Angélica Font, la única amiga que lo recuerda y visita, muy sentida narra que “No vino ningún escritor, ningún poeta, ningún ex amante” (280). Mientras Ernesto convalece, pierde el habla por unos días y luego su voz cambia, se hace más aguda y filosa. Pero no tan sólo su voz cambia, sino que su temperamento también. El poeta deja de escribir poesía, en otras palabras deja de ser poeta. La narradora de su anécdota, Angélica Font, lo describe en una especie de bruma, en una neblina en la que repite sus historias, su vocabulario es más que limitado y en la que su homosexualidad es “curada”. Los padres de Ernesto están de plácemes porque su hijo “ya no es joto” y acotan que “no hay mal que por bien no venga” (*Detectives* 281). Bolaño crea congruencias entre la desaparición de la homosexualidad

con la incapacidad de San Epifanio de reconocer su propia poesía. Cuando Angélica le presenta uno de sus poemas publicados en una antología, San Epifanio responde con dejos de incertidumbre: “¿Y ese poema lo escribí yo?” (282).

El “poeta” para Bolaño tiene por obligación que ser el recipiente donde toda “otredad” es depositada. Cuando es “normalizado” o “ajustado” por las dos operaciones quirúrgicas, San Epifanio desaparece de su otredad para transformarse en “una calavera” con una “voz de un adolescente subnormal, de un adolescente moribundo e ignorante” (281). Con esta descripción el gran orador y poeta se convierte en un pelele de la institución. Explico, si se toma al hospital como metáfora de la institución y al poeta se le deja “algo” dentro de su cabeza, puede articularse el argumento de la intrusión del poder para controlar el cuerpo homosexual y poético.

Michel Foucault resalta este proceso en *The History of Sexuality*, en el que describe la política que pone en marcha los mecanismos del biopoder. Este concepto muestra cómo el poder y sus tecnologías controlan a la población y subyugan el cuerpo (140). Mientras los cuerpos son regulados y empujados dentro de la “maquinaria de producción” (141), las jerarquías de dominación se atan a los procesos políticos en los que el control sobre la vida es sistemático y total. Como bien señala Foucault: “[i]f genocide is indeed the dream of *modern* powers [...] it is because power is situated and exercised at the level of life” (mis cursivas, 137). La intervención del poder de la institución es lo que lleva a “ESE” otro a la muerte.

La historia de este poeta termina violentamente. Los espacios físicos en los que el otrora poeta se movía reflejaban su degradación. La poesía empezaba a apagarse:

el barrio de Ernesto se había degradado en los últimos tiempos. Como si

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

Ernesto muere. En su entierro, la narradora es acosada por dos jovencitos que parecen intentar violarla. Angélica toma una navaja automática de su bolso y es justo en ese instante que comprende el dolor que le produce la pérdida de su amigo ya que “sólo entonces [sintió] rabia y dolor por la muerte de Ernesto” (283). Angélica termina su relato al mencionar que cree ver a la distancia el entierro de un niño. Este otro entierro puede, por un lado, equipararse al del propio San Epifanio y, por el otro, leerse como un giro en contra de la capacidad de futuridad de la poesía. Si el niño es una nueva metáfora de la poesía, entonces al ser enterrado se imposibilita su desarrollo y se subvierte el código textual en el que el género poético ya no rinde más⁵³.

La posibilidad de la poesía como modo de vida, como norte, implica una visión en espiral de la realidad de la novela. La multiplicidad de voces en constante movimiento nos permite seguir múltiples trayectorias narrativas. El autor, sin duda, utiliza elementos heredados de la poesía de Paz para mostrar esta subversión; este es otro de los grandes secretos de la narrativa de *Los detectives salvajes* y se establece en el mismo formato de la novela. Los capítulos, entradas de diario y entrevistas que la conforman son órbitas, continuidades y rupturas que se entrelazan por medio de varios elementos como la poesía,

⁵³ Ver *No Future* de Lee Edelman, en el que se desarrolla una teoría lacaniana de la imposibilidad de futuridad a partir de la imagen de niño.

la crítica de la modernización como sinécdoque de la modernidad, las anécdotas personales y también por las relaciones entre poetas y demás personajes.

El escoger buscar a la poeta Cesárea Tinajero es también continuar una tradición de la ruptura. En el poema “Sión” de Tinajero, no hay palabras, sólo una secuencia de dibujos que implica la complicidad del autor con una poética vanguardista y la desconfianza de la poeta “escapada” en el lenguaje (desconfianza paradójica si tomamos en cuenta que el contenido de la novela se desarrolla con las palabras como las herramientas que hacen posible el lenguaje). Además, el que el grupo poético de los real visceralistas se escojan herederos de ella, la estridentista más minoritaria (por mujer en un grupo chauvinista y masculinizante y también por hipervanguardista al vaciar su poesía de cualquier uso del lenguaje), apunta a una recuperación periférica de la tradición poética que insiste en posicionarse frente y en contra de la institucionalidad poética mexicana como protagonista fundamental. Los real visceralistas la escogen como “madre” poética – a contraposición de Auxilio Lacouture, quien se autodenomina como tal.

Tinajero es escogida como “madre” por su origen periférico, por su renuncia al grupo estridentista y su fuga al desierto. La poeta se aleja más y más de la oficialidad, al contrario de Octavio Paz, que se hace más patente en los círculos culturales como figura paternal y en los gubernamentales como intelectual público con quien se debate pero que no resulta ni subversivo ni peligroso porque reafirma la libertad de expresión y los derechos “adquiridos” de la cultura revolucionaria institucional.

Los paralelismos entre los real visceralistas y los estridentistas no terminan en los “performances” y en el asumir una perspectiva urbana en su poesía. Al contrario, se

expanden y se hacen explícitos por medio de una conversación entre la poeta y Amadeo Salvatierra cuando el ex-estridentista se entera que Cesárea parte para el norte del país.

Salvatierra la increpa gritándole:

todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, *a la pinche modernidad (Detectives 460 mis cursivas)*.

Antes del exabrupto, Salvatierra señala que Cesárea Tinajero es “estridentista de cuerpo y alma” (460). Es en esta “búsqueda de la modernidad” que fracasa, en la que los nuevos real visceralistas se insertan. Belano y Lima entienden que deben hacerse voces minoritarias en extremo y vivir “entrando y saliendo” como “líneas de fuga” en la periferia del poder.

El chulo de la muerte

En la pasada sección vimos cómo Bolaño escoge “chulo de la muerte” como metáfora de la palabra o el decir poético para mostrar que hay un reconocimiento entre el poeta y su búsqueda por medio del juego de reflejos entre una sexualidad desviada, marginal u “otra”, y la creación literaria. Es decir, la decisión de Bolaño de utilizar la metáfora del “chulo de la muerte” para la palabra poética crea una estrecha relación entre Eros y Tánatos, entre el deseo creativo y la muerte. En la tercera parte, “Los desiertos de Sonora”, el chulo literalmente aparece en búsqueda de “su” prostituta adolescente, Lupe. Alberto (nombre de pila del “chulo”) persigue a Belano, Lima, García Madero y Lupita

por el desierto y los pueblos de la frontera mientras ellos van en busca de Tinajero. En el encuentro final, Belano y Lima defienden a Lupita y terminan matando a Alberto y su cómplice, un policía corrupto que permanece en el anonimato en la narración de la novela. Al final, no sólo muere Alberto el chulo, sino que Cesárea Tinajero es asesinada en su intento de salvarle la vida a Ulises Lima. Mientras Belano apuñala a Alberto, Lima forcejea con el policía corrupto por el control de la pistola. Cesárea sale corriendo del carro para detener la violencia y se interpone entre Lima y el policía al momento de los disparos. Cesárea muere de un balazo en el pecho (*Detectives* 604).

El poema “Los detectives helados” nos da otra perspectiva de lo que persigue Bolaño al escoger la poesía y sus juegos poéticos como modelo narrativo donde la violencia y el crimen se intercalan y alimentan, por así decirlo, el acto poético:

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos
que intentaban mantener los ojos abiertos
en medio del sueño.

Soñé con crímenes horribles
y con tipos cuidadosos
que procuraban no pisar los charcos de sangre
y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada
el escenario del crimen.

Soñé con detectives perdidos
en el espejo convexo de los Arnolfini:
nuestra época, nuestras perspectivas,
nuestros modelos del Espanto (*Romantic Dogs* 48).

En el poema, la voz poética crea un juego metapoético entre el sueño y la vigilia. Al “soñar” con “detectives latinoamericanos” que intentan mantenerse despiertos, está imaginando a los poetas como investigadores aburridos o abrumados que no pueden mantenerse en pie. Los siguientes versos contrastan con los primeros porque los “detectives” ahora aparecen como “tipos cuidadosos” que observan el “escenario del crimen” con una mirada vasta. Los “detectives” son los poetas latinoamericanos que van en busca de la palabra y solamente encuentran un “charco de sangre”, el fracaso de la modernidad asediada por la realidad que los impulsa al vacío. La referencia a la pintura de Van Eyck, ese “espejo convexo”, nos presenta la mirada desde el acto creador. Los detectives se “pierden” por el deseo de encontrar su propia forma de enunciación. Su propia manera de ver el “modelo del Espanto” que los persigues, los atan a su época y los hace “modernos”. Al observar al “poeta/detective” dormido despertar, la voz poética del poema asume el horror como propio y lo subvierte en poesía. Pero esta poesía parece ser una “poesía de la experiencia”: una poesía que sólo es posible por medio de la convergencia entre voz poética, poema y escritor —una poesía con todos sus elementos pero que deja de ser, que se vacía ontológicamente.

En *Los detectives salvajes* también se utiliza la metáfora del poeta como detective, que busca sin encontrar, que se ubica en la periferia, para desde allí interrumpir las esferas de poder cultural. El gran debate entre los años 20 y los 40 en la historia de la poesía mexicana es filtrado por Bolaño para insistir en una nueva visión de la práctica poética donde el creador tiene que convertirse en algo más, en derrotado y fracturado, para validar el “viaje” y mostrar la cara real de la modernidad.

Desde una perspectiva minoritaria solamente es que se puede hacer poesía. La

debacle de la modernidad mexicana, de la posrevolución, afecta aún a los elementos creativos de su sociedad. El autor de *Los detectives salvajes* asume, por medio de sus personajes, este fracaso —pero lo transforma en un grito coral de voces poéticas que se quieren redimir aunque sea matando a la poesía en el proceso.

Capítulo 3. La voz en espiral: testimonio y trauma en la poética de *Amuleto*

Todos los poetas, en algún momento de sus vidas,
se creen la muerte.

Roberto Bolaño

En su libro *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Shoshana Felman describe el testimonio como algo que va más allá de un mero informe. Es más bien una narrativa y simultáneamente un compromiso (en su sentido ético) del testigo consigo mismo y siempre frente a un “otro” que puede ser la comunidad, el tribunal o la historia (204). Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto*, asume lo que llama Felman la “imposibilidad del testimonio”: la paradoja de “necesitar” ofrecer un testimonio que no puede ser enunciado porque el evento que realmente se narra es el de la propia muerte (205). Al Auxilio asumirse como “madre de la poesía mexicana” (*Amuleto* 11), el evento que realmente narra es el proceso de su muerte y la de su progenie. Auxilio testifica la muerte de la poesía, el fracaso de una generación y el olvido o la tachadura de la historia.

Publicada en 1999, *Amuleto* desarrolla la historia de este personaje principal, Auxilio Lacouture. Es ella una mujer apátrida, minoritaria (por no ser mexicana) y deslocalizada que primero aparece como personaje periférico en *Los detectives salvajes*. Bolaño corta y expande parte del contenido de *Los detectives salvajes* para contar su

historia⁵⁴. Lacouture es una uruguaya expatriada que se autodenomina la “madre de la poesía mexicana” (*Amuleto* 11). Auxilio queda encerrada en uno de los baños de la Facultad de Filosofía y Letras cuando los granaderos toman la UNAM el 18 de septiembre de 1968. Esta anécdota o rumor, de que una mujer, a veces una joven estudiante y otras no, queda confinada a los baños de la facultad corrió como pólvora en las manifestaciones subsiguientes y quedó recogida como testimonio en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. En la narración de la anécdota en la crónica de Poniatowska, la protagonista se llama Alcira y su experiencia en los baños es tomada de una entrevista con la estudiante Carolina Pérez Cicero. La estudiante la cuenta así:

Durante los quince días de la ocupación de CU [Ciudad Universitaria] por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después! Ha de haber sido espantoso vivir así, hora tras hora, bebiendo sólo agua de la llave del lavabo. Se la pasó entre los lavabos y los excusados —allí dormía, tirada en ese pasillo, en el piso de mosaico— y se asomaba por una mirilla para ver a los soldados recargados en sus tanques, bostezando, o recostados adormilados en los yips... ¡Era tal su terror que nunca se movió del baño!

⁵⁴ Mihály Dés, al comparar *Los detectives salvajes* con *Amuleto*, señala que la primera es de “construcción épica y coral” mientras que la segunda es estrictamente “*de concepción poética*” y narrada por “una sola voz” (*Tauromaquia* 171).

(71)

El ejército viola la autonomía universitaria y ocupan Ciudad Universitaria (que también se conoce por sus siglas: CU), para aplacar y callar las manifestaciones estudiantiles contra políticas específicas del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Los estudiantes universitarios pusieron sus demandas por escrito en un pliego petitorio de seis puntos:

1. Libertad de todos los presos políticos.
2. Derogación del artículo 145 del Código Penal Federal (disolución social).
3. Desaparición del cuerpo de granaderos.
4. Destitución de los jefes policiacos Luis Cueto, Raúl Mendiola y A. Frías.
5. Indemnización a los familiares de todos los muertos y heridos desde el inicio del conflicto.
6. Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos (“Pliego petitorio” tomado de la página web del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 1).

Entiendo que el movimiento estudiantil —dados los puntos aquí citados y visto desde una perspectiva actual— no era revolucionario sino que más bien impulsaba reformas democráticas y luchaba contra el abuso institucional y político. O sea, sus demandas son de carácter civil y político en la medida de que se ajustan al gobierno ya establecido y no buscan un cambio “revolucionario”. Por ejemplo, detener la brutalidad policiaca por medio de la eliminación del cuerpo de granaderos, exigir la liberación de los presos

políticos y proponer una sociedad más abierta al permitirse las reuniones políticas de ciudadanos privados por medio de la derogación del artículo 145 no son cambios que pongan en riesgo la estabilidad del gobierno ni sirven como amenaza contra éste. En realidad, los cambios exigidos por los estudiantes impulsarían una reestructuración de las fuerzas policiales que tendría como resultado una sociedad más justa, que permitiría al gobierno asentarse en su institucionalidad sin el riesgo de que los estudiantes se sirvieran del conflicto armado para hacer sus reclamos.

Amuleto es un desenfrenado monólogo de la protagonista. Los saltos temporales a partir del evento de la toma de la universidad así como la “profecía” de la masacre de Tlatelolco hacen que el texto se mueva en espirales concéntricas que tienen como eje la poesía y en específico la poesía en México. En *Amuleto*, Auxilio narra parte de la vida de los poetas Arturo B y Ernesto San Epifanio en el momento en que el segundo lucha por su vida con el ominoso “rey de los putos”, quien controlaba el tráfico sexual masculino en la Colonia Guerrero. Narra también las visitas que hizo a la casa de la pintora Remedios Varo y tiene encuentros y desencuentros con la poeta Lilian Serpas y su hijo, el pintor Carlos Coffeen Serpas, quien le narra la tragedia de Orestes y Erígone y rememora el tiempo que fungió como “criada” sin paga de los poetas exiliados Pedro Garfias y León Felipe. Mientras que a través de toda la narración la acompaña en sus aventuras “una voz” que sólo Auxilio escucha.

Quiero proponer en este capítulo de mi disertación el trauma como evento sinecdótico, donde las fracturas en la memoria y en el poder de enunciación representan la ambigüedad y la carencia de poesía. Más aún, el trauma es paradójico porque dentro de él, lo fragmentario deviene en totalidad, pero es una totalidad vacía que se rellena con un

sufrimiento que se repite *ad infinitum*. El trauma pasa a ser un estado mental ineludible que rompe con la temporalidad y con la agencia de la víctima y con su espacio de acción. Es decir, el evento traumático es sólo localizable en la medida en que se encuentra la huella, el rastro o la cicatriz de la desgarradura mental y temporal. Desde luego, cabe la posibilidad de entender estos eventos fraccionarios como desplazados o diferidos que, a pesar de la exactitud del evento traumático original, puede “regresar” para alterar el sistema teleológico y progresivo que adscribimos a la experiencia humana. La repetición del evento traumático pasa a ser una sentencia que se fija en la psique de la víctima⁵⁵.

Amuleto es imprescindible para los estudios del trauma y la memoria dada la obsesiva repetición y reiteración al narrar los eventos del encierro, la presencia de esa “voz” fantasmática que no es la propia pero que no puede ser de nadie más, y el inquietante enunciado de Auxilio: “no puedo olvidar nada” (*Amuleto* 144). Además, Bolaño fija a Auxilio en la UNAM en uno de los periodos más críticos de la historia política de México, entre el 18 y el 30 de septiembre de 1968. Lacouture no puede escapar de los recuerdos de esta etapa al afirmar que “todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo” (128). *Amuleto* es una novela que puede considerarse vanguardista en su contenido, con escenas que son “desordenadas” que crean la sensación de una cronología “atemporal” y surrealista.

⁵⁵ Mi visión del trauma psicológico se acerca a la hipótesis postulada por Cathy Caruth en *Unclaimed Experience* (1996) de que el evento no puede ser localizable por no poder ser asimilado conscientemente. El trauma pasa a ser el regreso mental inconsciente al momento específico del “evento”. Paradójicamente, el evento se hace borroso, difuso, parcialmente ilegible (porque ya pasó) pero se trata de hacer asimilable en la psique de la víctima por medio de un “regreso” que es involuntario y constante.

Auxilio Lacouture es un personaje principal poco fidedigno ya que no nos podemos fiar de ella por su aparente locura. Ella funge de criada sin sueldo de los poetas españoles León Felipe y Pedro Garfías. Lacouture confunde el año de su llegada a México y, a la misma vez, describe el proceso mnemónico con una imagen que fácilmente puede considerarse surrealista:

Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. A ver, que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico (12).

Además ayuda en la facultad con sueldos y pasantías provistos por los propios profesores. La narradora no tiene un lugar donde vivir, se desplaza de casa en casa, casi nunca tiene que comer y sus dientes están en tan mal estado que, al perderlos, desarrolla una “técnica” de cubrirse la boca cuando habla y cuando sonrío. Cada noche se hospeda con diferentes personajes y es así que conoce a Arturo Belano, joven adolescente que llega a México D.F., exiliado de Chile a mediados de los 60.

Auxilio es la única persona aparte de su familia que despide al poeta cuando él decide regresar a “hacer la revolución” en Chile. Auxilio le había creado a Arturo todo un aura de “tipo duro” y revolucionario cuando vuelve a México en enero de 1974. En el momento que las fuerzas policiales toman la universidad en septiembre de 1968, Auxilio está allí porque estaba haciendo un trabajo mal remunerado para la facultad. La narración salta de sus aventuras cotidianas hasta el momento en que es testigo de un encuentro violento con “el rey de los putos”, quien amenaza la vida de Ernesto San Epifanio,

también poeta y amigo de Belano. La narración de los eventos de la toma de la universidad y la mención “silenciada” de la masacre de Tlatelolco dan paso a una suerte de apología a la juventud “revolucionaria” al final del libro cuando Auxilio se hace partícipe de la narración de una tragedia griega por parte del pintor Carlos Coffeen Serpas, hijo de la poetisa Lilian Serpas.

El fantasma de la toma de la Universidad Nacional Autónoma de México y luego el pronóstico de los eventos de la masacre de Tlatelolco dan una ambientación entre onírica y pesadillesca a la novela. La protagonista se hace solidaria con los poetas jóvenes, a quienes considera desamparados: “Y yo estaba allí con ellos porque yo tampoco tenía nada, *excepto mi memoria. Yo tenía recuerdos*” (*Amuleto* 43 mis cursivas). El espacio y función que ocupa Auxilio Lacouture en la trama de la novela es de figura testimonial. El asumir este rol la hace también partícipe del acto poético como receptora y como vidente profética. Piénsese en el personaje de la mitología griega, Casandra, a la cual los dioses le dan el don de la profecía pero la maldición de que nadie creería en sus visiones. Si bien me concentro en los elementos traumáticos de la novela (la toma de la universidad, la masacre de Tlatelolco), quiero mantener conjuntamente la exploración del rol del poeta y la sexualidad enfrentados a una visión política que marca a los incipientes jóvenes creadores y los obliga a crear una identidad “otra” marcada por su enfrentamiento al poder.

Quiero proponer dos ejemplos que pueden ampliar nuestro entendimiento de los espirales de significación que se van encadenando mientras leemos la novela. Primero, voy a indagar el encuentro de Auxilio con un florero símbolo del Mal que Bolaño describe como “la boca del infierno” en la casa de los poetas españoles, ya que muestra el

espacio de acción en el que se enfrenta la poesía como acción heroica y el mal como evento ineludible. Segundo, analizo la confrontación de los jóvenes poetas Arturo Belano y Ernesto San Epifanio con un poderoso proxeneta homosexual en la Colonia Guerrero porque en la potencialidad de violencia del encuentro vemos cómo Bolaño se hace parte de una tradición literaria y muestra la capacidad libertaria de la poesía sin importar el grado de magnitud del trauma.

En el estudio del poeta exiliado Pedro Garfias de la casa que compartía con León Felipe, otro poeta español, había un florero que capturó la atención de Auxilio. Este florero es asumido por la protagonista como el lugar donde “se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (15). Auxilio, quien estaba en el estudio limpiando, describe cómo se acercó al florero lentamente, desplazándose en la habitación como si estuviera “trazando un espiral” (16). En ese preciso momento, cuando ya lo tiene cerca, no puede contrarrestar el magnetismo mágico del objeto y, como hipnotizada, va a meterle la mano. Aquí surge una escena surreal. Auxilio detalla que ve que su propia mano se despega de su cuerpo y flota sobre la boca del florero casi en su borde. Es aquí que escuchamos esa voz misteriosa que acompañará a Auxilio por el resto de los eventos de la novela. La “voz” la detiene:

justo entonces una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces, loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé que fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y

me pudo haber pasado (16)⁵⁶.

El florero se desempeña en la novela como referente de los poetas y los peligros que enfrentan. El poeta es el vehículo de la poesía, su nave. Entonces el florero pasa a ser tanto referente como significativo del rol del poeta en una sociedad mexicana que vive una serie de paradojas políticas. Por ejemplo, el gobierno persigue la izquierda mexicana pero acepta la incorporación nacional de exiliados españoles del régimen de Franco (estos exiliados son extranjeros que tenían ideales en común con los perseguidos dentro de México). El gobierno y los centros de producción cultural apoyan la revolución cubana pero dentro del país se mantienen presos políticos de izquierda porque trataron de seguir preceptos socialistas y comunistas para sindicalizarse en diferentes grupos obreros. Estas son las paradojas que resistían los estudiantes en los albores de la olimpiada del 68. Las paradojas de un país que entra y sale de la modernidad.

Después que Auxilio se percató, al mirar por una ventana, de la presencia de los granaderos en la universidad, regresa al baño, y ya en el cuarto de baño se refugia en los sanitarios, donde comienza a leer poemas de Pedro Garfías. Esta lectura que hace la protagonista se dispara de tal manera que deviene lectura surrealista:

y con el libro de Pedro Garfías abierto, y aunque no quería leer me puse a leer, lentamente al principio, palabra por palabra y verso por verso, aunque poco después la lectura fue acelerándose hasta que finalmente se hizo enloquecedora, los versos pasaban tan rápidos que apenas me era posible

⁵⁶ Unos capítulos más tarde Auxilio se da cuenta de que la voz interna no es de ella porque usa “che” y es argentina, y Auxilio es uruguaya: “Entonces yo le decía: qué curioso, mis escalofríos suelen ser uruguayos, pero mi ángel de la guarda de los sueños es argentino. Y ella, con tono profesoral, me corregía: argentina, en femenino, argentina” (138-9).

discernir algo de ellos, las palabras se pegaban unas a otras, no sé, una lectura en caída libre que, por otra parte, la poesía de Pedrito Garfias apenas pudo resistir (hay poetas y poemas que resisten cualquier lectura, otros, la mayoría, no) (31-2).

Bolaño refleja en su propia escritura el tipo de lectura que Auxilio hace. El desenfreno de la lectura de Auxilio es compartido por Bolaño al escribir múltiples frases conectadas por dos puntos pero sin cerrar la oración con un punto final. Definitivamente, este tipo de escritura es heredada de Octavio Paz (como en “Piedra de Sol”) que, a su vez, la asume como influencia de los surrealistas franceses. Ambos, Paz y Bolaño, filtran sus influencias por medio de su trabajo poético para presentar la apariencia de automatismo, desenfreno y desmesura. Al equiparar la apariencia de la forma con el contenido, Bolaño hace un gesto referencial que posiciona a su protagonista en medio de una escritura y una lectura surrealista y traumática que irónicamente no puede hacer, que es imposible porque ella no escribe. Dominick LaCapra ofrece una explicación de la conjunción entre trauma y surrealismo al notar que “at times art departs from ordinary reality to produce surrealistic situations [...] that seem to be sublimely irrelevant to ordinary reality but may uncannily provide indirect commentary or insight into that reality” (186). Muchos de los elementos surrealistas de la novela son o comparables o equivalentes a los síntomas de la memoria traumática. Los hechos o situaciones límite que devienen en trauma son experimentados por medio de representaciones. Estas representaciones pueden ser coherentes y tener un sentido explícito, o incoherentes y bombardear al paciente con imágenes desenfrenadas que no aparentan tener conexión unas con otras. En su libro sobre la filosofía del trauma, Susan Brison arguye que estas representaciones son tanto

sensoriales como somáticas y/o lingüísticas (*Aftermath* 31). El desenfreno en la voz de Lacouture es resultado de la inminente intrusión de los militares y de su imposibilidad de combatir el terror, la violación de la autonomía universitaria y toda su carga simbólica y la intromisión de un espacio privado, de gran intimidad con la poesía como con su propio cuerpo.

Ya en el baño, en su encierro, Auxilio escucha un sonido que asume es el de las botas militares. “Botas claveteadas” se acercan y entran al baño:

y mientras esperaba que el soldado revisara los wáteres uno por uno y me disponía moral y físicamente [...] a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya [...] mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, helas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría o imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi wáter, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte (33-4)⁵⁷.

⁵⁷ La singularidad, en términos matemáticos, se refiere a variables que son indefinibles por sus comportamientos extraños o inesperados. Bolaño sigue la tradición literaria de Bioy, Borges y Parra al

Auxilio se aterra y tiene la experiencia, no tan sólo de la fractura (traumática) del tiempo sino que también se producen en su monólogo (y siente en carne propia) el detenimiento del tiempo, su paralización y la fragmentación de su ser. Auxilio experimenta y relata su disociación psíquica. Esta disociación es también el resultado del terror, de la violación de la intimidad de un espacio que se supone autónomo. Por ende, el baño deviene sinécdoque de la universidad. Pero esta disociación psíquica es generada por el terror de saberse interrumpida, acompañada y amenazada de ser vista, de ser encontrada en el baño por el soldado. Justo al final de la narración de la anécdota, Auxilio relata que “el soldado y yo permanecemos quietos como estatuas en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, y eso fue todo [...] escuché que se cerraba la puerta [...] el parto había concluido” (34). Con la símil de inmovilidad de las estatuas, Bolaño explica el punto en que el terror se materializa. El primer síntoma del trauma es el sentir que el tiempo se paraliza, que nada se mueve, que no hay pasado ni futuro. A la misma vez hace una referencia velada al poema “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia, donde el poeta encadena imágenes que se desenfrenan hasta dar una ambientación onírica y una sensación surrealista al poema que termina de manera circular⁵⁸. Bolaño astutamente juega a pintar un tipo de narración disparatada. Al incluir la salvación por “las leyes de la matemática”, Bolaño hace referencia tanto a Borges como a Zurita, quienes continuamente entremezclan los discursos de las matemáticas con la poesía. Bolaño

incluir este elemento en su narración. Esta referencia vincula la condición de las víctimas del trauma con el lenguaje universal de las matemáticas.

⁵⁸ Villaurrutia incluye una serie de imágenes sensoriales que también son heredadas de los inicios del surrealismo francés. Villaurrutia era parte de y líder del grupo Contemporáneos. Ver el capítulo 2 para un análisis completo de la polémica entre estridentistas y Contemporáneos.

contrapone el discurso matemático al poético como única posible defensa porque el discurso poético no rinde y se hace borroso no es capacitado para enfrentar la realidad inmediata: el inaplazable enfrentamiento con la institución militar desde el “último reducto de autonomía”, el espacio absurdo del baño de la facultad.

Un poco después en la narración, Auxilio se desmesura en su monólogo una vez más: “contempla” los años pasados como si no los hubiera vivido porque tiene de ellos una “perspectiva inédita”. Esta sensación se produce al aproximarse a la muerte, al casi padecerla “como si estuviera muerta” (35), dice la narradora. Pero esta contemplación casi mística de los años da paso a la confusión de unos con otros. A su conversión surreal en un devenir en espiral en el que los años vividos se ligan unos a otros, se confunden, se entrelazan y se hacen singulares o múltiples:

El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76 [...] me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo [...] cobijado en un nido de escombros humeantes (35).

Quiero enfatizar que la sensación de estar muerto o de haber superado la muerte convirtiéndose, transformándose en alguien más, en “otro” que comparte “algo” con la persona que se era antes, sin ser ésta, dejando de ser ésta, pero vinculada de un modo siniestro (como el término freudiano) es uno de los síntomas que son recurrentes y que marcan tanto el evento traumático como la condición postraumática. Tanto así que los síntomas son tan potentes como la combinación de acciones dónde el pasado, el presente y el futuro se disuelven en otro espiral. En el paciente de estrés postraumático esta

combinación de fechas, situaciones, catástrofes y reacciones son una. Y esta combinación es la realidad, su realidad.

Falsos intervalos, fantasías poéticas

Después de posicionar la narración de *Amuleto* en una ambientación traumática durante los primeros tres capítulos, el inicio del cuarto capítulo continúa el descenso en la espiral y crea otra trampa literaria comparable a los síntomas del trauma porque Bolaño imagina un falso intervalo temporal. Auxilio se encuentra todavía en los baños de la facultad el 18 de septiembre de 1968, dónde rememora y narra su primer encuentro con Arturo Belano. El encuentro realmente ocurre dos años después, en 1970. Este lapso futuro se prefigura al momento que Auxilio termina la narración de su encuentro con el soldado y comienza a hablar de la pérdida de sus dientes: “Me puse a pensar en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo aún tenía todos mis dientes, lo que bien mirado no deja de resultar raro” (36)⁵⁹. Auxilio describe a Arturo como un muchachito de 16 o 17 años que ya había escrito una novela, pero una novela mala y que considero es una burla que se hace Bolaño a sí mismo⁶⁰. Bolaño sutilmente denota la orientación política de Arturo al narrar que “se sentía orgulloso que en su lejano Chile hubiera

⁵⁹ La psicoanalista húngaro-francesa, Maria Torok, equipara la pérdida de los dientes con períodos de transición.

⁶⁰ Es posible considerar *Amuleto* como una “mala novela”. Podría leerse así por el uso exagerado, tal vez hiperbólico, de la repetición y la reiteración. Los saltos e incongruencias temporales “cansan” al lector y hacen que vuelva atrás y salte adelante en su lectura. Por estas mismas razones *Amuleto* es una “mala novela” hecha bien, porque usa estas figuras retóricas ampliamente utilizadas en la poesía como ampliación del propio contenido de la obra.

ganado las elecciones Salvador Allende” (38). Se hacen amigos porque mantienen una conversación acerca de poetas anglófonos: Ezra Pound, William Carlos Williams y T.S. Eliot. Estos poetas muestran ciertos aspectos de la personalidad que Bolaño asigna a Arturo Belano⁶¹. Auxilio también se hace amiga del resto de la familia de Belano, especialmente de su madre, de quien es casi coetánea. Aquí, otra vez la sutileza de la narración se hace palpable. Al reflejar las edades de la madre y de Auxilio, Bolaño logra validar la conexión “maternal” que la protagonista asume. Irónicamente, Auxilio sí puede ser la “madre” de al menos uno de los poetas mexicanos (aunque éste sea chileno y ella uruguaya).

Auxilio pinta a los poetas —sus supuestos hijos— como poetas contestatarios y con una actitud antagónica hacia los poetas de las generaciones anteriores. Los jóvenes poetas rivalizaban con todos los poetas pasados y actuales (pero mayores) de los que hablaban mal y a los que “les iban a dar en la madre” (58). Auxilio les cuenta una anécdota, supuestamente escuchada de Jose Emilio Pacheco, del desencuentro entre Vicente Huidobro y Rubén Darío. Otra vez Bolaño crea una sinécdoque para adelantar un punto de vista dentro de la novela. Huidobro funciona como sinécdoque de la vanguardia latinoamericana mientras que Rubén Darío lo es del modernismo hispanoamericano. Bolaño traza la posibilidad de un encuentro entre ambos que no ocurrió y sus posibles consecuencias para la poesía latinoamericana y mundial. Bolaño contextualiza la

⁶¹ Ezra Pound poeta norteamericano, expatriado y fascista. Su libro *Cantos* es una máquina regeneradora de la poesía. A Williams se le reconoce como gran experimentador en la poesía y su origen, de padre inglés y madre puertorriqueña le añaden una condición de hibridez mítica. T.S. Eliot de americano se hizo ciudadano inglés. También se repatrió y comenzó la técnica del correlato objetivo con su poema “The Lovesong of J Alfred Prufrock”. Ver nota 4 en el primer capítulo.

anécdota en el encuentro histórico entre Pound y Yeats, y en la muerte prematura de Darío antes de que cumpliera los 50 años. La temprana muerte del poeta nicaragüense hace que desaparezca la posibilidad de otra ruta, otra tradición poética latinoamericana en la que hubiese podido existir una continuidad “sin fracturas” entre el modernismo y las vanguardias, lo que le daría otras posibles tonalidades a esta tradición.

Ya que los jóvenes poetas no pudieron “calibrar la importancia que tuvo para la poesía en lengua inglesa [...] el encuentro entre el viejo Yeats y el joven Pound”, no se les hizo posible percatarse de “la importancia que hubiera tenido el hipotético encuentro entre Darío y Huidobro, [...] el abanico de posibilidades perdidas para la poesía de nuestra lengua”. Esas posibilidades perdidas son desarrolladas en el texto como “una isla entre el modernismo y la vanguardia, una isla que ahora llamamos la isla inexistente” (57)⁶². Bolaño presenta como misterio otra posibilidad de continuidad temporal, una

⁶² Esta isla entre el modernismo y la vanguardia sí existió y se encarnó en la figura del poeta mexicano Ramón López Velarde. Sobre el origen del modernismo, Roberto Fernández Retamar manifiesta que el origen del movimiento literario está ligado a la concepción de Latinoamérica y España como periferia y *tercer mundo*. En ella cita a Ricardo Gullón y a Octavio Paz para expresar que estos países se entienden como desprovistos del nuevo ímpetu imperial que surge de Europa y Estados Unidos después de 1898. Por un lado, los modernistas asumen un deseo de combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer. Por el otro, impera el deseo de participación en el proceso político “modernizante” (*Modernismo* 348). De acuerdo a Fernández Retamar, no es sorprendente que el modernismo estalle en países pobres como Nicaragua y Cuba. Desde la falta de una “plenitud histórica”, el modernismo busca en la fábula y el palacio un escape a la carencia de “modernidad” de la que busca “contagiarse” (348). Fernández Retamar, Roberto. “*Modernismo. Noventiocho. Subdesarrollo*”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* / coord. Carlos H. Magis, 1970.

cronología alterna, en la tradición modernista latinoamericana. De la misma forma dobla esta nueva tangente temporal con la elaboración de la posibilidad de una vanguardia “otra”: “Huidobro, tras su fructífero encuentro con Darío hubiera sido capaz de fundar una vanguardia más vigorosa aún, una vanguardia que ahora llamamos la vanguardia inexistente y que de haber existido nos hubiera hecho distintos, *nos hubiera cambiado la vida*” (57-8 mis cursivas). La pregunta que queda en el tintero es cómo hubiese cambiado la vida a todos el que Huidobro crease una vanguardia diferente. ¿Qué hubiese despertado en la gente? Bolaño, en este capítulo de la novela, parece hacer de la condición política latinoamericana un palimpsesto. Una borradura de la que no se puede hablar o escribir sino sólo por medio de rodeos, reiteraciones y repeticiones. Si el modelo es el modernismo que luego con José Martí se ancla en un nacionalismo férreo, el preguntarse de las posibles influencias entre Darío y Huidobro es tratar de profetizar cierto cambio conceptual con una importante carga política. Quizá una vanguardia liderada por Huidobro hubiera sido más “vigorosa” en ese sentido. A partir de este dilema teórico de movimientos literarios inexistentes, la narración desemboca en muerte y en la relación de los jóvenes poetas con ésta. Bolaño hace de la masacre de Tlatelolco un doble palimpsesto porque de ahí surge el impulso para escribir la novela y donde también muere la poesía aunque los sucesos de la masacre no se narren y se invisibilicen las muertes. Podríamos decir que Bolaño levanta una pirámide de falsos preceptos. Bolaño escoge utilizar el “qué tal si...” tan frecuentemente en la narrativa de ciencia ficción para presentar la pregunta de qué pasaría si hubiera habido una vanguardia diferente, para de este modo poder llegar a la muerte de la poesía por medio de la masacre de los estudiantes que deviene sinécdoque para los jóvenes poetas. Auxilio prepara la escena,

una vez más, “estirando la cuerda con las que todos se van a ahorcar menos yo”,
aduciendo a su memoria pero sin nombrarla:

algunas noches mis amigos parecían encarnar por un segundo a aquellos que nunca existieron: los poetas de Latinoamérica muertos a los cinco o a los diez años, los poetas muertos a los pocos meses de nacer. Era difícil, y además era o parecía inútil, pero algunas noches de luces violáceas yo veía en sus rostros las caritas de los bebés que no crecieron. Yo veía a los angelitos que en Latinoamérica entierran en cajas de zapatos o en pequeñitos ataúdes de madera pintados de blanco (58).

En *Amuleto*, Bolaño hilvana un gesto filosófico-literario al darle el rol de “loco-visionario” a Auxilio. Esta relación entre la muerte de la poesía y la muerte de los jóvenes es explicable por medio del aforismo 125 de *La gaya ciencia* de Friedrich Nietzsche: “El loco”⁶³. En el aforismo, el loco va entre la gente gritando que Dios ha muerto y que todos ellos lo han matado, que la comunidad es deicida. La magnitud del evento es incomprensible para la sociedad. Así también la muerte de los poetas y la imposibilidad de la poesía es incomprensible para la gente y para la propia Auxilio, a pesar que es ella quien lo anuncia. Como al loco del aforismo, de Auxilio también se mofan y no la comprenden, la tildan de loca por anunciar que es la madre de la poesía, pero también por resistir la violencia de estado, ya sea en el baño, en la calle o frente a la última generación de poetas antes de la masacre. Si el loco de Nietzsche, al interrogar al

⁶³ Este aforismo también expone que el loco “siguió diciendo que lo más sagrado y lo más profundo se ha desangrado bajo nuestro cuchillo, preguntando, al mismo tiempo, si se podría encontrar un agua capaz de limpiar la sangre del cuchillo asesino [...] Y este último acto mencionado se encuentra más lejos que las estrellas más distantes”. No es coincidencia que Bolaño haya titulado su novela *Estrella distante*.

pueblo por el asesino de Dios, sigue el modelo de Diógenes (quien iba con una lámpara tratando de encontrar un hombre honesto) entonces Auxilio también se inscribe en esa tradición de locura, de testimonio y de búsqueda. La tragedia está apunto de comenzar porque los jóvenes van a morir en Tlatelolco como víctimas sacrificiales.

Luego de los deambuleos y vaivenes en las calles del México de los 70, luego de vacilar entre la narración de una anécdota que se dice fue apropiada de José Emilio Pacheco contada a los jóvenes poetas en el bar y seguir bebiendo y peleándose con ellos, Auxilio, como muchas veces anteriores, se levanta de su silla y se va sin pagar. Pero esto es tan sólo una excusa para que Bolaño llene de significación traumática la siguiente serie de eventos. Auxilio asegura que ella puede irse del bar, del antro, sin pagar porque ha pagado lo suficiente, porque siempre ha pagado por los poetas. Desde este punto, la palabra “pagar” cambia de acepción y se asume su significado como “penar”.⁶⁴ Este penar es causado por la capacidad testimonial y profética de Auxilio:

Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan.

También veía el futuro y esas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio era la vida o la cordura, y para mí en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos, los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas [...] No pagaba porque

⁶⁴ En “Una flor amarilla” de *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar, el cuento termina con un fulminante “pagué”. El cuento trata de un encuentro en un bar donde el personaje principal relata a otro cómo conoció a su avatar, un jovencito que vivía simétricamente y repetía (con pequeñas modificaciones) los propios eventos de la vida del parroquiano condenándose ambos a vivir y repetir una vida llena de fracasos. Traigo a colación el cuento porque entiendo que Bolaño lo reescribe o mejor aún, lo “calca con pequeñas variaciones” en la anécdota de Auxilio en el bar.

veía el torbellino⁶⁵ del pasado que pasaba como una exhalación de aire caliente por las calles del DF rompiendo las ventanas de los edificios. Pero yo también veía el futuro desde mi caverna abolida del lavabo de mujeres de la cuarta planta y por aquello estaba pagando con mi vida (59).

Auxilio comprende su rol y la carga que debe llevar. En ese debate de pagar con “la vida o la cordura”, Auxilio elige el rol de Casandra. Aunque la gente piense que está loca y no le crean, ella acepta el deber de cargar con la pena y asumirse como símbolo y estandarte al mantener su autonomía mientras ocurren los sucesos de la toma de la universidad. Más aun, este asumir la locura es casi asumirse como víctima sacrificial. La referencia a Platón tampoco puede pasar desapercibida. La mención de la caverna nos empuja a aceptar la nueva “visión” profética de Auxilio por su abolición. O sea, Auxilio sí puede ver. Auxilio ya salió de la caverna. Auxilio ve lo que los otros no pueden ver, que la toma de la universidad no es más que un augurio de la matanza de los estudiantes, de los jóvenes poetas de México en el altar de los sacrificios: Tlatelolco. Auxilio, por ende, tiene un conocimiento traumático.

Auxilio, en el sexto capítulo de *Amuleto*, inmediatamente después de contar cómo “paga”, narra una desconcertante anécdota en la que siente que es seguida por una sombra. Del espacio cerrado y animado del bar en el que está acompañada por los jóvenes, Auxilio pasa a estar sola en el espacio “abierto” de la calle en la noche. Es en este espacio que Auxilio experimenta el terror, una vez más. En la calle siente que es seguida por entre “los escombros” de la ciudad. Esta descripción de las calles del Distrito Federal como ruina son precedidas por otras que equiparan los cráteres de la luna con las calles de México. Bolaño crea una ambientación apocalíptica: escombros, cráteres y en el

⁶⁵ El torbellino es también una espiral.

momento de la fuga surrealista, abruptamente el “sol nocturno se apagó”. Auxilio se percata que es seguida porque en la soledad de la noche sólo se escuchaban “pisadas” detrás de las suyas. Estas ominosas pisadas repiten el terror de su encierro en el baño de la facultad que Bolaño narró en el segundo capítulo y que continuamente repite en los demás capítulos de la novelas. El encierro en el baño se repite por medio del miedo y hace que Auxilio se retrotraiga al evento traumático:

Y entonces me detuve y esperé y los pasos que iban tras mis pasos se detuvieron y esperaron y yo miré las calles en busca de alguien conocido o desconocido tras el cual salir gritando y cogirme de su brazo [...] pero no vi a nadie. O tal vez no. Algo vi. Cerré los ojos y vi las paredes de baldosas blancas del lavabo de mujeres de la cuarta planta. Y pensé: así es la Historia, un cuento corto de terror (60).

Bolaño una vez más recurre a las figuras retóricas empleadas en la poesía para impulsar un discurso cuasi poético ligado al horror. En muchas de las escenas narradas en la novela, Auxilio encadena sus pensamientos usando el polisíndeton, por ejemplo:

Y yo me les quedaba mirando y pensaba cuanta razón tienen, el polvo siempre, y la literatura siempre, y como yo entonces era una buscadora de matices me imaginaba unas situaciones portentosas y tristes, me imaginaba los libros quietos en las estanterías y me imaginaba el polvo del mundo que iba entrando en las bibliotecas, lentamente, perseverantemente, imparable, y entonces comprendía que los libros eran presa fácil del polvo (lo comprendía pero me negaba a aceptarlo), veía torbellinos de polvo, nubes de polvo que se materializaban en una pampa que existía en el

fondo de mi memoria, y las nubes avanzaban hasta llegar al DF, las nubes de mi pampa particular que era la pampa de todos aunque muchos se negaban a verla, y entonces todo quedaba cubierto por la polvareda, los libros que había leído y los libros que pensaba leer, y ahí ya no había nada que hacer, por más que usara la escoba y el trapo el polvo no se iba a marchar jamás, porque ese polvo era parte consustancial de los libros y allí, vivían o remedaban algo parecido a la vida (13-4).

Aquí debe notarse primero la relación en espiral entre el polvo como marca de olvido y muerte y los libros de los poetas. La poesía está cargada de muerte y de olvido por el paso del tiempo. Segundo, debe notarse el gran número de conjunciones usadas en una sola oración que parece que nunca va a terminar y que refleja la desmesura del monólogo de Lacouture. Estos nexos en los que insiste la narradora son sumamente necesarios para llamar y ubicar la atención del lector en la fractura de la coherencia narrativa de Auxilio y de *Amuleto*. Incluso en el juego de palabras entre lo que ve y no puede ver surge un ejemplo de un tipo de anadiplosis simbólico en el que Auxilio comienza una nueva oración con el concepto que termina la última oración: “no vi a nadie. O tal vez no. Algo vi. Cerré los ojos y vi”. Bolaño integra una serie de figuras retóricas para dar paso, para que el efecto traumático irrumpa en la narración. En este constante abrir y cerrar de ojos, el efecto sombra del evento de la toma regresa apócrifamente para interrumpir la narración y devolvernos, tanto a los lectores como a Auxilio, al momento de la toma de la universidad. El retorno al baño lleva a Auxilio a comentar la naturaleza cruel de la Historia al compararla con un cuento de terror. Cuando Auxilio abre los ojos nuevamente, una sombra salta de la pared y va a su encuentro. Como flashes de cámara

fotográfica, la visión de Auxilio pasa de un plano a otro repetidamente del baño, a la calle, al baño, al encuentro con una sombra amenazante que “apetecía [su] muerte”. Auxilio busca su navaja en su morral para protegerse. Esta búsqueda del arma blanca anticipa los eventos que sucederán junto a Ernesto, Arturo y el “Rey de los putos”. No lo encuentra. Auxilio cierra la anécdota indicando que el no encontrar el arma con que defenderse es “otro terror recurrente y mortalmente latinoamericano: buscar tu arma y no hallarla, buscarla donde la has dejado y no hallarla” (61). El terror se encierra en la posibilidad de convertirse en otra víctima más. En no poder defenderse aun cuando se piensa que se tienen los medios para hacerlo. Cuando la sombra amenazante estaba a punto de encontrarse con Auxilio en el “portal” donde se escondió, otras “sombras” aparecen y la salvan. Esas sombras pertenecen a los jóvenes poetas, a Julián Gómez y a Arturo Belano, que la vocean para molestarla. Auxilio es salvada por los gritos de los poetas.

Poetas héroes

Auxilio se asume como testigo de todos los jóvenes poetas que residían en México desde finales de los 60 a mediados de los 70, en momentos de gran ebullición política y cultural donde los jóvenes eran los protagonistas. Además de este marco referencial, Auxilio va más allá y hace de Arturo un tipo de héroe juvenil y poético, le da fama de “tipo duro” y revolucionario a Arturo B. El más atento a estos relatos era su amigo Ernesto San Epifanio. Cuando Ernesto se mete en problemas con un proxeneta homosexual por pasar “dos noches locas” con él, Ernesto, creyendo los relatos de Auxilio, le pide ayuda a Arturo.

Ambos van a pie a la Colonia Guerrero seguidos de cerca por Auxilio. Se dirigen a un cuarto de hotel infame donde reside el autodenominado “rey”. Auxilio pinta este andar como un paseo en un río que desciende al infierno, como el río Estigia de la mitología griega:

un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres, automóviles negros que aparecían, desaparecían y volvían a aparecer, los mismos o sus silenciosos ecos enloquecidos, como si el río del infierno fuera circular (78).

Los jóvenes poetas van a confrontar al “rey”, a pedirle que deje de amenazar la vida de Ernesto y de su familia. Allí, en el fondo de la habitación, perciben la presencia de otro jovencito, despojado de todas sus fuerzas y sus ropas, enfermo, al borde de la muerte, recostado en una cama. Después de que el rey le advirtiera a San Epifanio que por haber pasado dos noches en su compañía contrajo la obligación de ser su esclavo, Arturo Belano toma la palabra con su inflexión chilena más acentuada. Auxilio narra que Arturo le habló al rey, frente a frente, de la muerte:

y habló de la muerte, y se repitió una y otra vez y siempre regresaba a la muerte, como si le dijera al rey de los putos de la colonia Guerrero que sobre el tema de la muerte no tenía ninguna competencia, y en ese momento yo pensaba: esta haciendo literatura, está haciendo cuento, todo es falso, y entonces, como si Arturito Belano me hubiera leído el pensamiento, se volvió un poco, apenas un movimiento de hombros, y me dijo: dámela, y extendió la palma de su mano derecha (85).

Cuando Arturo extiende su brazo es para pedirle a Auxilio una navaja. La posibilidad de

la violencia siempre está presente en la novela y siempre va de la mano con la poesía. Los personajes rescatan al joven moribundo y escapan seguidos de Auxilio sin que los siga el proxeneta.

En Belano se intersecan las figuras del revolucionario, el poeta y el amigo. La navaja, la creación del cuento y la reiteración de la muerte indican un claro patrón de referente a la tradición literaria enmarcada por el trauma siempre presente de la violencia. Sea esta violencia casual o del estado, de índole sexual o político. La realidad de México y del resto de latinoamérica es que la posibilidad de ser víctima de la violencia es continua.

Auxilio establece claramente que las aventuras de los poetas “siempre son aventuras a vida o muerte” (90). Bolaño posiciona a sus personajes en la aventura vital. El lugar de la poesía es el posicionamiento heroico del poeta frente a la institución, frente al Mal y frente a sí mismo. Por un lado, la actitud poética de los protagonistas va más allá de escribir y publicar, por el otro, la poesía se cuele y se deja sentir dentro del texto.

Remedios Varo y Lilian Serpas: surrealismo, trauma, ékrisis

La clave para entender *Amuleto* se encuentra en sus propios vuelos y ecos surrealistas. En el capítulo 9, Auxilio inaugura una dicotomía entre la cotidianidad y la singularidad de la que había hablado anteriormente. Auxilio, después de la aventura con los poetas por la vida de San Epifanio y del joven “subnormal” que rescataron de las garras del “rey de los putos”, Juan de Dios Montes, regresa a sus devaneos y paseos por las calles de México. Cuando ya asume su cotidianidad, cuando ya parece que nos estamos alejando de las trayectorias del trauma en la novela, Auxilio invoca su rol

maternal, el de madre de toda la poesía mexicana y “la cotidianidad se hinchó como un globo de jabón, pero a lo bestia, y explotó” (90). Auxilio se retrotrae al lavabo del cuarto piso de la facultad. Allí, comienza a tener recuerdos “futuros”. Auxilio llega al punto de negar lo que está a punto de contar como preámbulo a su anécdota. Ella supuestamente va a la casa de la pintora surrealista Remedios Varo en 1963, cinco años antes de la toma de la universidad y de la matanza de Tlatelolco⁶⁶. En realidad, Auxilio no niega la anécdota sino que niega haber conocido a la pintora surrealista por todavía estar viviendo en Uruguay para esas fechas y dado que la artista murió ese año. Acerca de ella, Auxilio dice “Son tan pocos los que se acuerdan de Remedios Varo. Yo no la conocí. Sinceramente, me encantaría decir que yo la conocí, pero la verdad es que no la conocí” (90). Esto es paradójico y rompe nuestra visión teleológica de la narración y del tiempo. Para poder ajustar la narración, Bolaño presenta la doble posibilidad de que sí sea un recuerdo real como también una falsa memoria. Auxilio, si bien no se contradice, no puede establecer exactamente dónde vive Remedios Varo, se pregunta si “¿puede ser?” en tres colonias diferentes. Otra vez nos podemos percatar de la falta de fiabilidad de la narradora.

Para llegar a la casa de la pintora, Auxilio se va “volando”. Pero este “volar” tiene una doble significación: además de la metáfora de velocidad, también se refiere a los “vuelos” de la memoria. Al describir ese viaje a la casa de Varo, Auxilio describe la degradación del entorno urbano e identifica cambios en las casas subyacentes como parte de una crítica de la memoria que se basa en las fracturas del tiempo. Cuando Auxilio

⁶⁶ Remedios Varo fue un personaje real. Era española y salió de España por la Guerra Civil. En Francia se casó con el poeta surrealista Benjamin Péret y se mudó a México por la invasión nazi a Francia.

llega a la calle donde está la casa de Remedio comenta que allí “todas las casas parecen castillos derruidos”⁶⁷ (91). Ese comentario es un guiño de ojo al estilo pictórico que empleó Varo entre 1953 y 1963, cuando muere. En sus cuadros aparecen constantemente escenas que se ubican en el espacio de una torre o un castillo.

Bolaño va más allá en la complicada red de referencias que crea en esta supuesta visita. Auxilio siente una presencia en la casa de Remedios Varo. Esta presencia es inexplicable, a pesar de que la protagonista de la novela se da cuenta de que hay dos tazas de café recién usadas y tres colillas frescas en un cenicero. Remedios niega que fume y afirma que está sola. Esta escena se hace concéntrica porque Bolaño une una serie de hilos narrativos en forma de espiral. Por un lado establece una visita irreal de Auxilio a Remedios. Por el otro, nos hace asumir que Remedios está mintiendo y ocultando que tiene otra visita. En la propia mogolla mental de la protagonista, alguien o algo la vigila, alguien o algo que conoce y acompaña a Remedios también. En la conversación que tienen las mujeres, Auxilio le cuenta y le repite a Remedios la historia de la propia vida de la pintora (92). Bolaño ágilmente pasa, de situar nuevamente a Auxilio en los baños de la facultad donde está confinada, a la casa de Remedios Varo para preguntarle por uno de sus cuadros: “Entonces suspiro y miro la luna menguante reflejada en las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta y con un gesto que se sobrepone al cansancio y al miedo extendiendo la mano y le pregunto que cuadro es ese que tiene tapado” (93). En la escena que sigue la transposición del baño a la sala de la casa de la pintora, Remedios

⁶⁷ “Tejiendo el manto terrestre”, “Tres destinos”, “El alquimista”, “Papilla estelar”, “La huida”, “Tránsito en espiral”, “La debutante”, y “Naturaleza muerta resucitando” son sólo algunos de los cuadros de Varo en los que aparecen castillos u otros elementos arquitecturales y mágicos que nos pueden ayudar a identificar, comentar y dilucidar parte del contenido narrativo de *Amuleto*.

está ubicada justo frente a Auxilio y de espaldas al cuadro; está entre los dos. El cuadro tapado por una tela que parece “falda de gigante” sirve como portal entre un sitio y el otro, entre el evento traumático y la posible falsa memoria. Remedios se da una vuelta, le da la espalda a Auxilio y parece examinar el cuadro largamente a pesar de que está tapado por la manta, toma la palabra y sólo acota: “Es el último”. De acuerdo con Auxilio, estas palabras hacen eco en el baño donde está encerrada: “el eco de sus palabras rebota contra las baldosas arañadas por la luna” (93). Esta serie de ecos, repeticiones y transposiciones nos hacen movernos, junto a Auxilio, entre sus estados mentales. Auxilio entonces se confunde. No está segura de que Remedios le haya dicho que es el último o el penúltimo. De acuerdo a LaCapra y en medida a Van der Kolk, el efecto del trauma es la condición de ineludibilidad del recuerdo traumático y como éste se hace intrusivo por repetitivo e involuntario.

Quiero destacar el uso de referentes contraekfrásticos en este capítulo de la novela. Bolaño traduce, traslada e inventa un tipo de ékfrasis muy particular por palimpséstico. Originalmente, la ékfrasis es la descripción verbal y poética de una obra de arte visual. Este tipo de descripción está muy presente en la poesía de todos los tiempos. En el caso específico de *Amuleto* se espera que el lector tenga algún tipo de conocimiento artístico para poder identificar cuáles fueron los dos últimos cuadros pintados por Remedios Varo antes de su muerte, “Tránsito en espiral” (1962) y “Naturaleza muerta resucitando” (1963). Que los dos tengan que ver con espirales no es coincidencia y le añade más misterio a la narrativa. Bolaño logra la aceleración de la intertextualidad por medio de lo que denomino como ékfrasis palimpséstica o contraékfrasis.

La primera posibilidad de referente de la obra de arte tras la “falda de gigante” es “Naturaleza muerta resucitando”, la última pintura de Varo. Este cuadro es un giro al clásico tropo de los bodegones o las “naturalezas muertas” en la pintura de todos los tiempos. La pintura aparenta una sesión espiritista sin participantes humanos. Hay una mesa al final o sobre varios escalones casi planos. La mesa es circular y tiene un mantel que se hace circular para dar la sensación de una aceleración continua. En el centro de la mesa un candelabro con una vela encendida que sirve como el sol de un sistema solar. El mantel asemeja una espiral y refleja la espiral que se forma con las frutas que empiezan a girar en el aire como partículas atómicas o planetas. Algunas frutas chocan violentamente en el aire. Las faldas del mantel se levantan hacia la derecha del espectador. Otra fruta choca contra la pared de lo que podemos percibir como la cúpula de una torre. Otra torre más de las que Remedios Varo continuamente pinta. El detalle más inquietante de la pintura es la presencia de tres libélulas o mosquitos personificados. Los insectos tienen caras de seres humanos. También hay un mosquito cerca de la ranura o ventana de la torre y no podemos precisar si es personificado también. Los extraños mosquitos-libélula son los testigos del extraño suceso.

En el cuadro que funge como segunda posibilidad de la obra que posiblemente se esconde tras la manta, “Tránsito en espiral”, se recrea un castillo. Es de noche y hay un castillo que está construido como un espiral en el medio y a través de un mar grisáceo, carente de vida. El cielo está casi totalmente nublado. Hay diferentes tipos de barcazas individuales que asemejan lunas menguantes, hojas y peces. Estos transportes usan como combustible y fuente de energía velas y pedales. En ellas, la gente navega el tramo espiral dentro de las murallas. Hay en la pintura árboles totalmente despojados de hojas tanto

dentro como fuera de las murallas. En el centro del castillo y la pintura una torre. Dentro de la torre, en su cúpula, encontramos un extraño pájaro azul que parece tener la cabeza pegada a un pequeño mundo o planeta atrapado en uno de esos columpios que ponen en las jaulas. Si seguimos el propio tránsito en espiral de la pintura nos encontramos con el extraño animal. Auxilio es ese pájaro raro encerrado en la cúpula. Bolaño usa este referente plástico para darnos una entrada a la estructura del contenido narrativo de la novela. No podemos olvidar que Auxilio se presenta como “ave raro”, alta, flaca, desdentada, con su pelo rubio casi blanco y ropa excéntrica. Ella se autodenomina Quijote femenino. La extrañeza, la rareza, la incongruencia y fuera de sitio de Auxilio la hacen mosquito, libélula, Quijota y testigo.

Al establecer contraékfrasis con estas dos pinturas, Bolaño conecta dos facetas del surrealismo porque enlaza lo pictórico y lo lírico por medio de su narrativa. *Amuleto* funciona como una resonancia de una falsa memoria que está viva como “Naturaleza muerta resucitando” y que da vida al conflicto de una generación que perecerá por los eventos de la masacre de Tlatelolco. Este giro no es suficiente para Bolaño que, además de hacernos indagar en la historia de las artes plásticas, se una a la tradición de ékfrasis clásica comenzada por Homero⁶⁸ y comenta en plena narración la pintura que destapa Remedios Varo y que no tiene que ver con las últimas dos que pintó en la vida real. En el cuadro aparece un valle verde y marrón que angustia a Auxilio de forma definitiva. Este valle parece más pintura del Dr. Atl que de Varo. Es una escenografía vacía vista desde “la montaña más alta” (94) y que tiene ecos renacentistas. Este valle regresará al final de

⁶⁸ El escudo que Hefesto hace para Aquiles en *La Iliada* es de los primeros ejemplos de ékfrasis a pesar de que el escudo es, a su vez, creación del poeta épico, Homero.

la novela en un pseudosueño de Auxilio y aparecerá como tarima donde se presentará la muerte de los idealistas jóvenes mexicanos. Cuando termina la narración de la vista a casa de la pintora (con todos los desvíos acerca de la cantidad de gatos que se asoman a sus alrededores), Auxilio afirma que están en el año 1962. Un año antes de lo que aseveró al principio. Corre el tiempo al revés y cuando la pintora cierra la puerta, Auxilio se da cuenta que Remedios Varo está muerta. Muerta la pintora y acompañada por el eco de palabras imaginarias en las que Remedios la anima a seguir resistiendo, Auxilio regresa a los baños de mujeres de la facultad advertida que “lo peor que te puede pasar es que adelgaces horriblemente, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que te puede pasar es que te descubran” (97). Aquí hay un gesto doble de parte de Bolaño en el cual plantea, primero, la posibilidad de la locura mística de Auxilio. Y segundo, su total conciencia de que esta tornándose loca.

Diez años después, en 1973, pero tan sólo un pasar de página en la novela, la narración de Auxilio se concentra en desenmarañar la misteriosa presencia que siente Auxilio en casa de la pintora. Cuando Auxilio sale de la casa de Remedios en 1973 se da cuenta de que esa presencia es realmente Lilian Serpas, poeta y madre de Carlos Coffeen Serpas quien, como Varo, también es pintor y dibujante. Serpas va, como Auxilio, dando rondas por las calles de la Ciudad de México vendiendo los dibujos que su hijo produce. Auxilio cuenta que

por la década del cincuenta, Lilian había sido una poeta más o menos conocida y una mujer de extraordinaria belleza [...] Lilian era mexicana y casi toda su vida había vivido en el DF. Se decía que en su dilatada juventud tuvo muchos novios y pretendientes. Lilian, sin embargo, no

quería novios sino amantes y también los había tenido [...] Lilian vivía su sexualidad de la forma que a ella más le apetecía, intensamente, entregada sólo al placer de su propio cuerpo y al placer de los sonetos que por aquellos años escribía (101).

La relación del cuerpo y la poesía se hace palpable a partir de este personaje que es un reflejo un tanto turbio de la protagonista. El placer es la medida para leer el cuerpo textual y el cuerpo físico. No hay tensión entre los cuerpos pero podemos decir que Bolaño intenta una lectura poética de la precariedad de la poesía encarnada por estos personajes que, con el paso del tiempo, van arruinándose poco a poco. Es después de la revelación de que Lilian era esa presencia silenciosa, misteriosa y casi invisible en casa de Remedios, que Auxilio entiende —como otra revelación— a Lilian como la verdadera madre de la poesía mexicana, rol que hasta ese momento reiteradamente asumía para sí: “Entonces tuve un escalofrío. Y el escalofrío me dijo: che, Auxilio [...] la mujer a la que estás siguiendo, la mujer que ha salido subrepticamente de casa de Remedios Varo, es la verdadera madre de la poesía y no tú, la mujer tras cuyos pasos vas es la madre y no tú, no tú, no tú” (100). Auxilio nos hará entender, a través de esa otra voz que la acompaña y a medida que avanza la novela, que Lilian tiene que ser la verdadera madre de la poesía mexicana porque primero: nunca renunció a la vida de poeta. Y segundo: porque en algún momento de su juventud tuvo una relación sexual con el joven revolucionario sudamericano, Ernesto “Che” Guevara. Aunque nos deja las pistas en la novela, Bolaño no es explícito en su deseo de que asumamos que el combinar la política revolucionaria (encarnada en Che Guevara) y la belleza de la joven poeta crea la verdadera poesía. Al Auxilio dejarse a un lado como madre de la poesía, aceptar y replantear que Lilian Serpas

es la verdadera progenitora, Bolaño ubica a su personaje principal como referente pero también como otro tipo de palimpsesto. Auxilio cumplía la función de madre pero quien la encarna es Lilian por su compromiso vital de asumir la poesía a todas horas. Mientras que Auxilio se creía “superior” a Lilian porque durante el día pasaba tiempo trabajando en la universidad, Lilian encarnó el ideal poético del romanticismo por su insistencia en vivir la vida “nocturna” de los poetas. Este desplazamiento de las figuras responde a una visión estricta de las figuras poéticas de parte del autor. Esta rigidez en el decidir quién es o no poeta perdura y se hace palpable a través de toda la obra.

Una noche, al Lilian encontrarse con Auxilio en uno de los tantos bares que frecuentaban, la poeta le pide el favor de enviarle un recado a su hijo de que esa noche no regresaría al apartamento que compartían porque iba a pasar la noche afuera. Más adelante analizo y comento la visita que Auxilio le hace a Carlos Coffeen Serpas y las ramificaciones que trae para esta historia. Auxilio, cuando la poeta se acerca a su mesa, la describe como “fantasma” y siente una vez más, desde el sanitario de la cuarta planta, el desequilibrio del tiempo. Lo experimenta al momento que Lilian la saluda: “es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el continuum del tiempo sufre un escalofrío” (107). Este es el mismo “escalofrío” que siente al percibir la presencia desconocida en casa de Remedios Varo. Este escalofrío sirve de sinécdoque de la sinécdoque. Es decir, el escalofrío representa la “otra” voz de Remedios y esa “otra” voz marca la fragmentación y disolución no tan sólo del sujeto en Auxilio sino que también de los quiebres y saltos temporales y espaciales de la novela. Bolaño utiliza el personaje de Auxilio para hacer una metacrítica de su propia novela y del surrealismo: al

admitir que el estancamiento o inmovilidad del tiempo son imágenes trilladas, el autor se une a la tradición literaria latinoamericana mientras que la juzga y se mofa de ella.

Bolaño captura y aprehende los tropos literarios y los presenta como anacrónicos y desmesurados a pesar de que realmente hace uso de ellos continuamente. Bolaño es el tipo de escritor que, como el mago moderno, establece su habilidad por medio de la demostración del andamiaje del truco. Bolaño comenta, critica y juzga la literatura y la vida literaria por medio de sus personajes. Cuando el autor indica la falla de la imagen del tiempo detenido la refuerza y la vuelve a emplear pero con más ambigüedad:

Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio. Yo presiento que algo pasa y que además no es la primera vez que pasa, aunque tratándose del tiempo todo pasa por primera vez y aquí no hay experiencia que valga, lo que en el fondo es mejor, porque la experiencia generalmente es un fraude (107-8).

Auxilio sospecha que hay algo que pasa repetidamente con el tiempo pero en esta instancia no puede saber qué es ni cómo describirlo con las herramientas del surrealismo. Ante la naturaleza de los eventos que le sucederán a los estudiantes y que culminan con la masacre y la muerte como fin (también de los jóvenes poetas) no le es posible enunciar este tipo de tronche temporal. Esta relación que hace Auxilio del tiempo y de la nulidad de la “experiencia” nos informa el porqué de la reiteración y repetición de los enunciados de la personaje principal: todo pasa por primera vez. El instante se hace eterno.

De esta manera, Bolaño logra combinar el surrealismo latinoamericano heredado de la tradición literaria francesa con el “eterno retorno” nietzscheano, el que indica que hay que vivir como si se estuviera condenado a repetir cada instante eternamente aún sin

saberlo. Pero Bolaño no solamente reitera la repetición de escenas y personajes sino que establece interconexiones dentro del texto.

Elena y Paolo: marco histórico

En el texto de *Amuleto*, las figuras femeninas son dibujadas como variaciones unas de otras. Si la anécdota de la relación sexual con Che Guevara marca a Lilian Serpas por el resto de su vida, lo mismo sucede con un personaje femenino que aparece y desaparece de la trama de la novela sin dejar rastro. El personaje se llama Elena. Nótese cómo Bolaño teje una serie de hilos referenciales que desembocan en un marco trágico griego. Helena, es harto conocido, fue raptada (o seducida) por Paris y en el intento de Menelao por rescatarla comienza la guerra de Troya en *La Iliada*.

En este caso, Elena es una universitaria coja, estudiante de filosofía, que viene de una provincia a la Ciudad de México⁶⁹. Elena busca encontrarse con Auxilio para hablar con ella (aunque no se dice en la novela, imaginamos que Elena quiere hablar sobre los eventos que dieron paso a su estancia en los baños de la facultad de filosofía y letras) y la conoce en el teatro de la universidad y se hacen amigas. Se veían de tiempo en

⁶⁹ Tanto en *Estrella distante* como en *Amuleto*, aparecen personajes que son, de alguna forma, discapacitados, personajes que tienen un reto o carga adicional para enfrentar la vida a partir del cuerpo. El personaje de Lorenzo en *Estrella distante* no tiene ni brazos ni piernas debido a un accidente con el tendido eléctrico. Elena, en este caso, es coja. En ambos casos la movilidad de los personajes se dificulta. Más aún, en *Los detectives salvajes* podemos considerar el objeto de la búsqueda de los poetas, Cesárea Tinajero, como discapacitada y falta de movilidad también porque es obesa grave o mórbida. Los tres personajes reflejan los retos que el poeta y la poesía deben enfrentar para poder constituirse como tal por el sacrificio que deben hacer en función del arte.

tiempo, conversaban, tomaban tragos y a veces Elena la invitaba a cenar. Por un tiempo pierden contacto y cuando se reencuentran Auxilio siente que algo ha cambiado en la filósofa. Busca razones para notar el cambio, se fija en su aspecto físico, en su conducta, y en si se ve más demacrada o enferma. Decide que no, que Elena se mantiene igual. El cambio no aparente para Auxilio y que moverá la acción entonces es que está enamorada de un italiano, Paolo. Paolo era un estudioso del teatro moderno pero estaba en México porque esperaba que le dieran una visa para visitar Cuba y hacerle una entrevista al Comandante Fidel Castro. Esta es la época en la que se dio la disyuntiva entre los escritores latinoamericanos del boom y otros escritores internacionales por el caso de Heberto Padilla en Cuba en 1972⁷⁰. Los escritores de izquierda de la época se aglutinan en dos bandos, los que siguen apoyando la revolución y los que la critican⁷¹. El peso de la revolución cubana se hace sentir en todos los eventos de esta época en México como eco y como sombra. El inicio de los abusos de la llamada policía de huelgas y los militares a

⁷⁰ Heberto Padilla, luego de ganar el premio nacional de poesía Julián del Casal en 1968, fue arrestado el 20 de marzo de 1971 y apresado por 38 días. Padilla fue puesto en libertad pero no sin antes tener que hacer un acto público de autodenuncia, lo que se llamó una “autocrítica” en la que reniega de su obra y de su conducta “antirevolucionaria”. En el texto de Monsiváis “La revolución cubana: los años del consenso”, el crítico cultural medita el ridículo y absurdo uso de la verbosidad de la “confesión pública”: “Es inevitable suponer un desesperado tono paródico en confesión tan desbordada” porque Padilla, movido por el miedo de volver a la cárcel y las repercusiones para su familia, le agradece hasta a sus carceleros, “compañeros esforzadísimos que trabajan día y noche” para poder “asegurar generosidades como ésta [...] que a un hombre que como yo que he combatido la revolución se le de la oportunidad de que rectifique su vida” (78 *Revista Encuentro*).

⁷¹ Eco del máximo enunciado del comandante Fidel Castro “todo dentro de la revolución, fuera de la revolución, nada”.

los universitarios comienza cuando irrumpen y detienen una manifestación en apoyo a la revolución cubana. Así, la revolución cubana tan importante en el discurso político, intelectual y cultural de la época desemboca en palimpsesto en la obra de Bolaño. Después de contar cómo en diferentes ocasiones ella comparte con Paolo y Elena, cenan y ven representaciones teatrales, Arturo Belano se une al grupo y curiosamente se pone a hablar de teatro con Paolo en un café de la calle Tokyo en el centro. Hablan y discuten el teatro latinoamericano y europeo y no hablan de poesía. Asumo este silencio como prefiguración del desenlace de la relación entre Paolo y Elena. Justo entonces es que Paolo revela que esa mañana le llegó la visa de viaje a Cuba. Arturo queda como testigo de lo que será la separación física de Paolo y Elena. Después de hablar un poco más de la entrevista que el italiano le iba a hacer a Fidel Castro, Bolaño infunde una atmósfera nostálgica y a su vez surrealista a la culminación de la escena, en la que todos se van alejando en el Paseo de la Reforma. La única que se queda detenida en el café, en el momento, en el tiempo, es Auxilio. Primero se aleja Arturo Belano, solo. Luego salen Paolo y Elena quien “cojea más que de costumbre”. Aquí Bolaño da paso a la combinación de lo nostálgico y surrealista por medio de la narración de la desaparición de los personajes aunque el énfasis continúa siendo la joven filósofa:

Yo pensé en Elena. Yo respiré. Yo temblé. La vi cómo se alejaba cojeando del italiano. Y de pronto ya sólo la vi a ella. El italiano empezó a desaparecer, *a hacerse transparente, toda la gente que caminaba por Reforma se hizo transparente*. Sólo Elena y su abrigo y sus zapatos existían para mis ojos doloridos (53).

El desvanecimiento total de la gente puede leerse como un paralelo a lo difuso de la

memoria. Lo único que queda claro en el recuerdo de Auxilio es Elena. En sólo unas cuantas oraciones, Bolaño da un giro cinematográfico a la narración del texto. El italiano y los demás dejan de ser sólidos, se transparentan y se desvanecen. Después de esta desaparición, Auxilio busca información acerca de lo que pudo haber acontecido con su amiga. Algunas personas le dicen que regresó a Puebla, su ciudad. Otro amigo de ella le dijo que estaba “desaparecida en combate” (54), lo que nos hace preguntarnos si fue, a destiempo, otra de las víctimas de Tlatelolco. Ya que a pesar de que Auxilio supuestamente la conoce después de los eventos que la encuentran encerrada en los sanitarios de la universidad, narra que soñaba con ella, que la venía a rescatar. Otras veces la “veía acercarse a la Facultad en medio de un *remolino de transparencias*” (54), que son las mismas transparencias en la que se convirtieron los personajes de sus recuerdos en medio del vértice del espiral. Bolaño nos muestra esta historia de amor como una interrupción en la narración. Pero es por medio de esta interrupción que puede presagiar y estirar las referencias temporales, literarias y políticas.

La tragedia como trauma

Como mencioné antes, Lilian Serpas le pide a Auxilio que le deje un recado a su hijo. Después de tocar el timbre en múltiples ocasiones, de salir y entrar del edificio donde vivía el pintor y dibujante junto a su madre, y de cerciorarse de que la luz que veía prendida desde la calle era la del apartamento de Coffeen Serpas, el legendario artista le abre la puerta. A pesar de que no conocía a Auxilio, la invita a pasar después que ella se identificara como amiga de su madre y empleada de la facultad. Su condición laboral era una mentira para tranquilizarse y tranquilizar a su anfitrión. El que Auxilio vuelva a

enunciar que trabaja en la universidad, más que un “reflejo”, es una continuación de su diferenciación personal de Lilian. El personaje de Carlos Coffeen funciona como una especie de oráculo artístico que de manera imprecisa, da una visión general de lo que será la conclusión de la novela. Sus dibujos, de acuerdo con la protagonista eran: “Figuras, casi siempre muy delgadas y que además parecían enfermas [...] volaban o estaban enterradas y a veces miraban a los ojos del que contemplaba el dibujo y solían hacer señales con las manos”. Esas figuras estaban siempre iniciando una acción que requerían una intervención o una reacción del espectador: “se llevaban un dedo a los labios indicando silencio. O se cubrían la vista. O mostraban la palma de una mano sin líneas” (111). Auxilio reinicia así el proceso escritural y ekfrástico mientras que al mismo tiempo está abriendo la posibilidad de que esas figuras puedan ser leídas como su reflejo y descripción. Bolaño, de esta manera, continúa los procesos ekfrásticos iniciados con el personaje de Varo en los que describía pinturas de la artista de las que no mencionaba el nombre y, una vez más, reitera la condición casi circular de la novela por volver sobre el terreno del dibujo y la pintura.

Carlos Coffeen será quién, junto a Auxilio, develará el carácter trágico de la generación de jóvenes que morirá en Tlatelolco. Leo la muerte que se aproxima de esta generación como la muerte de la esperanza de los procesos revolucionarios e izquierdistas. Coffeen le cuenta la tragedia de Orestes y su media hermana Erígone. Orestes amenaza de muerte a su hermana para terminar con la descendencia de Egisto, quién mató a Agamenón a sangre fría. Auxilio entiende el relato de Carlos Coffeen como un remplazo de sus personalidades por las de los personajes mitológicos griegos: “y por un momento me pareció, ¡como quien levanta la hoja de un rayo y ve lo que hay detrás!,

que Coffeen era Orestes y yo Erígone y que aquellas horas de oscuridad se harían eternas” (126). Esta transformación es posible entenderla como la disolución mental del personaje de Auxilio en la narración de la tragedia. El impacto es tal que sólo puede recurrir al uso de la metáfora del rayo para poder explicar la explosión del conocimiento de darse cuenta que es tan víctima como la joven griega. La investigadora argentina Laura Fandiño aclara que “de manera repentina”, Auxilio:

comprende aquello que se le revela como una epifanía: el horror inscripto en la historia de Orestes y Erígone no es ajeno al contexto de violencia que Auxilio ve desencadenarse ante sus ojos. El hecho traumático, cifrado [...] en el episodio del encierro en el lavabo, no tiene la dimensión de lo pasado sino de un eterno presente en el cual la poetisa uruguaya continúa viviendo y desde donde accede a otras dimensiones que articulan el horror de la historia (*El orden de la memoria* 5)

Así también entra de lleno en el mito trágico griego por medio de “la hecatombe espiritual” (*Amuleto* 119), la cual se establece como significante y paralelo del “sacrificio” de un número indeterminado de jóvenes ofrecido por las instituciones mexicanas en Tlatelolco antes de las olimpiadas de 1968⁷².

Tras Carlos Coffeen explicarle a Auxilio qué es una hecatombe, la protagonista

⁷² La crítica literaria Celina Manzoni glosa esta sección de la novela en “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*” de *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, indicando que “el mito de Erígone, introduce la conjetura sobre la locura homicida y el incesto” de manera que “el regreso de Arturito Belano, trae los recorridos de la derrota en América Central y en el Cono Sur y la búsqueda de una estética desplazada” (184) son marcados, extrañamente, como otro tipo de secreto casi tan extremo como el incesto, el asesinato y la locura.

comienza a experimentar un cambio en su personalidad que evoca a la adolescente media hermana de Orestes. El cambio empieza a producirse en Auxilio:

como si los rasgos de la inmaculada Erígone estuvieran usurpando mis rasgos invisibles, o ajados por la realidad, de tal manera que por una parte yo podía estar desapareciendo, pero por otra parte, al tiempo que desaparecía, *mi sombra* se metamorfoseaba con los rasgos de Erígone y Erígone si que estaba allí (119-20 mis cursivas).

Este cambio de rasgos refuerza el reconocimiento de la sombra que acompaña a Auxilio tanto en los baños de la facultad como en sus devaneos nocturnos por las calles del D.F. Auxilio pasa a tomar, una vez más, el rol de la víctima y del testigo. Auxilio pasa a ser su encarnación. Carlos termina la narración de la tragedia de Erígone con la desaparición de la hija Clitemnestra. En ese momento, al terminar el mito, Auxilio tiene otra fuga surrealista en la que siente que ve la luna desplazarse y pasar de fase en fase a una “velocidad infinita” por las baldosas de los lavabos donde esta encerrada y por el “túnel del tiempo” que habita el apartamento de Carlos Coffeen y Lilian Serpas. Cuarto de baño de la Facultad en 1968 y sala de estar del apartamento del centro de la Ciudad de México se hacen uno. Esta fuga continúa al Auxilio alucinar que es llevada al quirófano para presenciar, atestiguar o ser partícipe del “parto de la Historia”⁷³. De repente, sin previo aviso, Auxilio asume la finalidad de la hecatombe de estudiantes:

todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los

⁷³ Bolaño repite, recrea y usa la imagen que construyó al inicio de la novela en el momento del casi encuentro entre el soldado anónimo que entra al baño y la protagonista (34). Bolaño usa esta imagen del “parto” al inicio de la narración del texto como sinécdoque y completa la metáfora en la alucinación reiterada por Auxilio aquí.

estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el continuum del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo (128).

La ineludibilidad del momento traumático hace que todo se detenga, que el *flashback* cobre vida, que se haga real y que dictamine la verdad que Auxilio debe enunciar y atestiguar. Cathy Caruth entiende este desfase y quiebre en la percepción del tiempo y su máxima certeza en las víctimas de eventos traumáticos como la imposibilidad de salir del estado traumático. Caruth elucida la patología de las memorias traumáticas al aclarar que no son patologías de falsedad o de un desplazamiento de sentido (“displacement of meaning”) sino realmente de la historia en sí misma. Caruth concluye su planteamiento asegurando que la víctima de trauma carga una historia imposible en el interior (la mente, la memoria) de él o ella. Y lo que es aun más problemático, la víctima se convierte en el propio síntoma de una historia que no puede aprehender del todo (*Trauma: Explorations* 5). Por otro lado, Caruth problematiza la experiencia de los *flashbacks* porque surgen de una paradoja. El *flashback* parte de la imposibilidad del sujeto de mantener el recuerdo del evento de forma voluntaria. Recordar voluntariamente es imposible y el *flashback* ocurre a costa de la coherencia mental y el pensamiento consciente. El *flashback* es el recuerdo que interrumpe la propia imposibilidad de recordar y surge como recuerdo involuntario. El *flashback* regresa a la memoria eventos que son improcesables de otra manera (*Trauma: Explorations* 152).

Cuando Auxilio entra en la zona alucinatoria, ocurre la fragmentación del sujeto,

desdoblándose en pedazos punzantes como de cristales rotos. Auxilio, como hablante poética, vidente narradora y motor de las acciones de la novela está al mismo tiempo dentro de los lavabos de la facultad sin la capacidad ni la voluntad de salir, como simultáneamente fuera de su encierro alucinando quirófanos u hospitales o frecuentando los tugurios de los que eran asiduos los jóvenes poetas mexicanos. Estos eventos traumáticos o límites son interminables y establecen un continuum. Así Bolaño desvirtúa el eterno retorno nietzscheano y deviene en la pesadilla de la que no se puede escapar. El autor acelera la narración por medio de la “visión” que tiene Auxilio. Una vez más, Bolaño recrea la alucinación de una escena quirúrgica para adentrarnos en la psique de la uruguaya. Auxilio se siente como si estuviera anestesiada por pentotal sódico. Los médicos la llevan atada a una camilla a toda velocidad para que pudiera, al fin, estar allí, en el quirófano alucinatorio donde ocurrirá el “parto de la Historia”. Ya en el quirófano, la alucinación se deshace, se hace ruinas y desaparece (129).

Caruth puede dilucidar el aspecto traumático de la historia (la época que antecede y sigue la masacre de Tlatelolco) que circunscribe esta novela y junto a su encuentro con los símbolos expresados por medio de los elementos traumáticos una respuesta tanto al carácter espiral de la novela como a la imposibilidad de una retórica coherente de parte de Auxilio. Para entender la imposibilidad teleológica después de una experiencia límite, Caruth subraya que

it is [...] in the equally widespread and bewildering encounter with trauma—both in its occurrence, and in the attempt to understand it—that we can begin to recognize the possibility of a history that is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of

experience and reference). Through the notion of trauma [...] we can understand that a rethinking of reference is not aimed at eliminating history, but at resituating it in our understanding, that is, of precisely permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not.

(*Trauma and the Possibility of History* 182)

Bolaño sigue el precepto acuñado por Caruth. Al permitirse colocar los eventos históricos acontecidos tanto en la Universidad Nacional como en Tlatelolco en el espacio del “entendimiento inmediato” del evento, el autor sitúa un modelo referencial e íntimamente empírico (por medio de Auxilio) en el centro de una explicación atípica, incoherente y en espiral del evento clave en la formulación de una modernidad mexicana cuestionable epistemológica, política e ideológicamente. Bolaño despacha el discurso institucional de que los sucesos que resultarán en la masacre fueron un error o inconsecuentes porque la narradora no puede sustraerse de quedar atrapada en su mente, en lo que “sabe” que es su realidad: estar encerrada en la universidad mientras es sitiada por los militares. El golpe a la vida intelectual de los estudiantes es la peor expresión de represión del estado. Mientras se presenta México ante el mundo como nación moderna, progresista, y con el ímpetu de desarrollarse a la par con las naciones del llamado primer mundo, el gobierno suprime cualquier tipo de protesta o trazo de desavenencia política y cultural. El deseo de una suerte de uniformidad castrense de la sociedad mexicana ante la opinión pública internacional sirve como combustible de las políticas represivas instauradas por el gobierno de Díaz Ordaz.

La escena en el apartamento de Coffeen y su madre da paso al regreso de esa voz invisible que acompaña a Auxilio Lacouture por todas partes. Esta voz no puede ser otra

que la transformación sinestética de la sombra (visual) que perseguía a Auxilio por las calles de México. Después de pasar varias semanas quedándose dormida en todas partes, Auxilio es levantada de su letargo por la voz que le pide —que le exige— hacer profecías. Estas profecías serán transcritas por la voz que las requiere. Estas supuestas profecías construyen un bizarro canon literario porque mueven en el tiempo a grandes figuras de la literatura mundial, la mayoría ya muertas. Al contraponer escritores muertos de otras épocas con la posibilidad de un futuro satírico dónde algunos artistas reencarnan en otras nacionalidades como Virginia Woolf naciendo argentina en 2076 y Kafka y Borges siendo leídos o volviendo a ser leídos en los “túneles” latinoamericanos en el 2101 y 2045, respectivamente (134-5)⁷⁴. Esta deslocalización temporal sirve para, además de vincular al autor con esta serie de escritores, enfatizar la espiral mnemónica en la que se sumerge Auxilio. Pero esta confusión temporal, este regreso de los autores de su canon personal, ocultan en el frenesí de nombres y fechas uno de los enunciados más importantes de la novela que es pasado por alto por los críticos que han estudiado la novela: “Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera” (134). Bolaño entiende que el lugar de la poesía es uno de “no-poder” pero esto no hace que merme su capacidad creadora, onírica e intelectual. Bolaño apuesta a la transmigración, no de las almas pero de la poesía para transformarse y dejarse ver.

Para terminar, quiero destacar que Bolaño exagera el aspecto detectivesco y referencial de *Amuleto*. El inicio del texto sitúa a Auxilio “trabajando” como empleada doméstica en la casa de los poetas. La mera presencia de Auxilio en la casa de los poetas españoles exiliados dentro de la novela nos anticipa la muerte de León Felipe, que ocurre en la misma fecha que los granaderos toman la universidad, el 18 de septiembre de 1968.

⁷⁴ Obviamente, los túneles son un referente a la novela detectivesca de Ernesto Sábato.

Este detalle, que no se hace explícito en el texto, muestra cómo Bolaño asume la desesperanza política y el fracaso de la poesía desde la muerte. Auxilio explica el proceso escritural de Bolaño: “Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto” (28). Bolaño le da muerte a la poesía para resucitarla de otro modo, demarcándola en un contexto anacrónico y romántico, haciéndola indispensable. En su obra, la poesía tiene que morir para renacer.

Conclusión. La literatura no es inocente

Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.

Octavio Paz

“La literatura no es inocente” (151) sentencia el personaje Fabio Ernesto Logiacomo mientras hablaba de una entrevista que le hicieron los real visceralistas. Logiacomo era el trasunto, la versión novelada, del poeta argentino y ganador del premio Casa de las Américas de poesía en 1976, Jorge Boccanera. El personaje también gana el premio el mismo año que el poeta real. Logiacomo, después de salir exiliado de Argentina y recorrer diferentes países, se instala en México gracias al dinero del premio. Justo después de establecerse en la ciudad, Ulises Lima y Arturo Belano lo invitan a participar de una entrevista. Logiacomo aceptó feliz porque pensaba que la entrevista le permitiría entrar en contacto y conocer a los poetas jóvenes de México. Logiacomo estaba sumamente orgulloso de su cofradía con los demás poetas latinoamericanos de su generación, llegando a autoproclamarse su “especialista” y esperaba que la reunión tuviera un efecto positivo. El resultado del encuentro no fue el esperado. Llegaron cuatro real visceralistas a la entrevista. La grabadora con la que iban a documentar el encuentro no funcionó. Logiacomo, en un giro supuestamente inesperado para él, comenzó a hablar de su libro premiado en Cuba y rápidamente de un poema sobre Daniel Cohn-Bendit⁷⁵. El poema fue excluido y no lo publicaron en el libro. Logiacomo hace la aclaración de que

⁷⁵ Conocido también como “Dany, el Rojo” y quien fue, junto a su hermano, uno de los protagonistas de las protestas estudiantiles durante el mayo del 68 francés.

los cubanos ni tenían ni pidieron permiso para quitar el poema. “¿Y por qué te lo sacaron?” pregunta Belano. Logiacomo contesta con un pequeño recuento de los eventos:

yo les cuento lo que los de Casa de las Américas me habían contado, que poco antes Cohn-Bendit había efectuado unas declaraciones en contra de la Revolución Cubana, y el chileno dice ¿sólo por eso?, y yo le digo me imagino que sí, aunque el poema tampoco era muy bueno, [...] extenso sí que era, pero no muy bueno, y el mexicano dice qué hijos de puta, pero lo dice dulcemente, no crean, sin resentimiento, como si en el fondo comprendiera el mal trago que tuvieron que pasar los cubanos antes de mutilarme el libro como si en el fondo no se tomara ni la molestia de despreciarme a mí y de despreciar a los compañeros de La Habana (151).

Logiacomo sospechaba que sus interlocutores lo habían drogado porque tuvo varias alucinaciones y sentía que el devaneo por la Ciudad de México con los real visceralistas (de los que sólo quedaban Belano y Lima) era “una especie de paseo por los extramuros del infierno” (151)⁷⁶. En su llegada a México, Belano y Lima se convierten en los Virgилios del poeta y hacen que baje, que se acerque a la desembocadura del Mal en una suerte de referencia a *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Los poetas para Bolaño tienen que lanzarse en busca de algo que motive el viaje y el acto poético ya que la revolución dejó de ser su causa.

⁷⁶ En *Amuleto* también hay una referencia al encuentro con el infierno que todo poeta padece. Esta referencia se presenta en torno a un florero que sirve de boca del infierno y al que Auxilio Lacouture le teme.

La anécdota de Logiacomo está recogida en la segunda parte de *Los detectives salvajes* y evidencia el planteamiento que hace Roberto Bolaño con respecto a la literatura como acto vital, además de exhibir los juegos textuales y contratextuales. La literatura está expuesta a ser contaminada por todos los vicios que tenemos los seres humanos. Ciertamente, la literatura de Bolaño no es inocente.

A través de las novelas que discuto en esta investigación, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, Bolaño continuamente suplanta escritores reales por escritores ficticios y pone en evidencia el rol que toma la institución —sea de izquierda o de derecha, literaria o social— para quebrantar el acto poético. Bolaño presenta los deslices de la izquierda, los excesos de la derecha, el fracaso de la revolución y su carencia de importancia y relevancia para producir cambios sustanciales en la sociedad.

Bolaño presenta a la institución literaria como un gran atolladero y como un combinado de comedia de errores e historia de terror. Esta visión antagónica de la institución resulta, para los personajes discutidos, en una mirada melancólica y nostálgica del fracaso de su generación (y la de Bolaño también), que vio su ideal revolucionario marchitarse y morir. Los textos exhiben una generación que se vio a sí misma perder la fe en las instituciones políticas y burocráticas por el grado tan alto de corrupción interna, la frialdad con la que los líderes políticos permitían la tortura y la calamidad por medio de la represión gubernamental y el incumplimiento de la insostenible promesa de “progreso” y cambio social. Por ende, la poesía es mutilada por una búsqueda de “modernidad” que quedó sustancialmente imposibilitada tanto en Chile como en México. Los resultados reales de los intentos revolucionarios fueron la propagación de la desconfianza, la corrupción, la tortura y la maldad.

A los personajes “poetas” de Bolaño no les queda otra alternativa que la marginalidad extrema ante una realidad adversa, ante la incapacidad de sostener un diálogo o debate productivo con los mismos líderes institucionales y políticos que prometieron hacer valer un desarrollo sustancial de la sociedad, ante la represión y el costo de esfuerzo, trabajo y vida para mantener el *status quo* que intenta una aproximación a la modernidad que nunca será alcanzada.

Esta voluntad de escape al margen va unida de un serio compromiso con la poesía. Para los personajes de Bolaño, el compromiso poético es el compromiso político. La relación entre la poesía y una postura política que por un lado se idealiza y por el otro es perseguida por el fantasma del fracaso se estrecha. Por ejemplo, cuando el entrevistador de *Los detectives salvajes* le pregunta a Rafael Barrios qué hicieron los real visceralistas ante la inesperada partida de sus líderes Belano y Lima, Barrios se desborda en un torrencial catálogo que secuencia poemas, actos performativos, acciones poéticas y guiños de ojo literarios:

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

de diccionario), poemas en prosa policiacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase dilucida o no), parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art, haikús, epigramas (en realidad imitaciones o variaciones de Catulo, casi todas de Moctezuma Rodríguez), poesía-desperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, apócrifos de bpNichol, de John Giorno, de John Cage (*A Year from Monday*), de Ted Berrigan, del hermano Antoninus, de Armand Schwerner (*The Tablets*), poesía letrista, caligramas, poesía eléctrica (Bulteau, Messagier), poesía sanguinaria (tres muertos como mínimo), poesía pornográfica (variantes heterosexual, homosexual y bisexual, independientemente de la inclinación particular del poeta), poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazarianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzántzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nó proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien (214 mi énfasis).

Al final de su letanía literaria, Barrios acepta, como Bolaño, la derrota de la empresa literaria y la paradoja, ante el fracaso de la práctica escritural, de no poder dejar de escribir. Con la partida de los máximos líderes del real visceralismo, los otros poetas continuaron haciendo lo mismo que siempre hicieron: vivir mal de la poesía. Subrayo este pasaje, además, por la clara afinidad que demuestra con el arte poético que Bolaño ejecuta en sus novelas. Esa combinación y recombinación de escritores, sexualidades, movimientos y enfoques a la poesía nacional e internacional, abren la puerta para que

Bolaño establezca una estética muy personal y que yo entiendo como clave para descifrar las obras aquí estudiadas: el “poema-novela”.

Ya antes hay otra mención de los “poemas-novela”. Antes de que Barrios incluya esta práctica poética como parte del quehacer artístico de los real visceralistas, Bolaño la presenta superficialmente en el encuentro entre poetas discutido aquí antes. Logiacomo, el recién llegado poeta a México, cuenta que mientras conversaba de poesía con Arturo Belano y Ulises Lima, comenzó a hablar de la situación de su libro en Cuba y la exclusión de uno de sus poemas, el cual quedó inédito. La discusión que generó la plática acerca de la censura inicialmente giraba en torno a la longitud de los respectivos poemas de cada poeta:

seguramente estábamos hablando de la extensión, del número de páginas, estos dos (el chileno y el mexicano) escribían poemas larguísimos, eso decían, yo no los había leído todavía, y tenían creo que hasta una teoría acerca de los poemas largos, los llamaban *poemas-novela*, creo que la idea era de unos franceses, no lo recuerdo con claridad (214 mis cursivas).

La “teoría” acerca de los poemas largos nunca se aclara. El nombrar este tipo de poema larguísimo “poemas-novela” nos informa de la actitud de Bolaño frente a su rol como escritor. Por medio de esta anécdota (que en realidad forma parte de las entrevistas de la segunda parte de *Los detectives salvajes*) podemos trazar una suerte de cosmovisión de lo que hace de la literatura de Bolaño tan eficaz en mostrar un mundo poético sin necesidad de citar poesía. De hecho, la anécdota de Logiacomo pasa a ser sinécdoque de la construcción narrativa de Bolaño.

A partir de aquí, y habiendo identificado la importancia del poema largo o “poema-novela” para la obra de Bolaño voy a presentar una variedad de puntos o secciones expansivas que constituyen y amplifican el grado de referencialidad entre esta anécdota y otras de sus novelas y poemas para mostrar la estrecha relación que guarda — para Bolaño— la prosa y la poesía. Además, estructuro de esta forma las maneras en que Bolaño desestabiliza tanto los géneros literarios, como los sexuales y los políticos. A partir de la anécdota busco también presentar un resumen de los temas estudiados en los capítulos anteriores.

1.

En el recuento de la anécdota, Logiacomo no es un testigo confiable, hecho que comparte con los demás personajes de Bolaño de los que se requiere un testimonio, por la imposibilidad de recordar concretamente los hechos. Por ejemplo, el narrador de *Estrella distante* se queja de que “no recuerda” ciertos eventos, películas y poemas. Además, le cuesta creer que sólo recuerda con poca claridad o recuerda parcialmente varios eventos de su vida y la de sus coetáneos. Mientras que en *Amuleto*, el personaje principal, Auxilio Lacouture, se queja de lo contrario, de que no puede olvidar nada pese a que sus recuerdos varían constantemente. En *Los detectives salvajes*, se trata de completar el cuadro que daría una visión holística de los líderes del real visceralismo, Arturo Belano y Ulises Lima, como también el de la poeta que buscan, Cesárea Tinajero, por medio de una gran variedad de entrevistas a personajes que los conocieron en algún momento y que, fragmentariamente, tratan de evidenciar la identidad (siempre móvil) de los blancos de la investigación por medio de recuerdos. La sección incluye entrevistas, que asumo

que son hechas por el integrante más joven del grupo, Juan García Madero, tan tempranamente como 1976 hasta las últimas que captura que son de 1996. Esta parte constituye un archivo de 20 años de entrevistas, o sea, el archivo de entrevistas se convierte en el archivo de una generación de quienes eran jóvenes creadores en los 70 mexicanos.

Claramente, la misión de Bolaño es desestabilizar la memoria personal y colectiva por medio de la ambigüedad y la falta de consumación de un veredicto en torno a las figuras poéticas marginales de esa misma generación nacida en los 50, que vienen a ser en realidad “los detectives salvajes”, Belano y Lima. Para dar más fuerza a este argumento basta recordar que la segunda parte y la novela comparten el mismo título y tiene la apariencia de un ejercicio colectivo de memoria en torno a dos poetas periféricos en busca de una poeta menor que escribía poemas sin palabras y vivía en un desierto cerca de la frontera, lo que conlleva una carga adicional de marginalización literaria y periferia geográfica. Para mostrar el grado de marginalidad de Arturo Belano y Ulises Lima, para exhibir su marginalidad hiperbólica, Bolaño crea un personaje artista, el pintor Alfonso Pérez Camarga, quien en una de las entrevistas de la segunda parte declara que no los consideraba poetas sino traficantes de droga: “Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga” (328). Pérez Camarga luego lo reitera, mientras que añade un juicio en torno a la sexualidad de los “no poetas”:

Parecían, en el fondo, dos extraterrestres. Pero conforme iban adquiriendo confianza, conforme los ibas conociendo o escuchando con más atención, su pose resultaba más bien triste, provocaba el rechazo. No eran poetas,

ciertamente, no eran revolucionarios, creo que ni siquiera estaban
sexuados (329).

Pérez Camarga, al emitir un juicio sobre los personajes y compararlos con extraterrestres demuestra la alteridad radical que escogieron para sí Belano y Lima más allá de aceptar la pose de poeta joven de izquierda. Bolaño, además de desestabilizar el género novelístico, se encarga de ponderar el fracaso de la modernidad a partir de más de una generación de poetas mexicanos empezando desde los años 20.

Bolaño se afirma en la poesía como archivo y contrahistoria de la tradición “moderna” que fungía como canon al construir una ficción alrededor de poetas, una ficción puesta en marcha desde la poesía y que desemboca en una alteridad última y “extraterrestre”. Bolaño ve al poeta imposibilitado de acción revolucionaria en su comunidad y decide que sus personajes vivan poéticamente y reten las nociones progresistas que reconfiguran las narraciones de la historia. El fracaso de este intento, además de ser encarnado por Belano y Lima, es reflejado en el personaje de Ernesto San Epifanio que aparece en dos de las novelas aquí estudiadas.

Como expliqué en el capítulo sobre *Los detectives salvajes*, Ernesto era un poeta homosexual y revolucionario que sufre de un aneurisma y es trepanado por médicos cirujanos para aliviar su condición. Bolaño, canibaliza una vez más su obra al basar este personaje en Darío Galicia, personaje de uno de sus poemas, “La visita al convaleciente” y poeta real que estuvo asociado al movimiento infrarrealista que Bolaño fundó en la Ciudad de México junto a su amigo Mario Santiago. Otra vez, vemos cómo Bolaño emplea el monólogo dramático por medio de Galicia para crear una ambientación de devastación y derrota.

Antes de pasar al poema, es importante aclarar que tradicionalmente el uso del monólogo dramático, entendido por Eliot y Langbaum, es la técnica por la cual el “yo” autorial se separa de la persona poética para dar cierto grado de distancia. La técnica también le da la oportunidad al poeta de decantar emociones y momentos inspiradores que luego abarcará en el poema por medio de lenguaje poético. Bolaño parece darle un giro problemático a la técnica originada en los poemas de los románticos ingleses. Bolaño incorpora la técnica en su repertorio literario, sí, para distanciarse algo del texto como lo han hecho otros poetas por generaciones, pero también para confundir al lector entre voz poética, voz narrativa y autobiografía. En muchos casos, el monólogo dramático pone en voz de personajes históricos, los problemas filosóficos o poéticos que el poeta quería discutir en sus poemas. Bolaño escoge aproximarse a sus personajes por el parecido de su nombre o por compartir vivencias que luego poetiza y narra. Bolaño, en una de sus muchas paradojas literarias, escoge acercarse al texto por medio de una técnica que tiene como meta buscar la distancia.

“La visita al convaleciente”, publicado en *Los perros románticos* (2000), comienza como empezaría una novela detectivesca o filme *noir*. Aquí Bolaño, por medio de la técnica del monólogo dramático, escoge una voz poética que habla de personas que vivieron en México en los 70, personas reales que ficcionaliza y poetiza bajo un sentimiento de nostalgia y derrota. Bolaño también combina dos momentos del presente. El “ahora” donde ocurre la acción del poema y el “ahora” que recuerda ese otro momento por el salto temporal que hace el poema para establecer su atmósfera:

Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada
pero aún no lo sabemos.

Tenemos 22, 23 años.

.....

Es el año 1976 y a Darío Galicia le han trepanado el
cerebro.

Esta vivo, la Revolución ha sido derrotada, el día es bonito
pese a los nubarrones que avanzan lentamente desde el
norte cruzando el valle (43).

El hablante poético recuerda un evento del pasado (del año 1976) y lo fija en el presente por medio del tiempo verbal como también de un sentimiento de imposibilidad e ignorancia: el mantener el ideal revolucionario aún cuando el hablante presente sabe que en la especificidad del pasado de 1976 todavía quedaba la fe en la capacidad revolucionaria de conseguir equidad y libertad para los seres humanos. De este modo, la voz poética satura de nostalgia y melancolía el recuerdo de la visita al amigo trepanado y a su vez los versos se desbordan de ominosidad al indicar el advenimiento de la tormenta por medio de los nubarrones que se desplazan lentamente. La voz poética también se vale del correlato objetivo (de las puertas de la casa que recuerdan ciertas secuencias poéticas de Paz en torno al paso del tiempo, el recuerdo y la memoria) como parte de esta saturación:

Es 1976 y aunque todas las puertas parecen abiertas,
de hecho, si prestáramos atención, podríamos oír cómo
una a una las puertas se cierran.

Las puertas: secciones de metal, planchas de acero
reforzado, una a una se van cerrando en la película del

infinito.

Pero nosotros tenemos 22 o 23 años y el infinito no nos

asusta (43-4).

La reiteración del año en que acontece la visita y la edad de sus protagonistas cargan el poema de una alegoría del tiempo como clausuración del ideal y del pasado. La voz poética en este poema, como en los otros textos de Bolaño, se reitera continuamente a manera de exorcismo o rito religioso que busca disipar fantasmas —los fantasmas del pasado y los ideales derrotados. Galicia nunca será el mismo porque carece de memoria. Entonces el rol del poeta es confirmar, reiterar y asumir la memoria (aunque imprecisa) y dotarla de la capacidad —si no de advertencia— de ser un testimonio parcial.

En el siguiente verso en que se menciona el año de la intervención quirúrgica (que es, por supuesto, otra manera de ejemplificar la intervención institucional), se trastoca la sexualidad del convaleciente: “Es 1976 y es México y los amigos dicen que Darío lo ha / olvidado todo, incluso su propia homosexualidad” (44). La memoria está al centro de la poética de Bolaño. La memoria de una heroicidad joven y “otra” que busca hacer de la poesía la única posible vía de redención. Desde esa posición en que Bolaño sitúa a la memoria podemos catalogar la vida de Galicia, como la de Ernesto San Epifanio, como heroica y romántica al enfrentarse a los constructos homogeneizantes y opresivos de la modernidad, a pesar de que ambos personajes resultaron derrotados en el encuentro.

La institución penetra y marca el cuerpo de Galicia intrusivamente. Galicia termina siendo víctima de la institución, la cual le deja una cicatriz, una especie de marca de Caín en la frente que sirve como recordatorio de su derrota y la derrota de los demás jóvenes homosexuales a los que les tocó vivir lo que podríamos llamar el “tiempo

revolucionario” y que retrata la época que discutimos al analizar las obras de Bolaño en esta disertación, entre el 1968 y el 1976:

Y los muchachos, los valientes muchachos homosexuales
estampados como santos fosforescentes en todos estos
años, desde 1968 hasta 1976.

Como en un túnel del tiempo, el hoyo que aparece donde
menos te lo esperas,
el hoyo metafísico de los adolescentes maricas que se
enfrentan
—¡más valientes que nadie!— a la poesía y a la adversidad.

Pero es el año 1976 y la cabeza de Darío Galicia tiene las
marcas indelebles de una trepanación (46).

Galicia pasa a ser sinécdoque de su generación por medio del poema y por el rescate de la técnica del monólogo dramático al hacer del poeta convaleciente el centro del poema. “El túnel del tiempo” que menciona la voz poética es el recuerdo que aparece en el hoyo dejado por la trepanación, la trepanación institucional que buscó extirpar de sí: la parte joven, revolucionaria y poética. Esa extirpación es su derrota y último acto heroico. La posición de la voz poética del poema sobre Galicia, el ideal revolucionario y la poesía es resumida en los últimos versos:

que muchos años
después

llamaremos con nombres varios que significan derrota.

La derrota de la poesía verdadera, la que nosotros

escribimos con sangre.

Y semen y sudor, dice Darío.

Y lágrimas, dice Mario.

Aunque ninguno de los tres está llorando (47).

La composición poética de estos versos finales contiene las palabras clave que resumen la obra de Bolaño: “derrota”, “semen”, “sudor”, “lágrimas” y “poesía verdadera”. La combinación de “semen” y “sudor” hacen referencia al acto sexual en todas sus variantes —aunque el “sudor” puede ser sinécdoque de laborar o trabajar, de ser obrero y revolucionario. Las “lágrimas” marcan la melancolía de lo que los jóvenes poetas esperaban y nunca ocurrió una sociedad más justa, más creativa, más libre.

Bolaño aduce también en estos versos a una derrota de la poesía que se escribe “con sangre” propia. La vida del joven poeta se transforma en poema por medio de esta escritura mitificante. Es imposible escribir poesía sino por medio de una ética vital que Bolaño asocia con el desarraigo absoluto y con la capacidad del poeta de asumir la derrota como forma de vida. A su vez, Bolaño abre la puerta a la pregunta de qué pasaría si la escritura se hiciera con sangre verdadera, lo que seguiría una tradición literaria sádica (de Sade).

2.

Parto de la posibilidad de que Bolaño haga una referencia velada a Sade, como también la corporeidad de la poesía comenzada por los vanguardistas en Francia para abordar una segunda serie de puntos que parten de la anécdota de Logiacomo. En *Estrella distante*, Bolaño imagina una “escritura bárbara” en la que un grupo casi secreto de

literatos mayormente proletarios someten a los libros a las vejaciones, coprofagia y extremos como los que Sade sometía a sus personajes. Bolaño quiere para sí la tradición poética de una corporeidad (textual, física) en peligro de mutilación. La posibilidad de influencia francesa del término “poema-novela” es entonces otro guiño de ojo literario por parte de Bolaño. Como hemos visto a través del primer capítulo, el surrealismo francés es filtrado por Bolaño para definir la capacidad de crueldad contenida y evidenciada en las acciones de los personajes de su texto, especialmente Carlos Wieder, el poeta asesino.

A continuación quiero presentar algunos argumentos que resumen esa crueldad, la que Bolaño escoge como parte de la estética, trama y argumento de sus novelas, en especial *Estrella distante*, pero que también está presente en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto*. Es por medio de esa crueldad que Bolaño nos hace cómplices silenciosos del derrame de sangre de los 70 y de la modernidad en general. Para entender la crueldad de Bolaño primero tenemos que fijarnos en la función de la crueldad en la literatura.

José Ovejero, en su ensayo ganador del premio Anagrama de 2012 titulado *Ética de la crueldad*, examina el poder de los escritores “cruels” para forzar a sus lectores de ser partícipes de relatos y eventos, ficticios o reales, a los cuales no quieren pertenecer. El ensayo de Ovejero puede ofrecernos ciertas claves que podemos observar claramente en la literatura de Bolaño por su relación tan cercana a la marginalidad. Ovejero dictamina que “La literatura realmente cruel, la que desbarata nuestras certezas, parece abocada [...] a ser cada vez más marginal” (115), su marginalidad es resultado de una ética cruel que la obliga a mostrar el horror de forma estética.

Ovejero presenta estratégicamente el arte performativo de Marina Abramović como ejemplo de la “exigencia de sufrimiento” que le hacen los autores “cruels” al público por medio de la creación estética. El escritor y crítico propone en su ensayo la participación del lector en el acto cruel como un acto intelectual de fantasía: “el lector asiste, quizá con una mezcla de rechazo, que puede llevarle a cerrar el libro, y de interés, a un espectáculo cruel, del que es por un lado observador pasivo pero en el que puede también participar de la fantasía” para terminar su meditación preguntándose “¿Quién [...] al transformar en imágenes las palabras que está leyendo, no ha sido creador al mismo tiempo que consumidor de crueldad sublimada en arte?”⁷⁷ (29). Esta exigencia de sufrimiento, participación y testimonio de la crueldad textual asegura que el espectador o lector se haga cómplice y conspirador al recordar eventos descritos en el texto novelístico o poético para continuar en su imaginación acciones que criminalizaría en su vida diaria. Como discutí en el segundo capítulo de esta disertación, Bolaño se vale de esta incongruencia para forzar a su lector a aceptar el peso de la crueldad como condición estética.

La crueldad textual de Bolaño no se limita a la catalogación de torturas u homicidios, también en lo que no dice hay cierto grado de sadismo. Bolaño, si seguimos los términos de Ovejero, incomoda “la complacencia” dictada por el entretenimiento (72) y le “pone un espejo frente al lector” para mostrar su faz “desencajada” (96). La literatura de Bolaño “cambia el foco” que se “retira del objeto y lo vuelve al espectador” (84) por

⁷⁷ Esta es la misma pregunta que todos los lectores de Bolaño nos hacemos al leer “La parte de los crímenes” de 2666 y que surge de tres sensaciones encontradas, el asco, la impotencia, y la insensibilización.

medio de la crueldad de su contenido. El proceso de sublimación artística de la crueldad en Bolaño nos refiere, en términos de Adorno, al “contenido de verdad” de la obra poética que se traspone al contenido poético de forma pendular. Es decir, en los textos de Bolaño la poesía adquiere una capacidad de verdad desde la óptica de la crueldad para mostrarle al lector sus fallas y desaciertos y los de la modernidad. Como vimos en el primer capítulo y de acuerdo a la *Teoría estética* de Adorno, la crueldad se hace obra de arte en la modernidad.

El caso del poema “El gusano” de *Los perros románticos* (2000) y que publica nuevamente en la colección *La universidad desconocida* (2007) puede ser un buen ejemplo de la molesta (y cruel) insistencia de Bolaño en las imágenes que considera poéticas. Bolaño se sirve de una imagen que vuelve a usar en *Estrella distante*: los dedos cortados. Bolaño también repitió el título del poema en un cuento de *Llamadas telefónicas* (1997) que trata de un norteño mexicano viejo y hosco que hace amistad con un joven desertor escolar de 16 años. El poema y el cuento que lo repite hacen entender por medio de insinuaciones que el viejo que aparece siempre vestido de blanco, que no lee nada, es un asesino retirado a quién el narrador en el cuento y la voz poética en el poema relacionan con armas de fuego y con una “mirada perdida” o “mirada de asesino”. El cuento comienza con una descripción del personaje apodado “el gusano”: “Parecía un gusano blanco, con su sombrero de paja y un Bali colgándole del labio inferior” (34). El narrador repite la descripción varias páginas después, con pequeñas variaciones: “La mitad de la cara se la tapaba el sombrero de paja y un Bali le colgaba del labio inferior” (39). Bolaño también se reitera en la descripción y la repite continuamente con variaciones sutiles en el transcurso del poema: “parecía un gusano con sombrero de paja /

y mirada de asesino”, “Parecía un gusano con sombrero de paja / ropas blancas / y mirada de asesino” (360) y “Un gusano blanco con sombrero de paja / bajo el sol del norte de México” (361) y así sucesivamente hasta las últimas repeticiones finales en las que le añade en el siguiente verso “y su pistola automática debajo de la camisa” y por último “y un Delicados / colgando del labio inferior” (362). En el poema, a diferencia del cuento, la voz poética se enfrenta al “Gusano” a quien reta y enfrenta al decirle que “la poesía es más valiente que nadie” (361).

Bolaño rompe el género de la poesía por su insistencia de narrar poéticamente ciertos temas y personajes. A Bolaño le da lo mismo que el acto escritural devenga cuento, novela o poema porque estos géneros, al insuflarlos de experiencias límite (de vida o muerte), llevan ontológicamente lo poético en sí. Hay una cualidad arbitrariamente fragmentaria en el impulso poético de Bolaño que le exige romper los límites. Como evidencia basta ver cómo Bolaño corta y expande las historias de Carlos Wieder y Auxilio Lacouture de otros textos y las recompone desde el fragmento, la amputación y la reorganización del cuerpo textual de las novelas y de los cuerpos de sus personajes. También desde la poesía amplía sus novelas. Por ejemplo, los poemas “Mi poesía” y “El mar” repiten unos dibujos que luego le atribuye a Cesárea Tinajero, la poeta perdida en el norte de México, como poema y con el nombre “Sión”. El cuento “El gusano” concluye cuando el viejo asesino le regala una cuchilla al joven narrador antes de desaparecer en el norte del país nuevamente: “Una mañana me regaló una navaja. En el mango de hueso se podía leer la palabra “Caborca” escrita en finas letras de alpaca” (*Llamadas* 39). “Caborca” es el título de la revista que fundó y dirigió Cesárea Tinajero y que en *Los detectives salvajes* Arturo y Ulises ven la única copia del único número en existencia en

casa de Amadeo Salvatierra, un estridentista ficticio. Los tópicos, nombres, títulos y situaciones —todos se confunden en la obra de Bolaño.

El poema “El gusano” termina con una estrofa que refleja el juego entre la cercenación y expansión de los temas, los personajes, la prosa y el propio acto poético:

Parecía un gusano blanco con su sombrero de paja y un Delicados
colgando del labio inferior

Parecía un chileno de veintidós años entrando en el Café

La Habana

y observando una muchacha rubia

sentada en el fondo,

en la Mente desalojada

Parecían las caminatas a altas horas de la noche

de Mario Santiago

En la Mente desalojada

En los espejos encantados

En el huracán del D. F.

Los dedos cortados renacían

con velocidad sorprendente

Dedos cortados, quebrados, esparcidos

en el aire del D. F. (362-363).

En el final del poema, la símil del viejo asesino como gusano se convierte en símil de la voz poética y de un correlato objetivo: Cuando la voz poética entra a un café y ve una mujer rubia. Bolaño mueve la capacidad asesina fuera del “gusano” y hace de ésta una

posibilidad vital para cualquiera de sus personajes poéticos. Por eso la misma símil se encadena a otra, la de su amigo Mario Santiago y sus caminatas o devaneos nocturnos. Es en la encadenación de estas símiles que tienen por objeto de comparación inicial un viejo asesino que la voz poética proyecta sus emociones sobre un espacio desértico que llamará la “Mente desalojada”. Esa “Mente” con mayúscula se convierte en el espacio de acción, que realmente es el recuerdo, el ejercicio mnemónico que devolverá al hablante poético a un México borroso que sólo existe en el pasado. Ese México borroso está presente en la actualidad de la persona poética y nos recuerda el desierto al que siempre aspiran los jóvenes poetas que escapan de la Ciudad de México en *Los detectives salvajes*.

Tengo que resaltar también los últimos versos del poema porque la voz poética toma un giro inesperado. El hablante poético después de haber estado poetizando al viejo asesino, lo ancla en “el espejo encantado” de la memoria donde el recuerdo es el reflejo y de ahí su magia y el “huracán del D.F.” otra reiteración de la memoria por medio del símbolo espiral; pero este símbolo espiral es tormenta y peligro. El huracán es, obviamente, un fenómeno natural sumamente violento que no se puede detener. Este es el origen de unos “dedos” que se suponen que no vengan a cuento.

“Cortados, quebrados, esparcidos” estos adjetivos que la voz poética utiliza para describir los dedos también pueden usarse para describir los cuentos poemas y novelas de Bolaño. Dedos que renacen “con una velocidad sorprendente”, falanges, que recuerdan el lugar común en que se ha convertido el familiar ejemplo de la sinécdoque: la mano por la persona. Estos son los recuerdos que viven aceleradamente en el recuerdo de la persona poética y que se desbordan y salen a partir de diferentes géneros que comparten el ardid

literario y la necesidad de un decir poético centrado en una época de derrota de los ideales.

3.

Regresemos al concepto de poema-novela que parece ser, ya que no es explicado en la anécdota de Logiacomo, un tipo de recreación de la poesía por medio de una escritura en prosa que se presenta a sí misma como instaurada por una onda poética subyacente. Esta onda o ambientación imbuye el texto de un matiz poético que puede bifurcarse en dos caminos y hacerse muy presente, o por lo contrario, casi imperceptible. El matiz poético proviene de la apariencia de tensión o polémica poética, o puede hacerse palimpséstico, pentimentista y casi bordear, desde su lirismo, el lugar común, el cliché o lo cursi de forma asintótica, aproximándose a los calificativos negativos sin entrar en contacto con ellos. Bolaño cruza paso por paso una fina cuerda floja entre lo poético y lo patético.

Las novelas que discutí aquí en *Muerte de la poesía*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, cumplen a cabalidad una estética lírica desde la prosa. Las novelas de Bolaño no se transforman, sino que siempre han sido poemas-novela. Bolaño, como señalé aquí y en el primer capítulo, hace uso del monólogo dramático y el correlato objetivo como punto de partida para la apropiación de recursos retóricos que específicamente se asocian a la poesía y que incorpora a su prosa. En el segundo capítulo mencioné la capacidad de los poetas (en especial los de los 70) —época en que se desarrollan las tramas de las tres novelas aquí discutidas— para entrar en polémicas y debates. Es esa combinación de *personae* poética y profusión de debates públicos en

torno al rol del poeta en la revolución (sea estudiantil como en México o por el contrario como contrapunto de un golpe de estado, como en Chile) que junto a la descripción y enumeración de sexualidades alternas comprueban el desbarajuste y falta de poder transformador de los personajes y la poesía. En el tercer capítulo, el poema-novela de Bolaño, *Amuleto*, sirve como archivo poético del fracaso de los jóvenes que idealizaban la revolución política, sexual y literaria y que fueron testigos y partícipes de la debacle de una generación que tuvo que dejar de creer en preceptos políticos porque vivieron en carne viva la persecución política, la marginación, la ruina de las instituciones que se suponía que los protegieran, y el horror.

De acuerdo con Ana Chouciño Fernández, la poesía de los 70 (época de la que Bolaño parece no poder escapar) aspira a

recuperar el papel de relatora de gestas de los hombres que tuvo en otras épocas. Así, el recurso de la narratividad permite que una parte importante de la poesía mexicana de los últimos años “cuente” algo y cree personajes que encarnan el vivir del hombre contemporáneo, ya no tan heroico como el protagonista de los cantares de gesta, pero mucho más humano (97).

Esa poesía de los 70 se inscribe en los textos de Bolaño como modelo. Bolaño le da otra vuelta de tuerca. Si la intención de la poesía de los 70 en México era narrativizar “el vivir del hombre contemporáneo” por medio de una encarnación de una voz poética que humaniza, Bolaño hace que su voz poética (encarnada por su personaje Arturo y del que se sirve Bolaño para crear sus “monólogos dramáticos” en prosa) posea una heroicidad tan grande como la de los héroes épicos pero desde la humanización y marginalización.

El poema-novela de Bolaño es más que un poema narrativo porque por su desmesura se escapa de ser solamente acuñado dentro del género poético tradicional a pesar de que comparte ciertas afinidades con éste. En la descripción que da Chouciño se pueden ver los puntos de contacto: “A diferencia de los poemas narrativos previos” explica la investigadora “los de los nuevos autores no se pueden reducir a un significado único”. Estos poetas son incluidos por la crítica en la generación del 50 en México de la que Bolaño puede ser considerado como parte. Chouciño continúa su análisis indicando que estos poetas

n[o] respetan los límites estrictos entre géneros, sino que se empeñan en sugerir posibilidades múltiples, buscar intertextualidades y evitar el final cerrado. En consecuencia, el proceso de lectura del poema adquiere preponderancia frente al resultado (97).

Chouciño también establece la “reiterada aparición” de temas oníricos o relacionados a la muerte para que el lector preste atención al cuestionamiento intrínseco de los “códigos narrativos tradicionales” en estos poemas donde el personaje poético asume una posición privilegiada (96). Como base de su trabajo novelístico, Bolaño muestra la melancolía de lo que no pudo ser, de un tiempo en el que se podían hacer tangibles los movimientos revolucionarios y progresistas que terminaron por deshacerse ante la ignominia de los gobernantes de turno.

Bolaño resalta esta melancolía en *Amuleto* desde una mezcla de profecía y locura. El personaje principal se convierte en el archivo metahistórico que mantiene fresca la memoria de la debacle y el amuleto que no permitirá que esa debacle pase de nuevo. Bolaño sigue veladamente las tradiciones poéticas de Chile y México e instala a

Lacouture como poeta vidente y profeta, quien como la Casandra de la mitología griega está condenada a la locura y al rechazo de la gente de la Ciudad de México. El poema “Sucio, mal vestido” es uno de los poemas mejor logrados por Bolaño y enfatiza la cualidad profética de su voz poética. A pesar de que inicialmente incurre en el cliché, el poema presenta al personaje poético en una misteriosa senda que los lectores no sabemos a dónde lo llevará ese “camino de los perros”:

En el camino de los perros mi alma encontró
a mi corazón. Destrozado, pero vivo,
sucio, mal vestido y lleno de amor (33).

Leo esta senda como un espacio-umbral entre la vida y la muerte. “Sucio, mal vestido” es un poema casi circular porque las sensaciones expresadas en los primeros versos nos remiten a los últimos, donde ocurre la fuga profética:

Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones.

Sólo el amor y la memoria.

No estos caminos ni estas llanuras.

No estos laberintos.

Hasta que por fin mi alma encontró a mi corazón.

Estaba enfermo, es cierto, pero estaba vivo (33-4 mis cursivas).

La voz poética se presenta con un corazón mendicante que la hace una figura marginal. En estos versos que cierran el poema, esa figura marginal, como Auxilio Lacouture en *Amuleto*, nos ofrece a los lectores una guía de lo que constituye el don profético en el entramado poético. No es el andar por el sendero de la muerte lo que provoca la visión profética, sino que es la enfermedad, el amor, la poesía y la memoria. El viaje es sólo la

excusa para emprender una búsqueda que puede ser literaria, poética, vital y romántica. La búsqueda de lo poético como símbolo deja al personaje poético al borde de la muerte por la enfermedad pero en plena facultad vital porque permanece vivo. Este poema sirve de comentario a la novela *Amuleto* porque poetiza el fracaso desde la decisión de llevar una vida poética que muta en gesta heroica.

4.

La gesta heroica es la gesta del fracaso. Los personajes poéticos de Bolaño son miembros de una claqué exclusiva a la que sólo se puede entrar desde el conocimiento de la literatura y el asumirse como poeta fracasado o en ruinas. Por ejemplo, su prosaico poemario *Tres*, especialmente la sección “14” de su poema “Un paseo por la literatura” muestra la única vía en que el poeta puede encarnar su ideal revolucionario que en los 70 tiene que ser, obviamente, desde la pérdida o el fracaso:

Soñé que estaba soñando, habíamos perdido la revolución antes de hacerla y decidía volver a casa. Al intentar meterme en la cama encontraba a De Quincey durmiendo. Despierte, Don Tomás, le decía, ya va a amanecer, tiene que irse. (Como si De Quincey fuera un vampiro.) Pero nadie me escuchaba y volvía a salir a las calles oscuras de México DF (85).

La ambientación metaonírica del poema, que en su versión simple es el sitio de autoridad o privilegio de acuerdo con Chouciño, aquí da paso, por un lado, a un comentario sobre la literatura y el crimen y, por el otro, se abre a la exacerbación exponencial de una ambigüedad que se registra como literatura.

En el poema, De Quincey sirve de sinécdoque por la cual se representa la estetización de lo ominoso⁷⁸. En las novelas de Bolaño estudiadas aquí, en especial *Estrella distante* y *Amuleto*, también sentimos cierto grado de inquietud, perturbación, agitación e inestabilidad. Si el Romanticismo es el “ vampiro” de la literatura latinoamericana, su contrapeso es el poeta joven que tiene que salir, quizá condenado como el vampiro, a la soledad, porque “nadie [lo] escucha” y a merodear las calles oscuras de la ciudad (en este caso el D.F.). Como el largo poema “Un paseo por la literatura”, la construcción literaria de las novelas aquí estudiadas está basada en una relojería que muestra el engranaje de los elementos retóricos de la poesía, una ambientación ya onírica, ya melancólica y nostálgica que gira en torno a la posibilidad de escapar el Mal. Pero Bolaño no permite el escape de la vida de poeta como ente heroico. El poeta se construye en el espacio lírico que Bolaño crea en sus novelas como respuesta a una modernidad que, a pesar de que es deseada por los gobiernos de los países que Bolaño discute, es opresiva y no permite ni el avance social ni la validación de los derechos ciudadanos que ya se suponían que estaban en vigencia. Es decir, Bolaño intenta, en *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, por un lado criticar y por el otro acelerar la “desmesura” que Paz atribuye a la poesía de la modernidad en “Los signos en rotación”, epílogo de *El arco y la lira* (1956) para mostrar también su fracaso.

En “Los signos en rotación” Paz asevera “La historia de la poesía moderna es la de una desmesura” que está condenada al fracaso. El fracaso de la poesía, para Paz, es

⁷⁸ Thomas De Quincey fue el autor de *Confessions of an English Opium-Eater* (1822) y cinco años después aparece por primera vez “On Murder Considered as One of the Fine Arts” (1827). El segundo es un ensayo que brinda las razones para considerar los asesinatos como eventos estéticos. Este ensayo de ficción tiene grandes resonancias en *Estrella distante*.

monumental ya que siempre sus máximos protagonistas “se han estrellado contra la roca” (*Signos en rotación* 307). La pregunta fundamental del texto paciano se erige sobre una doble dicotomía: la primera es la capacidad de “reconciliar” el poema con el “acto” en la que la “creación de la comunidad” devendría “comunidad creadora”, es decir, la palabra con el hecho. La segunda dicotomía es lo que llama Paz la “contradicción” de la poesía que “afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra social”, o sea, el hablar poético que aunque comunica desafía el hablar social y coloquial (308). Este último enunciado debe leerse más bien como la paradoja intrínseca a todo poema: la desvinculación de la lengua como fuente de comunicación orgánica para pasar a ser herramienta y el elemento más básico de la construcción poética. Es decir, y aquí hago eco de Deleuze y Guattari, la poesía desterritorializa la lengua para producir un contenido artístico que desafía su función comunicativa, que es su función primaria. La meta última de la poesía, según Paz, es lograr una “comunidad creadora” autodeterminada y libre que reconoce tanto la “ semejanza” de todos los seres humanos y despliega la “radical” singularidad de todos los individuos que la componen. Esa meta era también la meta de los movimientos revolucionarios de los 60 y que, llegados los 70, desaparece su embrujo idealizante, se fractura y corrompe el ideal político y asume el fracaso de la discursividad utópica y la de sus representantes.

Bolaño también hace eco de Paz al asumir una alteridad extrema que va más allá del lenguaje poético pero que se distiende en la vida poética. Ante la aceleración de la vida moderna y la degradación y derrota del ideal revolucionario, a los personajes de Bolaño no les queda otra alternativa que dejar de escribir o escribir sin publicar. Cuando la meta de una comunidad creadora se derrumba, el único paso posible para los poetas es

la huída, el “dejarlo todo” del manifiesto poético infrarrealista firmado por Bolaño en la época de los 70, que es la época del quiebre con el idealismo revolucionario, la desazón y el desencanto.

Sarah Pollack advierte en su artículo “After Bolaño: Rethinking the Politics of Latin American Literature in Translation” del riesgo que corre la literatura al sólo traducir obras literarias que vienen de latinoamérica a los Estados Unidos bajo dos estándares creados por la literatura de Bolaño: la historia del poeta que se compromete con su obra hasta las últimas consecuencias bajo un “*ethos* romántico” y la representación “violenta y apocalíptica de la región” (663).

Pollack da como ejemplo del primer paradigma un descripción un tanto exagerada de *Los detectives salvajes*:

Through the novel, about a gang of ‘real visceralist’ *poètes maudits*, Latin America could be cast as a nostalgic space, safeguarding the idealism of the 1970s, ripe with sexy, savage, Che Guevara-esque, and beat-like adventurers waging uncompromising artistic and existential rebellions (662).

Acepto que la literatura de Bolaño sí se desarrolla en un espacio nostálgico, pero desde ahí ni se salvaguarda ni se protege el idealismo de los 70 sino que se archiva, se comenta y hasta se critica desde su propio fracaso. La rebelión artística y existencial no les dejó nada a los personajes que terminaron siendo, como hemos visto hasta ahora, figuras fracturadas o fracasadas. El ensayo de la violencia y la “representación apocalíptica” de la región es el reflejo de un estado de ánimo de todos los protagonistas de las novelas que analicé. Es por medio de la ruina de los ambientes y espacios que Bolaño prueba la

muerte lenta de la poesía. Paradójicamente, Bolaño exquisitamente mata la poesía, como Nietzsche mató a Dios y como Barthes mató al autor para darle más libertad.

5.

Decidí escribir esta disertación en torno a una parte fundamental de la obra de Bolaño y evité estudiar su figura porque quise prestar mayor atención al acto poético que a descifrar si los personajes eran creaciones literarias o no, o si Bolaño era en realidad Arturo Belano. No me interesé por el detalle biográfico o autobiográfico. Lo que capturó mi curiosidad fue el grado de fe en la poesía que tienen los personajes de Bolaño aún si los poemas pasan mayormente desapercibidos y casi no se citan más que algunos versos aquí y allá. Además, leer y estudiar a Bolaño no es un procedimiento angosto y sólo enfocado en un autor. Por el contrario, el estudio de *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto* me permitió comprender cómo se integran las tradiciones literarias chilena y mexicana a una literatura que tiene como meta, no restaurar la poesía a un lugar privilegiado sino mostrar la capacidad ontológica que tiene ésta de enfrentarse al poder, a los poderosos y a las instituciones desde un espacio marginal. Este estudio también me permitió ver el gran arraigo que tuvo (y tiene) el surrealismo francés y sus epígonos en toda Latinoamérica pero en especial los países en los que se desarrollan la mayoría de sus ficciones: Chile y México. Sin Bolaño no hubiese podido conocer la obra poética de Juan Luis Martínez, ni los cuentos de Rodolfo Wilcock, ni me hubiese interesado en saber que Albert Kostrowitzky, quien vivía en México en 1918, fue el destinatario del primer caligrama que escribió Guillaume Apollinaire, su hermano. Además me permitió revisar la poética de Octavio Paz a fondo. En este hurgar encontré que la obra de Octavio Paz

tiene más afinidades con la obra de Bolaño que las diferencias que asumían para sí los personajes de *Los detectives salvajes*. Más aún, esta disertación demuestra cómo la marginalidad en la obra de Bolaño se hace poética y se inscribe en una práctica de una ética vital inviolable ante el horror. La poesía es el salvavidas de los personajes de Bolaño pero también es el espejo de su terror, de la fractura y del fracaso. Bolaño mata la poesía constantemente para verla florecer en sus textos narrativos.

Obras consultadas

- Abraham, Nicolas and Maria Torok. *The Shell and the Kernel*. Ed. Trans. Nicolas T. Rand. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . *The Wolf Man's Magic World: A Cryptonymy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Ed. y Trad. Robert Hullot-Kentor. London: Continuum, 1997.
- . *Negative Dialectics*. Trad. E.B. Ashton. New York: Continuum, 1973.
- . *Notes to Literature – Volume 1*. Trans. Shierry Weber Nicholse. New York: Columbia University Press, 1991.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 2: La vida en México de 1970 a 1982*. México, D.F.: Planeta, 2007.
- Alexander, Jeffrey. *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Andrews, Chris. “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño.” *Bolaño Salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 53-72.
- Antliff, Mark. *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Apollinaire, Guillaume. *The Poet Assassinated*. Trans. Ron Padgett. San Francisco: North Point Press, 1984.
- Arnould, Elisabeth. “The Impossible Sacrifice of Poetry: Bataille and the Nancian Critique of Sacrifice.” *Diacritics* 26.2 (1996): 86-96.

- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Ayala, Matías. "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño." *Bolaño Salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 91-102.
- Bataille, Georges. *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. London: Verso, 2006.
- . *Acéphale*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- . *La experiencia interior*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1973.
- . *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1977.
- . "The Place of Violence: Selected Writings" *Parallax* 6.2 (2000): 81-91.
- . "Reflections on the executioner and the victim." *Yale French Studies* 79 (1991): 15-9.
- . *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, D.F.: J. Mortiz, 1974.
- Bayly, Jaime. *Fue ayer y no me acuerdo*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Bellmer, Hans. *Little Anatomy of the Physical Unconscious: Or, The Anatomy of the Image*. Waterbury Center: Dominion, 2004.
- . "Die poupée." *Minotaure* 6 (1934-5): 1-12.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 217-51.
- Benmiloud, Karim et Raphaël Estève. *Les Astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México, D.F.: Editorial Katún, 1983.
- . *Un chavo bien helado: crónicas de los años 80*. México, D.F.: Biblioteca Era, 1991.
- . *La paja en el ojo: ensayos de crítica*. Puebla: Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Los perros románticos*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
- . *The Romantic Dogs 1980-1988*. Trad. Laura Healy. New York: New Directions, 2008.
- . *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- . *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio*. Santiago de Chile: Margen, 2009.
- . "Roberto Bolaño y Raúl Zurita: Referencias cruzadas." *Anales de Literatura Chilena* 11.14 (2010): 259-72.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

- Breton, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Trad. Rafael Jackson. Madrid: Siruela, 2003.
- Brison, Susan. *Aftermath, Violence, and the Remaking of a Self*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Bürguer, Peter. "Aporías de la estética moderna" *Nueva Sociedad* 116 (1991): 112-21.
- . *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- Burgos, Carlos. "Roberto Bolaño, la violencia, el mal, la memoria." *Nuevo texto crítico* 22.42/43 123-44.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.
- . "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History." *Yale French Studies* 1.1 (1991): 181-92.
- Castellanos Moya, Horacio. *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Editorial Arcoiris, 1997.
- Chouciño Fernández, Ana. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos/I*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Costa, René de. *En pos de Huidobro: Seis ensayos de aproximación*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.
- . *Vicente Huidobro: The Careers of a Poet*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Ed. Guillermo Sheridan. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Obras reunidas I: Poesía*. Ed. Jesús R. Martínez Malo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Obras reunidas II: Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Davoine, Françoise and Jean-Max Gaudillère. *History Beyond Trauma*. Trad. Susan Fairfield. New York: Other Press, 2004.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “¿Qué es una literatura menor?” *Kafka: por una literatura menor*. México, D.F.: Era, 1978.
- Derrida, Jacques. “The Parergon.” Trad. Craig Owens. *October* 9 (1979): 3-41.
- Dés, Mihály. “Amuleto.” *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 171-4.
- Donskis, Leonidas. *Troubled Identity and the Modern World*. New York: Palgrave, 2009.
- Eburne, Jonathan. *Surrealism and the Art of Crime*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Elliot, T.S. *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.
- . *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.
- Espinoza, Patricia. “Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad.” *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.

- Eyerman, Ron, Jeffrey C. Alexander, and Elizabeth Butler Breese. *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Boulder: Paradigm Publishers, 2011.
- Fandiño, Laura. "Alegorías del horror: La desfosilización de la memoria: Roberto Bolaño, José Pablo Feinman, y Bernard Schlink." *Revista de Literatura Hispánica* 65/66 (2007): 91-104.
- . "El orden de la memoria en *Amuleto* de Roberto Bolaño." *Actas del VI encuentro interdisciplinario de ciencias sociales y humanas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- Felman, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.
- Fernández Retamar, Roberto. "Modernismo. Noventiocho. Subdesarrollo." *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Coord. Carlos H. Magis. México, D.F.: Asociación Internacional de Hispanistas, 1970. 345-53.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- . *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction Vol. 1*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press, 2013.
- French, Patrick and Roland François Lack. *The Tel Quel Reader*. London: Routledge, 1998.
- Freud, Sigmund. "Beyond the Pleasure Principle." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. London: Norton, 1989.

- . *Civilization and its Discontents*. Trad. James Stratchey. New York: W. W. Norton & Company, 1962.
- . "The Uncanny" *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Rivkin, Ryan. Malden: Blackwell, 2004.
- . "Three Essays on the Theory of Sexuality." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. London: Norton, 1989.
- . *Writings on Art and Literature*. Trad. James Stratchey. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1991.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge and London: MIT Press, 2005.
- . "Poesía sin hilos: Radio y vanguardia." *Revista Iberoamericana* 73.221 (2007): 827-42.
- Garabano, Sandra. "Los detectives salvajes y la novela del archivo cultural latinoamericano." *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism* (2008): 4-5.
- Gimferrer, Pere. "Prólogo." *Los perros románticos*. Roberto Bolaño. Barcelona: Lumen, 2000. 9-10.
- Girard, René. "Violence and the Sacred." *On Violence*. Ed. Bruce B. Lawrence and Aisha Karim. Durham: Duke University Press, 2007. 334-50.
- González Ferriz, Ramón. Ed. *Jornadas Homenaje: Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: Casa Amèrica a Catalunya, 2005.

- Gordon, Samuel. "Modernidad y Vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos" *Revista Iberoamericana* 55.146/147 (1989): 1083-98.
- Guerrero Mondoño, Rocío. *Horizonte 1926-1927- Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. *Understanding Roberto Bolaño*. TS Personal Collection.
- Hernández-Rodríguez, Rafael. *Una poética de la despreocupación: Modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- . "Whose Sweaty Men Are They? Avant-Garde and Revolution in Mexico" *Ciberletras*. Mayo 5 2011: n. pag. Web. 29 abril 2009
<<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v08/hernandez.html>>
- Hell, Julia and Andreas Schönle. *Ruins of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Homer. *The Iliad*. Trad. Samuel Butler. New York: Barnes & Noble books, 1970.
- . *The Odyssey*. Trad. Samuel Butler. New York: Barnes & Noble, 1970.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Barcelona: Planeta/Agostini, 1986.
- . *Obra selecta*. Caracas, Venezuela : Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Irwin, Robert M. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.
- Jiménez Rueda, Julio. "El afeminamiento en la literatura mexicana." *El Universal* 30 Sept. 2006: n. pag. Web 29 abril 2009
<<http://eluniversal.com.mx/graficos/confabulario//30-septiembre06.htm>>
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American*

- Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trad. J.H. Bernard. New York: Hafner Publishing Co., 1964.
- King, John. *The Role of Mexico's Plural in Latin American Literary and Political Culture – From Tlatelolco to the "Philanthropic Ogre."* New York: Palmgrave Macmillan, 2007.
- LaCapra, Dominick. "Approaching Limit Events: Siting Agamben." *Witnessing the Disaster*. Ed. Michael Bernard-Donals and Richard Glejzer. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. 262-304.
- . *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins, 2001.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Random House, 1957.
- Long, Ryan. "Traumatic time in Roberto Bolaño's *Amuleto* and the archive of 1968." *Bulletin of Latin American Research* 29.1 (2010): 128-43.
- Lyford, Amy. *Surrealist Masculinities: Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Man, Paul de. "Epistemology of Metaphor." *Critical Inquiry* 5.1, Special Issue on Metaphor (1978): 13-30.
- Manzoni, Celina. *La fugitiva contemporaneidad: Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.
- . "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*." *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 175-84.

- Maples Arce, Manuel. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, D.F.: Poligráfica Tiberina, 1940.
- . "Canción desde un aeroplano." *Las vanguardias literarias en hispanoamérica*. México, D.F.: Fondo de Cultura, 1990.
- . *Las semillas del tiempo: Obra poética 1919-1980*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Marín, Juan. *Looping*. Santiago de Chile: Nascimento, 1929.
- Maristain, Mónica. *Roberto Bolaño: The Last Interview & Other Conversations*. Trad. Sybil Perez. Brooklyn: Melville House Publishing, 2009.
- Medina, Alberto. "Arts of Homelessness Roberto Bolaño or the Commodification of Exile." *Novel: A Forum on Fiction* 42 (2009): 3.
- Mihailovic, Jelena. "Entre la evidencia y el misterio." *Estudios Hispánicos en el siglo XXI* Belgrado: Universidad de Belgrado, 2013. Web. 28 enero 2014
<<http://www.fil.bg.ac.rs/lang/sr/katedre/iberijske-studije/estudios-hispanicos-en-el-siglo-xxi/>>
- Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX*. México, D.F.: Empresas Editoriales, 1966.
- . *Que se abra esa puerta: Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México, D.F.: Paidós, 2010.
- . "La Revolución cubana: Los años del consenso" *Revista Encuentro de la cultura cubana* (2000): 74-9.
- . *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*. México, D.F.: Era, 2000.
- Moreno, Fernando. Ed. *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Santiago de Chile,

2011.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford, 1999. 833-44.

Nadeau, Maurice. *The History of Surrealism*. Trad. Richard Howard. New York: The Macmillan Company, 1965.

Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. Andrés Sánchez-Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

---. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez-Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

Oviedo, José Miguel. "La literatura nazi en América, de Roberto Bolaño." *Letras libres* Nov. 2005: n. pag. Web. 11 Marzo 2014.

Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. (Edición íntegra). *Revista círculo de poesía*. Web. 18 octubre 2013 <circulodepoesia.com >

Palma Castro, Alejandro. "Un poeta latinoamericano en el D.F.: irrupción poética de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe A. Ríos Baeza. México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. 89-105. Palomares Salas. *El lugar más triste para soñar*. Ottawa: Lugar Común, 2013.

Palou, Pedro Ángel. *La casa del silencio: Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997.

---. *El la alcoba de un mundo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Paso, Fernando del. *Palinuro de México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Paz, Octavio. *El Arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia*.

México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.

---. *La búsqueda del comienzo: Escritos sobre el surrealismo*. Madrid:

Espiral/Fundamentos, 1974.

---. *Corriente alterna*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2009.

---. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

---. *Libertad bajo palabra [1935-1957]*. Madrid: Catedra, 1998.

---. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

---. *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

---. *Las peras del olmo*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1957.

---. *El signo y el garabato*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1973.

---. *Tiempo nublado*. México, D.F.: Origen/Planeta, 1983.

---. *Los signos en rotación*. Madrid : Alianza Editorial, 1971.

Pellegrini, Marcelo. "Poesía en/de transición: Raúl Zurita y 'La vida nueva.'" *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 41-64.

Poblete Alday, Patricia. *Bolaño, otra vuelta de tuerca*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010.

Pollack, Sarah. "After Bolaño: Rethinking the Politics of Latin American Literature in Translation." *PMLA* 128.3 (2013): 660-67.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: Testimonios de Historia Oral*. México, D.F.: Ediciones Era, 1984.

- Quintero, Julio. *El poeta en la novela hispanoamericana: Una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el modernismo hasta hoy*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rashkin, Elissa J. *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lanham: Lexington Books, 2009.
- Rial, Julia. "Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Un obituario a la narrativa del siglo XX." *Hispanista* n. 16. n. pag. Web. 30 Mayo 2012
<<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo141.htm>>
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Ríos Baeza, Felipe. *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen: Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades, 2013.
- Rivera-Rodas, Óscar. *La modernidad y la r torica del silenciarse*. Xalapa: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001.
- . *El pensar de la modernidad poética*. Guadalajara: Hojas Literarias, 1997.
- Rodríguez, Franklin. "Unsettledness and Doublings in Roberto Bolaño's *Estrella distante*." *Nuevo Texto Crítico* 22.42/43 (2009): 203-18.
- Rojo, Grínor. "Sobre *Los detectives salvajes*." *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* Santiago, Chile: Frasis, 2003.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales: Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette: Purdue University, 2009.

- Santi, Enrico Mario. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. México, D.F.: Ediciones Era, 2009.
- Scheper-Hughes, Nancy and Philippe Bourgois. Ed. *Violence in War and Peace*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Schneider, Luis M. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- . "Gestación y advenimiento." *México y el surrealismo (1925-1950)* 3.33. México, D.F.: Arte y Libros, 1978.
- Schwartz, Jorge. Ed. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Seltzer, Mark. *Serial Killers*. New York : Routledge, 1998.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Sinno, Neige. *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*. México, D.F.: Aldvs Ensayo, 2011.
- Sosnowski, Saul. Ed. *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Ayacucho, 1997.
- Stone, Marla. "The Futurist Manifesto on Airpainting (Aeropittura)." *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2013. 136-9.
- Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Santa fé de Bogota: Editorial Santillana,

1994.

Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia for Death*. Trad. Elliot Weinburger. Port Townsend: Cooper Canyon, 1992.

Virilio, Paul. *El procedimiento silencioso*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona : Editorial Seix Barral, 1999.

Waites, Elizabeth A. *Memory Quest: Trauma and the Search for Personal History*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1997.

Williams, Gareth. "Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño." *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2/3 (2009): 125-40.

Zavala, Oswaldo. "La genealogía del infinito literario: El legado de Roberto Bolaño." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 12.31 (2006): 33-9.

Zurita, Raúl. *Anteparadise*. Trad. Jack Schmitt. Berkeley: University of California Press, 1986.

---. *Poemas 1979/2008*. Santiago de Chile: Editorial Ventana Abierta, 2009.