

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



*La hipertextualidad en la composición de la ciudad
literaria del vacío en Roberto Bolaño*

Autor: Nelida Jeanette Sánchez Ramos
Directora: D^a Carmen Ruiz Barrionuevo
2017

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

*VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA. TRADICIÓN Y
RUPTURAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA*



La hipertextualidad en la composición de la ciudad literaria del vacío en Roberto Bolaño

TESIS DOCTORAL

Presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana para la obtención del título de Doctora por Doña Nelida Jeanette Sánchez Ramos y bajo la dirección de la Doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.

Vº Bº

La Directora de la tesis

La autora

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Nelida Jeanette Sánchez Ramos

A Juan José y Miguel Ángel mis cómplices etéreos en este camino y quienes me impulsaron a encontrar nuevos contornos de la investigación. Y Carlos, ángulo óseo que me ofreció siempre otra puerta pulida.

Además, toda mi gratitud infinita a la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, por ser mi gran guía y haberme tenido una paciencia infinita en este camino largo y solitario.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN /11

CAPÍTULO 1: ROBERTO BOLAÑO: DE LA ESCRITURA POÉTICA AL HIPERTEXTO NARRATIVO /19

- 1.1. De lector universal, poeta infrarrealista a su arribo a la narrativa /20
- 1.2. Viaje y adiós no para siempre a la poesía: primeros destellos de ciudad /37
 - 1.2.1. Bolaño y su conexión con la poesía chilena /68
 - 1.2.2. El poeta y lo marginal /92
- 1.3. La narrativa está viva, dejarlo todo /105

CAPÍTULO 2. HIPERTEXTO Y PERSONAJE. TEXTO Y PROTAGONISTAS EN POS DEL VACÍO /114

- 2.1. Hacia un lugar del hipertexto /115
 - 2.1.2. El arribo de Genette al hipertexto /132
 - 2.1.3. Hipertexto e hipertextualidad en Bolaño /138
- 2.2. Aspectos para la configuración del personaje bolañiano /156
- 2.3. Tipologías de personaje. Atrofia de los personajes bolañianos, entre la indiferencia pura y la simulación indefinida /171
 - 2.3.1. El personaje errante/trotamundos /188
 - 2.3.2. El personaje de la posmodernidad /224

CAPÍTULO 3. ROBERTO BOLAÑO, ENTRE LA CIUDAD Y EL ESPACIO NARRATIVO /234

- 3.1. La historia de los espacios: los personajes y sus lugares /235
 - 3.1.2. Sociedad y cultura en la ciudad moderna /246
 - 3.1.3. Filosofía de lo urbano, el valor simbólico del espacio /263
 - 3.1.4. Imagen y mitología para la conformación de la ciudad literaria /273
- 3.2. La representación de los espacios urbanos en la obra de Roberto Bolaño /286
 - 3.2.1. La extensión del horror /293
 - 3.2.2. El universo del vacío /310

3.2.3. La dimensión del colapso /335

CAPÍTULO 4. LOS TERRITORIOS HIPERTEXTUALES PARA LA COMPOSICIÓN DE LA CIUDAD DE BOLAÑO /344

4.1. Una posmodernidad aletargada: el urbanita de la indiferencia en la ciudad a partir del siglo XX /345

4.1.2. Del progreso a la legitimación. La existencia de la era del vacío: Santa Teresa, la ciudad muerta /366

4.2. El individualismo vital: la saturación del ser hipertextual para la composición urbana /389

4.2.1 El narcisismo, nueva modalidad de la relación social detrás del vacío urbano /404

4.3. Palimpsesto del vacío: la ciudad posmoderna, el desarraigo del hombre, unicidad e intransformabilidad /420

5. CONCLUSIONES /440

6. BIBLIOGRAFÍA /449

INTRODUCCIÓN

Una ciudad, previamente a su aparición de la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podía asegurar los signos: las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos, que les diseñaban en los planos.

Ángel Rama

La ciudad se dibuja en la obra literaria de Bolaño a partir de recorridos y de rutas fracturadas, lo que obliga al lector a desplazarse en distintas direcciones de lectura, en las cuales se funden diversos elementos socioculturales: la crítica a la sociedad moderna pero también a la crisis de las ideologías; las ironías sobre las tradiciones morales y la caricaturización sobre los estereotipos sociales. En términos de estética narrativa la construcción de estos desplazamientos (efecto que se repite de manera intermitente en varios libros de nuestro autor) ha sido definida por la teoría y los estudios literarios como hipertextos.

El escenario urbano es un espacio narrativo que surge mediante la voz discursiva que describe sustantivos (casas, torres, calles, edificios, avenidas, parques, escuelas y hospitales, entre otros) y configuran una semántica urbana, un imaginario urbano o, simplemente, la imagen de un espacio ficcional denominado ciudad. Este mundo puede ser constituido alrededor de un conjunto de puntos focales: la industria, las legislaciones, la cultura, la técnica y la tecnología, la centralización del mercado, la vida comunitaria y las aglomeraciones. Son imágenes colectivas las que subyugan a Bolaño, quien aspira a modelar un medio ambiente donde conviven un gran número de individuos circunscritos a la ciudad como ser histórico, sitio de confluencia de las trayectorias de los personajes como creación ficcional. Los relatos de nuestro autor aluden a dos vertientes; la primera, a partir

de la temporalidad y la incidencia de los personajes como dispositivos del estatuto fundante de la noción de modernidad, quienes amplían las estructuras industriales e incorporan el viaje como un movimiento ciudadano. En la segunda vertiente las efigies bolañianas exponen nuevos usos para el espacio urbano esquivando una dicotomía cultural controlada por las funciones espaciales de una sobremodernidad.

En ese sentido Bolaño hace de su escritura una ciudad literaria con múltiples entradas y salidas, que podrían corresponder geográficamente a distintos sitios de Europa y América Latina, en especial sus núcleos urbanos. Se podría afirmar que los personajes hipertextuales de Bolaño oscilan entre espacios denominados ciudades, motivados por la sensación de ausencia de interacción social dentro de un marco ético de sociabilidad. El presente trabajo tiene como objetivo definir a los personajes de la ciudad, quienes —por su condición hipertextual— aparecen y desaparecen en diferentes momentos de la obra literaria de Bolaño.

La regularidad con la que aparecen los personajes —siempre con un tratamiento distinto (que puede incluir el cambio de su nombre) — los proyecta como entidades negativas y constantes a lo largo del discurso narrativo. Además, en la mayoría de las ocasiones, las acciones de dichos personajes hipertextuales representan comportamientos anómalos dentro del marco ético de sociabilidad ya mencionado. De esa manera, su negatividad axiológica, su anomalía ética y la inconstancia de sus definiciones constitutivas como personajes, los erige en representaciones del mal en el pensamiento moderno. A ello se suma que, por lo general, se trata de personajes que proyectan cierta sensación de *vacío* por la ausencia del bien y negación de la esperanza, impresiones que se irán repitiendo intermitentemente en la literatura de Bolaño.

En la práctica narrativa el *vacío* de la urbe es la existencia de los personajes que condensan la maldad de la vida misma. Carmen de Mora define a la malevolencia en la narrativa de Bolaño como una atracción por el sadismo, y propone “que casi nunca se pierde de vista el concepto socio-político que está detrás de las escenas de tortura y violencia. En general, las historias y los personajes están invadidos por la muerte, la decadencia o el deterioro”¹. Por su parte, Marcial Huneus en “¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño”, señala que los personajes del mal de Bolaño se extienden dentro de una violencia simbólica de la dominación masculina que amalgaman espacios rizomáticos que intentan delimitar a la ciudad dentro de la ciudad. Huneus nos propone el lugar de Santa Teresa como una urbe concebida desde y para la desigualdad, motor y el ejercicio simbólico del horror como parte de la matriz cultural de la región. Tal como lo vaticina nuestro autor, el mal crece con el tiempo. Así, leemos su obra como centrada en la genealogía del *vacío* que requiere contorsiones interpretativas desde dicho esquema del mal.

Para la presente tesis, el corpus de análisis seleccionado de la obra de Bolaño es el siguiente: *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Putas asesinas* (2001) y *2666* (2003), el cual permite seguir su trayectoria en los años de cambio de los siglos XX al XXI. Las cuatro obras ofrecen la posibilidad de ser leídas hipertextualmente para abordar y denunciar la crisis de la ciudad latinoamericana contemporánea, que es presa de una serie de pestes y de violencia simbólica. La urbe es la figura que circula en los cuatro libros mencionados, donde el *vacío* se esculpe, donde se frenan los frutos terrestres y se sobrellevan todas las mutaciones del mundo natural. En este ámbito palmario percibimos

¹ Carmen de Mora: “Los espacios del horror en Roberto Bolaño” en *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Chile, Ed. Lantarria, 2011. p.187.

que un mundo real ha escrito un “texto” de apretada significación en torno a la urbe, de existencia ficcional que nos remite al asalto, fuga y quiebre de la historicidad moderna.

Para atender conceptos como vacío, posmodernidad o modernidad, nos hemos amparado en el punto de vista de dos sociólogos franceses: Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky. Con ellos podríamos afirmar que los personajes bolañianos viven en una crisis intensificada por los procesos del *vacío*: los cuales se constituyen a partir de valores fragmentados y quebrados por los valores de la modernidad, lo que les da una condición de fractalidad. Los personajes confluyen en el espacio de la simulación, de un orden y un progreso cuando en realidad desaparecen en el *vacío* de lo posmoderno. Como ya se mencionó, en toda la obra de Bolaño aparecen distintos elementos narrativos que se repiten de manera intermitente, como hipertextos, categorías que Gerard Genette define de la siguiente manera:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta un término que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo².

Los personajes hipertextuales son el andamiaje narrativo que se desplaza entre metrópolis o espacios ficcionales. Asimismo observamos cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia. Esta concepción de la obra de Bolaño expone la reivindicación del autor por generar en su discurso, con sus narradores y personajes, textos independientes pero conectados para la composición de

² Gerard Genette: *Palimpsestos, La Literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus. 1972. p.14.

ciudad literaria encubiertos por la re-escrituración completa de la obra por parte del escritor chileno, es decir, la hipertextualidad.

Sobre la misma pauta de personaje hipertextual —en primer lugar— en *Putas asesinas* se asoma un Arturo Belano que a su vez fue creado en *Los detectives salvajes*. Arturo Belano será quien, con sus diálogos podrá reconstruir casi a la perfección el mapa literario de México de los años setenta, con la ayuda de diálogos que se sumarán en la relectura hacia una clasificación del canon literario mexicano y universal que se irá remarcando en sucesión en nuestras cuatro novelas de estudio. En segundo lugar —en *Amuleto*— de nuevo Arturo Belano reanuda su búsqueda del canon poético a través de la narradora principal, Auxilio Lacouture y en la cual los personajes bolañianos regidos por un aparente mal irán iluminando el tránsito de los siglos que nos ocupan.

Definimos en primera instancia el concepto de la “ciudad literaria del vacío”, en la que más allá de su estructura física nos interesa precisar esa naturaleza palimpséstica que nos remite el autor, quien ha “grabado nuevamente” a estas cuatro novelas como una esfera autónoma. Así pues se pretende comprobar que los escritos aquí estudiados conservan las huellas de la escritura del mal en su misma superficie pero borrada explícitamente para dar lugar a la que ahora existe: el *vacío*, generador del mal que no ha sido estudiado. Ahora bien, esta indagación propone poner en relieve las configuraciones espaciales específicas vinculadas con el quehacer narrativo de Roberto Bolaño. Puesto que la *espacialización* es uno de los mecanismos fundamentales de los discursos aquí analizados. Bolaño proyecta fuera de sí mismo a otra área, que se opone a la de sus relatos, y estas categorías espaciales serán con las que trabajaremos; es decir, *aquí* puede ser en *otra parte* en sus discursos. La metrópoli bolañiana que aquí recogemos proyecta un mundo

de acción e interacción humana, en donde el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas.

Sobre las líneas anteriores, “el acto estético engendra la existencia en un plano nuevo de los valores del mundo: nace un hombre nuevo y un contexto nuevo de valores, un plano nuevo del pensamiento del hombre sobre el mundo”³, con ello, la subjetividad bolañiana consigue explayarse. Es decir, nuestro autor revierte lo referente al mundo de los otros y lo reorienta hacia su mundo íntimo, desfigura lo figurado en busca de la inscripción cartográfica. A la par, somos partícipes de la lectura de la urbe, que encarna un modo global de vivir, una forma peculiar de vincularse con la realidad, de aprehenderla, de expresarla y de operar sobre ella.

Sobre ese mapa literario —ese espacio narrativo— como puede observarse y aunque se ha analizado la obra de Bolaño desde distintos puntos de vista, no existe un estudio sobre la interpretación de los personajes como elementos hipertextuales brotados de *vacío* (inscritos en la representación del mal), en un espacio narrativo como la ciudad —escenario diegético de la construcción literaria, por excelencia— de nuestro autor. Por ello, se ha estructurado el presente estudio, de acuerdo a los siguientes capítulos.

En el capítulo *Roberto Bolaño: De la escritura poética al hipertexto narrativo*, se exponen aspectos biográficos del autor. A partir de ellos, se enfatizan algunas definiciones de ciudades propuestas por el chileno. Además, se explora sobre cómo el movimiento del Infrarrealismo —al que el escritor se adscribió durante su juventud— habría planteado en sus prédicas y manifiestos los conceptos de “vacío” y “mal” como elementos fundacionales de dicha estética. Precisamente se trató de analizar una posible percepción de Bolaño sobre

³ Marc Angenot: *Teoría literaria*. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores. 1993, p.282.

los grupos colectivos, como los amigos, los compañeros o, incluso, la familia y cómo estos sentimientos y personajes se repiten (también en términos de historias, relatos y anécdotas) a lo largo de la vida y obra del escritor chileno. Y sin haberlo demostrado la crítica literaria, esta reiteración temática, espacial y de situaciones (entre otras estructuras narrativas), es una característica que acompaña a la obra literaria de Bolaño.

En el capítulo dos, *Hipertexto y personaje. Texto y enlaces en pos del vacío*, comenzamos con la definición de hipertexto, a partir de las definiciones de la semiótica estructural propuesta por Gerard Genette y Julia Kristeva. Desde esta exploración teórica, se propone una selección de protagonistas (evidentemente hipertextual) de las novelas de Bolaño, ya mencionadas: *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666*. Debido a las características de la hipertextualidad y las acciones narrativas de los personajes, se construye un espacio narrativo que empalma con las novelas citadas, y permite plantear con claridad la hipótesis de nuestro estudio, que en la narrativa de Bolaño los personajes representan la imposibilidad de establecer lazos afectivos sólidos con sus prójimos ya que su particular visión de la sociedad los aleja del bien (como fundamento del progreso social) y los ubica en el *vacío*, la representación estética de un estado de soledad que —en el caso de la narrativa de Bolaño— aparece en las ciudades.

En el tres, *Roberto Bolaño, entre la ciudad y el espacio narrativo*, nos disponemos a construir el discurso de la obra de Bolaño: urbe y espacio nos proporcionarán la pauta que encauza la composición de la urbe literaria. Elementos entrelazados y disposiciones del orbe representada como una totalidad viva, lo cual posibilita la configuración omnicompreensiva que aportará la *imago mundi* del escritor chileno como permanente testimonio de su orden estético. Además, realizamos una espacialización del pasado de *hipotexto* a *hipertexto* en torno al surgimiento de la ciudad moderna. Si en Michel Foucault, los espacios son

constelaciones históricas discontinuas, en el escritor chileno, los espacios son el “sistema-mundo”, es decir, es la ácida crítica al proyecto posmodernista occidental.

En el capítulo cuatro, *Los territorios hipertextuales para la composición de la ciudad Bolaño*, se expone a una apropiación intrínseca de las ciudades geográficas analizadas en nuestro trabajo, espacios que hemos acotado para los fines de esta tesis, mediante una escritura descriptiva. En suma, exponemos a partir del recorrido de las urbes favoritas del escritor chileno, manifestación dentro del discurso, una concatenación trídica: espacio, texto y autor. En concordancia con estas premisas, la metrópoli es una representación palimpséstica del mundo bolañiano que ha sido conformado a partir del *vacío* y la vida, elementos que van de la mano, el segundo dando origen al primero como el discurso central y eje moderador como extracto de la obra. Se trata de una aproximación epistemológica hacia la comprensión del mal, originado en los personajes puesto que es el *vacío* la verdadera realidad refractada. Por tanto, concluimos en este capítulo con la denuncia de esta disyunción encubierta mediante una ceguera cultivada en forma deliberada de la condición posmoderna. Este capítulo se fundamenta en la lectura de la existencia del *vacío* como uno de los teoremas fundamentales de la concepción del espacio personal de nuestro autor como territorio de los personajes. El *vacío* es una necesidad: es el regulador de los espacios y la validez subjetiva de ciudad.

CAPÍTULO 1

Roberto Bolaño: De la escritura poética al hipertexto narrativo

Si un hombre capacitado llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como ante un ser divino, admirable y seductor. Sin embargo, indicándole que ni existen poetas entre nosotros ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad.

Platón, *La República*.

1.1. *De lector universal, poeta infrarrealista a su arribo a la narrativa*

El libro nació lentamente, con intervalos a veces largos, como poemas que fui escribiendo, según las más diversas inspiraciones.
Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

Cuantiosos son los perfiles con que la crítica literaria ha querido marcar al escritor chileno Roberto Bolaño Ávalos (Santiago de Chile, 28 de abril de 1953-Barcelona, 15 de julio de 2003): aventurero, perseverante, desafiante, estoico, autor de culto, amante del cine de ciencia ficción, polémico, autodidacta, vigilante en un *camping* catalán, vendedor de bisutería en Europa, hurtador de buenos libros, poeta y narrador. Entre todos estos perfiles sobresale su radicalidad estética, política y ética tan insobornable como irrevocable. Su infancia transcurre en Valparaíso y Viña del Mar, siendo un escolar con dislexia e hijo de un camionero y boxeador, León Bolaño, y de una profesora, Victoria Ávalos, así como nieto de un militar. A los 15 años emigra hacia la ciudad de México, marcado por el movimiento estudiantil de 1968 que años más tarde se mostraría en su novela *Amuleto*⁴ (1999). Como es conocido, Bolaño era un lector insaciable de grandes entusiasmos, criterios cabales y poseedor de un profundo desdén por aquellos escritores que banalizaban o envilecían la literatura, actitud acentuada en su arribo al D.F. en 1968, cuando se suma al oleaje en el cual todos querían ser poetas.

⁴ Bajo este trasfondo, se narra un hecho cultural mexicano de gran repercusión política y social. La expresión, “Soldado no dispaes, tú también eres pueblo”, enmarcará aquella noche del 18 de septiembre de 1968, en la cual quedó atrapada Auxilio, protagonista de *Amuleto* y quien relata el suceso de la Universidad Nacional Autónoma de México cuando fue ocupada por el ejército. Históricamente este hecho constituyó la culminación de una serie de agresiones a las preparatorias y facultades de la UNAM, por parte de los miembros del Movimiento Universitario de Renovadora Orientación (MURO) y los porros financiados por funcionarios estatales y universitarios. La ocupación de Ciudad Universitaria provocó que el movimiento estudiantil se dividiera, por una parte el Consejo Nacional de Huelga comenzó a ceder ante el temor a nuevas represalias, mientras que los radicales decidieron pasar a la acción directa y enfrentar a las fuerzas gubernamentales y días después fue ocupado el casco de Santo Tomás y otros planteles educativos, mientras que brigadas universitarias eran perseguidas por toda la ciudad.

Al decir de la investigadora Patricia Espinosa “Bolaño irrumpe en la literatura chilena como un enajenado. Una bestia que produce y produce textos notables, que se mueve entre la poesía y la narrativa, una máquina de ficciones, donde compitiendo consigo mismo cada obra parecería superar a la anterior”⁵. Este escritor bárbaro —como la crítica lo ha definido— es uno de los máximos exponentes de las letras latinoamericanas, de quien su adelantada muerte a causa de una insuficiencia hepática, provocó el esperado efecto adyacente en el estudio académico, en la apreciación crítica y periodística.

Retomando la presencia cartográfica de Bolaño para establecer posteriormente los espacios en la obra del escritor, que remiten a países y en particular a la configuración de ciudad, será uno de los objetivos centrales de esta investigación. Habrá de considerarse que en el D.F.⁶ se llevaba una intensa vida literaria: se hacían lecturas, se asistía a los mismos cafés como la cafetería de “La Habana” de la calle Bucareli o el “Café Quito”. Ahí los integrantes de los movimientos literarios en boga⁷ se daban cita y se encontraban a cualquier hora para hablar sobre Octavio Paz o Sor Juana Inés de la Cruz. Arterias como Bucareli, centro neurológico del periodismo de esos años, fueron testigo de los jóvenes que soñaban con cambiar al mundo mediante la poesía. Es en ese ambiente donde Bolaño conoció a Octavio Paz:

⁵ Patricia Espinosa: “Estudio preliminar”, en Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile, Frasis, 2003, pp. 13-32.

⁶ Roberto Bolaño a finales de 1999 sostuvo una entrevista pública en un pequeño café del Barrio Bellavista en Santiago de Chile, en donde abordó el viaje iniciático que sostuvo en México: “El año 68, mi familia se quiso ir a México, todos, lo que para mí fue, yo diría, la experiencia más vital. En total he vivido en México cerca de diez años y para mi percepción de lo que yo creía que era ser escritor, eso fue básico. De hecho, mis primeras lecturas son de autores mexicanos, una literatura riquísima, que yo creo que me ha marcado como ninguna otra. [...] Yo decidí ponerme a escribir a los 16 años, en México, y además en un instante de ruptura total, con la familia, con todo, como se hacen estas cosas”. En: <http://www.lettras.s5.com/bolano201103.htm> [17-04-2014]

⁷ Con el cambio del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) a la nueva presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) se incrementa la apertura cultural, se comienzan a valorar los aportes educativos que desde las universidades no se podían generar: aumento de becas, talleres literarios, conciertos musicales mostraron la cara más afable de un gobierno que intentó motivar a los jóvenes para que leyeran más y se interesaran por la creación literaria.

Lo vi por primera vez en la calle Bucareli, en México, es decir, en la adolescencia, en la zona borrosa y vacilante que pertenecía a los poetas de hierro, una noche cargada de niebla que obligaba a los coches a circular con lentitud y que disponía a los andantes a comentar, con regocijada extrañeza, el fenómeno brumoso, tan inusual en aquellas noches mexicanas, al menos hasta donde recuerdo⁸.

En 1973 Bolaño regresó a Chile con la intención de apoyar el proceso de reformas socialistas de Salvador Allende a través de la Unidad Popular. Tras un largo viaje en autobús y en barco, llegó a su país natal en el mes de agosto de ese año, pocos días antes del golpe de Estado ocurrido el 11 de septiembre. En Chile, visitó a sus parientes radicados en Los Ángeles, Mulchén y Concepción; en noviembre fue detenido por la policía cuando se dirigía desde Los Ángeles hacia Concepción para visitar a un amigo. Fue liberado ocho días después mediante la ayuda de un antiguo compañero de estudios el cual se encontraba entre los policías encargados de su custodia. Luego de esta experiencia Bolaño decidió abandonar su país, el cual no visitaría sino hasta veinticinco años más tarde.

La vida de Bolaño no es una historia de vida y obra, es la historia de su literatura. En 1975, junto con el poeta Mario Santiago y otros dieciocho jóvenes poetas —en su mayoría mexicanos— funda en la Ciudad de México el movimiento poético del Infrarrealismo⁹. A mediados de 1976 esta corriente se organizó como tal en casa del poeta Bruno Montané. En ese mismo año Bolaño publicó su primer libro de poesía, *Reinventar el amor*. También ese año escribió el primer manifiesto infrarrealista, el cual resume el canon

⁸ Roberto Bolaño: *La pista de Hielo*. Barcelona, Ed. Anagrama. 2009. p.11

⁹ Partimos de este concepto, ampliamente compartido por los críticos y estudiosos de Bolaño. Por su parte, el movimiento Infrarrealista ha sido ampliamente estudiado por la periodista y licenciada en Humanidades, Montserrat Madariaga Caro bajo el título, *Bolaño Infra, 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. La historia de la evolución narrativa de nuestro autor estará claramente marcada a partir de *Los detectives salvajes*, puesto que, “más que un mapa de lecturas: es también el largo epitafio prematuro de una generación que vio derrumbarse sus ideales a una edad en que debieron haberlos estado viviendo, y es también una pieza de puzzle de la obra completa de que Bolaño quiso resaltar el canon literario que él siguió”. En Montserrat Madariaga Caro: *Bolaño Infra, 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Chile, RIL editores, 2010, 13.

literario¹⁰ que acompañó al escritor a lo largo de su vida y cuyo movimiento estuvo influenciado por los poetas de la *Generación Beat* estadounidense de la década de 1950¹¹. El grupo de la poesía infrarrealista que estaba formado por escritores de izquierda —con ideas trotskistas— pretendía expresarse a través de la literatura, la cual había nacido de esa necesidad de liberación de todos los pactos y límites que la sociedad impone en aras del orden.

Los infrarrealistas, también conocidos como poetas visceralistas, fueron un fenómeno colosal pero es importante resaltar que sin la presencia de un escritor como

¹⁰ En un fragmento de *Los detectives salvajes*, sobre el canon literario que Bolaño expresa en su mundo narrativo, se realiza la parodia respecto a las vanguardias y del arte postmoderno, en donde se sintetiza esta máxima como ordenanza en la literatura para los infrarrealistas, para el mismo Bolaño: “Qué hicimos los realvisceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *contrayentes*, 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, novelas-poema, 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 policíacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la 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-desesperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, apócrifos de bp-Nichol, 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 dadaístas colombianos, horazarianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro no proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien.” En: Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*. Barcelona, editorial Anagrama, 1998, p.214.

¹¹ Resulta importante hacer hincapié en las lecturas de los real visceralistas, que se vieron influenciados profundamente por poetas de este movimiento, predominando Allen Ginsberg (1926-1997) Jack Kerouac (1922 -1969) y William Burroughs (1914 -1997). Los tres constituyeron el núcleo fundamental del llamado movimiento beat (*beat generation*), que rompió con la estética académica y llevó a cabo una auténtica revolución cultural claramente marcada por su denuncia del sistema de vida estadounidense. La publicación del poema *Aullido* (*Howl*, 1956), de Ginsberg, fue el detonante que consolidó la poesía beat y le dio forma concreta, basada en un ritmo muy acentuado, con influencias del jazz que, en una asimilación ya total de las técnicas vanguardistas y un retorno a cierta concepción romántica, refleja un universo personal hecho de imágenes que muchas veces convierten el poema en una especie de canto salmódico de gran fuerza expresiva. Kerouac es considerado uno de los autores estadounidenses más importantes del siglo XX; la comunidad beat le reconoce como el “King of the Beats”. Su estilo ritmado e inmediato, denominado por él mismo “prosa espontánea”. *En el camino* (*On the Road*), es la obra más reconocida de Kerouac y es considerada como el manifiesto de la *beat generation*. También, utilizó el lenguaje, destruyéndolo y recomponiéndolo a su gusto, siempre consciente de que se trata de un código rígido y obtuso que debe ser dinamitado y reprogramado, intentando utilizarlo como fin más que como medio de expresión.

Bolaño hubieran caído en el olvido. El origen de la palabra “Infrarrealismo” proviene de Francia; Emmanuel Berl¹², periodista, historiador y ensayista francés, la atribuye al surrealista Philippe Soupault. En oposición a otros grupos literarios, en la narrativa de Bolaño, los real visceralistas, los literatos bárbaros y los escritores nazis son los únicos que recalcan el destino del artista, el que debería estar comprometido con una causa. Es decir, se perfilaron hacia un canon¹³, configuraron un listado y pertenecieron a él. Comprometiéndose a defenderlo, asumieron que la vanguardia implica una transformación radical de la realidad.

¹² Emmanuel Berl (1892-1976). Historiador, ensayista y periodista. En su obra analiza con profundidad e inteligencia los hitos de la cultura francesa a la vez que disecciona los problemas más acuciantes de su tiempo, que siguen siendo, en gran medida, los del nuestro. Su obra más importante es *Muerte de la moral burguesa* (1930), en donde expone la idea de que la moral de la conciencia ha dejado de ser sostenible, a partir de los avances del psicoanálisis, que ha marcado los límites de la conciencia. Ésta deja de poder juzgarlo todo, desde que no puede siquiera conocer aquello que tendría que juzgar. Con la conciencia pura, según Berl, cae el último de los argumentos burgueses para eludir la realidad, escabullida en la humareda de ontologías diversas. Tal es el camino crítico que sigue el historiador para insertar su apología al materialismo. Para él, el materialismo no es doctrina sino método, mediante el cual se excluyen valores, se cancela la vanagloria en el pasado, se elimina todo lo que implique permanencia. Por lo tanto, en este libro es a través de este materialismo no dogmático por medio del cual se alcanza la verdadera fidelidad al pueblo, porque siempre será posible demostrar que su miseria es legítima, a la vez que también se podrá estar al cruce de las necesidades del materialismo retórico. Y Philippe Soupault (1897-1990), también escritor francés como Berl pero en conjunto con A. Breton, fueron los fundadores del movimiento surrealista. En 1917, Soupault publicó sus primeros versos. En 1919 escribió, en colaboración con A. Breton, *Los campos magnéticos*, primer texto literario surrealista.

¹³ Sobre esta práctica y su lucha, Jorge Volpi en su ensayo “Bolaño, epidemia” lo define: “Bolaño conocía perfectamente la tradición que cargaba a costas, los autores que odiaba y los que admiraba, los cuales en no pocas ocasiones eran los mismos. No los españoles (que despreciaba o envidiaba), no los rusos (que lo sacudían), no los alemanes (que le fastidiaban), no los franceses (que se sabía de memoria), no los ingleses (que le importaban bien poco), sino los escritores latinoamericanos que le irritaban y conmovían por igual, en especial esa caterva amparada bajo esa rimbombante y algo tonta onomatopeya, *Boom*. Cada mañana, luego de sorber un cortado, morder una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *Boom*. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el último round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente poderoso o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos —en especial a ese sabelotodo que hace las veces de su albacea oficioso y oficial—, su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges”. En Jorge Volpi: *Mentiras contagiosas*. México. Editorial Páginas de Espuma, 2008. p.146.

El realismo visceralista fue un movimiento sin manifiesto; era descrito en palabras de Bolaño como una especie de “Dadá a la mexicana”¹⁴ cuyos integrantes entraban en los actos literarios boicoteándolos:

En 1976 –luego de la constitución oficial del grupo poético- Roberto Bolaño invita a Sergio Loya a unirse al infrarrealismo. Interrogado por el poeta sobre el objetivo del movimiento, Bolaño responde: “Partirle su madre a Octavio Paz”, frase que se ha convertido en un símbolo de la actitud de los infras para con la cultura oficial. Este impulso no se agota en la mera enunciación y se traslada a los recitales de poesía, congresos y actividades literarias en las que participan los considerados por los infrarrealistas como “poetas estatales”. Como ejemplo baste el episodio ocurrido durante el Encuentro de generaciones que incluía un recital poético de Octavio Paz al que asistieron varios infrarrealistas, entre ellos, Jesús Luis Benítez, que se dedica a interrumpir constantemente la lectura con la frase: “muchísima luz, cuánta luz... demasiada luz...”. Benítez —completamente borracho— es sacado de la sala frente a un Octavio Paz al que sólo le queda sentenciar: “El alcoholismo no disculpa la estupidez”¹⁵.

Los infras “eran el terror del mundo literario”¹⁶. Temibles, desesperados, marginados. El movimiento consistía en un grupo posvanguardista que celebraba el profundo amor por la poesía, fusionado con una actitud contestataria frente a todo lo socialmente establecido y cimentado sobre una estrecha amistad entre sus dos fundadores y los demás miembros. La necesidad de la creación del nuevo grupo artístico nació como producto de la época en que se enmarca esta corriente: los talleres literarios adquirieron gradualmente un papel fundamental dentro del mundo académico y cultural. Muchos jóvenes iban al “Taller de poesía de la Universidad Autónoma de México” impartido por

¹⁴ Celina Manzoni (comp.): *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Corregidor. 2002, p.112.

¹⁵ Andrea Cobas Carral: “La estupidez no es nuestro fuerte. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano” en *Osamayor*. Graduate Student Review, Año XVII, N° 17, University of Pittsburgh, 2006, pp. 11-29.

¹⁶ Chiara Bolognese: “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción” en *Acta literaria*, (39), 2009, pp.131-140. Recuperado el 07 de octubre de 2013, en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482009000200010&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0717-68482009000200010.

Juan Bañuelos¹⁷, en especial aquellos que luego formaron parte del Infrarrealismo. Los estudiantes no apreciaban el estilo de acercarse a la poesía propuesta por el director del taller, cuya estética reflejaba cierta cerrazón de la cultura oficial del momento. A raíz de eso llegaron a proponer y obtener el cese de la actividad, dando pie al nacimiento del infrarrealismo. Bolaño no iba al taller porque nunca se matriculó en ninguna carrera y menos aún circuló por los ambientes de la academia; el autor conoció a Mario Santiago en una tertulia del café “La Habana”, un lugar que más tarde aparece en *Los detectives salvajes* como el “Café Quito”, sede de las muchas reuniones de los jóvenes protagonistas de esta corriente denominada infrarrealista.

Redactado por el mismo Bolaño, se publicó el *Primer manifiesto infrarrealista* (1976), el cual apareció en la propia revista fundada por los infrarrealistas *Correspondencia Infra*¹⁸. En este texto se expone, desde sus inicios, el soporte teórico del proyecto literario que respaldaría a toda la plataforma desarrollada posteriormente en sus obras: “El manifiesto muestra que el hilo siempre está presente, marcando toda la producción bolañiana, el cual está representado por el tema del fracaso de las utopías, como exponen las siguientes palabras: soñábamos con la utopía y nos despertamos gritando”¹⁹.

¹⁷ Juan Bañuelos (1932). Nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 6 de octubre de 1932. Poeta. Estudió en las facultades de derecho, filosofía y letras; y en la de ciencias políticas y sociales de la UNAM. Ha sido coordinador de los talleres de poesía de la UNAM y de las universidades de Guerrero, Querétaro, Sinaloa y Chiapas. Miembro fundador del Ateneo de Chiapas; perteneció al grupo “La Espiga Amotinada”. Su obra ha sido traducida al checo, polaco, búlgaro, húngaro, noruego, sueco, rumano y alemán, y grabada en la colección *Voz Viva de México* de la UNAM. Colaborador de *Carte Segrete*, *Estaciones*, *México en la Cultura*, *Poetmeat*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Tri Quarterly*. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1968 por *Espejo humeante*. Premio Chiapas en la rama de Arte, 1984, por su destacada aportación a la lírica de México. Premio Nacional de Poesía Carlos Pellicer 2001 por *El traje que vestí mañana*. Premio Xavier Villaurrutia 2003 y Premio de Poesía José Lezama Lima 2005 al mejor libro extranjero, otorgado por Casa de las Américas, por *A paso de hierba*. Su poemario *Espejo humeante* se incluye en la compilación Premio de Poesía Aguascalientes 30 años, 1968-1977, editado por Joaquín Mortiz.

¹⁸ De la cual apareció un sólo número (octubre/noviembre 1977) con una tirada de 5000 ejemplares.

¹⁹ Chiara Bolognese. *Roberto... op.cit.*, p.131.



Imagen 1. El autor con algunos de los poetas Infrarrealistas

Los infrarrealistas recogieron de los estridentistas —de Manuel Maples Arce— las herramientas que compartían sobre la visión del arte, rechazando en cambio la propuesta estética de los Contemporáneos²⁰; eran radicales en su postura y seguían el manifiesto de Maples Arce: “Ser estridentista, es ser hombre”²¹. Bolaño poseía una idea clara acerca de la poesía, y al igual que los estridentistas, no proponía un nuevo método de escritura sino una postura frente la vida²². En el Infrarrealismo²³ existió una forma de acercarse al precipicio

²⁰ Se registra este grupo estricto de nueve escritores: Carlos Pellicer (1897-1977), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Jorge Cuesta (1903-1942), Salvador Novo (1904-1974) y Gilberto Owen (1905-1952).

²¹ Roberto Bolaño. “El estridentismo” en *Plural*, 61, 1976, pp.48

²² Bolaño, en una crítica sobre la poesía en México, para la revista *Plural* (1971-1976) *Ibíd*; comentaba que los Estridentistas se iban, en cambio, los “Contemporáneos se quedan, la paz vuelve a casa”. Se advierte la ironía hacia el grupo de los que él mismo denominó poetas funcionarios, los cuales junto con Efraín Huerta fueron responsables de la revista *Taller* (1938-1941) continuadora de las tendencias de otra revista, *Contemporáneos* (1928-1931), que promovía una oscilación entre el cosmopolitismo y el intelectualismo. A *Taller* le siguió *Plural*, que se convirtió en un punto de referencia obligado para la cultura del país y, más en

mundano, a fin de asumir de otra manera el poema, la escritura y la vida cotidiana; no fue una escuela sino un movimiento, en cambio el estridentismo fue por antonomasia la vanguardia más ruidosa de la cultura mexicana. Como todo movimiento artístico se apoyó en el escándalo y el gesto provocador para conquistar el cambio, para propiciar la ruptura, para imponer la contemporaneidad.

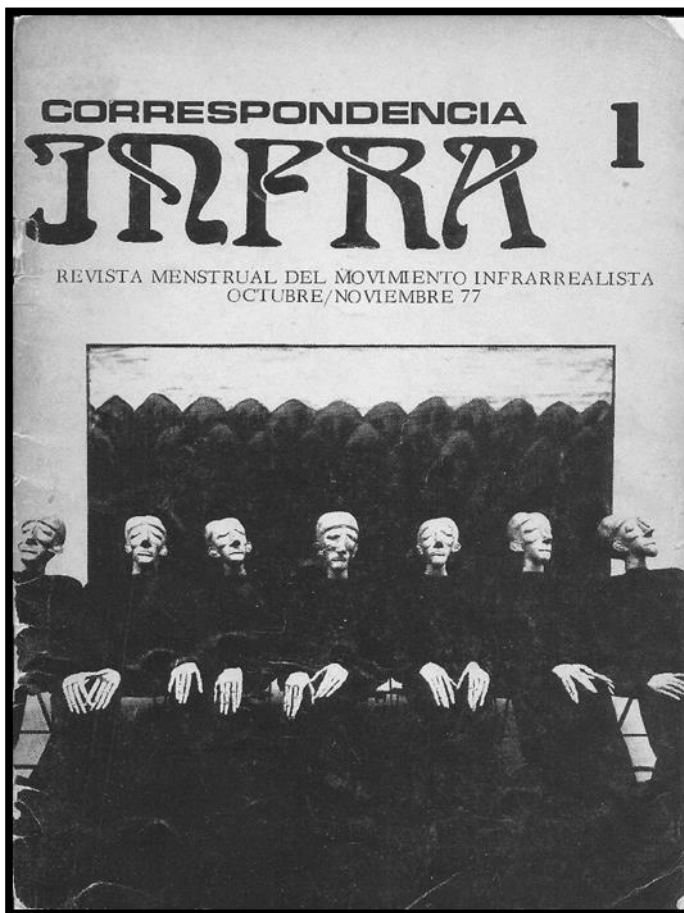


Imagen 2: Portada del primer número de *Correspondencia Infra*

general, para la cultura en la lengua española. Es decir, que a través del mismo Bolaño observamos esa concatenación por la cual la vanguardia nueva suple a la precedente.

²³ El infrarrealismo nace a principios de 1976 y para finales de ese mismo año el presidente Luis Echeverría Álvarez culminó su mandato, aunque previamente se había dado cuenta que para relacionar y limar asperezas entre artistas y gobierno después de la matanza de Tlatelolco, se debería impulsar a los primeros. De esta forma, en México llegó a existir dos mundos, el de la cultura popular y de la gran cultura. Los intelectuales florecieron: “Uno de los primeros éxitos del presidente en este terreno fue la conquista fácil de Carlos Fuentes, quien no sólo se adhirió al nuevo mandatario, sino que incluso hizo un gran proselitismo a su favor al compás del lema *Echeverría* o el *fascismo*”. En José Agustín: *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982*. México, D.F., editorial Planeta, 1998, p.17.

El grupo de Bolaño personificó la indagación de otro modo de ser poeta-escritor ante las preferencias que le ofrecía entonces la sociedad mexicana, el poeta Infra detestaba convertirse en un escritor funcionario; es decir, en el poeta ganador de concursos, en el literato con un trabajo en una embajada —muy común en el México de esa década—, en un escritor burócrata (de derecha o de izquierda), encaprichado con su carrera y su lugar en la institución literaria o en el escritor aparentemente ajeno a la política y que se encerraba en su obra de vida personal. En realidad los real visceralistas no estaban en ningún bando. El crítico Christopher Domínguez resume el momento de la poesía mexicana de esa década:

El estridentismo, el equivalente al ultraísmo español, duró como un año y medio, porque ocurrió algo que sólo pasa en México: el gobernador del Estado de Veracruz, el General Adalberto Tejeda, militar de ideas alcanzadas, dijo “que esos muchachos de ideas brillantes se vengan a trabajar conmigo” y los volvió ministros. El servicio público le abrió la puerta y se acabó la vanguardia mexicana. El temperamento de vanguardia en México es en el mejor de los casos especulativo, a lo Valéry. Y eso lo sabía Bolaño. Quizá en el origen este *Primer sueño*, el gran poema conceptista de Sor Juana Inés, pero eso es ir demasiado lejos... Bolaño se encuentra entonces con dos tradiciones: la tradición de la vanguardia chilena que trae en la sangre, y este mundo crepuscular que escapa hacia lo clásico, lo ordenado, de la poesía mexicana²⁴.

²⁴ Christopher Domínguez Michael: “Roberto Bolaño y la literatura mexicana” en *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Chile. Ediciones Lastarria. 2011. p. 47.



Imagen 3: El manifiesto Estridentista, apareció en el D.F. Los Infrarrealistas les profesaban una profunda admiración puesto que consideraban a sus integrantes como sus antecesores en la vanguardia.

Bolaño retomó el nombre impuesto por la crítica estadounidense de realismo visceral para referirse al movimiento en su novela *Los detectives salvajes*, donde iba encumbrando con notas de su tiempo lo que le ocurría a él y a los demás infrarrealistas. En *Los detectives salvajes* se muestra la relación entre el pequeño grupo de amigos pero ficcionalizado pues los infrarrealistas buscaron ser un fenómeno extremadamente modesto. Porque el escritor chileno creó leyendas y algunas de las mitologías propias de la fama hicieron ver al grupo infrarrealista como la verdadera literatura mexicana, que en aquel entonces vivía oculta, reprimida y obligada a la clandestinidad por la poesía oficial, es decir, el grupo dominante visible o de élite que ostentaba el poder en la nación, o mejor dicho, al *establishment*.

Posteriormente, según la lista que realizó José Vicente Anaya²⁵ sobre los poetas fundadores del infrarrealismo, los infras llegaron a ser veinte, presentando otros nombres, los cuales se cotejan en *Los detectives salvajes*: Mario Santiago (Ulises Lima), Roberto Bolaño (Arturo Belano), José Vicente Anaya, Juan Esteban Harrington²⁶, Jorge Hernández (Piel Divina), Rubén Medina (Rafael Barrios), Ramón y Cuauhtémoc Méndez (Pancho y Moctezuma Rodríguez), Lisa Johnson (Laura Jáuregui), Mara y Vera Larrosa (María y Angélica Font), Gelles Lebrija (prima de las anteriores), Pedro Damián, Víctor Monjarás-Ruiz, Bruno Montané (Felipe Müller), Guadalupe Ochoa (Xóchitl García), José Peguero (Jacinto Requena), Estela Ramírez, Lorena de la Rocha y José Rosas Ribeyro. Pero también existieron otras personas que simpatizaron con el movimiento, como Carla Rippey; es decir, que convivían con ellos, asistían a las fiestas y lecturas pero sin hacerse llamar infrarrealistas. La mayoría de los sujetos que intimaban con el grupo habían asistido al taller de Juan Bañuelos en la UNAM, al taller de Alejandro Aura²⁷ en Casa del Lago o simplemente habían llegado por amistad.

Es importante resaltar la relación de Bolaño con su compatriota Bruno Montané quien, huyendo de la dictadura de Pinochet, arribó a la ciudad de México en 1974. A los dos les unía el amor a la poesía y, en 1975, Bolaño —quien se consideraba a sí mismo un

²⁵ José Vicente Anaya (22 de enero de 1947). Poeta, periodista cultural, editor, traductor y ensayista. Estudió ciencias políticas y literatura en la UNAM. Ha sido asesor y jefe del Departamento Editorial de la UAEM; fundador y codirector de *Alforja* y formó parte del movimiento poético del infrarrealismo.

²⁶ Se le ha adjudicado a Juan Esteban Harrington, en numerosas entrevistas y artículos que él es el personaje de Juan García Madero, aunque Bolaño jamás se manifestó al respecto. Esta afirmación se desprende de Andrés Muñoz: “Ruta de un detective salvaje en el D.F”. Consultado en <http://garciamadero.blogspot.mx/2008/05/ruta-de-un-detective-salvaje-en-el-df.html> [20-05-2014].

²⁷ Alejandro Aura (1944 - 2008). Poeta y dramaturgo mexicano, Aura abrigó la palabra desde muy joven, ya sea como poeta urbano que cantaba a la metrópoli sus miserias y virtudes, que como estudiante comprometido con los ideales de la libertad, la democracia y la justicia. Lo caracterizó su pasión por las letras, la poesía, el teatro, el ensayo, el cuento o la novela. Asimismo, su activismo político tuvo su momento más crítico en los años 60, cuando participó de manera activa en el movimiento estudiantil de 1968. Entre sus obras más destacadas encontramos *Cinco veces la flor* (1967), *Alianza para vivir* (1969), *Varios desnudos y dos docenas de naturalezas muertas* (1971), *Volver a casa* (1974), *Tambor interno* (1975), *La patria vieja* (1986), *Cinco veces* (1989), *Poeta en la mañana* (1991).

“poeta de alto calibre”— con el apoyo de Mario Santiago citó a poetas, músicos y narradores en la casa de Montané para fundar el infrarrealismo, en donde hubo una opción muy selectiva para los que serían los elegidos. Las reuniones para conversar sobre las normas del grupo se realizaron en la casa de Anaya, una de las principales casas-sedes en donde se promulgaba que todas aquellas experiencias vividas son las que hacían a la poesía:

La primera discusión trató sobre si estábamos de acuerdo con la rebelión y en hacer de la vida poesía. Yo creo que formalmente no todos escribíamos igual pero sí estábamos convencidos de hacer una poesía viva, de experiencias vivificantes, o sea no estar inventando que haces el amor, sino que realmente hacerlo en tu poema, realmente ver cosas extraordinarias y no usar la imagen como recurso literario. Lo que vives hace la poesía²⁸.

Los infras eran jóvenes con los morrales pesados de libros y llenos de hojas con poemas escritos a mano, más allá de ser provocadores y parricidas. Caminaban a pie puesto que era un quehacer poético, a la par iban escribiendo en las solapas de un libro. Este grupo cohabitaba en el Café de la Habana en la calle Bucareli²⁹, también uno de los favoritos de Bolaño y, según José Peguero y Rafael Cantana, el chileno le debe a este lugar parte de su narrativa, pues se encontraba lleno de historias y deambularon todos los personajes que ocuparon su escritura, como Alcira Sous Scaffo — una uruguaya que habitaba en el campus de la UNAM y resistió la intervención militar de 1968 recluida en un baño—, quien diera vida a Auxilio Lacouture en la ficción, Lilia Serpas y su hijo Carlos Coffen Serpas,

²⁸ Entrevista a José Vicente Anaya, México, D.F. Febrero de 2006. Recuperado el 27 de marzo de 2014 en: <http://vientoenvela.blogspot.mx/2007/04/entrevista-jose-vicente-anaya-sobre-el.html>

²⁹ La escritura narrativa de Bolaño contiene referencias puramente cuantitativas de la calle de Bucareli, en el D.F. A partir de esta perspectiva espacial cuantificada (32 en *Los detectives salvajes*, 11 en *Amuleto*, dos para *Putas asesinas*), en 1976 la calle obtiene gran renombre al grado que comienzan aparecer las “Crónicas Bucareli”, Gilberto de Estrabau, intelectual de la época señala: “Bucareli es un túnel de dos mundos: por un lado Reforma y Juárez, Nonoalco, La Villa, el centro; por otro lado Chapultepec, el Metro, la Zona, el Bosque, las Lomas, Televisión, el Aeropuerto. Pero la calle no comparte ninguna característica con aquellos a quienes une: es la calle más popular pero menos proletaria de México; es tan reaccionaria que no admite ser burguesa [...]. Le ha quedado flotando un manto impenetrable de emociones”. Gilberto de Estrabau: “Crónicas de Bucareli: Frambelia Stop” en *Plural*, no. 61, 1976, p. 57.

plasmados en *Amuleto*, o en *Los detectives salvajes*, este último como el gringo Jim, dueño de una pizzería que quedaba a una cuadra del café —pues según Peguero— Bolaño consumía bastante aquellas rebanadas de pizza.

Asimismo se debe mencionar la casa del Lago³⁰, ubicada en el Bosque de Chapultepec, como un segundo lugar de formación literaria para los infrarrealistas sobre todo para Bolaño. La casa, con su grupo poético y la posibilidad de hacer recitales, serviría de inspiración para algunos diálogos de su narrativa en *Los detectives salvajes*:

25 de noviembre

Me contaron que una vez Arturo Belano dio una conferencia en la casa del lago y que cuando le tocó hablar se olvidó de todo, creo que la conferencia era sobre poesía chilena y Belano improvisó una charla sobre películas de terror. Otra vez, la conferencia la dio Ulises Lima y no fue nadie. Así estuvimos hasta que cerraron³¹.

La poesía abrirá las fronteras y activará el influjo artístico en la narrativa del escritor; la figura más insistente en la narrativa de Roberto Bolaño es la del poeta, aunque “por la obra de Bolaño transitan (errantes, fantasmales) los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad”³². Varios de los espacios narrativos de Bolaño, son posibles de construir bajo una característica fundamental a la hora de hablar de sus personajes: el poeta, un exiliado o un sujeto fuera de su territorio. Si se emplearan para este estudio literario ciertas nociones genealógicas, por orden comenzaríamos con la del poeta marginado, empujado hacia afuera de los muros de la

³⁰ Casita hecha a principios del siglo XX por encargo del presidente Porfirio Díaz. Posteriormente ha tenido diversos usos, entre los cuales, automóvil club, Centro de Reparto Agrario durante la Revolución, sede del instituto de Biología de la UNAM y Centro de Extensión Universitaria de la misma casa de estudios, dirigido por el escritor Juan José Arreola.

³¹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p.87.

³² Ignacio Echeverría: “Una épica de la tristeza”, en *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Argentina, editorial Corregidor, 2006. p. 193

ciudad, en donde atisbará la esperanza de crear una nueva forma de vida, sinónimo de narrativa para Bolaño; es decir, en su obra se despliega la vastedad, la multiplicidad de su experiencia personal del mundo. Con ello, gran parte de sus personajes son fuente del universo simbólico en torno al cual gira su obra. Interlocutores que habitan en ciudades modernas, y nos dirigirán al infierno que se gesta, la ciudad bolañiana abarrotada del “vacío”³³, como la oda imperante en el paisaje narrativo. Es así como Juan Villoro en su artículo “La batalla futura” señala una pesquisa, en los personajes de Bolaño:

En la *República*, Platón indaga a los poetas con preocupante interés [...]. El platonismo rechaza la horda poética no porque descrea de sus efectos, sino porque cree demasiado en ellos y por lo tanto les teme. Bolaño comparte esta convicción, pero otorga carta de naturalidad al poeta, lo cual equivale a decir que lo manda de viaje: sólo en tránsito puede sobrevivir; la ciudad ha seguido el paranoico consejo de Platón³⁴.

³³ Claro está que la proyección de un espacio en la obra de Bolaño, más allá de la función ideológica de establecimiento de un orden social, acata también a exigencias de habitabilidad que van cambiando según las épocas que le tocó coexistir, y advirtió un proceso de continua mutación de valores y degradación sincrónica, que hemos denominado como *vacío*, lo cual es conveniente remarcar como hipótesis del presente análisis simultáneo de las cuatro novelas. Y en las que se aborda desde la teoría de la interpretación de Paul Ricoeur y el psicoanálisis, lo cual nos conduce a los procesos históricos, sociales y culturales por los cuales desaparece el símbolo del mal y nos otorgará un segundo momento, en el que se presenta el *vacío* en los protagonistas: la reflexión sobre la existencia del mismo, la relación entre el *vacío* y la realidad citadina según la postura bolañiana, también, desde luego, la presencia del *vacío* como idea-concepto que iremos recogiendo.

³⁴ Juan Villoro: “La batalla futura” en *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p.84.

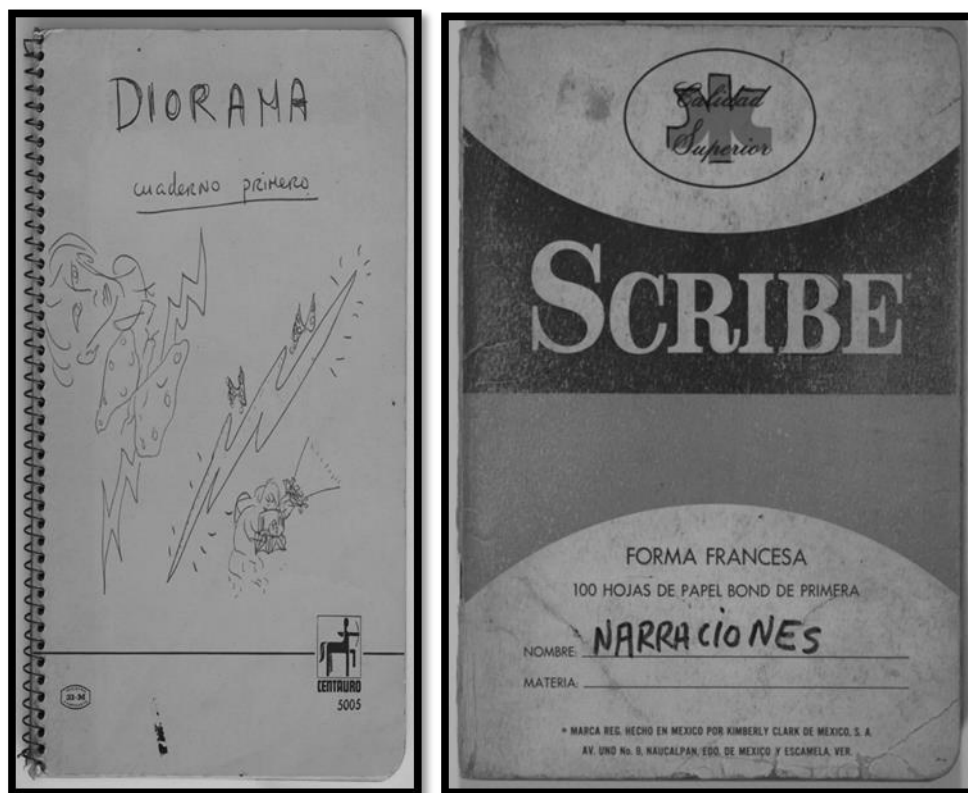


Imagen 4. Dos de los primeros cuadernos de manuscritos de Roberto Bolaño en 1979, en la marca mexicana “Scribe”, durante su estancia en México.

Viaje, poesía y narrativa son las tres etapas que forjan su vida literaria, marcada por una vanguardia en la que no hay evolución organizada. Provoca aquí una imbricación simultánea: dos tipos de prácticas del yo en el tiempo, la diacrónica y la episódica —según señala Chris Andrews en el ensayo *La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño*—, “La primera es la experiencia de un yo de larga duración, que dura toda una vida humana. La segunda es la experiencia de un yo para quien lo que le ocurrió en un pasado más o menos remoto fue vivido, en cierto sentido, por otra persona, y lo que le pasará en un futuro lejano le concierne de un modo abstracto y no muy íntimo”³⁵.

³⁵ Chris Andrews: “*La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño*”. En *Bolaño Salvaje...op. cit.*, p. 53.

Y paradójicamente en Bolaño el viaje va engarzado a la palabra exilio en sus diferentes etapas de vida, y se refleja en los personajes que más adelante habremos de analizar. Así pues la temática del periplo es una urbanidad que solo parece coexistir en el seno de una textualidad que la posibilita y sus protagonistas actúan como centrípetos del relato. Efigies discontinuas que habitan en una permanente huida y gran parte de ellos son nómadas, exiliados de las dictaduras latinoamericanas, combatientes revolucionarios, poetas fracasados y novelistas. La poesía se abre hacia la narrativa con su categorización de personajes hipertextuales que habremos de abordar, pues según Bolaño, narrativa y poesía se reducen a una sola: “Nicanor Parra dice que la buena novela está escrita en endecasílabos, bueno, Harold Bloom dice que la mejor poesía del siglo XX está escrita en prosa. Yo me quedo con ambos”³⁶. En esta etapa la obra del chileno se mezcla, se reduce a narrador lírico o novelista poético.

³⁶ Carmen Boullosa: “Entrevista a Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño, la escritura... op.cit.* p.113.

Israel y que en la Estación de Port-Vendres en Francia darían por acabado el infrarrealismo. Este último hecho tuvo su efecto en Bolaño quien iría progresivamente dejando la poesía para dedicarse más a la narrativa pero Papasquiaro regresó en 1979 a la Ciudad de México, y consiguió resucitar el movimiento, con algunos antiguos miembros y otros nuevos. Para el autor el oficio de escribir germinaba en su culto a la poesía.

Durante estos primeros años Bolaño desempeñó diversos oficios, tales como lavaplatos, botones, camarero, encargado de la recolección de basura, vigilante nocturno de *camping*, estibador de barcos y vendedor en un almacén de barrio. Cargos que servirían como inspiración a su lírica. Asimismo, escribiría sus cuatro últimas obras antes de cerrar la década: *Fragmentos de la Universidad desconocida* (1992), *Los perros románticos* (1993), *El último salvaje* (1995) y *Tres* (2000), ésta última como un adiós a sus orígenes poéticos.

En España continuó su trayectoria; Barcelona fue la primera ciudad donde se estableció. Desde ahí, el autor mantuvo contacto con Juan Pascoe³⁹, intentando publicar en México un segundo libro de poemas. Esta posibilidad no acabó por concretarse, y el chileno consiguió aparecer en las antologías *Algunos poetas en Barcelona* (1978)⁴⁰ y *La novísima*

“Ulises Lima” de *Los detectives salvajes*. También Juan Villoro en su novela *El testigo* homenajea a este poeta a través de su personaje “Ramón Centollo”.

³⁹ Juan Pascoe, artista de la tipografía, ha dedicado su vida a perfeccionar o embellecer el acto de la lectura y a darle su lugar histórico a este oficio tan apreciado en otros continentes y tan devaluado en un país que, como México, omite su cultura o carece de abundantes lectores. Su imprenta casera se consagró al inicio a la poesía dando luz a obra de autores como Cristina de la Peña, Verónica Volkow, José Luis Rivas, Alfonso D’Aquino, Raúl Eduardo González, Tomás Segovia, Alberto Ruy Sánchez, Carmen Boullosa, Efraín Huerta, Octavio Paz y Roberto Bolaño. Letra a letra, diseñó aquellas obras en su Taller *Martín Pescador*, que de los años 70 a los 80 en el siglo pasado se ubicó en la Ciudad de México.

⁴⁰ *Algunos poetas en Barcelona* (1978), publicada por la Editorial *La Cloaca*, que incluye poemas, entre otros, de los chilenos Roberto Bolaño y Bruno Montané, así como del español A. G. Porta. La introducción del libro estuvo a cargo del poeta y ensayista español, Carlos Edmundo de Ory (1923-2010), y los otros poetas que figuran en la colección fueron: Alfredo Balasch, María Ángeles Ballbé, Jaume Benavent, José Manuel Calleja, Jaume Quadreny, Ricardo Fabriani, Vicente Gil, Maite Llop, Inma Marcos, Miguel Martínez Llanas, Joan Munné, Xavier Sabater y Francisco Seguí. El núcleo más activo en sus inicios fue el formado por tres poetas que vivían en Barcelona (Barral, Gil de Biedma, Goytisolo) y un crítico, Josep M^a Castellat. Con lecturas, antologías y proyectos editoriales, contribuyeron a conformar la identidad de ese grupo poético que se presentaba como una alternativa de mayor calidad a la poesía social que había dominado el panorama poético español durante la década anterior.

*poesía Latinoamericana*⁴¹, esta última publicada en el D. F. Además al año siguiente se imprimió otra antología en la Ciudad de México, a cargo de Roberto Bolaño, conformada por once jóvenes poetas latinoamericanos y en donde figuran tres infrarrealistas: el propio Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané: *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* (1979)⁴². Durante estos primeros años, Bolaño fundó, también junto con Bruno Montané, la revista de poesía *RVAC* (“Rimbaud vuelve a casa”), cuyo único número fue financiado por Montané. Con ella se despidieron formalmente del infrarrealismo.

⁴¹ *Novísima poesía latinoamericana*. Editores Mexicanos Unidos, 1982, con 310 páginas. Tomo I (Chile, 2010); Tomo II (México, 2012). Abarca a 80 autores de todos los países del continente. Autodescritos como profundamente solitarios, casi no se conocen, están en los márgenes de los núcleos de irradiación neoliberal, alejados de los brillos de los mercados editoriales y de las famas de papel en vida, estos autores se proponen trabajar en profundidad el lenguaje poético, tanto como deconstrucción del idioma y su (des)traducción visual y fónica.

⁴² *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, realizada en 1979, advierte en su prólogo que la poesía de este volumen está hecha por jóvenes, en cuanto a su actitud, en algunos otros por su edad, y según Miguel Donoso Pareja, vale la pena nombrar a Luis Suardíaz, Hernán Lavín Cerda, Jorge Pimentel, Orlando Guillén, Beltrán Morales, Fernando Nieto Cadena, Julián Gómez, Enrique Verástegui, Roberto Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané. También, es aquí mismo en donde se resaltaba que, si bien, la poesía era la más alta expresión estética, era la cenicienta de la literatura. Por lo tanto, se estimuló la publicación de ella, en este libro, al reunir a los mejores poetas jóvenes latinoamericanos, los cuales, el sello editorial (Extemporáneos), le interesaba difundirlos como una visión en conjunto, como un fenómeno que rebasa las fronteras nacionales, una coincidencia significativa.



Imagen 5: Casa donde vivió Roberto Bolaño en la calle Talleres, en El Raval, Barcelona. Fotografía de 2012. Autor Farisori.

Con la escritura de una primera versión de su novela *Amberes*, el escritor abandonó la capital catalana en 1980 y se mudó a Gerona, donde inició el contacto por correspondencia con Enrique Lihn, uno de sus poetas chilenos favoritos⁴³. Durante esta década pudo comenzar a sustentarse económicamente, aunque sólo en parte, ganando concursos literarios municipales. En 1983, junto a Bruno Montané, lanzó un único número de la revista *Regreso a la Antártida*⁴⁴, conformado por tres poetas (entre ellos el mismo Bolaño). Los ejemplares fueron simples fotocopias y llegaron a escasas personas, incluidos los mismos participantes. Ese mismo año publica también su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. En el mismo lapso, resultó ganador del

⁴³ Enrique Lihn (1929-1988). Poeta, novelista y ensayista chileno nacido en Santiago de Chile. Fue miembro de la generación del 50, inició muy joven la carrera literaria, incursionando no sólo en poesía sino también en el campo de la novela, el ensayo y la crítica. Su obra poética consta de numerosas publicaciones, entre las que se destacan: *Nada se Escurre* (1949), *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), *Poesía de paso* (1966), *Situación Irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *El Paseo Ahumada* (1983) y *Diario de la muerte* (1989).

⁴⁴ Regreso a la Antártida (con “d” y no con “c”) es una revista que consta de 36 páginas, en las cuales se reúnen poemas de Alberto Gallero, Bruno Montané y Roberto Bolaño. Con dibujos, fotografías y grabados de Luis Hermsilla, Álvaro Montané y Macarena Infante.

Premio Félix Urabayen por su novela *La senda de los elefantes*. En 1999, fue reeditada por la Editorial Anagrama bajo el nombre de *Monsieur Pain*.

A pesar de que Bolaño no renunció a la poesía, a la vida de poeta que trató de plasmar en *Los detectives salvajes*, esta novela juega con la idea de incompreensión y marginalidad hacia los poetas por parte de su entorno cultural y social. Los personajes que pueblan sus obras parecen definirse más allá de esa condición de desterrados. Sin duda, salta a la vista el perfilado y complejo trabajo del escritor en la configuración de sus personajes-poetas; no obstante, su característica esencial se funde con las prácticas detectivescas y un aliento de temeridad ante los peligros de la vida. Para el escritor chileno, el poeta es un *outsider*, un sujeto alejado de las corrientes más actuales, que vive aparte de la sociedad común o alguien que observa un grupo desde fuera. Esta predilección la veremos reflejada en dos novelas: *2666* y *Los detectives salvajes*; así el poeta o la materia poetizada de Bolaño se encuentra inserta en el contexto social, tal como lo señala Juan Villoro: “Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte”⁴⁵.

Las secretas relaciones entre la poesía y la prosa se reducen en la sentencia que Bolaño expresó: “La mejor poesía del siglo XX se ha escrito en prosa”⁴⁶. Aunque nuestro autor abrió un espacio y promulgó una despedida a la poesía para dedicarse a la narrativa, ésta no fue para siempre. Para la disposición de este apartado, mencionaremos la “relación de gran cariño y ternura, de maestro a alumno, de hermano mayor a menor”⁴⁷ que sostuvo

⁴⁵ Juan Villoro: “La batalla futura” en *Bolaño... op.cit.*, p.84

⁴⁶ Frase que encabezó la reseña del recital que ofreció el poeta chileno-mexicano en Logroño, municipio situado en el norte de España, capital de la Comunidad Autónoma y Provincia de La Rioja, en mayo del 2000.

⁴⁷ Laura Lachéroy, viuda de Carlos Edmundo de Ory, así sintetizó la relación entre su marido y el escritor chileno. Relación testimoniada en cartas, mantenidas entre 1977 y 1998. No obstante, Lachéroy también sostuvo: “Roberto se confiaba emocionalmente a Carlos, le enviaba sus manuscritos, quiso ser su secretario”.

Bolaño con Edmundo De Ory⁴⁸: el trato se inició antes que Bolaño fuera mundialmente conocido. Ambos sostuvieron debates esenciales entre la prosa y la poesía puesto que De Ory acusaba al escritor chileno de no saber diferenciar entre la prosa y su oponente, la poesía:

Recuerdo a Carlos Edmundo De Ory en una de sus sorpresivas visitas diciéndole a Roberto que sus poemas no eran poemas, que aunque eran muy buenos, de verdad buenísimos, éstos en realidad eran narraciones, raros cuentos, que al fin y al cabo eran prosa. Roberto le replicaba: “Pero Carlos, qué dices, esto es poesía”. Su respuesta en absoluto pretendía ser aclaratoria, no, para nada, Roberto sólo le insistía a de Ory que aquellos poemas que estaba leyendo eran poesía, auténtica poesía, no prosa poética o raras narraciones alejadas de las oscuras y muchas veces manidas costumbres de la enfática y fallida versificación que a veces lleva el equívoco mote de poema⁴⁹.

Bolaño le adjudicó a Bruno Montané, su iniciación en el mundo de la poesía y relataba que se encontraba tranquilo con sus obras de teatro hasta que arribó a su vida su compatriota Montané. Sin embargo, desde 1974, el escritor ya había intercambiado opiniones con diversos poetas de Latinoamérica y declaraba a sus amigos que él era un excelente lector de poesía. Cuando Bolaño regresó a México en enero de 1974, de nuevo viajando por tierra desde Chile, el escritor “poseía una ejemplar capacidad para extraer el sentido de aquellos textos y convertirlos en lo que de pronto, como en una revelación, siempre habían sido: paradigmas de una épica cotidiana, compilaciones de gestos de una gratitud soberana y al mismo tiempo heroica”⁵⁰. En la producción del escritor —a pesar de

Para ahondar en una lectura entre el encuentro de Ory y Bolaño, se puede leer la publicación en el periódico *El país*, en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/08/09/andalucia/1376052276_496483.html [01-04-2014]

⁴⁸ Carlos Edmundo de Ory (1923-2010). Fue un poeta, ensayista, epigramista, traductor español e hijo del poeta modernista Eduardo de Ory. Es el creador del postismo y una de las influencias más importantes de Bolaño. Los amigos del escritor chileno recuerdan una visita De Ory a Barcelona, hacia el 1978 o 1979, durante la cual Bolaño lo conoció. En *Los detectives salvajes*, Mary Watson le regala a Arturo Belano una antología de Ory, simbolizando los vasos comunicantes entre ambos. Cuando Bolaño vivió en Blanes, De Ory fue a verlo en alguna vez.

⁴⁹ Bruno Montané Krebs: “Prefiguraciones de la Universidad Desconocida” en *Jornadas Homenaje...*, p. 98.

⁵⁰ *Ibíd.*, p.101.

que la creación poética se va reduciendo debido a que escribe sin parar, principalmente narrativa— su lírica convive con el resto de la obra; es decir, su escritura narrativa se le debe, en su mayoría, a la navegación poética en la cual Bolaño siempre quiso vivir.

El tema del viaje como hilo conductor en la narrativa de Bolaño constituye el espacio literario, el cual se entiende como ese lugar diseminado y generado desde el fondo de un vacío, conformado por soledades y ausencias, deteriorado por esas marginalidades indecibles que la cultura moderna pretende apartar de sus ámbitos habituales. Con los anteriores aspectos de vida de Roberto Bolaño, se puede ir estableciendo la importancia del viaje y de las metrópolis, además de que “pues ciertamente la ciudad es el verdadero territorio sagrado del callejeo”⁵¹. Bajo este contexto, nuestro autor comienza con la búsqueda de quienes —como él— renunciaron a formar parte del sistema social mexicano y, en cambio, se movieron en los márgenes de la ciudad preocupados de su misma afición: la poesía. Esto no significaba obviar los problemas sociales, al contrario, se trataba de hacer la revolución por medio de la palabra y encontrar la libertad suprema en el lirismo. El triunfo de Salvador Allende le sedujo para regresar a Chile y vivir la literatura que leía. Nada mejor para ello que un viaje iniciático y en particular, con todo el espíritu de la *generación beat*. Ése fue un desplazamiento que tenía dos cualidades, una era el *beatnik*, de libertad suprema, y la otra el regreso al país natal para participar en la Unidad Popular.

La frecuencia de estos estímulos visuales y sonoros serán esas hebras conductoras para posteriormente plasmarse en la narrativa, viajes que, como él mismo Bolaño mencionó: “los hice a dedo, otros en autobús y otros en barco”⁵². Llegó a su país natal en la última semana de agosto, poco tiempo antes del golpe militar, y sus ilusiones de un Chile

⁵¹ Walter Benjamín: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, p. 216.

⁵² Montserrat Madariaga Caro: *1975-1976, Los años que inspiraron los detectives salvajes*. Chile. Ril, editores. 2010. p.34.

como ejemplo revolucionario e inicio de un cambio mundial pronto fueron disminuyendo cuando comprobó la batalla en sordina que se vivía. Peor aún, su condición de extranjero latinoamericano, aunque nacido en Chile, y su euforia comunista, no lo ayudarían a estar a salvo de la represión del Ejército una vez dado el golpe.

El mundo narrativo fue para Bolaño su primer destello de la deficiente estructura social, económica y política prevaleciente que culminó en la actual crisis mundial. La ciudad como vehículo de reflexión que intersecta la violenta historia de occidente con los contextos locales latinoamericanos (los asesinatos de mujeres en la frontera de México y Estados Unidos que se relatan en *2666*, por ejemplo), la ficción de Bolaño reabre las posibilidades de intervención de lo literario en lo real, reposicionando a la escritura narrativa como un espacio privilegiado para pensar el presente.

A pesar de la obvia apropiación de lo que se ha llamado primer mundo, nuestro autor logra captar en esta primera etapa, la revelación del mal⁵³ en el pensamiento moderno. Si bien es cierto que el autor chileno utiliza el viaje como técnica estructural de muchas de sus obras, en ellas la travesía no es camino ni éxodo de placer. Dos de los personajes de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano y Ulises Lima, no buscan congregarse en espacios que han sido fraccionados y perdidos, lo de ellos es más bien una huida.

Hemos estado dando vueltas y vueltas por el desierto sin encontrar a un pueblo, ni una mísera rancharía. A veces nos perdemos por colinas peladas. A veces el camino discurre entre quebradas y riscos y luego bajamos otra vez al desierto. Por aquí estuvieron las tropas imperiales en 1865 y 1866. La sola mención del ejército de Maximiliano nos hace morirnos de risa. Belano y Lima, que ya antes de viajar a Sonora sabían algo de la historia del estado, dicen que hubo un coronel belga que

⁵³ En esta primera etapa narrativa, es el mal el que brota e irá descubriendo el vacío en los seres bolañianos: “existe una amenaza de virulencia incestuosa, de una alteridad diabólica que acaba por estropear una máquina tan hermosa. Bajo otras formas, es la reaparición del principio del mal. Nada que ver con la moral o la culpabilidad: el principio del mal es, ni más ni menos, sinónimo del principio de reversión y del principio de adversidad. En unos sistemas en vías de positivización total, y por tanto de desimbolización, el mal equivale simplemente, bajo todas sus formas, a la regla fundamental de reversibilidad”. En Jean Baudrillard: *La transparencia del mal, ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p. 31.

intentó tomar Santa Teresa. Un belga al mando de un regimiento belga. Nos morimos de risa. Un regimiento belga-mexicano. Por supuesto, se perdieron, aunque los historiadores de Santa Teresa prefieren creer que fueron las fuerzas vivas del pueblo quienes los derrotaron. Qué risa. También está registrada una escaramuza en Villaviciosa, posiblemente entre la retaguardia de los belgas y los habitantes de la aldea. Lima y Belano conocen esta historia muy bien. Hablan de Rimbaud. [...] ⁵⁴.

El periplo ⁵⁵ no los exime ni les da paz, ni les abre nuevos lugares, sino más bien los va estrechando; es decir, cada terreno que visitan parece arrancarles algo de ellos mismos, de suerte que en cada detención están un poco más vacíos, desesperados porque no se liberan de ese vacío. En el viaje existe la crisis, que siempre depende de la causalidad, del desequilibrio entre las causas y los efectos que azotan a sus personajes, y encuentra o no su solución en un reajuste de las causas, pero los orígenes son los que se borran y se vuelven ilegibles, dejando su sitio a una intensificación de ciudad habitada por el *vacío*:

Durante los dos días siguientes B se dedica a vagar por las calles de París. A veces llega hasta las puertas de un museo, pero nunca entra. A veces llega hasta las puertas de un cine y durante largo rato se queda contemplando las fotografías y luego se va. Compra libros que hojea y no termina nunca de leer. Come en restaurantes desconocidos y las sobremesas son largas, como si en vez de estar en París estuviera en el campo y no tuviera nada mejor que hacer que fumar y beber infusiones de manzanilla ⁵⁶.

En el caso de Bolaño, esta sensación de *vacío* que la lectura produce no se funda en la búsqueda de una identidad conseguida mediante una anarquía estética, sino por el contrario: en la metódica construcción de un entramado narrativo estilísticamente coherente

⁵⁴ Roberto Bolaño: *Los detectives...* *op.cit.*, pp. 600-601.

⁵⁵ En nuestro autor no sólo se muestra un recorrido geográfico y textual por el mundo, nos brinda una realidad que la ciudad ha construido sobre sí misma. El viaje en nuestro autor sirve de movilidad textual, además la dirección de sus obras son el vestigio del viajero ilustrado, una conciencia heredada a partir del siglo XIX. En efecto, “La eclosión del género en América Latina tuvo lugar en el modernismo, que supuso una inmensa renovación en todas las ramas de las letras. En la historia de la literatura latinoamericana fueron los modernistas quienes más viajaron y quienes más y mejor escribieron sobre sus andanzas. La riqueza de sus relatos de viajes es tal que el periodo hubiera merecido un trabajo en exclusiva, el cual también podría circunscribirse a alguna de sus figuras señeras, como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo o José Martí”. En Federico Augusto Guzmán Rubio: *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: Cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX*. España, UAM, 2013, p. 5.

⁵⁶ Roberto Bolaño: *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, p.85.

y sin fracturas que nos coloca al actual contexto que Gilles Lipovetsky describe como la “era del vacío”. Una primera respuesta a esta categoría teórica nos referimos exclusivamente a “el vacío emocional, la ingravidez indiferente en la que se despliegan las operaciones sociales”⁵⁷; es decir, aquel que surge a partir de la existencia del entendimiento sobre el “ser o no ser”. En la narrativa bolañiana se proyecta una zozobra de correspondencia comunicante entre orbe subjetivo y orbe objetivo, representada en el orden actancial. En consecuencia el filósofo Soren Kierkegaard señala que en esa búsqueda de “ser”, se crea una “angustia” que es un primer problema filosófico que leemos en los relatos de nuestro autor. En síntesis, en el mundo bolañiano, el mal no es otra cosa que la vacuidad y el aburrimiento, el viaje sirve de pretexto para tratar de encontrarse consigo mismo pero también es la iniciación para hallar un nuevo espacio de “ser”. De tal forma que estas constantes, “el aburrimiento y la inanición son concretamente una continuidad en la nada [...] Espacio de tiempo nos evoca la idea del *vacío* y de la aterradora falta de contenido del mal”⁵⁸.

A partir de la identificación del concepto de *vacío* se origina la noción de espacio literario a través del pensamiento de los personajes que han experimentado vivencias otorgadas por el viaje a través de la escritura en Bolaño. Los desplazamientos en su obra, en especial de las obras referidas, son itinerarios en los que se busca una identidad negada por la cultura regente, los cuales representan la marcha hacia otros espacios geográficos como el momento de transición entre la condición posmoderna de los personajes y el lector que lee su vida como una ficción.

⁵⁷Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986, p. 28.

⁵⁸Soren Kierkegaard: *El concepto de la angustia*. Madrid, Alianza, 2007, p. 105.

A la par que escribe autoficciones a partir de su faceta viajera las estructuras modulares atraen una subjetivación paralela con ritornelo, es decir, la poesía está inmersa hasta el tuétano en la escritura. Alejandro Palma Castro señala así: “una poesía de anécdotas reales para presentar a un personaje: Roberto Bolaño. En este sentido su lirismo es diferente, no porque rompa tradiciones o innove procedimientos, sino por generar un personaje poético”⁵⁹. Para autorrepresentarse en su agitada complejidad errabunda, el escritor chileno vivió sus lecturas a través de sus travesías y consecutivamente tornó a la literatura para escribir sus experiencias. Fue de la vida a la ficción, sin embargo esa vida estuvo colmada de poesía e imágenes de poetas para restablecer esa retórica heredada desde el Infrarrealismo: unir arte y vida. Proponiéndonos una metáfora epistemológica, el primer manifiesto señala: “Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes”⁶⁰.

Sobre esta metáfora desvanecida del “Viaje y adiós no para siempre a la poesía”, que hemos titulado para este apartado, se encuentra el personaje de Amalfitano, el profesor/viajero de 2666. Personaje posmoderno el cual asume una representación del mundo como cementerio olvidado y su persistente búsqueda de la verdad originándose su objeto narrativo desde la necesidad de develar un hecho oculto/misterioso que nos mantiene intrigados. En el texto, el eje gravitante de la pesquisa narrativa la dispensa la focalización interior en la conciencia del profesor de filosofía. En el siguiente discurso tenemos la sucesiva abstracción que arroja luces sobre la falta colosal de sentido y orientación en la

⁵⁹ Alejandro Palma Castro: “Un poeta latinoamericano en el D.F.: Irrupción poética de Roberto Bolaño” en Felipe A. Ríos Baeza (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México, Eón / BUAP, 2010. p. 103.

⁶⁰ Andrea Cobas Carral: “*La estupidez no es nuestro fuerte... op. cit.*”, p. 12.

vida de muchos protagonistas de Bolaño, quienes buscan siempre enfrascarse en la aventura, de marchar. Existe una textualidad en pugna, la narración diástole de la escritura impelida que se nos ofrece a través del personaje de Lola, esposa de Amalfitano quien lo abandona dejándole la hija de ambos y que a la par, sintetiza toda esa idea de ciudad bolañiana, semejante y hueca, un espacio vacío:

Me fui con un par de amigos que había conocido en la fiesta. A esa hora sólo estaba abierto el Drugstore de las Ramblas y hacia allí nos dirigimos casi sin cruzarnos palabras. En el Drugstore encontré a una chica que conocía desde hacía un par de años y que trabajaba como periodista en *Ajoblanco* aunque estaba asqueada de trabajar allí. Se puso a hablarme de la posibilidad de ir a Madrid. Me preguntó si a mí no me entraban ganas de cambiar de ciudad. Me encogí de hombros. Todas las ciudades son parecidas, le dije⁶¹.

El viaje y la poesía se comienzan a fragmentarse, para reducirse a la memoria del paisaje urbano, entre sus múltiples facetas tienen algo que debe verse, recordarse y causar complacencia sobre todo porque México —en particular— será para Bolaño un territorio en perenne movimiento conmemorado con el dinamismo y las ambiciones de un joven caminante: “¿Extraña algo de su vida en México?”, le preguntaba Mónica Maristain⁶². “Mi juventud y las caminatas interminables con Mario Santiago”⁶³, respondía el escritor.

⁶¹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p.105

⁶² Mónica Maristain es editora, periodista y escritora. Nació en Argentina y desde el año 2000 reside en México. Ha escrito para distintos medios nacionales e internacionales, entre ellos los periódicos argentinos *Clarín*, *Página 12* y *La Nación*, así como para la revista *Playboy*. En 2010 publicó “La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes autores”. Su entrevista a Roberto Bolaño integra los libros póstumos dedicados al célebre escritor chileno *Entre paréntesis* y *Bolaño por sí mismo*. La juventud de Roberto Bolaño, su incursión en la literatura en México, su compleja personalidad, así como sus últimos días en España, son algunos aspectos que ha investigado la periodista sobre la vida del escritor chileno, los cuales, ha dedicado gran tiempo de su prolífico trabajo.

⁶³ Andrés Braithwaite, (comp.): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad, Diego Portales. 2002, p.71.



Imagen 7. Las cruces rosas en Ciudad Juárez, la ciudad de Santa Teresa en *2666* de Roberto Bolaño

El escritor afirmó: “No soy autodidacta. Todo lo que he aprendido lo aprendí leyendo. Y he leído mucho”⁶⁴, su vida y su proyecto poético se sostuvo entonces en su materialidad del hecho de escribir, su poética del exilio en donde, de escribir a leer, él prefería leer. Su literatura narrada en su mayoría por hombres y que toma como objeto poético a la mujer, como se presenta en *2666*, es también un eterno tributo para no decirle por completo adiós a la lírica en sus novelas repletas de poetas/viajeros. En éstas el tema del viaje puede ser largo o corto mientras que el mismo concepto de “viaje” se transfigura en la aventura de la escritura y la lectura:

El viaje es entonces una empresa permanente de regeneración y al mismo tiempo la representación metafórica de la duda propia del lector, “incierto de sí mismo y como inexistente”. Desde esta perspectiva, la trayectoria de los personajes de la novela de Roberto Bolaño no ofrece ninguna solución de continuidad: los veinte años de errancia de Arturo Belano y de Ulises Lima se sitúan en el prolongamiento exacto de su “educación poética”, de su voluntad inicial de ruptura, de salir de los caminos balizados y de su búsqueda frustrada. El espacio ficcional se impone al lector con aún mayor facilidad en la medida en que se asocia al

⁶⁴ Jorge Herralde: *Para Roberto Bolaño*. Colombia, Villegas editores, 2005, p.41.

movimiento, al cambio, al desplazamiento, incluso si se reduce a menudo a las didascalias que preceden la voz que habla⁶⁵.

La existencia del viaje contiene una relación concatenada desde el arquetipo poético de Bolaño. Uno de los poetas preferidos y reflejados en la obra de Bolaño, fue Charles Baudelaire⁶⁶, quien afirmaba que viaje y poesía eran inseparables y fue el estandarte en la narrativa bolañiana para la escritura de relatos de viaje y cuentos de vida. Cada etapa proyectará al lector hacia nuevos hallazgos en *Los detectives salvajes*⁶⁷, *Amuleto*⁶⁸, *Putas asesinas*⁶⁹ y *2066*⁷⁰. En estas cuatro obras observamos a un común denominador de vida en los personajes, quienes buscan una identidad como periplos en los que se explora una identidad negada por la cultura regente. El viaje se presenta como el momento de transición

⁶⁵ Claude Fell: “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía”. En *Roberto Bolaño, la... op.cit.*165.

⁶⁶ Charles Baudelaire (1821-1867). Poeta francés, uno de los máximos exponentes del simbolismo, considerado a menudo el iniciador de la poesía moderna. Es considerado en la actualidad como uno de los mayores poetas de la literatura francesa. Su obra *Las flores del mal* (1857) es la más referenciada por Bolaño a través de su narrativa. Inclusive, Bolaño examina el poema “El viaje”, de Charles Baudelaire, del cual es tomado desplazadamente el epígrafe que abre a *2066*, “¡Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento!”. En *Los detectives salvajes*, se piensa en Baudelaire como el mejor poeta francés, todo se reduce a Baudelaire, son también cuantiosas sus referencias en los diálogos. En Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.* 154-155. También, el viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire, lo harán B y el padre de B en “Últimos atardeceres en la tierra” de *Putas asesinas*, el viaje que se inicia plácido pero, que a medida van descendiendo del D.F. hacia Acapulco, termina por ser un infierno. Y en *Amuleto*, Auxilio Lacouture hará “el viaje” de Uruguay a México, la locura, el amor por la poesía y la cultura, la impulsarán a viajar.

⁶⁷ Remitiéndonos a la diégesis de *Los detectives salvajes* (1998), consta de tres partes: la primera y la tercera son el diario del personaje Juan García Madero, un joven de 17 años estudiante de derecho. La primera transcurre en México, D. F. en el fin del año 1975 y la tercera en el desierto de Sonora en el principio del año 1976. La segunda parte consiste en fragmentos correspondientes a testimonios de 52 distintos personajes, donde se relatan las vivencias entre los años 1976 y 1996 de los poetas Arturo Belano y Ulises Lima en distintos lugares del mundo. El relato es un homenaje al infrarrealismo, —más que a sus integrantes—al movimiento poético, que en la novela es denominado realismo visceral.

⁶⁸ El texto narrativo de *Amuleto* (1999), está contextualizado en la época del Movimiento de 1968 en México, con respecto a la invasión del ejército a la Ciudad Universitaria de la UNAM, el 18 de septiembre de 1968, que antecedió a la Matanza de Tlatelolco del 2 de octubre del mismo año, durante el gobierno del presidente de México Gustavo Díaz Ordaz (PRI).

⁶⁹ El relato de *Putas asesinas* (2001), se compone por 10 cuentos, los cuales en su mayoría están narrados por alguien que podría ser su álter ego, el chileno Arturo Belano, A todos los relatos los compone la temática del viaje que sufren sus protagonistas. Un éxodo que traerá como repercusión un cambio radical en éstos.

⁷⁰ *2066* (2003), es una sucesión de acciones conformada por cinco partes que el autor, por razones económicas, planeó publicar como cinco libros independientes para asegurar así, el futuro de sus hijos. Las cuales son: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes”, y “La parte de Archiboldi”.

entre la condición moderna de los protagonistas y la posmoderna, y al lector que se convierte también en viajero, que lee la vida de todos éstos como una mera ficción. Viajar es la seducción por lo nuevo y el progreso ilusorio en la postmodernidad; en la misma línea Ricardo Piglia indica: “el sujeto se construye en el viaje; viaja para transformarse en otro”⁷¹.

A la par, para fortalecer a la interioridad subjetiva, el viaje es también, no sólo una búsqueda de identidad, aproxima a una forma de mantenerse con vida, puesto que la travesía de Bolaño va anudada a la palabra exilio, no sólo porque los protagonistas viven como si estuvieran en permanente huida, sino porque buena parte de las personas que narran los fragmentos son exiliados de las dictaduras latinoamericanas, combatientes revolucionarios, novelistas, críticos literarios, y poetas fracasados; todos viviendo en sitios que no les pertenecen, extrañando algo y llevando consigo una derrota. Leer poesía es la única forma de seguir en el viaje⁷² que nunca concluye.

La poesía que no se abandona y el viaje⁷³ constituirán una yuxtaposición en los personajes principales de Bolaño; dará vida esta unión al viajero hipertextual con tres

⁷¹ Ricardo Piglia: *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005, p. 116.

⁷² Para una mejor discusión sobre las características de la temática del viaje como resorte narrativo y género literario en nuestro autor, véase Luis Alburquerque con su trabajo “Los ‘libros de viaje’ como género literario”, quien señala: “En resumen, podríamos concluir que el género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socioculturales de la sociedad en que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y parece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan”. Luis Alburquerque: “Los ‘libros de viaje’ como género literario”, en *Estudios sobre literatura de viaje*, 2011, Madrid, CSIC. p. 86.

⁷³ Sobre *viaje y poesía* debemos exponer aquí a otra de las secretas relaciones y admiraciones de Bolaño con la poesía francesa, la referencias en su obra a Arthur Rimbaud, (1854-1891). Una de las grandes figuras poéticas que influyó en la obra de Bolaño, sin duda el más viajero, dado que a los 26 años se embarcó para vivir por once años entre Arabia y África, y al cual también, el chileno rindió tributo a través de Belano, en *Los detectives salvajes*, al desaparecer en África. Chiara Bolognese, señala: “Tanto Rimbaud como Belano son dos personajes casi legendarios, ambos se desprendieron de todo, oponiéndose a la sociedad y a sus convenciones, así como a la cultura canónica, dando lugar a esa literatura que se puede definir de la orfandad

diferentes nombres relacionados entre sí: B, Arturo Belano⁷⁴ o R.B; cabe señalar que éste personaje es uno de sus predilectos. El mismo viajero se muestra en la primera parte de *Los detectives salvajes*, en “Mexicanos perdidos en México (1975)” y también en el segundo fragmento, “Los detectives salvajes (1976-1996)”, simbolizado por las vivencias⁷⁵ entre 1976-1996, en donde se hace también un homenaje al infrarrealismo:

[...]Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado. En diciembre del 75, poco antes de navidad, tuve la desgracia de coincidir con unos cuantos de ellos [...]. Monsi fue a tomar un café con ellos, les concedió una audiencia, se podría decir, y parte de culpa la tenía él, todo el mundo sabía que los real visceralistas eran como los estridentistas y todo el mundo sabía lo que Monsi pensaba de los estridentistas, así que en el fondo no se podía quejar de lo que le pasó, que por otra parte nadie o muy pocos saben qué fue, en alguna ocasión estuve tentado de preguntárselo, pero por discreción y porque no me gusta remover en las

y que es vivida en la más completa soledad; será entonces en “Enfermedad y poesía francesa”, en *El gaucho insufrible*, en donde la poesía francesa, es marcada como “la más alta poesía del siglo XIX”. Y, en efecto, los temas que Bolaño señala como los ejes fundacionales de la poesía francesa, es decir “la revolución, la muerte, el aburrimiento y la huida”, son también los que rigen su misma creación. Para ampliar este panorama, léase en Chiara Bolognese: “París y su bohemia literaria, homenajes y crítica en la escritura de Roberto Bolaño” en *Anales de la literatura Chilena* (2009), año 10, número 11, pp. 227-239.

⁷⁴ Sobre la figura de Arturo Belano, diferentes críticos la han abordado como: “una especie de *alter ego* ya que, como afirmaría el propio Bolaño, muchas de las situaciones por las que pasa el personaje, reflejan circunstancias que a él mismo le han tocado vivir”. En, Dunia Gras Miravet: “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 604, Madrid, 2000. También, sobre esta misma modalidad, el escritor argentino Rodrigo Fresán, amigo personal de Bolaño, añade sobre Belano: “En alguna conversación, como al pasar, Bolaño se confesó tentado de que Belano acabara como una suerte de internauta viajando a través del tiempo y transmitiendo desde el futuro. Y digo supuesto *alter ego* porque me parece que con Belano, Bolaño consiguió algo mucho más interesante que el habitual disfraz que utiliza un escritor para convertirse en personaje [...]. En cualquier caso –otro punto que me parece interesante–, Belano es más un protagonista/espejo que otra cosa. En Belano suelen proyectarse segundos y terceros y multitudes y generaciones”, en Rodrigo Fresán: “El último caso del detective salvaje” en *Página/12*, Buenos Aires, Argentina. 19 de noviembre de 2004.

⁷⁵ Sobre estas “vivencias” que recogemos como común denominador en los personajes viajeros de Bolaño, las hemos catalizado desde la atmósfera íntima que construye Mario Santiago sobre los Infrarrealistas para la revista *Plural* a través de unas notas escritas en verso libre: “[...] vagabundos radicales, prófugos de la universidad burguesa (la mediocridad de la enseñanza es la enseñanza de la mediocridad). Han recorrido autopistas, selvas, playas donde el H. Departamento de Turismo pescaría por lo menos un resfriado “underground”/ & los han gaseado, macaneado, correteado, & han sostenido su puño en alto, bromeando alrededor del PERDEDORES POWER.../ Sus consignas: amor (al cubo) necesidad de otra cosa (a la enésima potencia) un resplandor llamado Whisky, una realidad inacabada, un sol con facha de radar, microscopio, ojo místico. Y así escaparon del dorado alacrán de la costumbre y no los tocaron sus gordos aguaceros ni los enredaron sus alambres cloroformo/ En la calle, no en las bibliotecas, bailaba la vida sus revelaciones más H2O/ sus proposiciones más desmelenadas & más sabias. La poesía mexicana deja de ser (queridito Villaurrutia) un anémico nocturno en que nada se oye”. En Mario Santiago: “Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos”. *Plural*, Número 63, 1976, p.32.

heridas no lo hice, en fin, algo le había pasado en su cita con los real visceralistas, eso todo el mundo lo sabía, todos los que querían y todos los que odiaban a Monsi en secreto, y las cábalas y suposiciones eran para todos los gustos, en fin, eso pensaba yo[...]”⁷⁶.

Bajo este mismo eje Arturo Belano aparece en *Amuleto* a través de la narración de Auxilio Lacouture, la uruguaya residente en México D.F. En sus comienzos, la protagonista da cuenta de la vida de “Arturito”: un joven determinado por el movimiento y el caos y simbolizado por el viaje; un muchacho *beatnik* que emprende un viaje desde México hasta Chile que será matizado en *Putas asesinas* desde inicio a fin y en los cuentos “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978”, “Vagabundo por Francia y Bélgica”. Posteriormente será el mismo personaje de Auxilio Lacouture, a través del cual se asume una actitud contemplativa, y, lo más importante, desde la cual se construye la figura del viajero en Arturo Belano:

Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues Arturito Belano se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos. Y cuando Arturito se asomó a la ventanilla del autobús para hacernos adiós con la mano, no sólo su madre lloró, yo también lloré inexplicablemente, se me llenaron los ojos de lágrimas, como si ese muchacho también fuera hijo mío y temiera que aquélla fuera la última vez que lo iba a ver⁷⁷.

Bolaño trató de partir siempre, de iniciar el viaje como la exploración de sí mismo, porque “Los viajeros verdaderos sólo parten/por partir”⁷⁸. En el autor se va creando la

⁷⁶ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p.152-153.

⁷⁷ Roberto Bolaño: *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 63.

⁷⁸ Roberto Bolaño: “Literatura+ enfermedad=enfermedad” en *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.149. Sobre el itinerario del viaje y, las tres ciudades que forjaron los recuerdos para una posterior escritura, Los Ángeles, Chile, D.F. México y Blanes, España, se refleja también en este texto, la búsqueda en la ciudad de un mapa psicogeográfico que perfile las experiencias de los personajes, porque “viajar enferma” y “En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que

conciencia de la inexistencia de la ciudad de su infancia y su juventud, las experiencias vividas van conformando el proceso de instituir la urbe y, al igual que en sus personajes, el que comienza a transitar jamás regresará al punto de partida, al origen de su semilla. Si bien, el arranque como escritor en Bolaño se dio en la capital de México, en donde también conoció la estética de la violencia, del asesinato, el origen del mal y el correlato homónimo de su metrópoli narrativa, porque: “Ciudad de México es la prolongación/de tantos sueños, la materialización de tantas/pesadillas”⁷⁹, los personajes de Bolaño se mueven siempre de aquí para allá, persiguiendo sus sueños, perdidos en cartografías de desesperanza, en el espacio de ficción, pues la elección del chileno a la hora de situar las acciones será bajo el espiral literario que se disparará repetidamente desde la problemática que deconstruye⁸⁰ el autor a partir de la sociedad sobremoderna, en el espacio y en su obra literaria: la ciudad.

Cuando el viajero de Bolaño conoce diversas ciudades, su vida a través de la literatura contiene la responsabilidad de descifrar el lenguaje exterior de la ciudad, su lenguaje arquitectónico, su espacio construido y los personajes que habitan en ella, para acercarnos a la urbe desde la perspectiva de su creación ficcional. El chileno nos propone centrar la atención en la ciudad textual, descrita por la escritura o fundada por ella, las edificaciones narrativas invaden un lugar en un espacio anulado desde el punto de vista del urbanismo y la arquitectura.

llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror”. (p.156), y porque en la ciudad habita el vacío generador del mal, el cual se cifra en los personajes.

⁷⁹ Roberto Bolaño: *Los perros románticos*. San Sebastián, Fundación Kutxa, 1995, p.12.

⁸⁰ El término deconstrucción es el planteamiento que acopiamos a partir del término expuesto por el filósofo alemán Martin Heidegger en su libro *Ser y tiempo*. En la obra de Bolaño se muestra cómo ha deconstruido el concepto de “ciudad literaria del vacío” a partir de los procesos históricos de la modernidad y las acumulaciones metafóricas que nos arroja su narrativa para interpretar su propia pérdida cultural y aunando sus peripecias nos remiten a una sobremodernidad carente de valores, hueca en referencia a un uso natural del mundo. La experiencia de la ciudad moderna es para Bolaño la del extravío degradante de sí; esa experiencia es la fusión y confusión con las masas, la pérdida en ellas de la propia identidad de sus personajes.

Para Bolaño el viaje nunca abandona a la poesía. Sí, es la musa de su prosa, pero en la lírica el poeta recoge a la historia; es decir, el trotamundos hará la configuración de una ciudad que contenga la metáfora urbana que tiene que ver con la ciudad y el *vacío*, en donde el mal se ha reescriturado para matar al arte. El poeta seleccionará aquellos aspectos que más se acomodan a su estética: narrativa de un “después de la orgía”⁸¹ en donde se finge una continuidad de restauración de la vida, de la explosión de la modernidad y los personajes se precipitan con el vacío. Se sigue viviendo bajo una reproducción indeterminada de ideales, de fantasías, de sueños y de indiferencia que desemboca en lo fatal. En el escritor chileno existe la responsabilidad literaria de reflejar una capital que adquiere el espacio de la novela para reflejarse porque la urbe como arte de vida es el refugio del vacío palimpséstico que se resguarda entre las imágenes, personajes, poesía y espacio. Sin embargo, estas coincidencias entre arte/vida parecen ser triviales a partir de la reminiscencia del viaje pero son las digresiones de nuestro autor para “pensar el arte”; es decir, ambas ideas son esenciales en su ficción y le permiten llevar la temática del periplo hacia un terreno más lejano, el desafío que plantean sus textos para proporcionarnos una geografía cultural. El resultado literario será fecundo puesto que este “pensar” promueve el intercambio social y filosófico como lo señala Mijaíl M. Bajtín, debido a que:

Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte para que todo lo que he vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida. Pero con la responsabilidad se relaciona la culpa. La vida y el arte no sólo deben cargar una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe

⁸¹ Es preciso definir este momento “después de la orgía”, pues es en donde Jean Baudrillard muestra los aspectos más dramáticos de América Latina que crece de manera alarmante hacia la producción y consumo de medios en diversos campos de la sociedad: “Liberación política liberación sexual. Aberración de las fuerzas productivas. Aberración de las fuerzas destructivas, Aberración de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, Aberración del arte. Asunción de todos los modelos de representación de todos los modelos de antirrepresentación. Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis de crecimiento. Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres”. En Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...* op. cit., p.3.

recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber de su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte⁸².

La ciudad para Bolaño comienza a adquirir sus características a partir del viaje a través del cual las imágenes recolectadas de las travesías constituyen un campo continuo y un paisaje urbano. Incluso el reconocimiento de la ciudad imaginaria que depende tanto del contexto de los personajes como de la forma que de ellos mismos se obtiene dicha reconfiguración. La erección de la ciudad en la narrativa de Bolaño se nutre a través del viaje y lo errabundo, de la abulia de una urbe que elimina valores y desaparece en un futuro porque “hasta el sueño de las calles terminales del DF en donde siempre pasan cosas que parecían susurrar o gritar o escupirte que allí nunca pasaba nada”⁸³. Aunque desemboca en un presente desarraigado y sin porvenir que inhibe cualquier iniciativa constructiva, la falta de horizonte uniforme en América Latina, que oculta una depresión y una predisposición a la disolución, al vacío y a la dispersión lo afecta porque “en Latinoamérica nadie (salvo tal vez los chilenos) se avergüenza de ser pobre”⁸⁴.

En nuestro autor se devela la creación de la metrópoli que emerge como un ser histórico en el que se condensan las trayectorias de una cultura entera y de la modernidad que comenzó a observar a partir de su salida de Chile: del viaje sin retorno que le otorgó un escenario urbano, un lenguaje y una escritura para una organización futura que comenzaría a plasmar a partir de su estancia en México porque viaje y poesía son su naturaleza operativa. Ahora —para comprender dicha naturaleza inscrita en la ciudad— desde la perspectiva actual, resulta evidente que ese creciente replegamiento en el espacio bolañiano

⁸² Mijaíl M. Bajtín: “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*, México, D.F, 1982 p.11.

⁸³ Roberto Bolaño: *Amuleto. op.cit.*, p. 105.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 114.

fue el resultado de los cambios que el capitalismo industrial provocó en la sociedad moderna. Dentro de la condición posmoderna es un proceso en el cual se ve a la urbe como una enciclopedia o emporio de estilos. Para comprender a esta categoría, partimos de una vida interior como sugiere David Harvey⁸⁵ en *La condición de la posmodernidad* (1990), en la que:

La ciudad se parece más a un teatro, a una serie de escenarios donde los individuos pueden desplegar su magia distintiva en el desempeño de múltiples roles. A la ideología de la ciudad como una comunidad perdida pero añorada [...], una descripción de la ciudad como laberinto o panal, con redes totalmente diferentes de interacción social, orientadas en múltiples direcciones, de modo tal que “la enciclopedia se convierte en un maníaco álbum de recortes lleno de coloridas entradas que no tienen relación entre sí, ni tampoco un esquema determinante, racional o económico”⁸⁶.

Con la circunstancia del viaje Bolaño cumple así la revisión histórica típica de la posmodernidad entendida, como señala Terry Eagleton: “La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación”⁸⁷. Además el viaje se convierte en un vehículo de construcción crítica espacial. Si bien en nuestros relatos principales se vincula con la reflexión de dicho espacio y sirve a su vez para trazar los itinerarios ontológicos de los personajes. Por ello nuestro autor explota —necesariamente— todos estos espacios temporales para socavar el movimiento convencional a través del espacio terrenal y representarlo con la función del viaje en los personajes.

⁸⁵ David Harvey (1935). Geógrafo y teórico social británico. Es considerado como uno de los académicos más citados y autor de numerosos artículos y libros de gran influencia en el desarrollo de la geografía moderna. Se autodefine como “urbanista rojo” y afirma pretender “crearle ardor de estómago a la bestia del capitalismo”. Entre sus principales obras más reconocidas están: *Teoría del desarrollo geográfico desigual* (1982), *La condición de la posmodernidad* (1989) y *Breve historia del neoliberalismo* (2005).

⁸⁶ David Harvey: *La condición de la posmodernidad, investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores, 2008, pp. 17-18.

⁸⁷ Terry Eagleton: *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 11.

La apertura del tema del posmodernismo⁸⁸ —una forma de cultura que manifiesta el cambio en la época actual reflejándose por la “pérdida del sentido”⁸⁹— se insertará en la ciudad literaria de nuestras cuatro novelas bajo el punto en que inicia la posmodernidad. Es decir aquella que se despliega de la experiencia personal del mundo puesto que “la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo. Se trata de una inconsecuencia. Hay otra que no es menor, la de querer derivar o engendrar [...], el saber científico a partir del saber narrativo, como si éste contuviera a aquél en estado embrionario”⁹⁰. De tal forma que el éxodo recoge de la posmodernidad el fenómeno del consumo y las imágenes de una época sin tradición. Refleja al mismo tiempo una cultura hedonista que no ha llevado a una transmutación de todos los valores sino a la involución del valor, cuyo resultado es una confusión total y provoca la difícil reconquista del sentido de las cosas. En suma, el periplo es la representación desgarrada de un hombre del mundo actual.

Para diferenciar entre la ciudad literaria de la modernidad y la de la posmodernidad se debe realizar énfasis bajo una doble perspectiva social y artística:

- a) Social: Porque es indispensable conocer los efectos negativos de la mundialización, del uso y abuso de la tecnología y de los medios, así como del desmembramiento de las fronteras. Todos estos son efectos que no se pudieron

⁸⁸ Para una discusión entre el posmodernismo y la posmodernidad debemos partir de una ubicación ideológica y estética del primero. El movimiento emergió en el intermundo hispano de los años treinta de nuestro siglo y se le adjudicó a Federico de Onís quien introdujo el término “posmodernismo”: “Lo empleaba para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que ante el formidable desafío lírico de éste se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico, cuyo rasgo más original fueron las nuevas posibilidades de expresión auténtica que ofrecía a las mujeres. De Onís contrastaba ese modelo -al que auguraba una vida breve- con su sucesor, un ‘ultramodernismo’ que intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación, dentro de la serie de vanguardias que estaban por entonces creando una ‘poesía rigurosamente contemporánea’ de alcance universal”. En Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 1998, p. 9.

⁸⁹ Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 24.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 24.

solucionar en la modernidad y mucho menos se pudieron consolidar como proyectos que beneficiaran a la sociedad. Esta circunstancia ha dado pie al establecimiento de sistemas totalitarios enarbolados por antihéroes carentes de ideologías salvo por la ley de mercado.

- b) Artística: Porque al igual que el desvanecimiento de las ideologías políticas también la estética moderna se convirtió en un proyecto incompleto pues no consiguió seguir adelante y regresó a los orígenes de los que renegó en un principio.

Esperanza López Parada en *El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica* señala a las urbes latinoamericanas como lugares precarios que han dejado de ser referencia y que se modifican muy rápidamente. Son espacios de la inmediata sustitución que se anticipan al futuro de declinación de los planes modernizadores, tal y como si fueran inmensas esfinges de lo inacabado: al aire libre. La investigadora para una mejor elucidación del espacio urbano latinoamericano, señala:

Ni anticuada, ni del todo reciente [...] crece de modo patológico, se desborda como un tumor. El colapso posmoderno del primer mundo la alcanza cuando ella anda todavía sumergida en la premodernidad y desencantada de cualquier despegue económico e ilusorio. Es más, en sus márgenes, dicho colapso ha ocurrido ya, se está viviendo permanentemente⁹¹.

De esta manera llega el momento de analizar cómo las letras pueden convertir a la ciudad en símbolo cuando la escritura y las acciones están liberadas de su idea, su concepto y su valor, desprendiéndose también de su origen y de su final. La ciudad literaria se hace cada vez menos vivible y subyugándose por su perenne ley del caos. En *Los detectives*

⁹¹ Esperanza López Prada: “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”. En Javier de Navascués: *La ciudad imaginaria*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 224.

salvajes, una de las primeras representaciones urbanas de Bolaño se subraya el caos: un territorio con inseguridades que proyecta a las calles como prisiones occidentales:

El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundaban. Los bares y las cafeterías, en Bucareli, eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de Violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle, la música que salía de los bares y de los coches estacionados, la que salía de los radios portátiles y la que caía por las ventanas iluminadas de los edificios de fachadas oscuras⁹².



Imagen 6. Las calles de Bucareli en la capital mexicana, sitio fundamental para la vida y la obra del escritor chileno

Bolaño huye del descriptivismo cuando argumenta con ecos y recuerdos a través de sus personajes y va conformando los eslabones de las cadenas dialógicas penetradas por las visiones del mundo. Ofrece tendencias y reglas para definir el *vacío* en su narrativa. La transposición de este concepto y su vinculación con nuestra selección de obras nos remite a la principal característica que señala Lipovetsky, en donde: “el vacío del sentido, el hundimiento de los ideales no han llevado, como cabía esperar, a más angustia, más absurdo, más pesimismo. Esa visión todavía religiosa y trágica se contradice con el aumento de la apatía de las masas, la cual no puede analizarse con las categorías de

⁹² Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*, op.cit., p.44.

esplendor y decadencia, de afirmación y negación, de salud y enfermedad”⁹³, y por su parte, los personajes reafirman este hecho en donde su rol del “yo se convierte en un espejo vacío a fuerza de informaciones, una pregunta sin respuesta a fuerza de asociaciones y de análisis, una estructura abierta e indeterminada que reclama más terapia y anamnesia”⁹⁴. Así surge un hueco que es una proliferación cancerosa y una metáfora que desvanece a todo el campo urbano en donde reside la metonimia⁹⁵ de ciudad. Aunque también la imagen de la ciudad contiene el ideograma⁹⁶ —que es la representación y la ideología de un sujeto, en este caso de los personajes— mediante su exposición en el texto y las experiencias que surgen con los hechos narrados para hacer de ello un sentimiento social.

El ideograma articula los contenidos de la conciencia social posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en las obras literarias. Un ideograma que sale a la luz a través de la vida de los personajes es el caso expuesto por Liz Norton quien narra en *2666* el ideograma del vacío. Norton da como ejemplo a un pintor, el primero que había venido a vivir al barrio de viajeros:

Así que el barrio no lo asustó, al contrario, se enamoró de él. Le gustaba volver por la noche y caminar calles y calles sin encontrar a nadie. Le gustaba el color de las farolas y la luz que se desparramaba por las fachadas de las casas. Las sombras que se desplazaban a medida que él se desplazaba. Las madrugadas de color ceniza y hollín. La gente de pocas palabras que se reunía en el pub, del que se hizo parroquiano. El dolor, o el recuerdo del dolor, que en ese barrio era literalmente chupado por algo sin nombre y que se convertía, tras este proceso, en *vacío*⁹⁷. La conciencia de que esta ecuación era posible: dolor que finalmente deviene *vacío*. La conciencia de que esta ecuación era aplicable a todo o casi todo⁹⁸.

⁹³ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío*... op.cit., p. 29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁵ Nos referimos a la sustitución de un término por otro, cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que en este caso es espacial, ciudad del vacío/ciudad literaria.

⁹⁶ Sobre el ideograma, como concepto teórico, Julia Kristeva señala al respecto: “es la función intertextual que se materializa en los diversos niveles de la estructura de cualquier texto y que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en un momento histórico”. En Julia Kristeva: *Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos, 1948, p. 95.

⁹⁷ Las cursivas son mías.

⁹⁸ Roberto Bolaño: *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004, p.35.

Una retórica del *vacío* es la que se vislumbra en la narrativa de Bolaño para referir los asentamientos huecos de la ciudad. Aparece el sentir deshabitado como gnosis motora en los personajes y corazón de los entramados urbanos que habían quedado desocupados. Y de todas las instalaciones erigidas por los que se sienten expulsados —en su mayoría— de la urbe. Este espacio se forma como un trayecto de la narrativa textualizada a través de los personajes bolañianos y de sus descripciones expresionistas de la ciudad moderna. Son ellos quienes manifiestan el agobiante estrés y la sensación del vacío que los asalta. En las cuatro novelas que estudiamos la metrópoli actuará como fragmentación para difundir las fronteras geográficas marcadas por el vacío reinante y, en particular, de los latinoamericanos residentes en Europa. La narrativa bolañiana nos transmite una doble información: textual específicamente poético/errante. De ahí surge este tipo de viajero que se refleja en Simone Darrieux, una de las primeras amigas de Ulises Lima en Francia, que lo confirma al decir: “Tenía unos amigos peruanos que a veces le daban trabajo, un grupo de poetas peruanos que de poetas seguramente sólo tenían el nombre, vivir en París es sabido que desgasta, diluye todas las vocaciones que no sean de hierro, encanalla, empuja al olvido. Al menos esto le suele suceder a muchos latinoamericanos que yo conozco”⁹⁹.

En la narrativa de Bolaño es imposible definir a sus actores en términos de bello o feo, de verdadero o falso, de bueno o malo; se percibe en el autor que el bien ya no está en la vertical del mal, ya nada se alinea en abscisas y en coordenadas. El motivo del viaje en los personajes los limita a experimentar trayectos parcelarios, erráticos y subjetivos; cada valor brilla por un instante en el cielo de la simulación citadina y después desaparece en el *vacío* de la ciudad imaginaria, trazando una línea quebrada que sólo excepcionalmente

⁹⁹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, 234

coincide con la de las cuatro novelas del escritor chileno, es decir, ese sobrante será el esquema propio de lo fractal¹⁰⁰.

Referente a estos proyectos constructivos como líneas quebrantes en la narrativa que se dan también a partir del periplo, la crítica literaria la ha señalado como ‘fragmentación’; esto es, la “fractalidad que opera en toda la obra de Bolaño de una manera más o menos difusa. Como ocurre en tantos autores dueños de un mundo y de un estilo propios, si bien en él de un modo especialmente acusado, cualquiera que sea el libro de Bolaño por el que empiece ingresa el lector en un espacio común al que concurren todos los libros restantes”¹⁰¹. Por su parte Patricia Espinosa señala la insistencia de lo fractal¹⁰² —en particular en la obra de *Amberes*— en el “Estudio preliminar” de su investigación *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. La investigadora expone que ya desde principios de los años 80 el autor chileno posee esta tendencia, reiterado motivo de su obra:

Amberes es sin duda el germen, la precuela, el grado cero, lo más febrilmente rizomático de lo que hasta ahora constituye toda su obra. Una exquisita, impecable y

¹⁰⁰ Sobre el esquema de la fragmentación de la cual la crítica ha hablado a partir de dos novelas —las más analizadas— *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, Carolina Suárez Hernán y Javier Macías Horas, han realizado un estudio amplio sobre estas obras de Bolaño, en donde se puede aportar: “La novela de Bolaño está constituida por treinta biografías agrupadas bajo etiquetas que funcionan metafóricamente como inscripciones de una lápida. El texto se construye como un caleidoscopio mediante la acumulación de personajes excéntricos e historias macabras que no se ajustan a ninguna definición. Bolaño comienza en esta temprana obra a desarrollar la poética del doble y la literatura de espejos y duplicaciones que siempre lo mantendrán tan cerca de Borges. Las identidades múltiples sugieren la intercambiabilidad de todos los personajes y, por ello, la sucesión del horror. [...]. Del mismo modo, se trata de un palimpsesto de una escritura previa que viene a ser la misma tradición parodiada en el plano de la composición” en Carolina Suárez, Javier Macías: “Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock” en *Rilce* (2013), vol.29, Issue 2, pp.495-513.

¹⁰¹ Ignacio Echevarría: “Bolaño extraterritorial”, en *Bolaño salvaje... op. cit.*, p. 433.

¹⁰² El término de “fractal” es retomado desde las matemáticas y fue propuesto por Benoît Mandelbrot en 1975. En sí, es un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas. Y tiene su significado del latín, *fractus*, que significa quebrado o fracturado. Los objetos hoy denominados fractales eran conocidos en matemáticas desde principios del siglo XX. La fractalidad se basa, “en esencia, en el concepto de autosimilitud, una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación; en otras palabras, cuando las partes, por pequeñas que éstas sean, se parecen al todo”. En Benoît Mandelbrot: *Los objetos fractales, forma, azar y dimensión*. Tusquets Editores, España, 1987, p. 4.

confusa escritura que asume la fragmentación como único sitio posible [...]. Partiendo siempre de lugares o situaciones que de algún extraño modo se van recuperando unos a otros, cada relato nos ubica siempre en la potencialidad continua del inicio. Se destruye la trama, el máximo paradigma del ideario estético anarquista de Bolaño en aquel período, en tanto no hay coherencia lógica en el planteamiento del relato y en los trayectos que los personajes realizan¹⁰³.

Y concibiendo la fecundación de esta fragmentación surgirán los personajes bolañianos quienes serán el esquema de la cultura en el esbozo de ciudad literaria del escritor chileno, quien en sus inicios de narrativa comienza a instaurar ese *vacío*¹⁰⁴ dentro de un sistema de valores que permite entender el mal que gobierna a la ciudad. Además en su carácter de viajeros podrán manifestar plenamente su proceso histórico inscrito, el cual se revela como el dispositivo que mejor corresponde a la noción misma de lo posmoderno. En efecto, se perciben en un momento ulterior respecto de la modernidad y asignan “a este hecho un significado de algún modo decisivo presupone aceptar aquello que más específicamente caracteriza el punto de vista de la modernidad [...]”. Esta objeción, que en muchos aspectos presenta la característica vacuidad e inconsistencia de los argumentos puramente formales¹⁰⁵. Sin embargo la riqueza de la producción desaparece pero se extiende de la mejor manera en el *vacío* imperante de la metrópoli; a su vez la vanguardia exige a los personajes adelantarse en todos los campos del conocimiento humano, como en la literatura, una obra de un determinado autor remite a más obras del mismo modo en que Jean-Claude Pelletier, personaje de *2666*, leyó a Benno von Archimboldi en 1980, en París, donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana:

¹⁰³ Patricia Espinosa: “Estudio preliminar”, en Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003, p. 23.

¹⁰⁴ En el autor se apuntala hacia su proliferación con respecto al caos, en donde todo se reduce hacia una primera respuesta, a la cultura como recipiente del vacío.

¹⁰⁵ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 11-12.

El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D'Arsonval* era, evi'centemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela¹⁰⁶.

La obra de Bolaño se acelera hacia una decadencia social que se vuelve indiferente a sus finalidades originarias; es decir, los individuos encubren el mal y organizan la unidad semántica del discurso hacia una extensión metastásica. La más notoria ilustración social se encuentra en este proceso de construir un escenario que retrate lo urbano, una misión por concatenar la tensión entre el narrador y el personaje a la vez, pero también, de asegura el vacío de los expatriados quienes desmantelan la gloria y masacran la ilusión del “viaje”. Dicho proceso se produce en la historia que Liz Norton —una de las protagonistas en “La parte de los críticos” de *2666*— relata acerca de un pintor:

Aún vivían viejos obreros que cobraban de la Seguridad Social, pero ya no había gente joven ni niños. Las mujeres brillaban por su ausencia: o bien se habían muerto o bien se la pasaban dentro de sus casas sin salir nunca a la calle. Sólo había un pub, tan en ruinas como el resto del barrio. En suma, se trataba de un lugar solitario y decadente. Pero esto parece ser que aguijoneó la imaginación y las ganas de trabajar del pintor. Éste también era un tipo más o menos solitario. O que se sentía bien en la soledad.¹⁰⁷

Asimismo bajo esta repetición del vacío y con ausencia de valores impuestos por una sobremodernidad¹⁰⁸ localizamos el empalme de la vida y la ciudad. Desde un punto de

¹⁰⁶ Roberto Bolaño: *2666*, *op.cit.*, p.6.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁸ Concepto que hemos elaborado desde el trabajo de Marc Augé (1935), antropólogo francés. En donde definimos como “sobremodernidad” o también llamada hipermodernidad, es el paso después de la modernidad es decir; en donde se privilegia y se pone mayor énfasis al tiempo, a su vez que se amplía y diversifica el movimiento de la modernidad; es signo de una lógica del exceso, en donde Augé, la mesura a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo, por lo demás, cada uno de estos excesos está vinculado a los otros dos. Entonces, encontramos esa modalidad imperante en las cuatro novelas que analizamos y que recogemos en Bolaño: el exceso en tiempo, espacio y ego. En Marc Augé: *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología sobre la modernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992.

vista semiótico, Bolaño contiene la firme intención de exponer el mundo hipermoderno pues los lugares desatan un complejo de signos y significados, algunos de los cuales se originan en la realidad histórica mientras que otros dependen de la conciencia cultural de sus protagonistas. Encontramos en Arturo Belano y Ulises Lima a “los realvisceralistas que pululan en las páginas de *Los detectives salvajes*¹⁰⁹ son unos perdedores tan patéticos como sus antepasados infrarrealistas [...] transformaron en símbolos postreros de la resistencia, la utopía, la desgracia, la injusticia y una renovada fe en el arte que entonces no abundaba en ningún otro lugar”¹¹⁰. Aunque ambos, Belano y Ulises, irán más allá de la creación del realismo visceral hasta terminar perdiéndose en otros viajes que tampoco dejarán a sus vidas satisfechas:

Y una mañana por fin recibimos nuestra paga y esa misma mañana apareció otra vez Belano y estuvimos celebrando el viaje que el mexicano iba a hacer a Israel. Cerca de medianoche, el Pirata y yo los acompañamos hasta la estación. A las doce Lima iba a coger el tren de París y en París cogería el primer avión rumbo a Tel-Aviv. En la estación, lo juro, no había ni un alma. Nos sentamos en una banca, afuera, y poco después el Pirata se quedó dormido. Bueno, dijo Belano, se me hace que ésta es la última vez que nos vemos. Llevábamos mucho rato callados y su voz me sobresaltó. Pensé que se dirigía a mí, pero cuando Lima le contestó en español supe que no hablaba conmigo. Ellos siguieron con su cháchara durante un rato. Luego llegó el tren, el tren que venía de Cerbére, y Lima se levantó y me dijo adiós¹¹¹.

Para Bolaño abandonar la poesía¹¹² implicó la inmersión completa en la narrativa: dentro de textualidades dispuestas en un decurso accidentado donde abundan los periplos.

¹⁰⁹ *Los detectives salvajes* será el hipotexto con base a la teoría de Genette, el cual es el resultado para designar ‘el texto original de todo discurso posible, su origen y su medio de instauración’. En Gerard Genette: *Palimpsestos, La Literatura...op.cit.*, p. 9.

¹¹⁰ Jorge Volpi: *Mentiras contagiosas...* op.cit., p. 150.

¹¹¹ Roberto Bolaño: *Los detectives...* op. cit., p.269.

¹¹² Sobre esta disyuntiva de poesía y novela en la vida de nuestro autor, Luis García Montero señala: “Yo creo, que como Bolaño triunfó en la novela miraba con nostalgia su poesía que no había tenido mucho reconocimiento. Eso es normal en los escritores, por ejemplo hay escritores que pintan y les gustaría ser considerados pintores o grandes novelistas que tienen mucho éxito y sin embargo, se sienten poetas”. En “Entrevista al poeta español Luis García Montero”. <http://drinkingthelonious.blogspot.mx/2006/12/entrevista-al-poeta-espaol-luis-garca.html> [25-09-2015]

Pero como vimos en las líneas anteriores al operar en una instalación narrativa se le facilitó un cúmulo hiperactivo, en donde se presenta una simbiosis personaje/espacio. Esto porque “el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad; los vencidos no pueden verlo así, sobre todo porque sus vicisitudes y sus luchas quedan violentamente suprimidas de la memoria colectiva”¹¹³. Por tanto, el autor concluye cartografiando un plano hipotético y utópico con insistencia en la ciudad para regresar a lo que pueda quedar del pensamiento sobre su fabricación narrativa.

¹¹³ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad... op. cit.*, p. 15.

1.2.1. Bolaño, su conexión con la cultura y literatura chilena

Patria mía, terrestre y ciega como
nacidos agujones de la tierra, para ti toda
la fundación de mi alma, para ti los perpetuos
párpados de mi sangre, para ti te regreso
mi plato de amapolas.

Pablo Neruda, *Canto general de Chile*

Para establecer la cronología de sus etapas desde la escritura poética al hipertexto narrativo nos interesa rastrear la misma presencia poética en la prosa de nuestro autor¹¹⁴ pero vinculada con la poesía chilena, la cual existe también en numerosas hipertextualidades de su obra narrativa. Estas no ocultan su obsesión con el futuro de la poesía, por supuesto, inmersa mayoritariamente en la cultura chilena:

En ella, las referencias explícitas a poetas son numerosísimas: En *Amuleto*, Auxilio Lacouture hace unas predicciones sobre a quién se leerá en el futuro, y menciona a algunos poetas chilenos: “Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045”; “Nicanor Parra, sin embargo, sin embargo, tendrá una estatua en la plaza de Chile en el año 2059. [...] No acaban aquí las referencias poéticas en las novelas y los cuentos: *Nocturno de Chile* funciona como homenaje y a la vez como refutación de Neruda; también en “Carnet de baile”, un cuento de *Putas asesinas*, encontramos una muestra de este amor-odio. En *Estrella distante*, los poetas chilenos definen el horizonte poético de los protagonistas¹¹⁵.

La poesía de Bolaño¹¹⁶ incluye un vínculo con la cultura de Chile y sobre este apunte se pueden preparar infinidad de diálogos, representaciones, personajes,

¹¹⁴ Para comprender las zonas intersticiales que caracterizarán las innovaciones de Bolaño en el motivo narrativo del viaje, Alejandro Palma Castro señala: “Es un poeta latinoamericano que vivió intensamente su época, entre su generación y las circunstancias culturales de un centro literario como es la ciudad de México, tras lo cual, con una excelente claridad, pudo narrar una postura vital del escritor de fin de siglo en Hispanoamérica, lo cual le valió el impuesto mérito de haber trascendido por fin a la gastada generación del boom y posboom narrativos”. En Alejandro Palma Castro: “Un poeta latinoamericano en el D.F... *op. cit.*, p.90.

¹¹⁵ Helena Usandizaga: “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño”. En *Jornadas Homenaje a Roberto Bolaño*. System BCN, 2005, p. 78.

¹¹⁶ El investigador Matías Ayala señala la ardua tarea de enumerar los libros de poesía del narrador, puesto que es un acto misceláneo y algo gratuito. La mayoría de esos volúmenes son difíciles de obtener y, además, de lectura ardua. En su rastreo propone incorporar: “*Gorriónes cogiendo altura* (1975) y *Reinventar el amor* (1976). Habría que sumar, además, colaboraciones en antologías, volúmenes colectivos y revistas fugaces:

expresividades, temas, rasgos, actitudes y comportamientos vigentes en dicho país, que pueblan la narrativa de Bolaño: “Pero yo no le hago ascos a la pobreza. En Latinoamérica nadie (salvo los chilenos) se avergüenzan de ser pobres”¹¹⁷: “Como buen chileno, las ganas de progresar me corroían los huesos”, “Pero como buen chileno me resistí a la ignorancia”, “¡Los chilenos está visto que no aprendemos nunca!”¹¹⁸, “El padre de Amalfitano opinaba que todos los chilenos eran unos maricones”¹¹⁹.

La polifonía chilena es variada y ofrece un amplio panorama sobre la literatura de su patria. Bolaño nos habla sobre sus dos patrias en las que se evidencian las mafias intelectuales y en donde la tradición es el molde para enfrentar a las críticas sobre las sociedades latinoamericanas: “Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared”¹²⁰, sobre este mismo horizonte, Bolaño realiza una descripción en donde se afrontan las otras dificultades: la miseria del hombre, polémicas políticas y hasta sociales encumbradas y amparadas por la poesía, como si ésta fuera la resistencia para salir incólume de la vida: “Y entonces yo volví a pensar en Estridentópolis, en sus museos y en sus bares, en sus teatros al aire libre y en sus periódicos, en sus escuelas y en sus dormitorios para los poetas transeúntes, en esos dormitorios donde dormirían Borges y Tristán Tzara, Huidobro y André Bretón”¹²¹.

Pájaro de calor (1976), *Correspondencia Infra* (1979), *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 poetas hispanoamericanos* (1979), *Le prosa* (1980-1981) y *Regreso a la Antártica* (1983). Ninguno de estos títulos tuvo una circulación extensa en el momento de su publicación, y ninguno ha sido reeditado”. Matías Ayala: *Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño*. En *Bolaño... op. cit.*, p. 91.

¹¹⁷ Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.* p.114.

¹¹⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.* pp.414, 416, 419.

¹¹⁹ Roberto Bolaño: *2666, op.cit.*, p.122.

¹²⁰ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 24.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 378.

Origen de la diáspora del autor: la literatura bolañiana adquiere imágenes de la literatura chilena, ambientes y sueños que parecen aislados pero que son parte de los relatos que encajan en el contexto final de sus obras.

Andrés Ramírez, bar El Cuerno de Oro, calle Avenir, Barcelona, diciembre de 1988. Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye. Salí de Chile un lejano día de 1975, para más datos el 5 de marzo a las ocho de la noche, escondido en las bodegas del carguero *Napoli*, es decir como un polizone cualquiera, y sin saber cuál sería mi destino final. No lo voy a aburrir con los accidentes más o menos desgraciados de mi singladura, sólo le diré que yo era trece años más joven y que en mi barrio de Santiago (La Cisterna, para más señas) me conocían con el cariñoso apelativo de Súper Ratón, en recuerdo de aquel gracioso y justiciero animalito que tantas tardes infantiles nos alegrara. En una palabra, que un servidor estaba preparado, al menos físicamente, como suele decirse, para aguantar todas las vicisitudes de un viaje de tal calibre. Pasemos por alto el hambre, el miedo, el mareo, los contornos ora borrosos ora monstruosos con que el incierto destino se me presentaba¹²².

La poesía dominante en aquel momento —la generación de 1960— era una poesía instaurada y que, deliberadamente, de acuerdo a los propios testimonios de los poetas involucrados buscó su institucionalización. A través de su rasgo principal que fue la distancia estética de la praxis vital no fue una poesía que entrara en empalme dialogante; ni en su escritura ni en su contenido, con la realidad histórica y política del momento. A partir de esta identificación, se tornó en una poesía esencialmente burguesa¹²³ y por ello aceptada por la institución, la cual si se compara con otros fenómenos del sistema artístico de ese momento histórico en Chile —el fenómeno cultural de la Nueva Canción Chilena¹²⁴—,

¹²² Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, pp. 383-384.

¹²³ Esta promoción poética de 1960 tiende su primer puente hacia esta tradición con la publicación de *Esta rosa negra* (1961), del poeta Óscar Hahn, libro al que siguieron *Para saber y cantar* (1965), de Floridor Pérez, y *Poemas de las cosas olvidadas* (1965), de Jaime Quezada. Por los mismos años surgieron *Agua removida* (1964), de Waldo Rojas, y *Relación personal* (1968), de Gonzalo Millán.

¹²⁴ La Nueva Canción Chilena fue un movimiento músico-social chileno, desarrollado formalmente durante la década de 1960 hasta la primera mitad de la siguiente, arraigado en el momento político que va desde el gobierno del demócratacristiano Eduardo Frei Montalva (1964) hasta las postrimerías de la Unidad Popular (UP) y el derrocamiento del presidente socialista Salvador Allende en 1973. Muchos de sus exponentes debieron partir al exilio, donde continuaron y evolucionaron sus carreras musicales en el extranjero. Algunos

extrañará todavía más puesto que se vivían tiempos de gran agitación y cambio social. Los poetas vigentes, en apariencia, no realizaron una revolución de acuerdo al perfil conservador de sus personalidades. Esto no pareció deberse a la falta de conciencia política puesto que la mayoría de los poetas simpatizaba con la izquierda, el motivo fue más bien por su búsqueda estética de un carácter vanguardista y experimental con un trasfondo de crítica y denuncia de los abusos del régimen militar. Ejemplo claro fue la literatura testimonial o, simplemente, de expresión como lo fueron las obras¹²⁵ *Estación de los desamparados*¹²⁶, de Enrique Lihn, como antecedente de esta problemática en la poesía chilena contemporánea; y *La Vida Nueva*¹²⁷, de Raúl Zurita, aun cuando el fenómeno afectó ciertamente a un conjunto más amplio de autores y textos.

de los artistas que formaron parte de este proceso fueron Víctor Jara (una de las figuras centrales del movimiento ya que fue detenido por las fuerzas represivas de la dictadura militar recién establecida, siendo torturado y posteriormente asesinado en el antiguo Estadio Chile), Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Tito Fernández y los grupos Quilapayún, Inti Illimani, Illapu y Cuncumén, entre otros. Estos músicos e investigadores buscaron recuperar la música folclórica tradicional chilena y fusionarla con los ritmos latinoamericanos, además de explorar líricas de contenido social.

¹²⁵ Óscar Galindo señala acerca de las obras testimoniales: “La complejidad discursiva de estos textos nace de su configuración enunciativa y, por ende, discursiva, pues un autor (textual) hace hablar a otro, bajo la modalidad de la transcripción testimonial: Lo distintivo de esta variante testimonial es que en ella los sujetos de la escritura no cuentan su historia (no se trata de textos autobiográficos), ni inventan ficciones, sino que transcriben el lenguaje y el relato de otros”, asimismo se otorgan las características para ubicarlos dentro de este género: “a) el uso de fuentes directas; b) la entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho; c) la inmediatez; d) el uso de material secundario (introducción, entrevistas, documentos, etc.); y e) una alta calidad estética. En Oscar Galindo: “Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual: Lihn, Zurita”. *Estudios Filológicos*, núm. 38, Chile, 2003, p. 3.

¹²⁶ *Estación de los desamparados* (1982) es uno de los poemarios menos estudiados de Enrique Lihn. Su escasa circulación ha contribuido a este desconocimiento puesto que se trata de un texto fundamental en la poética lihneana; ésta incorpora un procedimiento discursivo ausente en su escritura anterior: el testimonio del testimonio, es decir, la transcripción de relatos de otros o el recuerdo de dichos relatos. Un poemario publicado diez años después de escrito (1972), durante un viaje de Lihn a Perú. Él mismo lo define como una “crónica o entrevista privada a la ciudad de Lima”, construida a partir de los fragmentos de conversaciones presentadas como reales que el poeta sostuvo con amigos peruanos sobre problemas de política. Para un panorama más amplio se puede revisar a Oscar Galindo: “Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena... *op. cit.*, pp. 19-29.

¹²⁷ *La vida Nueva* (1994) es la obra más ambiciosa de Raúl Zurita, la cual buscaba convertirse en un nuevo “canto general” a la naturaleza y la cultura chilena y sudamericana. Es un volumen de más de 500 páginas, en el que ocupó alrededor de 12 años de trabajo, y por su misma envergadura ofrece un desarrollo menos unitario. Gran parte de los textos están definidos por su condición de relatos de sueños o sucesos que definen la fundación del sur de Chile; mientras otros corresponden a un eterno fluir lírico, que va desde el nacimiento

Bolaño no elude las secuencias cronológicas de su historia, conecta con el uso de su narrativa en momentos distintos y traslada la acción al pasado, que se realiza con afecto y con ojo crítico. Porque instalados en la realidad se comienza a vislumbrar la poesía chilena en los jóvenes:

Salvado ese instante los entusiastas volvían a hablar y el silencio quedaba atrás: todos le pedían a Lihn alguna opinión sobre las ocurrencias más peregrinas, y entonces mi desdén por los entusiastas se evaporaba de golpe pues comprendía que ese grupo era como había sido yo, jóvenes poetas sin nada en que apoyarse, jóvenes que estaban proscritos por el nuevo gobierno chileno de centro izquierda y que no gozaban de ningún apoyo ni de ningún mecenazgo, sólo tenían a Lihn, un Lihn, por otra parte, que no se parecía al verdadero Enrique Lihn que aparecía en las fotografías de sus libros [...] ¹²⁸.

Pese a que sus personajes sostengan lo contrario, la literatura de Bolaño es excesiva asentándose en la herencia de sus antecesores. Nos referimos a un legado literario signado por las particularidades de la historia reciente. Esto es relevante de mencionar ya que Bolaño vivió la mayor parte de su vida fuera de Chile, y no advirtió desde adentro los nuevos procesos de restablecimiento de la literatura nacional, que se autoadjudicaron a la nueva narrativa hecha por sus contemporáneos residentes en su país. Las variables y semejanzas que pueden verse reflejadas en unas temáticas recurrentes se exponen, entonces, a partir de la irrupción de arquetipos y símbolos arraigados en el inconsciente colectivo ¹²⁹, los cuales aparecen bajo distintas vestiduras en determinados momentos históricos. Así, comprendemos que el ambiente de impureza y malicia retratado por nuestro

de los ríos, su internación en el mar hasta su ascenso a los cielos, articulando principalmente imágenes genesíacas.

¹²⁸ Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, p. 220.

¹²⁹ Este concepto se desprende de Carl Gustav Jung, y fue una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos, y sólo a causa de éstos tienen una significación práctica. De acuerdo con este enfoque, cabe señalar que la naturaleza de esta significación la hacemos exclusivamente desde la teoría de Jung, y para la conformación de este concepto tiene que ver con el estrato personal en donde, esa veta descansa a su vez, sobre algo más profundo que no se origina en la adquisición personal, sino que es innato, lo llamado *inconsciente colectivo*.

autor no es nuevo dentro de la literatura chilena reciente. En sus textos lo plasma de forma distinta a sus análogos pero la irrupción dramática del horror en lo cotidiano se hizo frecuente y extendido desde 1973¹³⁰ también en otros autores; aunque Bolaño jamás olvidó su deuda y herencia con Chile lo cual permitió simultáneamente a partir de sus travesías colocarlo como un escritor transnacional¹³¹:

[...] a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieran considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas¹³².

La literatura de Bolaño puede asociarse a ciertos contextos históricos que incluyen los enérgicos cambios políticos, económicos y sociales introducidos a la fuerza durante los largos años de la dictadura, los cuales modificaron totalmente al país y se vieron reflejados

¹³⁰ Cuantiosos son el número de obras literarias surgidas durante la dictadura militar chilena (1973 –1990) cuyas características son: la particularidad de estas obras con carácter vanguardista, experimental o de avanzada. Los trabajos surgidos en este mismo periodo cuya propuesta no fue de ruptura con la tradición, sino de crítica y denuncia de los abusos del régimen militar (como por ejemplo la literatura testimonial) o simplemente de expresión o reflejo mediatizado de la misma. Esto no significa de ninguna manera que la literatura vanguardista o de avanzada no se haya pensado como crítica del sistema, sino que los escritores se consideraban incluso más radicales en su crítica de la actualidad que aquella literatura surgida con este expreso propósito. Su trabajo no se alineaba solamente en contra de la dictadura, sino más profundamente en contra del subsistema literario, mismo en el cual aquellas otras propuestas se encontraban todavía presas.

¹³¹ Alicia Mercado-Harvey amparándose en el trabajo de investigación sobre “escritor transnacional” de Stephen Clingman, ha ubicado a Bolaño bajo este mismo horizonte, puesto que ésta constituye un esfuerzo extremo en donde “la ficción transnacional es la de aquellos escritores que han cruzado fronteras nacionales, pero no es el único criterio porque hay un asunto de forma definido por: la gramática de identidad y ubicación; la naturaleza de las fronteras, tanto transitivas como intransitivas y la navegación como una modalidad de existencia tanto en el ser transitivo como en el espacio transnacional [...],y estos cruces histórico-temporales me lleva a los dos últimos rasgos de la literatura transnacional: las fronteras y la navegación. En la literatura de

Bolaño hay un múltiple y constante cruce de ellas, tanto transitivas como intransitivas. Desde la biografía del autor que lo llevó al periplo Chile-México-Cataluña [...]. Alicia Mercado-Harvey: “Cruzando fronteras: la literatura transnacional de Roberto Bolaño”. En *Revista Surco Sur*, 2011, Vol. 2. pp.66-70.

¹³² Roberto Bolaño: “Discurso de Caracas (Venezuela)” en *Roberto Bolaño: la escritura...op. cit.*, pp. 210-211.

en una literatura del mal que muchos escritores buscaron plasmar en sus obras¹³³. Mientras que en Bolaño el mal nunca termina de personificarse.

Aunque Bolaño no vivió la mayor parte de su vida en Chile, fue durante el golpe militar —septiembre de 1973, el escritor se encontraba en La Cisterna, barrio al sur de Santiago—, en donde se vio afligido por la noticia de la acción y no se quedó afuera de dicho acontecimiento, lo que nutrió incidencias narrativas que se gestarían a partir de las remembranzas sobre este suceso; así lo refleja en una entrevista con Mihály Dés: “Yo viví en casa de Jaime Quesada, que ahora es un poeta casi oficial [...]. Me despertó temblando y me dijo: ‘Roberto, han dado el golpe los militares’. Lo primero que recuerdo decir es: ¿Dónde están las armas? Que yo me voy a luchar. Y Jaime diciéndome: no salgas, no vayas, ¿qué le voy a decir a tu mamá si te pasa algo?”¹³⁴.

¹³³ Estos poetas nacidos en su mayoría en la década de los cincuenta, florecieron en medio de la represión militar. Por su posición ideológica, o solamente por ser jóvenes, muchos de ellos iniciaron su obra poética en centros de detención como el Estadio Nacional, la Cárcel de Valparaíso así como en los campos de concentración de Dawson y Chacabuco, y la continuaron en el exilio o en las condiciones de marginación cultural en su país. Sobresale de ese grupo de jóvenes, el poeta chileno Jorge Montealegre, quien bautizó a éstos como “Generación NN”, explicando que el nombre de la generación tiene poca importancia. También, si técnicamente se trata o no de una generación. Si bien, se acude a la abreviación de la latina expresión *Non Nomine*, que se emplea para señalar un cuerpo sin nombre, aunque lo “NN” también es una doble negación, nada es totalmente nada. Junto con Montealegre, otros poetas como Eduardo Llanos, Mauricio Redolés, María Inés Zaldívar, Aristóteles España, Raúl Zurita, Tomás Harris, Teresa Calderón, Elvira Hernández, Rodrigo Lira y Cristian Cottet surgieron en ese difícil momento histórico. Esta clasificación se encuentra en la antología inédita de Fabián Muñoz: *El árbol de los libres, poetas de la Generación NN en Chile*, Guadalajara, México, editorial Arlequín, 2006.

¹³⁴ En *Jornadas Homenaje...op.cit.*, p. 146.



Imagen 8: Casa en La Cisterna perteneciente a Quesada.

Es posible identificar a Bolaño con la cultura chilena a través de su obra. Para este cometido hemos elegido *Putas asesinas* por contener abundantes referencias sobre el mundo chileno¹³⁵, las mismas que se han fragmentado en *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *2666*. Esta colección de trece relatos compone una fijación de provenientes recuerdos juveniles, los cuales abarcan desde la problemática social del golpe de estado en Chile hasta cerrar con dos figuras emblemáticas de la poesía chilena, Pablo Neruda y Enrique Lihn.

¹³⁵ Para ampliar cuáles son las clases más frecuentes de enunciación sobre la cultura chilena que infiere Bolaño en *Putas asesinas*, las podemos ver marcadas en las siguientes páginas: 5,6,7,19, 22, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 65, 66, 67, 72, 74, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98.

En el primer relato, se acumula una obsesión, es el titulado “El ojo de Silva”, el que nos habla del personaje viajero que deambula por las ciudades de Buenos Aires y el D.F. después de su salida de Chile tras el golpe en enero de 1974. A su vez sobresale otro personaje denominado como el Ojo Silva que nos describe la problemática de un ser que, a partir de entonces, se convertirá en un exiliado. En este personaje asoma una de las afinidades y dolores en común con Bolaño: “No era como la mayoría de los chilenos que por entonces vivían en el DF: no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de exiliados”¹³⁶. El Ojo al señalar la sagrada admiración cultural que despertó entre la juventud la figura emblemática de Salvador Allende acentúa la imagen humana del político socialista chileno y presidente de Chile entre el 4 de noviembre de 1970 y el día de su muerte, 11 de septiembre de 1973.

Sobre esta directriz, prolifera un derrame literario en su retorno a las asociaciones primigenias: cultura y literatura. En *Putas asesinas* Bolaño refiere en el trayecto de desplazamiento entre el D.F. y el estado de Guerrero, algunas conductas sobre su cultura materna; es decir, como si en el mecanismo mismo de la escritura se registrara la sobrecuriosidad, la doble indagación y la curiosidad, como algo que es muy chileno. Planificaciones que se llevan a cabo en los protagonistas B y el padre de B, pertenecientes a “Últimos atardeceres en la tierra”: “Qué curioso, ¿verdad? Que esto se llame Chile y que su país se llame Chile, dice el ex clavadista mientras señala el frasco lleno de salsa picante de color rojo intenso. [...]. No deja de ser curioso, concede el padre de B. A los chilenos, añade, esto siempre nos ha picado la curiosidad”¹³⁷.

¹³⁶ Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, p.11

¹³⁷ *Ibíd.*, p.22.

Bolaño edifica, a la hora de esbozar sus *Putas asesinas*, la distribución de un universo narrativo caracterizado por un cúmulo de entrañables detectives, pornógrafos, sicarios, jóvenes perdidos en grandes metrópolis, traficantes, asesinos en serie, hombres de fe en contubernio con el poder y artistas-lectores-poetas. Todos ellos vinculados por una característica: la obcecación, y vasos comunicantes que se ocultan desde el *vacío*. Aquí en “Vagabundo en Francia y Bélgica”:

B ha entrado en Francia. Se pasa cinco meses dando vueltas por ahí y gastándose todo el dinero que tiene. Sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento. A veces toma notas, pero por regla general no escribe, sólo lee. ¿Qué lee? Novelas policiales en francés, un idioma que apenas entiende, lo que hace que las novelas sean aún más interesantes. Aun así siempre descubre al asesino antes de la última página. Por otra parte Francia es menos peligrosa que España y B necesita sentirse en una zona de baja intensidad de peligro. En realidad B ha entrado en Francia y tiene dinero porque ha vendido un libro que aún no ha escrito, y tras ingresar el 60 % en la cuenta corriente de su hijo se ha marchado a Francia porque le gusta Francia¹³⁸.

Los hilos que conectan las narraciones de Bolaño nunca son improcedentes y menos parecen surgir de improviso. Su depurado estilo siempre suelta un latigazo que va uniendo a las diferentes historias, que se siguen hilando en el *vacío*, tratando de obligar a los personajes a convertirse en registro fiel de su conciencia enajenada y frenética. De nuevo la sensación de la vacuidad se apodera en *Putas asesinas*: en el cuento “Prefiguración de Lalo Cura” donde el personaje de Lalo Cura es un latinoamericano¹³⁹ que refracta al subcontinente¹⁴⁰:

¹³⁸ *Ibid.*, p.36.

¹³⁹ El *vacío* que se revela en "Prefiguración de Lalo Cura", a través de su personaje central, la construcción discursiva de un sujeto, que coincide con la construcción identitaria de Latinoamérica de fines del siglo XX, en la cual se plasma, a su vez, la ausencia de la figura paterna, que es la forma biológica de la transparencia, sinónimo de *vacío* para Jean Baudrillard. Es en este símbolo en donde se plasma a una sociedad que se perfila hacia una obcecación urbana. Bolaño en su afán de representar una percepción caótica de la realidad, se piensa y reflexiona al personaje como “vacío de ser”. En Victoria Camps: *Paradojas del individualismo*. Barcelona, Crítica, 1999, p. 23.

¹⁴⁰ Sobre esta condición “latinoamericana”, se ubica la investigación de Patricia Poblete, en donde advierte a partir de la postmodernidad, un fenómeno que ha caracterizado la situación política de varios países

Mi padre fue un cura renegado. No sé si era colombiano o de qué país. Latinoamericano era. Pobre como las ratas, apareció una noche por Medellín dando sermones en cantinas y burdeles. Algunos creyeron que era un agente de los servicios secretos, pero mi madre evitó que lo mataran y se lo llevó a su penthouse en el barrio. Vivieron juntos cuatro meses, hasta donde yo sé, y luego mi padre desapareció en el Evangelio. Latinoamérica lo llamaba y él siguió deslizándose en las palabras del sacrificio hasta desaparecer, hasta no dejar rastro. Si era sacerdote católico o protestante es algo que ya no sabré. Sé que estaba solo y que se movía entre las masas afiebrado y sin amor, lleno de pasión y vacío de esperanza¹⁴¹.

En esta comunión confusa y tumultuosa entre la literatura y cultura chilena el autor dirige su atención en *Putas asesinas*. Todas las descripciones del escritor cuadrarían para definir a la poesía chilena —particularmente en el texto titulado “Carnet de baile”— haciéndonos ver que el primer acercamiento del protagonista con la literatura ha sido a través de su madre, quien le leía a Pablo Neruda en Quilpué, en Cauquenes y hasta en Los Ángeles. El dictamen de Bolaño sobre la literatura es única e irrevocable porque: “Cuando sea mayor quiero ser nerudiano en la sinergia”¹⁴², porque la obra de Neruda debe ser el alimento de todos los escritores. Su búsqueda expresiva se dirige a una mayor identidad con la literatura chilena:

66. ¿Como a la Cruz, hemos de volver a Neruda con las rodillas sangrantes, los pulmones agujereados, los ojos llenos de lágrimas? 67. Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada *literatura chilena*. 68. Todos los poetas, entonces, vivirán en comunas artísticas llamadas cárceles o manicomios. 69. Nuestra casa imaginaria, nuestra casa común¹⁴³.

latinoamericanos: el desencanto, como condición arraigada en la narrativa de Bolaño puesto que se ha producido por un exceso de expectativas sociales e individuales, que las democracias postdictatoriales no han sido capaces de cumplir. Es así que leemos en “*Amuleto* la derrota es clara y colectiva: la marcha de los jóvenes latinoamericanos que van directo al precipicio. La marcha de los jóvenes latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta que, como señalara el propio Bolaño, creyeron en las utopías revolucionarias y se jugaron la vida en ello”. En Patricia Poblete Alday: *El balido de la oveja negra: La obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa Chilena*. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 141.

¹⁴¹ *Ibid.* p.43.

¹⁴² *Ibid.*, p.94.

¹⁴³ *Ibid.*, p.94.

Bolaño continuó saldando la deuda mediante el resurgimiento de sus antepasados históricos y literarios chilenos¹⁴⁴. Resulta claro que la dictadura chilena es el ejemplo más cercano que Bolaño recuerda sobre la concentración de violencia en Latinoamérica hacia los años 70, las revoluciones comenzadas y sus fracasos, el poder de la violencia militar, las abismales brechas de desigualdades sociales y la época socialista en Chile. En el plano de la poesía que sustenta a Bolaño se conoce la disputa entre las estéticas opuestas de Enrique Lihn y Jorge Teillier¹⁴⁵, dos de los grandes poetas chilenos del periodo anterior al golpe, quienes encuadraron la llegada de esta nueva estética que no es producto de un quiebre o de una evolución de la literatura chilena. Obedece esto a algo más trascendente: el cambio radical de las condiciones histórico-sociales introducidas por la dictadura. En esta línea interpretativa, Patricia Poblete Alday señala la analogía entre la literatura chilena y el autor:

Otra herencia de la literatura dictatorial reconocible en Bolaño es la omisión, las *elipses*. El poeta Raúl Zurita indica que durante la dictadura lo no dicho se erigió como eje ordenador del lenguaje. Esto tanto para bordear la censura como por la desconfianza que generaba el lenguaje mismo en una sociedad altamente represora. Del mismo modo, en la narrativa de Bolaño nos encontramos con episodios sin referir, explicaciones omitidas, causalidades rotas. Por supuesto, en ambos casos lo no dicho obedece a razones e imperativos distintos: mayormente extratextuales en el primer caso; casi siempre diegéticos en el segundo. Con un mínimo de información sobre el marco de referencia externa, el lector podía completar sin dificultades las elipses que abundan en la literatura de los 80. En cambio para el lector de Bolaño lo no dicho permanece así: indecible. Podemos intuir lo que se omite, pero nunca tendremos su evidencia¹⁴⁶.

¹⁴⁴ El autor nunca abandonó el interés por rescatar sus raíces chilenas, así lo reflejan las novelas que dedica a la dictadura chilena, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* sobre todo, por reivindicar su propio origen a través de su álter ego literario Arturo Belano, personaje-ejemplo de exiliado chileno errante.

¹⁴⁵ David Miralles en “Poéticas de la postmodernidad: literatura Chilena Neovanguardista durante la dictadura militar (1973 – 1990)” asume: “Particularmente con los trabajos de Jorge Teillier y Enrique Lihn se ha comenzado a abrir una veta de crítica de la modernidad y, por lo mismo, de autocrítica del sub-sistema. Por caminos diversos ambos poetas acometen una crítica lúcida del proyecto de la modernidad. Jorge Teillier mediante el desplazamiento hacia la ruralidad y a la infancia que parece preservar un mundo ajeno a la dinámica devastadora y enajenante de la sociedad capitalista. Lihn mediante la crítica in situ del ‘locus horridus’ de la ciudad moderna y de la experiencia de un sujeto degradado”. En Presented to the Department of Romance Languages and the Graduate School of the University of Oregon In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. September 2004. p. 46.

¹⁴⁶ Patricia Poblete Alday: *El balido de la oveja negra...op.cit.*, p. 244.

Debemos recordar que en ciertas investigaciones¹⁴⁷ la poesía chilena surgida durante el período de la dictadura militar del general Augusto Pinochet fue un fenómeno caracterizado, en lo principal, por la gran variedad de sus propuestas estéticas. Una investigación de dicha productividad artística nos lleva a reconocer que esta pluralidad comprende desde una poesía de carácter testimonial hasta productos de indagación con el lenguaje. En efecto al comienzo de la dictadura la lírica chilena se debatió en busca de un espacio y de un reconocimiento en los campos intelectuales y artísticos que, sin prisa, comenzaron a estructurarse en la sociedad chilena.

Sobre este contexto histórico se debe marcar que los poetas chilenos más sobresalientes y reconocidos continuaron su producción sin que se haya advertido una merma en la calidad o una crisis estética, puesto que no hubo una crisis en el ámbito de la literatura. Esto se afirma por el hecho de que las mencionadas nuevas poéticas no surgieron contraponiéndose o negando a la poesía anterior. Si bien no parece haber angustia de influencias en los nuevos escritores que comenzaron a ocupar la escena literaria pues tuvieron la conciencia de estar implantando un nuevo arte sin margen alguno de comparación con la poesía anterior. Para sustentar lo anterior, el investigador David Miralles señala:

La generación de 1960, parece ser la única no polémica, como ya lo hemos señalado. Su voluntad epigonal, si bien es sorprendente, puede responder de alguna manera al trazado hecho por los poetas anteriores, Parra, Teillier, Lihn. Rasgos de estos poetas pueden encontrarse en los miembros de esta promoción. La explicación posible a esta situación puede hallarse quizás en el hecho que ya desde Parra ha comenzado un movimiento auto-crítico en la poesía chilena. Es decir, que de algún modo se ha producido una saturación del sub-sistema poesía-chilena y ha

¹⁴⁷ Indagaciones entre las que destacan la del investigador, David Miralles: “Poéticas de la postmodernidad: literatura Chilena Neovanguardista durante la dictadura militar (1973 – 1990)”. Presented to the Department of Romance Languages and the Graduate School of the University of Oregon In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. September 2004. Asimismo, la realizada por Sol Marina Garay C.: “Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico”. En *Estudios filológicos*, jun. 2013, no.51, p.17-26.

comenzado un periodo de autocrítica, que en términos de Bürger o más bien de Marx, estaría marcando el momento en que un sub-sistema social ha alcanzado un desarrollo completo. Para los poetas del 60 ya no es posible una instauración al modo polémico de la modernidad sino más bien su inscripción extenuada dentro de un sub-sistema ya gastado¹⁴⁸.

Enrique Lihn será la primera figura poética chilena presente en la narrativa de Bolaño. Cuando el autor de *Amuleto* le escribe por primera vez en 1979 la relación se inicia con la petición de consejos por parte de Bolaño. Aparte de hablar sobre la poesía chilena, le solicitaba a Lihn una crítica a su lírica. Para septiembre de 1982, Lihn le escribiría: “Por tu carta infiero que puedo haber escrito, previamente, en un tono antipático, puedo haber estado bajo los efectos de una mala racha, me excuso. Acabo de releer tus poemas. Los textos que tengo son muy buenos, pero no sé por qué, algunos de ellos, guardan la ficción visual del verso”¹⁴⁹. Aunque Bolaño no se sentía lejano a los versos de Lihn, resulta clara una separación entre ambos, ya que para el primero era y seguía siendo una forma de vida. Es decir, Lihn construye desde la conciencia del simulacro una caracterización de los procesos semióticos y culturales de la contemporaneidad, dado que: “el sujeto que opera en sus textos deja en la estacada al poeta romántico, en un proceso que se va acentuando en su propia historia poética [...]. Y su persistencia bajo nuevas formas degradadas, permitiendo que su poesía siga siendo un alegato amoroso, personal, crítico, testimonial, ideológico, lírico”¹⁵⁰, aunque ambos autores contienen un ensanchamiento de su universo reconciliado:

Como en Bolaño, el tono de Lihn es triste, irónico y establece una distancia con la materia narrada o poetizada; al contrario que Bolaño, inserta en ocasiones esta materia en el contexto social, llevando a las últimas consecuencias las contradicciones que eso suscita, a través del razonamiento y la crítica. En Bolaño,

¹⁴⁸ David Miralles: *Poéticas de la postmodernidad: literatura Chilena... op. cit., p. 46-47.*

¹⁴⁹ Obtenido en: <http://diario.latercera.com/2013/06/29/01/contenido/cultura-entretencion/30-140482-9-las-cartas-ineditas-de-bolano.shtml>: [30-09-2013].

¹⁵⁰ Oscar Galindo V.: “Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn” en *Estudios Filológicos*, N° 37, 2002, pp. 225-240.

en cambio, no hay razonamiento porque el mal es indetectable e inclasificable: al narrar el golpe se omite sin disculpas el discurso explícitamente histórico y político¹⁵¹.

Asimismo Bolaño rescata en “Encuentro con Enrique Lihn” de *Putas asesinas* a seis tigres de la poesía chilena: Claudio Bertoni, Diego Maquieira Astaburuaga, Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez Holger, Rodrigo Lira Canguilhem y el mismo Roberto Bolaño. Es en el inicio de este cuento en donde se refleja la admiración del escritor hacia el poeta Lihn, bajo la propuesta reiterante en su narrativa, donde todas las ciudades son semejantes:

En 1999, después de volver de Venezuela, soñé que me llevaban a la casa en donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre. Por supuesto yo sabía que Lihn estaba muerto pero cuando me invitaron a conocerlo no opuse ningún reparo. Tal vez pensé en una broma de la gente que iba conmigo, todos chilenos, tal vez en la posibilidad de un milagro¹⁵².

En relación con este carteo entre el escritor chileno y Lihn, Bolaño aborda que esos seis tigres a los cuales asume como “apenas unos gatitos de la poesía chilena del año 2000”, también serán la periferia de lo precario:

Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo. Creo. Tal vez fueran siete tigres. Pero me parece que sólo eran seis. Y difícilmente hubiéramos podido los seis ser algo en el año 2000 pues por entonces Rodrigo Lira, el mejor, ya se había suicidado y llevaba varios años pudriéndose en algún cementerio o sus cenizas volando confundidas con las demás inmundicias de Santiago. Más que de tigres hubiera debido hablar de gatos. Bertoni, hasta donde sé, es una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos. Maquieira leyó con cuidado la antología de poesía norteamericana de Cardenal y Coronel Urtecho, después publicó dos libros y se dedicó a beber. Gonzalo Muñoz se perdió en México, me dijeron, pero no como el cónsul de Lowry sino como ejecutivo de una empresa de publicidad. Martínez leyó con atención el *Duchamp des cygnes* y luego se murió. Rodrigo Lira, bueno, ya he dicho lo que

¹⁵¹ Helena Usandizaga. “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño” en *Jornadas...* p.90.

¹⁵² Roberto Bolaño: *Putas...* op.cit., p. 217.

hacia Rodrigo Lira el año de la conferencia en el instituto chileno-norteamericano¹⁵³.

Bajo estas características de refugio y admiración poética, Bolaño no oculta su conexión con la obra de su compatriota y segundo poeta predilecto: Nicanor Parra¹⁵⁴, dado que encontraba ciertas peculiaridades¹⁵⁵ que ambos compartían dentro de la lírica como poner en crisis el sistema artístico por primera vez, mediante ritmos y tonos no catalogados. Nuestro narrador declaraba que la mayoría de su prosa descendía desde la armazón de un poema; es decir, el poema adquiere en Bolaño un carácter poliédrico en donde se congregan los nutrientes para después elaborar su narrativa:

Todos mis textos —dice— me los planteo como un escrito donde prima el argumento, pero cada cuento tiene su reverso, ceñido con una disciplina de hierro, por una cuestión de economía. En el cuento de los detectives, el contrario era el poema “Saranguaco” de Nicanor Parra; su esquema, el diálogo imposible, una especie de diálogo loco. Así, podría haber escrito catorce novelas. Y, probablemente, catorce novelas infinitas¹⁵⁶.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 219

¹⁵⁴ Nicanor Parra (1914). Poeta, matemático y físico chileno cuya obra ha tenido una profunda influencia en la literatura hispanoamericana. En palabras de Harold Bloom, es el creador de la antipoesía. Entre sus obras más reconocidas se encuentran: *Cancionero sin nombre* (1937), *Poemas y antipoemas*, (1957), *Artefactos* (1972), *Páginas en blanco* (2001) y *Obras completas II & algo + (1975-2006)* publicada en el (2011). Parra expresó a la muerte de Bolaño que, había perdido a un amigo, un colega y un discípulo pero: “¿Qué se dice en este caso? Nada. El resto es silencio. No se puede verbalizar el pensamiento y el estado de ánimo. Pérdida irreparable para Chile / Pérdida irreparable para mi / Pérdida irreparable para todos.” En Nicanor Parra: “Diario la Tercera”, 16/07/2003, p. 37.

¹⁵⁵ Singularidades de un proceso poético que aprendió Bolaño puesto que es “Nicanor Parra quien parece poner en crisis este sub-sistema artístico por primera vez. Pero la crítica de Parra se dirige al lenguaje poético y es más que nada una antítesis sin solución. Su trabajo procede a reemplazar cierto lenguaje alambicado del poema modernista y/o moderno por la transcripción de un lenguaje popular. Dicha transposición, por supuesto no garantiza el abandono de otras estructuras de este tipo de poemas. Así podemos leer poemas contruidos mediante el montaje, siguiendo la técnica surrealista y escritos con un lenguaje coloquial. Su crítica nunca fue más allá, puesto que el efecto de escribir poemas estructuralmente semejantes al poema moderno mediante un lenguaje coloquial, lo ha obnubilado siempre”. En David Miralles: “*Poéticas de la postmodernidad...op.cit.*”, p. 45.

¹⁵⁶ Rodrigo Pinto: “Bolaño a la vuelta de la esquina”, en *La Nación* de Argentina, 24 de Diciembre 2002, p.12.

Desde su camino por la narrativa es posible encontrar ponderaciones para Parra en tanto que el escritor chileno coincide con la crítica de Nicanor elogiando el lenguaje poético y su antipoesía. En palabras del teórico literario estadounidense Harold Bloom, del cual compendiamos:

¿Cómo no iba a venerar yo los mejores poemas de Parra? Es un héroe de la ocultación, en sí mismo un mapa de malas lecturas. Ya se rebele contra la poesía chilena, contra Marx o Freud, conoce los límites de la ironía de la ironía. Es a la vez un auténtico innovador y un monumento cómplice a la ansiedad de la influencia. Como crítico literario gnóstico, judío y norteamericano, no estoy muy convencido de entender del todo a Nicanor Parra. Pero creo firmemente que, si el poeta más poderoso que hasta ahora ha dado el Nuevo Mundo sigue siendo Walt Whitman, Parra se le une como un poeta esencial de las Tierras del Crepúsculo. [...] ¹⁵⁷.

Bolaño presenta una filiación con el antipoeta confirmándolo como un predecesor fundamental. Su obra extiende una relectura de la obra de Parra, idea aglutinada en sus propias palabras, bajo el título de: “Ocho segundos con Nicanor Parra”, contenida en *Entre paréntesis*:

El que sea valiente que siga a Parra. Sólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen el espíritu puro entre los puros. Pero Parra no escribe una poesía juvenil. Parra no escribe sobre la pureza. Sobre el dolor y la soledad sí que escribe; sobre los desafíos inútiles y necesarios; sobre las palabras condenadas a disgregarse así como también la tribu está condenada a disgregarse. Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado. El poeta mexicano Mario Santiago, hasta donde sé, fue el único que hizo una lectura lúcida de su obra. Los demás sólo hemos visto un meteorito oscuro. Primer requisito de una obra maestra: pasar inadvertida ¹⁵⁸.

La lectura de poemas contruidos mediante el montaje, siguiendo la técnica surrealista, escritos con un lenguaje coloquial y con la introducción del lenguaje de Parra abrió pasajes en el trabajo de Bolaño, lo cual sucede en el poema “Los pasos de Parra” de *Los perros románticos*:

¹⁵⁷ Nicanor Parra: *Obras completas & algo+* (1935-1972), Tomo I (prefacio de Harold Bloom, introducción de Niall Binns y prólogo de Federico Schopf), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p.7.

¹⁵⁸ Roberto Bolaño: *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama. 2004, p. 92.

Ahora Parra camina
ahora Parra camina por Las Cruces
Marcial y yo estamos quietos y oímos sus pisadas
Chile es un pasillo largo y estrecho
sin salida aparente
allí donde sólo se oyen las pisadas
de Parra
y los sueños de generaciones
sacrificadas bajo la rueda
y no historiadas¹⁵⁹.

En este poema se puede presenciar el camino hacia la prosa de Bolaño. A su manera, en *Amuleto*, la protagonista hará mención a la poesía chilena: “Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045 [...] Nicanor Parra, sin embargo, tendrá una estatua en una plaza de Chile en el año de 2059”¹⁶⁰. Para Bolaño, los poetas constituyen una especie de congregación heroica y un tanto enigmática, una suerte de sociedad paralela con su propia escala de valores. Los poetas son, a modo de síntesis de su condición, contemporáneos o románticos rezagados¹⁶¹. La práctica poética emigrará hacia la prosa y colocará siempre frente a los ojos del lector lo que éste no quiere ver con respecto al canon literario —en particular el poético— para finalmente desacralizar su mundo.

¹⁵⁹ Roberto Bolaño: *Los perros románticos*. Ed. Acantilado, Barcelona, España. 2006, p.128

¹⁶⁰ Roberto Bolaño: *Amuleto*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1999, p.53.

¹⁶¹ Sobre este concepto de ser poeta, Juan Miguel López Merino expone a un decálogo trunco —puesto que son ocho preceptos— sobre la patente poética de Bolaño regida en la ética y la estética del fracaso: “Ante el fracaso de la razón narrativa, del sentido, aún queda la liberación mediante la sinrazón poética; ante el fracaso de nuestras conciencias, aún quedan el bálsamo y el revulsivo de nuestros sueños; ante el fracaso metafísico, ante la derrota inherente de toda forma de vida, aún queda la pura alegría de vivir; ante el fracaso de lo unitario y cerrado, de lo sistemático, aún queda lo abierto y plural, lo fragmentario (el fragmento, en realidad, es un pedazo de unidad rota); ante el fracaso de toda forma de trascendencia, aún queda la inmanencia; Ante el fracaso de la historia, aún queda la vuelta al mito; ante el fracaso colectivo, aún queda la valentía del éxito interior; ante el fracaso de la ley, aún queda la victoria ética individual, que no tiene nada que ver ni con la ley ni con los valores oficiales”. En Juan Miguel López Merino: “Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2010. pp.30-42.



Imagen 9. Nicanor Parra y Roberto Bolaño se conocieron en Las Cruces, en 1998, un balneario chileno rodeado de bosques y cerros donde vivía Nicanor Parra. Para referir la influencia que tenía en su trabajo y en una muestra de vehemente admiración, Roberto Bolaño había afirmado: “Todo se lo debo a Parra”.

La existencia de la identificación con la poesía chilena¹⁶² se verá reflejada en dos cuentos dentro de *Putas asesinas*. En “Carnet de baile” analiza la obra poética de Pablo Neruda¹⁶³, otro chileno y, perfilado bajo esta trayectoria, será también Roberto Bolaño un protagonista-narrador que se carteará de un continente a otro con Enrique Lihn Carrasco — una de las más altas figuras de la poesía chilena— en una segunda invención, “Encuentro con Enrique Lihn”. Su encuentro con él servirá también de viaje sin retorno para su misma

¹⁶² El crítico Christopher Domínguez identifica a Bolaño como un poeta/narrador que utiliza el tópico de las vanguardias, pero más bien enfocado al acervo vanguardista chileno, es decir, que se puede leer como un guiño a las figuras de Vicente Huidobro, Juan Emar, el grupo surrealista Mandrágora, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira, entre otros. Ver, Christopher Domínguez: “Bolaño y México” en: *La sabiduría sin promesa*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009.

¹⁶³ La clasificación de poetas hispanoamericanos y europeos la vemos ampliamente reproducida en *Los detectives salvajes*, a través del personaje de Ernesto san Epifanio, poeta maricón y miembro fundador del movimiento literario “Real visceralistas” dentro de la novela, quien expresa su opinión en torno al panorama de la poesía mundial de todos los tiempos y la de sus poetas más celebrados. Es allí, en donde se desavenencia entre poetas maricas y maricones, no con ánimo despectivo, ya que él mismo se sentía orgulloso de su homosexualidad, sino para diferenciar entre aquellos poetas que caminan de la ética a la estética —los primeros— y los que lo hacen a la inversa, de la estética a la ética, priorizando lo primero sobre lo segundo.

escritura puesto que Bolaño a principios de 1980 —en medio de su vida catalana— intercambió epístolas con Enrique Lihn. Ese carteo fue vital para el novelista pues el autor descubrió en él una voz crítica que lo ayudó a llenar el vacío para lograr que su ficción fuera ininterrumpida. Nuestro autor postuló en su narrativa este vínculo inminente con Lihn. El poeta-narrador encontró en las nuevas ciudades en las que vivió, un extrañamiento y la añoranza por ese tiempo desvanecido y arcádico en el que quizás no poseía más riqueza que en el presente, de “dejarlo todo y comenzar de nuevo”¹⁶⁴.



Imagen 10: De poeta chileno a poeta chileno, crítica aparecida en *El siglo*, en 1963-06-09. Autor: Enrique Lihn.

La correspondencia entre Lihn y Bolaño —de 1979 a 1983— representó en cierta forma, la conexión secreta del nuevo canon de la literatura chilena porque para Bolaño la inmortalidad no existía y no se podía pasar cien años enalteciendo al mismo escritor; es decir, en realidad no creía que se pudiera agrupar a los escritores en canónicos y

¹⁶⁴ Esta frase resume el canon literario que acompañó toda la vida a Bolaño, es así, como se titula el primer manifiesto del movimiento infrarrealista, “Déjenlo todo, nuevamente” en *Correspondencia Infra*, revista mensual del movimiento infrarrealistas, número 1. 1977, p.5.

anticanónicos debido a que el canon literario nunca será por naturaleza imparcial. Pese a las distancias y a que no se conocían, en las cartas que intercambiaron se alcanzaría a percibir el hálito de una amistad indisoluble, plasmada en su escritura:

En 1999, después de volver de Venezuela, soñé que me llevaban a la casa en donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre. [...]. Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel. Entonces comencé a cartearme con Enrique Lihn. Por supuesto, yo le escribí primero. Su respuesta no tardó en llegarme. Una carta larga y de mal genio, en el sentido que damos en Chile al término de mal genio, es decir hosca, irascible. Le contesté hablándole de mi vida, de mi casa en el campo, en uno de los cerros de Gerona, delante de mi casa la ciudad medieval, detrás el campo o el vacío¹⁶⁵.

Vida y literatura van de la mano, la poesía es la posibilidad de la resistencia, la apuesta desamparada, gratuita y generosa en Bolaño. A través de la sentencia del personaje de Auxilio Lacouture en *Amuleto*: “Porque escribí, resistí”¹⁶⁶, realiza un homenaje al poema de Lihn, “Porque escribí” dentro de *La musiquilla de las pobres esferas*, la vida es inútil, pero la escritura es algo de mayor importancia en la vida. En ambas frases el autor encuentra una ruptura histórica junto con su esfuerzo poético por: “la formación de un lenguaje y discurso que emergen después de haber agotado todo idioma convencional, paradigma, medida y representación. La poesía es la articulación de mi unión con el Otro, más allá pero presionándome, al cual la experiencia del límite ha empujado hacia mi persona”¹⁶⁷. Escribir poesía es la única forma de seguir vivo:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente

¹⁶⁵ Roberto Bolaño: *Putas...op.cit.* pp.217, 218.

¹⁶⁶ Roberto Bolaño: *Amuleto. op.cit.*, 58

¹⁶⁷ Brett Levinson: “Pos-transición y poética: el futuro de Chile actual” en: *Pensar en/la posdictadura*. Editorial cuarto propio. Santiago, 2001. p. 53.

ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.
Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo¹⁶⁸.

Para 1980 los textos de Bolaño aparecen en publicaciones poéticas de España, Francia, Holanda, Suecia, Estados Unidos, México y Chile. En 1983 tiene una destacada participación en el Primer Encuentro de Poesía Chilena que se realiza los días 1, 2 y 3 de abril. Entonces, escribir se convirtió en la forma de sobrevivir para el autor, no sólo en el aspecto económico sino porque las vicisitudes se abrieron bajo otra perspectiva para narrarlas. Ya para entonces, vida y literatura se fundirán y la estética del mal¹⁶⁹ se encarnará en personajes que simbolizarán una historia real que escapa a los límites de su narrativa. En este sentido, los poetas chilenos que surgieron durante la dictadura militar enlazaron y se reubicaron en su narrativa junto con otros coterráneos como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha¹⁷⁰, y sus movimientos

¹⁶⁸ Enrique Lihn: *Porque escribí: antología poética*. USA. Fondo de cultura económica. 1995, p.178.

¹⁶⁹ Los críticos de la obra de Bolaño han definido al mal como “una estética “profusa, latente, omnipresente en donde todos los sujetos/personajes pueden encontrar esa imagen revertida de sí mismo y a la par, desconocerse. A esta estética, Patricia Poblete lo titula como “El mal y sus polígonos” en su trabajo de investigación, “El balido de la oveja negra”, puesto que “en las obras bolañianas lo que irrumpe es el mal con su lógica desconocida pero terrible. Lo que en los primeros poetas postmodernistas fue indeterminación, se tiñe aquí de perversidad. Y la no nominación de esta última no hace sino aumentar su poder sugerente y sugestivo”. En Patricia Poblete: *El balido de la oveja negra...op.cit.*, p. 150.

¹⁷⁰ Kristov Cerda Neira, quien ha realizado estudios sobre la poética de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha refiere a su vez, que en todos ellos persiste la tendencia a concebir el oficio poético como un decir de alcance universal, capaz de dar cuenta, globalmente, de todos los niveles de la realidad chilena e hispanoamericana y de hacer proposiciones sobre el sentido oculto o posible de esta realidad, desde una subjetividad, en muchas ocasiones, no menos abarcante y grandilocuente como la que campea en la producción huidobriana. Todos estos poetas se encuentran implicados por el proyecto literario de la modernidad, en la medida en que la alteridad deseada por ésta se articula como la aspiración de un orden social distinto salido de la crítica revolucionaria al orden imperante, o bien, como la concepción de un orden metafísico unitario anudado por la analogía. En Kristov Cerda Neira: “Una Poética desde la marginalidad y el fracaso: el escupitajo en la escudilla de Enrique Lihn”. *Alpha, Osorno*, n. 23, dic. 2006. pp.137-152.

vanguardistas trazaron un camino literario que el mismo Bolaño, en lo posterior, quiso recorrer, ya que el escritor chileno adicionó en las hebras chilenas elementos de su textualidad.

No obstante la crítica literaria Chiara Bolognese ha investigado sobre la formación literaria de Bolaño, la cual se explica desde la cultura francesa¹⁷¹, y ahonda en esta erudición a partir de algunas obras del escritor chileno, mas no en las que aquí nos ocupan. Esta cercanía de la herencia literaria chilena, reflejada en estos hipertextos aquí requeridos se dispone desde *Nocturno de Chile* —la séptima novela del escritor publicada tras su visita a Santiago de Chile en 1999, intermedia entre *Los detectives salvajes* y *Amuleto*—; esta novela constituida por una narrativa lírica y tributo a su patria que “nos recuerda que la realidad novelesca sólo alcanza el sentido poético del mundo cuando crea, al mismo tiempo, caracteres y atmósferas. Sebastián Urrutia Lacroix deberá iniciar su educación sentimental cruzando la aduana del crítico Farewell, príncipe de la literatura chilena”¹⁷².

Chile: una herencia cultural, ventana al mundo y parrilla literaria que no oculta a un desarraigado Bolaño y original narrador. Una patria que sirvió de anclaje en el recuerdo primigenio de una experiencia o de una etapa vital entera que ha servido para reafirmarlo como escritor chileno fundamental para la literatura contemporánea¹⁷³ y de lo cual el poeta

¹⁷¹ Chiara Bolognese: “París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño”. En: *Anales de la literatura chilena*. 2009, Número 11, pp. 227-239

¹⁷² Christopher Domínguez Michael: “Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño”. En: *Letras libres*, 2001, pp.7-11.

¹⁷³ Existen publicaciones y estudios críticos que requieren la importancia de seguir abordando la obra de Bolaño, no exclusiva de un país, sino vista como la aportación de un proyecto literario inimitable, en los que sobresalen: *Territorios en fuga* de Patricia Espinosa (2003) y *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* de Celina Manzoni (2006), ambos trabajos recogen los primeros acercamientos críticos a la obra de Roberto Bolaño. *Bolaño salvaje* de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (2008), que concentra una serie de aproximaciones de diversos autores y permite constatar el interés creciente hacia la obra. Posteriormente, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* de Chiara Bolognese (2009) y *Bolaño otra vuelta de tuerca* de Patricia Poblete Alday (2010), contienen una tendencia hacia la profundidad en el análisis crítico. También se destaca *Bolaño Infra. 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes* (2010) de Montserrat Madariaga Caro, una exploración que incluye entrevistas y recopilación de testimonios

nunca renuncia para ofrecernos héroes, antihéroes, tumbas y escritores chilenos para completar la taxonomía sobre una variedad que sustentó desde la escritura poética hasta el texto narrativo.

con el fin de reconstruir la biografía. Luego, *El héroe improbable*, de Sergio Marras (2011), expone una mirada profunda y acotada de la obra bolañiana.

1.2.2. *El poeta y lo marginal en Bolaño*

El poeta es un ser marginal, pero de esta marginalidad y de este desplazamiento puede nacer su fuerza: la de transformar la poesía en experiencia vital, y acceder a otro mundo, más allá del mundo asqueante donde se vive.

Jorge Teillier, *Para ángeles y gorriones*

El comienzo de la poesía marginal¹⁷⁴ se produjo desde la primera fase de la dictadura en Chile, así catalogada por el investigador José Joaquín Brunner Ried¹⁷⁵, momento en el que se transitó a una segunda etapa que se da a conocer hacia el fin de la censura oficial a partir de 1983. Luego de este año se abre el proceso de transformación de la literatura chilena, persiguiendo el objetivo de explorar a un grupo de obras literarias surgidas durante la dictadura militar chilena comprendidas de 1973 a 1990. La característica de estas obras es su carácter vanguardista, experimental o de avanzada. Una práctica que ha sido, pues, extremadamente radical gracias a que sus integrantes han manifestado una lucidez a menudo inaccesible para los lectores no iniciados en la neovanguardia.

En las narraciones de Bolaño, muchos de los poetas descubren una ética diferenciada que huye de los cánones marcados por el mercado cultural. Sobre este horizonte, la década de los 70¹⁷⁶, marcada por los estigmas de la errancia, el fracaso y la

¹⁷⁴ También conocida como “Generación mimeógrafo”, puesto que su carácter estuvo inspirado en el movimiento de la contracultura. Su designación se refiere a su característica principal, es decir, la sustitución de las obras de los medios tradicionales pendientes de los medios alternativos de comunicación utilizados por los artistas independientes o “representantes de la cultura marginal”, que sintió la necesidad de expresarse y difundir sus ideas.

¹⁷⁵ José Joaquín Brunner Ried (1944) es investigador, consultor y académico chileno militante del Partido por la Democracia (PPD), doctor en Lenguajes y Culturas Latinoamericanas y ex ministro de Estado del presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle. Además de haber realizado consultorías en materias de educación para el Banco Mundial, su trabajo ha sido enfocado a la investigación de las ciencias sociales, ha publicado diversos libros y ensayos sobre las culturas latinas, en especial su labor se gesta desde su labor como docente en la Universidad Católica de Chile, de la cual fue eximido por razones políticas tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

¹⁷⁶ En su trabajo “Marginalidad y derrota: la poesía infrarrealista de Roberto Bolaño”, Andrea Cobas Carral describe así a dicha configuración: “La marginalidad de los infrarrealistas trasciende los discursos: hacia 1977

marginalidad, equipararon a aquellos poetas decididos a vivir la poesía¹⁷⁷. La labor poética¹⁷⁸ aparece como el espacio subterráneo en el que el escritor resiste las embestidas de una maquinaria comercial que escinde las posibilidades de creación mientras demanda a quienes deseen ingresar en su circuito de autenticación y el abandono de la actitud subversiva presente en la literatura.

Al leer en la narrativa de Bolaño una ciudad en el texto/textura que nos remite a sus personajes (poetas marginales desconectados con su entorno y en donde no encajan: en donde la evocación de su tierra los hacen sentir fugitivos, olvidados y donde tratan de percibir a la ciudad) que no serán más que una sombra, un murmullo y un sonido. Ser poeta marginal¹⁷⁹ se circunscribe a ser un poeta menor. El poeta se margina, también, respecto de sus pares y de la herencia nacional-latinoamericana de los poetas-diplomáticos, poetas-

les resulta casi imposible publicar o ser considerados siquiera como interlocutores válidos. Así, los medios de difusión literaria del infrarrealismo se reducen a un puñado de revistas de ínfima tirada -y que no superan los dos o tres números publicados- y a algunas editoriales casi siempre autogestionadas con los escasos recursos de los integrantes del movimiento”. En *UBA/CONICET*, Buenos aires, p. 1.

¹⁷⁷ Sobre la concatenación de “vivir la poesía” y “el poeta marginal”, Juan García Madero, personaje de *Los detectives salvajes*, lo resume: “Los poetas mexicanos (supongo que los poetas en general) detestan que se les recuerde su ignorancia. Pero yo no me arredré y después de que me destrozara un par de poemas en la segunda sesión a la que asistía, le pregunté si sabía qué era un *rispetto*. Álamo pensó que yo le exigía *respeto* para mis poesías y se largó a hablar de la crítica objetiva (para variar), que es un campo de minas por donde debe transitar todo joven poeta, etcétera, pero no lo dejé proseguir y tras aclararle que nunca en mi corta vida había solicitado respeto para mis pobres creaciones volví a formularle la pregunta, esta vez intentando vocalizar con la mayor claridad posible [...]”. En Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 14.

¹⁷⁸ Israel Aaron Holas señala sobre esta enunciación marginal en la obra poética de Bolaño: “la temprana asociación de Bolaño con el *Infrarrealismo*, por su parte, sugiere un cuestionamiento profundo y una desviación crítica con relación a la tradición del realismo literario. Esta desviación tiene el fin de dar forma a otras posibilidades expresivas, es decir, de dar cuenta de una sensibilidad social diferente, que emerge desde un lugar de enunciación o punto de mira infrarreal o marginal”. En “Subversión, innovación y marginalidad en la obra de Roberto Bolaño”. The University of Adelaide. South Australia. 2013. P. 17.

¹⁷⁹ Lo marginal ha sido también asociado con el paradigma de la condición posmoderna que nos ocupa aquí, sobre una deslocalización en la que “al tratar los textos bolañianos, se puede utilizar el término de deslocalización, para referirse a los lugares difuminados donde deambulan sus personajes itinerantes [...] retrata a menudo lo nacional visto desde fuera, desde la nueva patria de los dispersos. Éstos se mueven en un universo dominado por la indiferencia: cada ciudad podría ser cualquier ciudad, ya que los dramas y la soledad son siempre los mismos y persiguen a los protagonistas. El autor no describe la sociedad posmoderna en sí, sino que se dedica a retratarla viéndola desde el margen y lo marginal”. En Chiara Bolognese: *Pistas de un naufragio. Cartografías de Roberto Bolaño*. Editorial Margen. Santiago, 2009, p. 68.

comprometidos, o el sinnúmero de poetas que en algún momento de su vida han creado obras clásicas:

Al llegar a su habitación B se pone el traje de baño y se va a la playa. Nada durante un rato y luego intenta leer aprovechando la escasa luz del crepúsculo. Lee a los poetas surrealistas y no entiende nada. Un hombre pacífico y solitario, al borde de la muerte. Imágenes, heridas. Eso es lo único que ve. Y de hecho las imágenes poco a poco se van diluyendo, como el sol poniente, y sólo quedan las heridas. Un poeta menor desaparece mientras espera un visado para el Nuevo Mundo. Un poeta menor desaparece sin dejar rastros mientras desespera varado en un pueblo cualquiera del Mediterráneo francés. No hay investigación. No hay cadáver¹⁸⁰.

El poeta marginal¹⁸¹ aporta a la historia de la literatura latinoamericana el quiebre de la línea hacia una nueva dirección, una superación de lo que Harold Bloom denomina como la “angustia de las influencias”, en donde hay que borrar todo desde sus orígenes, puesto que: “El verdadero poeta es un hombre sin conocimientos: olvida la mayoría de las cosas con el objeto de hacer una; es injusto hacia lo que se halla atrás y solamente reconoce una ley, la ley de lo que se va a ser”¹⁸².

La relación entre poesía y ciudad actual planteó una nueva agenda de problemas culturales para el poeta marginal, quien adquirió voces neosociales y urbanas que se asumen en Bolaño como herederas de las poéticas del compromiso del siglo XXI. Éstas ensayan nuevos registros de la denuncia política, la sátira, la parodia, el humor corrosivo y el antagonismo. Las construcciones literarias del poeta marginal exhiben posturas

¹⁸⁰ Roberto Bolaño: *Amuleto...* op.cit., pp. 50-51.

¹⁸¹ Auxilio Lacouture, personaje de *Amuleto*, contribuye también con pinceladas sobre el poeta marginal quien vive una marginalidad social, y encuentra en los demás poetas marginales una vida despreocupante, recolectando los desechos discursivos de la cultura para fabricar sus propios y contingentes dispositivos de felicidad: “Por las noches llevaba una vida más bien bohemia, con los poetas de México, lo que me resultaba altamente gratificante e incluso hasta conveniente pues por entonces el dinero escaseaba y no tenía ni para la pensión. Pero por regla general sí tenía. Yo no quiero exagerar. Yo tenía dinero para vivir y los poetas de México me prestaban libros de literatura mexicana, al principio sus propios poemarios, los poetas son así, luego los imprescindibles y los clásicos, y de esta manera mis gastos se reducían al mínimo. A veces me podía pasar una semana entera sin gastar un peso. Yo era feliz. Los poetas mexicanos eran generosos y yo era feliz. En aquellos tiempos comencé a conocerlos a todos y ellos me conocieron a mí. Éramos inseparables”. En Roberto Bolaño: *Amuleto...* op.cit., p. 23.

¹⁸² Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Caracas, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, 1991, p.68.

inconformistas con facetas complementarias, una intimidad histórica y socialmente vinculada, desde una denuncia escéptica, corrosiva y demoleadora. La marginalidad de los personajes revela el afán del ser humano en cuanto artista por agregar sus propios recuerdos a imágenes destinadas al olvido y a la desaparición. Este valor impuesto a los poetas prolifera en lo que el antropólogo francés Marc Augé ha definido como los “no lugares”:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico. [...] El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación¹⁸³.

La lógica que preside la fase de edificación de lo marginal será todo aquello que carece de representación en el interior del sistema social y cultural mezclado con una desafección emocional. La ciudad se caracteriza en este ámbito como un espacio de desamparo y menoscabo. Es así que tras el proceso de reconstrucción nacional emprendido por la dictadura surgió una deconstrucción narrativa y de aquí floreció la marginalidad como pauta de comportamiento y de predilecciones temáticas, mediante ésta se intentó capturar el sentido incontaminado de los individuos frente a una suerte de barbarie permanente. Lo marginal ha sido sojuzgado a un estado de preponderancia en la obra de Bolaño, en donde sus personajes se proyectan:

El concepto de marginalidad tiene una amplitud tan considerable, que debo empezar por deslindarlo para situar el tema de estas notas. Acudo a esa palabra o, más bien, la pido en préstamo a otras disciplinas, como la sociología, para llamar la atención

¹⁸³ Marc Augé: *Los no lugares, espacios... op.cit.*, pp.83-84.

sobre el caso de algunos poetas que han realizado su tarea al margen o en los bordes de la institución literaria, consagrada o consagratoria, a menudo por decisión propia o por una singularidad del carácter que los llevó al distanciamiento o al retiro. Por esas razones, aunque su obra haya sido apreciada por algunos lectores y estudiosos, figure incluso en antologías o sea mencionada en historias literarias, su importancia ha demorado en ser reconocida y aceptada más allá de esos círculos reducidos. En otras palabras, el pasaje desde esa frontera en la cual se situaron o fueron situados, hacia una relativa o notoria *desmarginalidad*, ha sido un proceso lento, cuyas oscilaciones suelen registrar los lectores devotos que han venido después¹⁸⁴.

El poeta al margen se torna más que una estética ya que por su rechazo a una institucionalización pierde, más que ninguna otra cosa, su propia naturaleza inscrita a la modernidad. Existe, también aquí, una pulsión sistemática por fijar límites y por establecer fronteras: por separar y determinar con claridad lo urbano-canon de lo marginal-anticanon. El poeta marginal no considera fundamental incorporarse al contexto económico, político y sociocultural para determinar en qué espacio de influencia se encuentra el arte y la literatura. Esa marginación voluntaria del artista en el campo de su narrativa será transgredida por las mismas lógicas de la modernidad y convertida en un desdibujamiento del tiempo narrativo por Bolaño. Por lo tanto “el espacio literario se entiende como ese lugar disperso, generado desde el fondo de un vacío y conformado por soledades y ausencias, y rasgado por esas marginalidades indecibles que la cultura normada pretende apartar de sus ámbitos habituales”¹⁸⁵. En este sentido subrayamos:

No cabe duda de que la mera mención de la palabra canon arrastra de inmediato otra palabra, marginalidad, que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada; en ese sentido, ésta no termina de comprenderse sino en relación con aquélla. El canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta

¹⁸⁴ Pedro Lastra: “Sobre poetas marginales” en *Mapocho*. 1998, N° 43 Primer Semestre. p.7-14.

¹⁸⁵ Felipe Adrián Ríos Baeza: *La noción del margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2011, p.16.

voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica¹⁸⁶.

La estructura “marginal” en la obra de Bolaño se afirma en aquel borde en el que sus signos no pueden leerse con comodidad y buscan romper todas las expectativas del lector. En Bolaño la ausencia de límites y fronteras, las formas de organización autorreflexivas, la cultura posmoderna y la sociedad multicultural han logrado incorporar su lógica afable los ribetes expresivos y paranoides para la descripción del texto. Es el caso del escritor que se presenta en el congreso sobre literatura alemana contemporánea celebrado en Ámsterdam en 1995 —al que asisten los archiboldianos de 2666— quienes se encuentran con el diálogo de este escritor diáfano y marginal:

Y cuando este borroso escritor, que era suave, durante su charla (o diálogo) se puso a recordar su periplo como periodista, como armador de páginas culturales, [...] de pronto, sin venir a cuento, apareció el nombre de Archiboldi (influido tal vez por la charla anterior dirigida por Espinoza y Pelletier), a quien había conocido, precisamente, mientras ejercía de promotor cultural de un ayuntamiento frisón, al norte de Wilhelmshaven, frente a las costas del Mar del Norte y las islas Frisias Orientales, un sitio donde hacía frío, mucho frío, y más que frío humedad, una humedad salina que te calaba los huesos, y sólo había dos maneras de pasar el invierno, una, bebiendo hasta coger una cirrosis, y dos, en la sala de actos del ayuntamiento, escuchando música (por regla general de cuartetos de cámara de aficionados), o hablando con escritores que venían de otros lugares y a quienes se les pagaba muy poco, una habitación en la única pensión del pueblo y unos cuantos marcos que cubrían el viaje de ida y vuelta en tren, esos trenes tan distintos de los actuales trenes alemanes, pero en donde la gente, tal vez, era más locuaz, más educada, más interesada en el prójimo, en fin, que tras el pago y descontando los gastos de transporte, el escritor se iba de aquellos lugares y volvía a su hogar (que en ocasiones sólo era un cuarto de hotel en Frankfurt o Colonia)[...] ¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Noé Jitrik: “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella (comp.): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998, p. 19.

¹⁸⁷ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p. 14.

La expresión irreverente, la estética radical, la inscripción de lo metropolitano y lo moderno, la mixtura de la cultura popular con la docta¹⁸⁸, la antipatía al realismo mágico y la desconfianza son —incluso— las expresiones más radicales de las subculturas del Tercer Mundo que reflejan tanto Ulises Lima como Arturo Belano. Personajes que atienden al carácter marginal, no inscrito en los cánones literarios y se encargan de la jerarquización como umbral de la marginalidad, en donde existe: “una preocupación mayor por detallar las circunstancias *en torno* a la poesía, es decir, todos los momentos en los cuales se *bordea* la creación poética”¹⁸⁹ como eje narrativo:

Y entonces yo ya no quise dilatar más el asunto y lo abordé y le pregunté quién era y él dijo soy Ulises Lima, poeta real visceralista, el penúltimo poeta real visceralista que queda en México, tal cual, y la verdad, qué quieren que les diga, su nombre no me sonaba de nada, aunque la noche anterior, por orden de don Octavio, había estado consultando índices de más de diez antologías de poesía reciente y no tan reciente, entre ellas la famosa antología de Zarco en donde están censados más de quinientos poetas jóvenes. Pero su nombre no me sonaba para nada. Y entonces le dije: ¿sabe usted quién es el señor que está sentado allí? Y él dijo: sí, lo sé. Y yo le dije (debía asegurarme): ¿quién? Y él dijo: es Octavio Paz¹⁹⁰.

El desarraigo, la miseria y la soledad son características del poeta marginal en Bolaño pues su narrativa nace de las páginas que hablan de la representación de otros seres subalternos, al margen del mundo, para hacer la crónica de un devenir con la fuga de su referente. El autor chileno “marginalizará la marginalidad”¹⁹¹. El poeta marginal no busca

¹⁸⁸ Poblete nos remite a la afirmación sobre esta socialización en la cual “se expresan en la proliferación de subculturas marginales, basadas en la negación del otro. De ahí el surgimiento de pequeños grupos feministas radicales, de colectivos gays, indigenistas, ecologistas, tribus urbanas y barras futbolísticas, etc, que no generan identificación más que dentro de los márgenes de sus respectivas agrupaciones”. En Patricia Poblete Alday: *El balido de... op.cit.*, p. 63.

¹⁸⁹ Felipe Adrián Ríos Baeza: *La noción del margen... op.cit.*, p. 57.

¹⁹⁰ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 509.

¹⁹¹ El uso de esta expresión remite a la afirmación de Ríos Baeza, en donde también agrega dos características fundamentales: “Primero, la ruptura de expectativas convincentes para un lector acostumbrado a narraciones que acaben amarrando tensamente los cabos sueltos; y segundo, la atención concentrada en el elemento textual que precisamente abandona los centros para marcharse hacia los márgenes, con el fin de aparecer, luego, en la periferia, revelándose como un centelleo que podría abrir potencialmente los bordes marcados”. En Felipe Adrián Ríos Baeza: *La noción del margen... op.cit.*, p. 217.

estar inscrito en un canon mejor encajable del mundo literario, lo cual se expresa desde la proliferación de subculturas marginales, basadas en la negación del otro:

En la cuerda floja están Moctezuma Rodríguez, Catalina O'Hara y él mismo. ¿Tú, Jacinto? Muy movidos está ese Belano, pues, dice Requena resignado. ¿Y yo? No, de ti nadie ha hablado por ahora, dice Requena con voz vacilante. Le pregunto el motivo de estas expulsiones. No lo sabe. Se reafirma en su primera opinión: una locura temporal de Arturo Belano. Luego me explica (aunque esto *yo ya lo sé*) que Bretón acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Bretón, dice Requena. En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Bretón, suspira. ¿Y los expulsados qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo? Requena se ríe. La mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! Y a aquellos que lo saben no les importa nada el real visceralismo. Se podría decir que Arturo les ha hecho un favor¹⁹².

La escritura de Bolaño deja ver el modo marginal con sus personajes, los cuales viven en una narrativa unificadora: suma de la descripción de acciones violentas y estridentes con el espacio ciudadano en que se establecen. Los personajes se encuentran interrumpiendo el orden cotidiano del espacio público, pero no logran eliminar el *vacío*, sino que “el autor funda el vacío de la negación, la disruptividad de la apariencia”¹⁹³. Protagonistas crecientes hacia lo marginal en una “épica de la tristeza”¹⁹⁴, desarrollados en jornadas de protesta civil que son reprimidas, en especial en aquellos sectores poblacionales y barrios marginales de las grandes ciudades.

El autor chileno-mexicano-español convive con esta idea dentro de los cuatro textos que analizamos, en los cuales sus protagonistas serán sujetos culturales que observan temerosos un orden al cual nunca se integran fluctuando en la consecuente pérdida del espacio identitario latinoamericano. Es Latinoamérica la geografía elegida por la literatura

¹⁹² *Ibid.*, p.101.

¹⁹³ Daniuska González: “Roberto Bolaño: la escritura bárbara”, en *Roberto Bolaño: la experiencia... op.cit.*, p. 17.

¹⁹⁴ Es así como Ignacio Echeverría, define a una de las características preponderantes en la obra de Roberto Bolaño puesto que: “Dicha épica alude a una escritura donde el dolor y el sentimiento de fragilidad existencial son rasgos que caracterizan la totalidad de su obra” en Ignacio Echeverría: “Una épica de la tristeza”, en *Roberto Bolaño... op.cit.*, p. 193.

marginal aunque ésta es relativamente nueva y tuvo un *boom* con la publicación de la novela *Ciudad de Dios* (1997) de Paulo Lins¹⁹⁵. Hoy día encontramos a varios autores que escriben sobre los bajos mundos, pero Bolaño ya había observado la problemática de las grandes metrópolis latinoamericanas 2666 es la catalizadora de lo marginal, cada una de sus partes remite a Santa Teresa, ciudad mexicana fronteriza en la cual ocurren continuos asesinatos de mujeres:

Por la tarde dio otro par de clases y luego volvió caminando a casa. Al pasar por la plaza principal de Santa Teresa vio a un grupo de mujeres manifestándose delante de la municipalidad.

En una de las pancartas leyó: No a la impunidad. En otra: Basta de corrupción. Desde los arcos de adobe del edificio colonial un grupo de policías vigilaba a las mujeres. No eran fuerzas antidisturbios sino simples policías uniformados de Santa Teresa. Cuando se alejaba oyó que alguien lo llamaba por su nombre. Al volverse vio en la acera de enfrente a la profesora Pérez y a su hija. Las invitó a tomar un refresco. En la cafetería le explicaron que la manifestación era para pedir transparencia en las investigaciones sobre las desapariciones y asesinatos de mujeres¹⁹⁶.

En esta tentativa de concentrar el margen los integrantes del real visceralismo escogen ejercitarse literariamente en un género: la poesía, la cual canonizan. No obstante su práctica supone siempre una experiencia individual antes que colectiva como poetas marginales: “A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales”¹⁹⁷, “[...] pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el

¹⁹⁵ Paulo Lins (1958). Escritor brasileño, en 1986 publicó el libro de poemas titulado *Sobre o sol*. Se ha dedicado también a la enseñanza, y en la actualidad escribe guiones de largometrajes, dirige películas para la televisión y colabora en diversas revistas y periódicos brasileños. Entre 1986 a 1993 trabajó como ayudante de la antropóloga Alba Zaluar —que por entonces investigaba la criminalidad en las *favelas* brasileñas—, y de sus entrevistas surgió la idea de escribir una novela basada en cuanto había visto y oído: así se gestó *Ciudad de Dios*, el autor mezcla la ficción con una realidad social desconocida para la mayoría de los lectores. Hoy en día es una de las obras más vendidas en Brasil en los últimos años, y traducida a numerosos idiomas. También ésta ha inspirado la película del mismo título, dirigida por el brasileño Fernando Meirelles.

¹⁹⁶ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p. 131.

¹⁹⁷ Roberto Bolaño: *Los detectives...op.cit.*, p. 113.

insulto indiscriminado”¹⁹⁸, porque la lectura marginal será un capricho universitario y una narrativa de juventud. Será, pues, la bulimia argumental.



Imagen 11: El no lugar del “El reloj chino” que se encuentra en las calles de Bucareli y Atenas de la colonia Juárez en la Ciudad de México, espacio en donde cruzan los viajes de los poetas marginales, los infrarrealistas en *Los detectives salvajes*.

El poeta marginal y su estética inundan la literatura de Bolaño¹⁹⁹: ese sujeto es corrosivo y catastrófico, es la contraparte —a la imagen de Neruda o Baudelaire— de ser rico o reconocido en la poesía. Así pues los poetas en la literatura de Bolaño se mantienen en el mundo-margen, es decir, todo aquello que carece de representación al interior en el sistema social y cultural y que, en consecuencia, ha sido sometido y relegado a un estado de

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹⁹⁹ Quim Font será un personaje emblemático de poeta marginal en *Los detectives salvajes*, sus peripecias en el manicomio y su regreso a la vida “normal” son el desarraigo y la inestabilidad que le provoca el suceso de haber estado diez años encerrado, al margen de la sociedad, y su reintegración a ésta. En el penetrable del tiempo que podemos leer desde la página 201 hasta la página 213 en la obra.

abyección. Es quizá ese gesto que el autor chileno incluye como perfil prototípico en sus personajes, y que consiste en una aparente exclusión del mercado simbólico tradicional. El poeta marginal se afirma en el borde de la sociedad como el tipo formal de elementos imaginísticos en que Kevin Lynch²⁰⁰ divide adecuadamente la imagen de la ciudad, esto es, en el que sus signos no pueden leerse con comodidad y buscan romper todas las expectativas del lector. En este sentido, resulta bastante claro que el personaje central lucha en contra de la figura poética que contiene un discurso lírico aceptado por la sociedad como el bien:

No sabía, sin embargo, lo que era una pentapodia (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica es un sistema de cinco pies), tampoco sabía lo que era un nicárqueo (que es un verso parecido al falecio), ni lo que era un tetrástico (que es una estrofa de cuatro versos). ¿Que cómo sé que no lo sabía? Porque cometí el error, el primer día de taller, de preguntárselo. No sé en qué estaría pensando. El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea, al menos eso fue lo que me dijo Ulises Lima minutos después de que yo me sumara y fuera amistosamente aceptado en las filas del realismo visceral²⁰¹.

El poeta chileno marginal que más interesó a Bolaño fue Juan Luis Martínez²⁰², a través de Enrique Lihn, el cual analiza su idea de la estética posmoderna en su obra *La nueva novela*²⁰³. En su obra Martínez señala, “a pesar suyo fue una figura ejemplar para los

²⁰⁰ Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad*. México D.F. Editorial Gustavo Gili, SL, 1998.

²⁰¹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.ci.*, p.14

²⁰² Juan Luis Martínez (1942-1993). Fue un poeta vanguardista y artista visual chileno. Considerado como uno de los poetas lúcidos de su generación por su autoría literaria, su erudición y por su ingeniosidad en su periodo creativo de juventud. Sostuvo amistad con grandes figuras literarias como Nicanor Parra, José Donoso, Martín Cerda, Enrique Lihn, Pedro Lastra, Raúl Zurita, Sergio Badilla Castillo, Eduardo Parra Pizarro, Gustavo "Grillo" Mujica, Juan Cameron y Freddy Flores Knistoff. Al igual que Bolaño, dato curioso, resulta que entre los 15 y los 20 años, ya iniciados sus estudios de secundaria, jamás regresaría a las aulas, pero por las influencias culturales que lo rodearon en la ciudad de Valparaíso a fines de los años cincuenta comenzó una larga etapa de lecturas y aprendizaje autodidacta.

²⁰³ *La nueva novela* de Juan Luis Martínez fue escrita de 1971 a 1977. Por un lado, cada una de sus partes puede ser considerada como un todo, porque cada una de éstas atiende a ese sentido que le da constitución a un poema y a su vez todos ellos son fragmentos de esa totalidad que es el libro mismo. De esta forma ésta se construye en su contenido como un sistema de referencias, las que operan permanentemente en todas

jóvenes escritores chilenos, y lo sigue siendo todavía. En un trabajo que le dedicamos [...] dijimos que una de sus singularidades era ésa: hacerse presente en su desaparición. Y es oportuno hablar aquí de *desaparición*, porque ése fue uno de los temas principales de su poesía”²⁰⁴; también confesaría que atacaba desde diversas facetas el discurso de la poesía y del conocimiento occidental, del cual enunció su carácter de sub-cultura. Además, con esta obra de recortes y montajes fue “un libro que se [inscribió] como un acto poético marginal, rompiera o no todas las formas tradicionales de la poesía en Chile, fundador de una mirada, proponiendo un lenguaje, cuyo trasfondo tenía la validez de una negación profunda”²⁰⁵.

Con referencia a esta condición y más allá de dicho carácter rupturista, son los espacios y sujetos marginales los que se entrelazan en su escritura conformando una “mise en scene”²⁰⁶, caracterizada por una particular estética de la pobreza. La heroína Auxilio Lacouture, de *Amuleto*, constituye una entidad femenina cuya autodescripción de “madre de la poesía” detalla desde una perspectiva objetivista que recuerda a ratos la estética de la narrativa francesa, porque ella es la madre de los escritores latinoamericanos: “Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí. Así

direcciones. *La Nueva Novela* presenta un humor en la poesía que ha sido confundido por la crítica con nociones del pensamiento científico, el espacio y el tiempo, álgebra, psicología, geografía y lógica.

²⁰⁴ Pedro Lastra: “Sobre poetas marginales”... *op.cit.*, p. 1.

²⁰⁵ Enrique Lihn: “La Nueva Novela de Juan Luis Martínez” en *Review of El Espíritu del Valle*, by Juan Luis Martínez. In *La Nueva Novela* (Concepción) I, 1 (1985). p.89.

²⁰⁶ Realizando una mirada a los escritos de Bolaño desde cuando era un joven residente en México, se podrá comprobar su afectividad por el cine, sus historias se entretajan y son una puesta en escena que más que teatral apuntalan hacia una reconfiguración del celuloide, con sus límites que tienen como telón de fondo no sólo las masacres dictatoriales y el duelo irresuelto ante sus muertes en las cuatro obras, señaladas anteriormente, como objeto de estudio, sino también una modalidad de existencia caracterizada por la disolución posmoderna, una ausencia de felicidad, el *vacío* cotidiano que define a los tiempos desastrosos y que experimenta la vida como trauma en donde también cine y literatura van de la mano: “los latinoamericanos no son nadie en Europa, se desconoce su realidad, sus paisajes son confundidos con típicos paisajes del cine hollywoodiense”. Roberto Bolaño: *Los detectives...* *op.cit.* p.12. Y, Bolaño reitera su obsesión por el cine: “Oliverio Girondo encontrará su lugar como escritor juvenil en el año 2099. Roberto Arlt verá toda su obra llevada al cine en el año 2102. Adolfo Bioy Casares verá toda su obra llevada al cine en el año 2105”. Roberto Bolaño: *Amuleto...* *op.cit.*, 64.

que podría decirlo. Podría decir: soy la madre y corre un céfiro de la chingada desde hace siglos, pero mejor no lo digo”²⁰⁷. Auxilio, al mismo tiempo, nos ancla en detalles de su gestualidad mientras que nos aleja de una posible psicología y propone también términos más tradicionales que podríamos denominar con un carácter también marginal:

En fin: perdí mis dientes en México como había perdido tantas otras cosas en México, y aunque de vez en cuando voces amigas o que pretendían serlo me decían ponte los dientes, Auxilio, haremos una colecta para comprarte unos postizos, Auxilio, yo siempre supe que ese hueco iba a permanecer hasta el final en carne viva y no les hacía demasiado caso aunque tampoco daba de plano una respuesta negativa. Y la pérdida trajo consigo una nueva costumbre. A partir de entonces, cuando hablaba o cuando me reía, cubría con la palma de la mano mi boca desdentada, gesto que según supe no tardó en hacerse popular en algunos ambientes²⁰⁸.

Bolaño, desde su propia reminiscencia, escribirá así el testamento de su generación²⁰⁹: el texto final del poeta errante y del trotamundos, desde donde él es partícipe. Entonces mira, traza y obtiene sus escritos. El escritor chileno incluye en sus obras a los verdaderos poetas y a los dueños de la intemperie, ésta última único lugar posible para ellos. En este sentido el discurso lírico que nace de sus páginas reivindica en infinitas reiteraciones al poeta como un creador, un intelectual limítrofe proveniente del Nuevo Mundo; es decir, y ante todo, que es una marginalidad buscada y voluntaria. Con esto reafirma mediante la hipertextualidad al poeta marginal sin patria, simple, esencial y en absoluto, latinoamericano.

²⁰⁷ Pedro Lastra: “Sobre poetas marginales”... *op.cit.*, p. 1.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁹ Sin duda, a nuestro autor le preocupó dejar siempre en claro la herencia literaria para su generación, que se gesta en relación a vida, obra y viaje. En efecto, Bolaño escribe una editorial díscola en la contraportada de Correspondencia infra: “Entiende Movimiento Infra no lanza convocatoria ni tiene la billete ni promete publicar. Conecta hondas, ensayo, poemas, cuento, bachas, talachas, lo que hagas. Cualquier chispa que reviente estómagos fríos, menopausias avanzadas, revisionismos tartamudos, máquinas reumáticas, poetas gangosos. Sólo cachetadas cariñosas o mamadas furtivas desde el centro de tu galaxia. Lánzate cabrón, sabremos perdonarte o si quieres salir del Perú avisa. Si te quedaste sin padre tenemos un amigo que toca el tambor. Si eres la muchacha mala de la historia mándanos tus guerrilleros electrónicos. Queremos perdonar a los sofistas porque sí Alcanzaremos un lugar de honor en tus cuestiones íntimas ¿HECHO?” (*sic*). Roberto Bolaño: “Mensaje o editorial Infra” en *Correspondencia Infra... op. cit.*

1.3. *La narrativa está viva, dejarlo todo*

Audaz escritura, un sorprendente efecto de distanciamiento y frialdad al narrar el infierno atroz al que nos lleva ese poeta-aviador maestro del horror.

María Bermúdez, para *Clarín*

Blanes, ubicado en la Costa Brava, fue el pequeño municipio en el cual se estableció Roberto Bolaño con Carolina López, luego de abandonar Gerona. El año de 1985 marcó el arribo de la nueva pareja de casados a esa ciudad. El escritor trabajaría en la tienda de bisutería montada por su madre y Carolina conseguiría un trabajo de servicio social en el ayuntamiento. Bolaño comenzó a escribir narrativa a raíz del nacimiento en 1990 de su hijo Lautaro, cabe señalar que decidió inclinarse hacia la narrativa como forma de hacer su oficio más provechoso y poder así sostener económicamente a su familia. Por otra parte, en 1992, se enteró de una enfermedad que cargaría por más de una década pero su oficio de escritor tendría más peso que su propia salud.

En 1993 publicó su tercera novela, *La pista de hielo* y el poemario *Los perros románticos*, una recopilación de sus poemas escritos en España desde su llegada a partir de 1977 hasta 1990. En 1996, las novelas, *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, le comenzaron a dar mayor reputación como escritor, y al año siguiente su primer libro de cuentos, titulado *Llamadas telefónicas*, terminó por acrecentar su fama que iba en aumento.

Estos inicios narrativos, casi clandestinos en España, abren una nueva etapa en el escritor enmarcada por las penurias económicas y los sinsabores editoriales, iniciándose con *La literatura nazi en América*, publicada en Seix Barral. Un parteaguas en su narrativa lo constituye su encuentro con Jorge Herralde²¹⁰, el cual se convertiría en su editor de

²¹⁰ Jorge Herralde fue fundador y director de Editorial Anagrama. Es considerado hoy en día, como uno de los mejores editores españoles en Hispanoamérica. Ha recibido diversos galardones por su actividad editorial: en

cabecera y amigo entrañable. Entre los libros que recogieron laureles figuran: *La pista de hielo*, premio Ciudad Alcalá de Henares, publicado por la Fundación Colegio del Rey en 1993, luego publicado por Seix Barral en Chile y años después en España; *La senda de los elefantes*, Premio de novela corta Félix Urabayen, publicada por el Ayuntamiento de Toledo en 1993, luego editada por Anagrama con el título de *Monsieur Pain*; *Los perros románticos*, premio Ciudad de Irún de poesía, publicado por la sociedad Guipuzcoana.

El crecimiento de su fama como buen escritor comenzó con *Llamadas telefónicas* (1997) y propagó el entusiasmo de la crítica hacia su narrativa: Ignacio Echeverría lo apuntaló como escritor excepcional; Juan Antonio Masoliver manifestó que todo en la narrativa de Bolaño era esencial, desde el lenguaje y las aventuras hasta los sentimientos. Las revistas literarias *Lateral* y *Quimera* dirigidas por Mihály Dés y Fernando Valls, respectivamente, comenzaron a escribir de él. *El País* le brinda una de sus primeras crónicas como escritor²¹¹. Y en Chile, *Llamadas telefónicas* obtuvo el Premio Municipal de literatura 1988, bajo la modalidad de cuento, primer libro de ficciones del escritor chileno que obtuvo una respuesta de 2.651 ejemplares en ventas en el primer año, lo que significó un avance transcendental con respecto a *La literatura nazi en América* y con 849 para *Estrella distante*.

1994, el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural, otorgado en España por primera vez y, en 1999, el Premio Targa d'Argento La Stampa Tuttolibri, otorgado por la Associazione Biblioteca Europea en colaboración con dicho periódico.

²¹¹ Ignacio Echeverría escribió la primera reseña de *La literatura nazi en América*, y encargándose posteriormente de la edición de sus libros póstumos *Entre paréntesis* y *2666*. Bolaño como escritor, se le comienza a denominar con términos iniciáticos de “escritor fractal”. Se habla también de su peculiar humor, sobre el sentido ridículo, sobre los chistes encarnizados y sangrientos, todos atroces, sobre lo grotesco y lo público, pero con una gran desmesura al momento de escribir por parte del autor. A la par, en Buenos Aires, en *Clarín*, Marcelo Cohen lo subrayó como escritor dotado, que inventó historias que interesan de verdad, y que lo nuevo de este relato es la reivindicación de la entraña poética del continente, y el elogio de una pasión pobre, realizada desde el seno de la metrópoli. Y en Chile, Patricia Espinosa en *La Época* con fecha del 11 de mayo de 1997, titula a su reseña: “Nace una estrella” en donde sobresale que el autor juega con el recurso de la ficción, logrando una realidad de un modo impecable, incisivo, descarado y principalmente bien escrito.

Roberto Bolaño resultó escritor indiscutible para los mejores concurrentes del panorama literario. Sin embargo, no sería hasta la aparición de *Los detectives salvajes* (1998) cuando se produjo el estallido cualitativo y cuantitativo que inauguró una tercera etapa en la vida del escritor. *Los detectives salvajes* es la fotografía de la narrativa viva: de una violencia totalitaria que aquí comienza a gestarse y culminará hasta 2666, nuestra cuarta obra. Una narrativa que nos anuncia dicha crueldad en sus personajes; tal es el caso de Luis Sebastián Rosado, que se encuentra en la cafetería “La Rama Dorada”, colonia Coyoacán, México DF, abril de 1976. Aunque el terror no sea apreciable en una primera lectura, una constante será que los personajes se dan cuenta de que ésta se apodera de vez en cuando de sus vidas y que, a su vez, la misma engloba el espacio que los rodea. Ser y tiempo irá construyendo a la violencia:

Yo estaba sentado aquí mismo, esperando a Alberto Moore y a su hermana y de improviso esos tres energúmenos me rodean, se sientan uno a cada lado y me dicen Luisito, vamos a hablar de poesía o vamos a dilucidar el futuro de la poesía mexicana o algo por el estilo. Yo no soy una persona violenta y por supuesto me puse nervioso. Pensé: qué hacen aquí, cómo han dado conmigo, qué cuentas vienen a saldar. Este país es una desgracia, eso hay que reconocerlo, la literatura de este país es una desgracia, eso también hay que reconocerlo, en fin, estuvimos hablando unos veinte minutos [...] ²¹².

Los detectives salvajes abre en la narrativa de Bolaño el reflejo vivaz, de lo que no es un sueño, un mito o una utopía, sino una forma conflictiva y contradictoria a la vez de una forma violenta del mundo moderno. En esta obra y en las que continuaremos analizando, se agrieta el caso de un acontecimiento intermitente y excepcional: la imagen del hombre *vacío* y su mundo igual de *vacío*, fractalmente colocado en su narrativa como una de las más hermosas imágenes que Bolaño plasma en su concepción de ciudad para la antropología del siglo XX.

²¹² Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 153

Asimismo, al ganar por unanimidad el premio de narrativa más prestigioso en Latinoamérica, el Rómulo Gallegos con *Los detectives salvajes*, la figura de Bolaño en la literatura se impuso de tal forma que se comparó a su novela con las mejores latinoamericanas del siglo XX como *Rayuela* o *Adán Buenosayres*²¹³. Bajo este panorama literario, se inaugura una tercera fase en la vida editorial del autor; la explosión cualitativa no se originó hasta *Los detectives salvajes*, periodo en donde comenzó a publicar un libro por año con la editorial Anagrama.

Bolaño emprendió en proyección anamorfósica la colosal *2666* mientras tanto, los autores más jóvenes, mexicanos, argentinos, colombianos y españoles, comenzaron a considerar a Roberto como un referente de la literatura castellana a partir de la década de los noventa cuando su obra comenzó a despegar hacia un muy significativo número de lectores. La narrativa del chileno tomó un nuevo vuelco sobre lo que se está contando y la sobreexposición del lector a un gran número imágenes que saturan la narración y fijan la atención, no en la trama sino en la escritura misma que está totalmente viva. Esta aspiración escritural fue configurada desde un primer momento. Al respecto el autor comentó: “La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no sepa la contraseña”²¹⁴. En esta producción novelística, Bolaño concedió un mayor tratamiento a la problemática de la historia y del arte de vanguardia:

Si la narrativa modernista osciló entre la historia como ilusión de libertad y la historia como pesadilla, parece que nos hallamos actualmente frente a una nueva fase, a la que Bolaño pertenece. La de esos narradores que se despertaron y

²¹³ *Adán Buenosayres*. Publicada el 30 de agosto de 1948 y escrita por Leopoldo Marechal (1900-1970), es una de las máximas novelas de la literatura argentina. Aunque los primeros capítulos datan del segundo viaje a Europa de Marechal, es decir, a finales de 1929 a inicios de 1931, el escritor señala que la comenzó a escribir en 1930. La crítica contemporánea reaccionó a su aparición de diferentes formas, frente a una novela experimental que aparentaba no tener tradiciones nativas y una gran mayoría permaneció indiferente, otros se indignaron frente a la novedad.

²¹⁴ Andrés Braithwaite (ed.): “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo” en: *Bolaño por sí mismo*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2006. p.84.

comprobaron que la pesadilla de la vigilia no era menor que la de la noche. La melancolía no está ahora en padecer la historia sino, simplemente, en no poder ser parte de ella²¹⁵.

Sobre los puntos anteriores, es necesario hablar de la excelente relación que Bolaño sostuvo con sus editores. Con la publicación de su primer libro de poemas en España, *Los perros románticos*, se le incluyó en la colección Lumen, con un prólogo de Pere Gimferrer, su segundo libro, *Tres*, lo publicó el editor de Acantilado, Jaume Vallacorba. Su otro editor español fue Claudio López de Lamadrid, director editorial de Mondadori, con quien compartió amigos comunes como Rodrigo Fresán, Ignacio Echeverría y Jorge Herralde. Es aquí cuando escribe su primera colección de libros por encargo, *Una novelita lumpen*²¹⁶, fue la obra resultante que el mismo Lamadrid le había encargado.

También Bolaño sostuvo relaciones breves, intensas y cordiales con editores extranjeros como Christian Bourgois en París; con Antonio Selleiro en Turín; con el alemán y traductor a este idioma de *Los detectives salvajes*, Antje Kunstmann Verlag y el editor inglés Christopher Maclehose. Asimismo cada uno de los nueve libros publicados por Anagrama contó al menos con dos traducciones siendo los más destacados *Nocturno de Chile* con doce, *Estrella distante* con nueve y *Los detectives salvajes* con ocho²¹⁷. Para

²¹⁵ Gonzalo Aguilar: “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía” en: *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2002. p. 151.

²¹⁶ La encomienda fue con alguna ciudad como pretexto, que en este caso, Roma, claro es, un visaje a *Tres novelitas burguesas* de José Donoso.

²¹⁷ Hasta el día de hoy, concretamente, las traducciones son un total de 49 en 12 países. En el ámbito de la traducción se ha logrado conseguir excelentes editoriales en el mundo anglosajón. *By Night in Chile*, (*Nocturno de Chile*), fue recomendado por Susan Sontag, una de las diez finalistas del galardón IMPAC. Le siguen también como las mayormente traducidas: *Distant star* (*Estrella distante*), *Last Evenings on Earth* (*Llamadas telefónicas*), y *The savage Detectives* (*Los detectives salvajes*). Sobre este último encontramos la traducción al inglés, por Natasha Wimmer, y publicado en 2007 por Farrar, Straus & Giroux con el título de *The Savage Detectives*. Al alemán, por Heinrich von Berenberg, y publicado en 2002 por Hanser con el título *Die wilden detective*. Italiano, por Maria Incola, y publicado por Sellerio con el título de *I Detective selvaggi*. Portugués, y publicado en 2006 por Companhia das Letras con el título de *Os detetives selvagens*. Turco, por Peral Bayaz, y publicado en 2007 por Metis con el título de *Vaşhi Hafiyeler*. Al sueco, por Lena E. Heyman, y publicado en 2007 por Tranan con el título de *vilda detektiverna*. Holandés, por Aline Glastra van Loon, y

finales de los noventa, a un paso del nuevo siglo, Bolaño comenzó a ser reconocido más por escritor de narrativa que de poesía:

¿Qué irá a pasar? Retrospectivamente, es fácil responder por esos seis años, los que van desde 1989 hasta el 2013: vienen los premios gordos, los conflictos con el parnaso literario local, algunos maltratos, empujones de bravucón el empujón, la consolidación absoluta, el prestigio y la aclamación, hasta el estoico final en manos de la literatura y la enfermedad. Pero hablar como gran general después de la batalla no tiene mayor mérito, y decir que Bolaño conocía con alucinante precisión lo que le esperaba cuando aterrizó en Chile en ese año 1998, tiene para mí un gran sabor agrio a sucedáneo. Sobre todo, a la luz del unánime reconocimiento obtenido, que hoy tiende a tapar el sol del desierto con un dedo de aprobación. Tanto es así que, en un arranque confesional y melodramático, a veces me dan ganas de escribir un libro sobre Bolaño, fijando una sola imagen entre todas las escenas guardadas en la memoria, para así comprender su mito o desmontarlo²¹⁸.

Prosista de espacios Bolaño engendra nuevas lecturas dándole fin al bosquejo de urbe literaria que, más adelante, se irá disgregando. Porque detrás del mal como palabra literaria está la historia y la existencia humana, objeto de representación en la producción narrativa como actividad de creación que desemboca en los individuos. Ese mal que observamos dentro de los cuerpos narrativos servirá de tejido para los protagonistas y explorará la destrucción moral de una ciudad que va encaminada hacia un futuro.

publicado en 2000 con el título de *woeste zoekers*. Flamenco, por Aline Glastra van Loon, y publicado en 2004 por Meulenhoff, Uitgeverij con el título *De Wilde Detectives/Durk 2*.

²¹⁸ Roberto Brodsky: "Bolaño antes de Bolaño" en *Jornadas... op.cit.*, pp. 15-16.

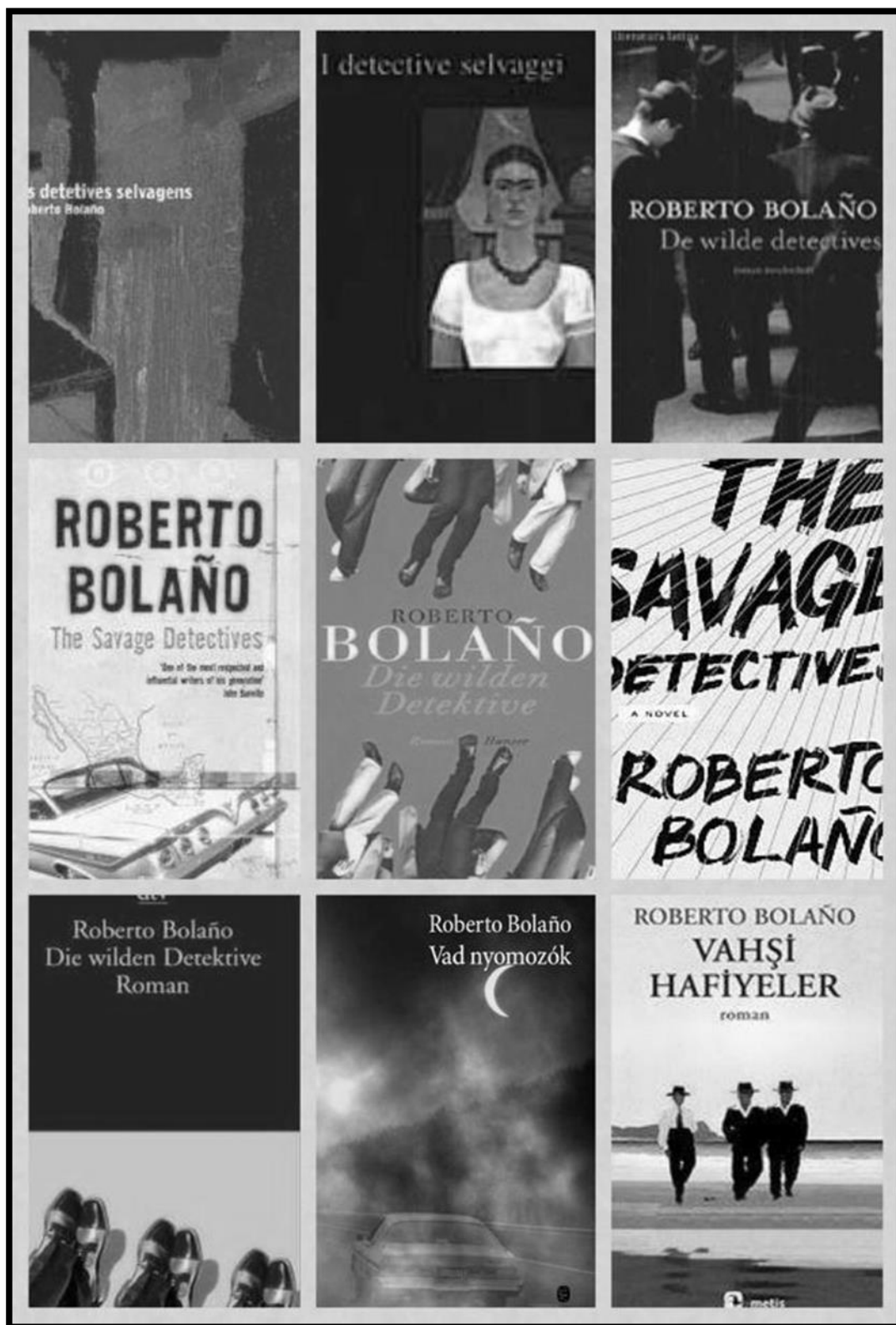


Imagen 12: Portadas de *Los detectives salvajes* en diferentes idiomas (el collage es mío).

La escritura se diversifica, y para la construcción de ciudad literaria²¹⁹, ambos periodos creativos son complementarios pues Bolaño escribe bajo la sentencia literaria, “la mejor poesía del siglo XX que se ha escrito en prosa porque la poesía no es aquello que se estructura dentro de unos versos, sino que puede encontrarse dentro de una narración”²²⁰. La poesía resultaba el camino esperanzador de sobrevivencia. Sus narraciones y cuentos, escritos en prosa que le han sido reconocidos por los lectores han sido las mayores manifestaciones de nuestro autor, desde que se redujo al mundo de la narrativa. La obra bolañiana exige desde la lectura una capacidad para descubrir secretos guardados por el narrador, los cuales, más que funcionar como suspenso se tamizan entre anécdotas en extremo cotidianas o hasta superficiales:

Uno o dos años antes de que yo llegara a México, Roberto ya había escrito dos o tres kilométricas obras de teatro que en su cualidad de —según él— irrepresentables, puede que ya contuvieran la removedora semilla de lo que luego serían sus futuros textos narrativos. Confieso que con estupor y admiración asistí a la quema de esas quinientas páginas que en pocos minutos se convirtieron en obras de teatro para nadie. Asistí a esa determinación de Roberto con una profunda admiración, como si en esa escena compartida de su acto de desasimiento al quemar aquellas quinientas páginas nos dijese a los dos: así hay que escribir, escribir para quemar y seguir escribiendo²²¹.

Roberto Bolaño se reconoció siempre como un latinoamericano cuya patria estaba arraigada en su vocación de escritor; primero como poeta, pero siempre con el mismo fin,

²¹⁹ Bolaño nos lleva de la mano por el laberinto del siglo XX, para tratar de comprenderlo “saltando al vacío”, de dejarlo todo, como fue su propuesta narrativa. Con relación a la categoría de “ciudad literaria”, nos referimos a que sus personajes conceptuales nos llevan a ciudades ficticias, en la que queda la advertencia de perdernos en ellas, lo que apuntala hacia la aspiración de Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, en donde la ciudad es el personaje esencial y más difundido, la que contiene “espacios” donde se oculta todo lo más malo y lo más temible que tienen, en donde se lee: “La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. [...] la tesis que ha estudiado la fisonomía de los hombres para leer en su modo de andar, su constitución física y sus gestos, la nacionalidad, el nivel económico, el carácter y el destino de la gente”. En Walter Benjamin: *El libro de los pasajes... op.cit.*, p.220.

²²⁰ “Revista literaria de la Nación Viva”. En <http://www.nacion.com/viva/2000/mayo/10/cul2.html> [3-07-2014].

²²¹ Bruno Montané Krebs, “Prefiguras de la Universidad Desconocida” en *Jornadas Homenaje... op.cit.*, pp.99-100.

escribir ficciones en donde los personajes interpretan las historias y se repiten a otra escala, en este caso, en otras novelas. Entonces relatar será el signo básico que como narrador se sostendrá en una postura, la cual abarcará el vacío a modo de acceso íntegro al campo del verso y la prosa. La condición humana²²² transfigurada en personajes hipertextuales²²³ se irá superponiendo hasta llegar a la madeja narrativa, en donde se amalgamará todo para construir en su escritura la historia de una región, de una realidad social que se concreta en la ciudad bolañiana: una posmodernidad discreta²²⁴ que ocupará al desenmascaramiento del “folklore de la sociedad posindustrial”²²⁵. Nos referimos, claro, a que a pesar de que la narrativa de nuestro autor se circunscribe en el marco de la modernidad es la reescritura de la palabra acompañada de otros signos lo que nos inclina a pensar en otra periodización histórica.

²²²Erich Fromm subrayó que la condición del hombre dista mucho de satisfacer las esperanzas de los siglos XVI, XVII y XVIII, no sólo el peligro de la guerra pende la humanidad sino que: “El industrialismo moderno ha tenido éxito en la producción de esta clase de hombre: es el autómeta, el hombre enajenado. Enajenado en el sentido de que sus acciones y sus propias fuerzas se han convertido en algo ajeno, que ya no le pertenecen; se levantan por encima de él y en su contra, y lo dominan en vez de ser dominadas por él”. Es decir, retomando la idea, ampliamente compartida por Bolaño, un escritor que construye la condición posmoderna, lo que queda después de la modernidad con referente al humano, al ciudadano contenedor del vacío, destrucción a propósito del espacio urbano como narrativa. En Erich Fromm: *La condición humana actual*. Barcelona, Paidós, 1989, p. 10.

²²³ Una categoría que hemos configurado para desarrollar a los personajes que se repiten en los cuatro textos que analizamos. Imágenes que nos ayudarán a orientarnos, siguiendo los rasgos centrales de personificación que simultáneamente cumplen con la función de mediación en la que se escenifica el dilemático vínculo entre vacío y experiencia histórica.

²²⁴ Bolaño proyecta un espacio que aspira hacia una determinada forma de habitabilidad, proponiendo continuidades y rupturas narrativas que contienen implícito, al sistema de valores de la ciudad; es decir, la ciudad al adquirir proporciones monstruosas, retorna textualmente transformada con la visión de vida que recoge desde el pensamiento posmoderno, puesto que la modernidad ha acabado; por eso, afirma Gianni Vattimo, “que el término posmoderno sí tiene sentido, y que tal sentido se enlaza con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los *mass media*”, una sociedad transparente, una sociedad vacía. En: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 72.

²²⁵ Véase el texto escrito por Iñaki Urdanibia y su hipótesis sobre este concepto, “Lo narrativo en la posmodernidad”. En *Torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 41.

CAPÍTULO 2

Hipertexto y personaje. Texto y enlaces en pos del vacío

¿Qué es el hombre dentro de la naturaleza? Nada con respecto al infinito.
Todo con respecto a la nada. Un intermedio entre la nada y el todo.

Blaise Pascal

2.1. *Hacia un lugar del hipertexto*

El hipertexto es una estructura fundamental en la arquitectura narrativa de Bolaño: consiste en una derivación de otras obras y personajes que se repiten en sus historias. Este apartado propone definir “hipertexto” y “personaje” para correlacionarlos con las invenciones literarias de su narrativa. Para ello se revisan algunas características del hipertexto (sus laberintos, sus fragmentos, el recorrido azaroso y desconcertante de los personajes literarios) que arrojan infinitas pistas en los espacios narrativos del chileno.

El hipertexto surgió en la literatura como palimpsesto: los impresos que reproducían las formas de un manuscrito, cuando aún preservan las huellas de otra escritura preliminar en la misma superficie, pero desvaída para dar lugar a la que ahora existe. La literatura escrita haciendo uso de los instrumentos de relación, remisión y enlace ha otorgado diversos usos para la comprensión del hipertexto en el momento de la lectura. Una de sus características distintivas es que proporciona al lector múltiples itinerarios de lectura y, por consiguiente, la obra se expande a fronteras y límites muy difusos. Ahora bien, permanecen muchas cuestiones abiertas en la literatura hipertextual: la ordenación y disposición del texto, así como las formas de inicio y cierre, la evolución de la trama y la construcción de los personajes. Bajo todo lo anterior, el hipertexto contiene antecedentes, tradición y predecesores:

La teoría literaria hipertextual ha revisado la historia literaria a la búsqueda de casos de escritura no secuencial en los libros impresos, y en particular, en la narrativa. La lista de *protohipertextos* es variada, y también discutible. Le cabe un lugar de honor a *Rayuela* de Cortázar, que, como todos sus lectores recuerdan, es “muchos libros”, pero, fundamentalmente, es dos libros: el que se deja leer de forma convencional, siguiendo el orden de páginas y capítulos, y el que sigue un itinerario diverso, que el autor indica en cabecera de página y al final de cada capítulo. También se cuentan, en la breve nómina de recuperaciones, *II castello dei destini incrociati*, de Italo Calvino, *Dans le labyrinthe* de A. Robbe-Grillet, *Pale Fire*, de Nabokov e incluso el

Tristram Shandy de Sterne [...]. En la novela de Calvino, de 1976, se entretajan varias narraciones en una venta en la que se reúnen viajeros y peregrinos: el libro se compone de imágenes o de dos piezas, que se corresponden con las cartas del tarot. Calvino observa que el tarot es una forma de construir historias, o más bien, una máquina de narrar: esa constatación le condujo a concebir un relato a partir de marcos mudos —el bosque, la posada, la torre— y a conjugar todas las historias posibles que están encerradas en la combinatoria de un mazo de naipes²²⁶.

Para que exista una literatura hipertextual se requiere la colaboración de los lectores que puedan concertar con mayor libertad el texto con la imagen y el sonido, que fabriquen textos infinitos o narraciones en laberinto, sin visible fin ni aparente principio, lo cual nos ha forzado a que retomemos el término inicial de hipertexto desde la teoría de Gérard Genette:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta un término que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo²²⁷.

Partiendo de un recorrido histórico para definir el concepto de hipertexto se debe retroceder a los postformalistas rusos desde la figura de Mijaíl Bajtín hasta culminar con el concepto trabajado por Genette, eje generador de nuestro concepto central. El hipertexto organiza una expresión muy singular por lo que demanda una reformulación retórica para promover, como valor agregado frente a otras formas tradicionales de comunicación, lo que le es más propio y específico.

El hipertexto se nutre de dos contribuciones teóricas: la primera, de la diversidad de voces desde Bajtín, sostenido a su vez por el lenguaje que no es únicamente un sistema de

²²⁶ María José Vega: *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid, Editorial Mare Nostrum, 2003, p. 13.

²²⁷ Gerard Genette: *Palimpsestos, La Literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus. 1972. p.14.

signos sino una entidad cultural e histórica en la que no hay códigos fijos o estáticos pues Bajtín estudia la lengua como diálogo vivo y no como código; y la segunda, pero no menos importante, por la noción de las redes de poder desde la aportación teórica de Michel Foucault²²⁸. En el fondo estos tejidos se sustentan partiendo desde el conocimiento occidental, que para Foucault se inicia con:

Los grandes sistemas establecidos desde la Edad Media, se desarrollaron por intermedio del crecimiento del poder monárquico, a costa del poder, o mejor, de los poderes feudales. Ahora, en esta lucha entre los poderes feudales y el poder monárquico, el derecho fue siempre el instrumento del poder monárquico contra las instituciones, las costumbres, los reglamentos, las formas de ligación y de pertenencia, características de la sociedad feudal²²⁹.

También, y es algo crucial en el hipertexto, se abordan las nociones de linealidad y no linealidad, las cuales han sido analizadas por otros dos autores: David Kolb y Roland Barthes. Para el primero, las estructuras no finitas son la combinatoria de lo no-lineal y lo lineal, en cuya forma intermedia se llega a crear textos-paisaje para ser explorados como formas de vida²³⁰. La no-linealidad y el hipertexto encarnan nuevas formas de pensar y de escribir que no sólo son creativas, sino que podrían ser el medio ideal para la literatura contemporánea. Para Kolb: la vida no es lineal, y el hipertexto deja a los lectores elegir su

²²⁸ Paul-Michel Foucault (1926-1984). Historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés. Sus análisis sobre el poder y las relaciones entre poder son también parte de lo más abordado. El pensamiento de Foucault exploró los modelos cambiantes de poder dentro de la sociedad y cómo el poder se relaciona con la persona. El pensamiento de Foucault se desarrolló en tres etapas que plasmó en obras. La primera, en *Locura y civilización* (1960), en donde reflejó cómo en el mundo occidental la locura (que alguna vez se pensó infundida por inspiración divina) llegó a ser considerada como enfermedad mental. En su segunda etapa escribió *Las palabras y las cosas* (1966), una de sus obras más importantes. Su última etapa comenzó con la publicación de *Vigilar y castigar*, (1975). En donde el historiador se preguntaba en este ensayo si el encarcelamiento es un castigo más humano que la tortura, pero se ocupa más de la forma en que la sociedad ordena y controla a los individuos adiestrando sus cuerpos.

²²⁹ Michel Foucault: *Las redes del poder*. En, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/foucault.htm> [9-09-2014].

²³⁰ Kolb, a su vez, termina el recorrido teórico literario del concepto de hipertexto y resumió todo su trabajo en cinco ensayos titulados *Sócrates en el laberinto*, en donde abordó a la estructura del hipertexto, enfocada hacia los argumentos, el movimiento y los nexos aplicados a un nuevo campo, el de la informática, que lograría ir más allá de la limitada conexión del tema y comentario en multimedia.

propia línea, mientras van recogiendo trozos por el camino²³¹. En los estudios de Roland Barthes, el hipertexto difumina las fronteras entre lector y escritor, con ello presenta otra propuesta de lectura del texto: “El texto como un todo y como un todo singular puede compararse a un objeto, que puede ser visto desde varios lados, pero nunca desde todos los lados a la vez”²³². De esta manera nos traslada hacia el texto “escribible” que se delimita como “ese espacio social que no deja ningún lenguaje a salvo, y que permite al sujeto enunciativo mantener la posición de juez, maestro, analista, confesor, intérprete”²³³; todo esto bajo el mismo fin que el teórico perseguía para la obra literaria, hacer que el lector sea el productor del texto.

Para la creación de hiperhistorias —en el emplazamiento de las tramas sobre estructuras urbanas que representan movimiento y transición hacia un nuevo siglo en Bolaño— el hipertexto contiene sistemas conceptuales basados en nociones como centro y linealidad. El autor presenta una escritura no secuencial organizada por una serie de textos conectados que presentarán distintos caminos al lector. De tal forma que las macroestructuras, como se les conoce a los hipertextos, desvanecen los límites entre autor y lector, tal y como Barthes advierte:

El objetivo de la obra literaria (o de la literatura como obra), que consiste en hacer del lector, no un consumidor sino un productor del texto. Nuestra literatura se caracteriza por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el productor del texto y su usuario, entre el propietario y el cliente. El lector se encuentra sumergido en una especie de ociosidad, es intransitivo, e incluso serio: en vez de funcionar por sí mismo, en lugar de acceder a la magia del significante, a los placeres de la escritura, se lo deja sólo con la pobre libertad de aceptar o rechazar el texto: leer no es más que un referéndum. Frente al texto del escritor, se encuentra su

²³¹ Véase David Kolb: *Sócrates en el laberinto*. <http://portal.educ.ar/debates/educacionytic/nuevos-alfabetismos/los-desafios-del-hipertexto.php> [8-10-2014]

²³² Pablo Edgardo Corona: *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires, Biblos, 2005. p.152.

²³³ Roland Barthes: “From work to text”, en *Textual strategies: perspectives on post-structuralist criticism*, E.U. Ithaca: Cornell UP. p.81.

contrario, su homólogo negativo y reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: el texto de lector. Cualquier texto de lector puede considerarse texto clásico²³⁴.

Por lo cual el lector produce una lectura e interpretación de la urbe como construcción gigantesca, un palimpsesto que atraviesa los siglos y que, por ello, destella a gran escala mediante el lenguaje el reflejo de la posmodernidad. Otro aspecto a destacar es que el hipertexto proviene de la imitación, es decir, de lo relativo al universo extratextual imbricado en una conformación especial que funciona a partir de un pacto ficcional. En este sentido, Genette lo señala como transformación²³⁵ puesto que demanda de una fisiología más compleja y por consiguiente exige una constitución previa de un modelo de aptitud genérica²³⁶ que son todas las narraciones de Bolaño y de las cuales surgen lo que el teórico francés denominaba un performance singular —*Los detectives salvajes*—, y que a su vez, podrían engendrar un número indefinido de performances miméticos —*Amuleto, Putas asesinas, 2666*—. También, bajo este mismo arbitraje, el hipertexto será “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta, diremos *imitación*”²³⁷.

Paradójicamente el recorrido que hace el lector por los innumerables laberintos y fragmentos de un hipertexto y la línea aleatoria de los personajes literarios nómadas que aquí pretendemos realizar nos mueve a desmenuzar las dimensiones teóricas que se

²³⁴ Roland Barthes: *s/z*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004. p. 4.

²³⁵ Véase el texto escrito por Gérard Genette con respecto a lo que denominó como transformación: “Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto habla de un texto [...]. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A [...]. En consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo”. En Gérard Genette: *Palimpsestos... op. cit.*, p. 14.

²³⁶ Genette afirma que se debe señalar que la hipertextualidad es un aspecto universal de la literariedad, no hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas no evoque a otra y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Y cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector.

²³⁷ Gérard Genette: *Palimpsestos... op.cit.*, p.17.

trastocan. Por su parte Maurice Blanchot habla de la correlación entre personaje y espacio literario. En suma, se trata de un área de múltiples interferencias donde ya no es posible reconocer un centro o una periferia, pues son desmanteladas e incorporadas a otra superior: la hipertextual, aquella que es abierta e imprecisa:

El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa y cree que con un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirá, a él solo, terminarla. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más²³⁸.

De hecho Gilles Deleuze, inspirado en la biología, empleó el concepto de rizoma para formular un acercamiento a la realidad social mediante la comprensión del mundo contemporáneo considerando sus múltiples conexiones: las nuevas estructuras, la volatilidad de la comunicación y el carácter efímero de las relaciones pero también de las nuevas distribuciones del poder. Deleuze formuló dos nociones para el entendimiento del rizoma: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo”²³⁹; además de considerar que este principio no tiene iniciación o partida y menos contiene una estructura jerárquica, por lo que su desenvolvimiento no alcanza a precisarse, ni tampoco su dirección. El hipertexto, desde el umbral biológico de Deleuze se refería a una estructura no lineal y no secuencial que permite completar elementos, relacionarlos y jerarquizarlos de maneras indistintas de acuerdo con diversas lógicas, sobre todo en literatura.

Por su parte Jacques Derrida contribuyó a una teoría del hipertexto como una reconceptualización de la escritura, más aún de la historia de occidente como escritura:

²³⁸ Maurice Blanchot: *El espacio literario* (trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis). Barcelona: Paidós, 1992, p.17.

²³⁹ Deleuze, G. y F. Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2004, p.13.

El hipertexto rompe con la linealidad discursiva, integra medios, lenguajes y autores, en un todo interrelacionado donde no hay centro ni jerarquía. El fonos y el logos ya no son los ejes ordenadores del discurso y el pensamiento narrativo recobra un lugar importante en la cultura; así mismo, la ciencia, la ficción y el arte se entremezclan en la generación de nuevos ámbitos de saber, a través de un nuevo espacio de colaboración e intercomunicación tecnológica. En pocas palabras diríamos que la hipertextualidad es un fenómeno tecnológico que hace parte de un “acontecimiento” general que se está produciendo en la cultura contemporánea, y que está resquebrajando los cimientos del pensamiento logocéntrico moderno. Es por ello que vemos un posible paralelismo entre tal fenómeno tecnológico y la filosofía de la deconstrucción, que como “acontecimiento” en el pensamiento de occidente, como teoría que critica —y desestabiliza— el papel del logos y la razón, se nos presenta como un marco apropiado para fundamentar el sentido de la hipertextualidad hoy, y para pensar hacia dónde puede orientarse, por ejemplo, su producción en el ámbito educativo²⁴⁰.

Para Derrida el hipertexto es todo aquello que surge a partir de la escritura que a su vez, remite a otro texto²⁴¹ y de ese modo volverá a referirse más que a sí misma, pues si todo signo se define por oposición, por su diferencia con otros signos del sistema, quiere decir que cada término nos remite a otros términos de los que difiere y con los que guarda una relación a otra escritura. El crítico argumenta que no puede existir una época entera de literatura sin perdurar bajo cierto régimen tecnológico de telecomunicaciones: “Como tampoco pueden hacerlo la filosofía o el psicoanálisis; ni tampoco las cartas de amor”²⁴², en donde se pueden interpretar a los textos con múltiples interferencias:

De tal manera, en el interior de esta época, la lectura y la escritura, la producción o la interpretación de los signos, el texto en general, como tejido de signos, se dejan

²⁴⁰ Roberto Garza: *Derrida, Barthes y una teoría educativa del hipertexto: hacia una gramatología hipertextual* en: <http://robertoigarza.files.wordpress.com/2009/05/cap-hacia-una-gramatologia-hipertextual-vvaa-2003.pdf> [16-09-2014]

²⁴¹ A partir de esta idea Derrida deconstruye la oposición entre lenguaje objeto y metalenguaje, de forma que éste no podrá nunca dar cuenta por completo de aquél, pues la huella remite siempre a otra huella sin que ese proceso tenga fin. De tal forma que el escrito sobre este mismo horizonte “nos hace pensar en el texto como una red de injertos dentro de injertos sin principio ni final, y esa red no debe ser identificada con la intertextualidad de Bajtín o de Kristeva, pues el injerto no puede ser descompuesto en unidades mínimas al modo de un análisis estructuralista, ya que lo denominaríamos unidad mínima sería en realidad otro injerto. Ésta es la célebre Teoría del injerto desarrollada por Derrida”, en David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Editorial Ariel, 2007, p.531-532.

²⁴² Jacques Derrida: *La carte postale: de Socrate à Fredu et au-delà*, Francia, Flammarion, 1999, p. 197. La traducción es mía.

confinar en la secundariedad. Los precede una verdad o un sentido ya constituidos por y en el elemento del logos. Incluso cuando la cosa, el “referente”, no está inmediatamente en relación con el logos de un dios creador, donde ha comenzado por ser un sentido hablado-pensado, el significado tiene en todo caso una relación inmediata con el logos en general (finito o infinito), mediata con el significante, vale decir con la exterioridad de la escritura²⁴³.

La mencionada construcción del hipertexto, según palabras de Derrida produce nuevos postulados respetados convencionalmente durante mucho tiempo. También advierte acerca de textos en los que se lee primero lo que convencionalmente se conoce como texto principal, y se van encontrando números o símbolos que indican la presencia de notas a pie de página o al final de la obra, entonces se deja de lado al texto principal para leer estas notas, que pueden contener otras citas sobre el argumento en cuestión o bien datos sobre el autor con otros escritores. Las notas también pueden contener información acerca de otros principios, atribuciones y paralelismos con otros textos literarios. En cada caso, el lector puede seguir la conexión y salirse por completo del primer artículo. Tras leer la acotación se podrá decidir sobre una lectura completa, como será la que proceda, mientras que en palabras de Derrida el lector puede retornar al texto principal y continuar leyendo hasta encontrar otra nota y volver a dejar el texto principal. Este paradigma de lectura establece la práctica básica y el punto de partida del hipertexto. Por todo ello, Derrida comienza a cuestionarse estructuras invariables a la par, debate la imagen sobre la unidad de sentido, en donde el lector llegará a comprender cuál era la intención del autor para interpretar el verdadero significado y ofrecer así la interpretación definitiva. De tal forma que el hipertexto deconstruye la concepción de un “centro” rector fijo en toda escritura:

El centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible [...]. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (que pueden ser, por otra parte, estructuras comprendidas en una estructura) están prohibidas. Por lo

²⁴³ Jacques Derrida: *De la gramatología*. México, Siglo XXI Editores, 1986. p. 37.

menos ha permanecido siempre *prohibida* (y empleo esta expresión a propósito). Así pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene *su centro en otro lugar*. El centro no es el centro²⁴⁴.

En *Amuleto*, la totalidad de su estructura narrativa tiene en efecto, “su centro en otro lugar”: como insertada en un artilugio la protagonista transita entre la periferia general, entre lo escribible y lo describible del texto literario. Su concentración de sentido se despierta en el espacio narrativo, el cual nos remite a un baño de la Torre de Humanidades, durante la intervención militar a la UNAM²⁴⁵. La novela se sitúa en el México D.F. de fines de los años 60 y principios de los años 70. En esta perspectiva histórica debemos entender a dicho movimiento como la dinámica del *corpus* que nutre e influye recíprocamente al *juego* de la estructura; *in extenso* será el de situar a la ciudad antes del desarrollo de modernización llevado a cabo en Latinoamérica que atañe: “El principio de México sino de la ciudad entera, como si me avisaran con algunos años de anticipación o con algunos siglos de retraso del destino del teatro latinoamericano, de la naturaleza doble del silencio y

²⁴⁴ Jacques Derrida: *De la escritura a la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 383-384.

²⁴⁵ El movimiento estudiantil de 1968 fue un movimiento social, en el que además de estudiantes de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y el IPN (Instituto Politécnico Nacional), participaron profesores, intelectuales, amas de casa, obreros y profesionistas en la Ciudad de México, y fue reprimido por el gobierno mexicano mediante la matanza de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. El genocidio se cometió en contra de una manifestación pacífica por el Ejército Mexicano y el grupo paramilitar Batallón Olimpia fraguada por el gobierno mexicano en contra del Consejo Nacional de Huelga, órgano directriz del movimiento. Sobre este levantamiento Elena Poniatowska señala: “Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. Bajaron por Melchor Ocampo, la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo, muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-blancos, niños que todo lo maravillan [...] ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satén rojo”. En Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México, Era, 1971, p. 13.

de la catástrofe colectiva de la que los ruidos inverosímiles suelen ser los heraldos”²⁴⁶, y por otro lado, poner al descubierto en la estructura que existe “un centro en otro lugar” como nos señala Derrida (el que se da entre la literatura y un determinado espacio social). Con dicho eje, la literatura responde específicamente a Chile, pues es innegable que pese a no haber residido mucho tiempo, este país estuvo siempre presente en el imaginario de nuestro autor. Auxilio es la voz que orquesta el relato; aunque, parezca ser que el personaje es quien nos acaba por contar otra historia pero a su vez, le otorga la “credibilidad” y la “autoridad” al relato.

Ahora bien, en *Amuleto* estudiamos a Arturo Belano, personaje de varias novelas suyas y quien, según el consenso de la crítica, es el alter ego del propio Bolaño. Una efigie que amalgama a un conjunto polifónico y en donde leemos la misma adhesión de vida del escritor: Belano viaja a Chile para “hacer la revolución”²⁴⁷. Esta novela nos sitúa a lo largo del triunfo de la revuelta que significó la llegada de Salvador Allende a la presidencia y, precisamente durante el viaje de Arturo Belano a Chile²⁴⁸, en el golpe de Estado del general

²⁴⁶ Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 53.

²⁴⁷ Auxilio relata: “Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues Arturito Belano se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos. Y cuando Arturito se asomó a la ventanilla del autobús para hacernos adiós con la mano, no sólo su madre lloró, yo también lloré, inexplicablemente, se me llenaron los ojos de lágrimas, como si ese muchacho también fuera hijo mío y temiera que aquella fuera la última vez que lo iba a ver”. En Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 63.

²⁴⁸ Existe otra novela anterior que nos remite a este contexto profundamente, *Estrella distante* (publicada inicialmente en octubre de 1996). En particular dos ensayos críticos, el de María Luisa Fischer, titulado: “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” y el de Jeremías Gamboa: “¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernidad en *Estrella distante*”. Los cuales nos remiten al problemático vínculo entre literatura, memoria y horror político de Chile durante la dictadura. Además que, se establece una interpretación de la obra a través de los discursos de la vanguardia y el postmodernismo. El mismo Gamboa reflexiona así sobre el tema: “La obra de Bolaño está enraizada en la certidumbre de lo real y del conocimiento de éste. Su ubicación original entre la deuda de la vanguardia histórica y los modos de representación de la postmodernidad no son sino rostros distintos de una evaluación de la modernidad en su relación con países como los nuestros, una manera de ser modernos”. Jeremías Gamboa: “¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernidad en *Estrella distante*. En, *Bolaño salvaje*. Editorial Candaya. Barcelona, 2008, p. 231.

Augusto Pinochet y los primeros años de su gobierno. Aunque su aparente centro sea la historia de vida de Auxilio —de la uruguaya atrapada en ese baño— en realidad la diégesis contiene un trasfondo cultural y nos remite a otro juego fundado del que nos habla Derrida: a la caída de la ciudad letrada²⁴⁹. Auxilio describe que “mientras esperaba a que el soldado revisara los wáteres uno por uno y me disponía moral y físicamente, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como la que más”²⁵⁰. Derrida reconoce una nueva forma de texto más abundante, más libre y más inseparable a la práctica potencial, a una experiencia real aún ignorada que depende de unidades reservadas de lectura. George P. Landow sintetiza la noción de hipertexto a partir de los fundamentos de este teórico:

Derrida tantea hacia un nuevo tipo de texto: lo describe, lo alaba, pero sólo puede presentarlo en términos de los recursos asociados con un modo particular de escribir, en este caso las marcas de puntuación. Como nos lo recuerdan los marxistas, el pensamiento se deriva de las fuerzas y modos de producción, aunque, como veremos, pocos marxistas se enfrentan al más importante modo de producción literaria, el que depende de las tecnologías de escritura e impresión. De este énfasis de Derrida en la discontinuidad proviene el concepto de hipertexto como un extenso montaje, lo que en otro lugar denominé metatexto y lo que Nelson llama “docuverso”. De hecho, Derrida emplea la palabra montaje para el cine, que ve como un rival o una alternativa a la letra impresa²⁵¹.

Por otra parte, Roland Barthes amplía este concepto al adicionar la significación de texto abierto, alcance cercano al de hipertexto, en el cual la fragmentación reside no en descifrar sino en desenredar la escritura del texto por parte del lector. En efecto, nos

²⁴⁹ Recordemos que desde la remodelación de Tenochtitlan, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, Ángel Rama señala: “la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia”, y bajo este sueño de orden social y cultural, al conformarse México como entidad política que nació en el siglo XIX requirió una ciudad Universitaria, la UNAM emergió de dicho alumbramiento y se sumó al proyecto de “La ciudad letrada”. En Ángel Rama: *La ciudad Letrada*. Montevideo, editorial Arca, 1998, pp. 17-29.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

²⁵¹ George P. Landow: *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica, contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 16.

sentimos partícipes de la heterogénea multiplicidad, por lo tanto se nos propone leer este discurso desde la “fragmentación” que opera como un mural de citas o bajo el término de “cámara de ecos”, donde la hipertextualidad se hace explícita:

En relación con los sistemas que lo rodean, ¿qué es? Más bien una cámara de ecos: reproduce mal los pensamientos, sigue las palabras; hace visitas, o sea, rinde homenaje a los vocabularios, invoca las nociones, las repite bajo un nombre; utiliza ese nombre como un emblema (practicando así una suerte de ideografía filosófica) y este emblema lo exime de profundizar el sistema del cual es el significante (que sólo le hace señas) [...]. Las palabras se transportan, los sistemas se comunican, se prueba la modernidad (como se prueban todos los botones de una radio de la que se desconoce el funcionamiento), pero el intertexto que así se crea es a la letra superficial: adherimos a él liberalmente: el nombre (filosófico, psicoanalítico, político, científico) conserva con su sistema de origen un cordón que no ha sido cortado y que permanece tenaz y flotante²⁵².

Sobre esta fragmentación y cámara de ecos *Los detectives salvajes* plantea un juego de voces que crean estructuras narrativas y múltiples. Los poetas infrarrealistas construyen diálogos sobre el real visceralismo²⁵³, un fundamento de historias diseminadas, de introspecciones ensoñadoras y entrelazadas. En un primer plano, las historias están fusionadas con motivo de la búsqueda de la poeta estridentista Cesárea Tinajero y, en una percepción más general, de la generación de poetas real visceralistas de México D.F. —en particular de Ulises Lima y Arturo Belano—. Para la red de historias tiende a proponer un modelo de lectura enfocado en la fragmentación de las historias como efecto directo del uso de la digresión.

El texto rector de *Los detectives salvajes* emplea diferentes técnicas narrativas por lo que su presentación es de una no linealidad externa. El discurso comienza con una

²⁵² Roland Barthes: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Editorial Kairos, 1978, pp. 84-85.

²⁵³ Como señalamos en el capítulo anterior, fue una institución poética pero, además resulta claro ser una cámara de ecos en donde se incorpora: “el conjunto de dispositivos protectores bajo los cuales se ampara y expone la poesía en nuestra cultura”. Pablo Oyarzún: “Variaciones sobre el fin de la literatura”. En, *La letra volada*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2009. p. 322.

distribución a modo de diario por parte de su protagonista, Juan García Madero, pero también presenta los personajes que formarán parte del grupo del realismo visceral. García Madero, un joven de 17 años estudiante de derecho funciona a su vez, como forma matriz de la imaginación simbólica para el esclarecimiento del infrarrealismo y enriquece, afina y aporta a sus epígonos. Las relaciones de los personajes se mantienen habituales y la diégesis contiene a los mismos interlocutores. En esta primera parte, en el proceso de lo enunciado, sus puntos se conectarán mediante el concepto detallado de lo que se denomina como el realismo visceral y los real visceralistas, por lo que el relato narrado gira exclusivamente alrededor de ellos. Dicho apartado de la obra culmina con una escena clave en la que se encuentra Lupe, Arturo Belano, Ulises Lima y García Madero huyendo de Alberto (el proxeneta de Lupe, quien quería llevársela con él).

Los intentos actuales de ruptura con el texto unilineal en nombre de la multifinalidad (hipertextualidad) muestran en forma implícita o explícita la lucha entre la defensa política y académica del discurso universal, fijo e inamovible, aquello que es el pensamiento único frente al relativismo individual y capaz de establecer sus propios centros o descentrar el discurso establecido. El hipertexto reconfigura la manera en que concebimos los textos y los autores de los propios manuscritos; si bien, el hipertexto coloca en recelo la narración y todas las formas literarias basadas en la linealidad²⁵⁴.

²⁵⁴ Greimas define a la linealidad a partir del trabajo de Ferdinand de Saussure en donde su principal característica es la manifestación sintagmática de las lenguas, por la que los signos, una vez producidos, se disponen unos detrás de otros, en sucesión temporal, lengua hablada o espacial, lengua escrita. Este portento de la manifestación de los signos ha sido hipostasiado hasta ser considerado, por algunas teorías, como un universal del lenguaje. Dentro de la linealidad existe una confusión frecuente, dado que se le considera a ésta como una propiedad de todo proceso semiótico o de toda sintagmática. Greimas se apoya en Louis Trolle Hjelmslev para ampliar este concepto en donde pone en manifiesto la oposición de los ejes paradigmático y sintagmático, bajo esta perspectiva, se observa que la semiótica planaria contiene una manifestación espacial que no necesariamente es lineal. A.J.Greimas: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España. Editorial Gredos. 1982. pp. 242-243.

Sobre esta fase creciente el hipertexto debe permanecer constantemente en el prolongamiento de su hipotexto, es decir, nos involucra a desconfiar de las ideas de trama e hilo narrativo que se nos propone. Recordemos que Aristóteles en su libro de *Poética* aborda la linealidad proponiéndola como secuencia fija que desempeña un papel fundamental en la trama. Aunque para el hipertexto dicha “secuencia fija” será uno de los tantos caminos que habrán de seguirse, no obstante el concepto aquí estudiado es uno de los ingredientes argumentativos de “cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella”²⁵⁵. En el apogeo de la modernidad en el siglo XX aparecen los primeros collages inspirados en las novelas hipertextuales, una técnica que, Edgar G. Ulmer, cineasta estadounidense de origen centroeuropeo, empleó en su obra:

La técnica del collage [*sic*] que Ulmer calificó de “innovación formal en la representación artística más revolucionaria de nuestro siglo”, proporciona un paradigma perfectamente adecuado tanto para la escritura en hipertexto como para lo que Ulmer llama la “poscrítica”. De hecho, el collage, y demás efectos parecidos, aparecen inevitablemente en los entornos hipertextuales, en los que, además, pueden adoptar varias formas. Como hemos visto, la inclusión en una novela hipertextual de bloques de texto no novelístico o de imágenes equivale a un tipo de collage; lo mismo ocurre cuando un escritor *escribe con* textos ajenos, y cabría decir *junto con*²⁵⁶.

Más tarde, continuando estas ideas de yuxtaposición²⁵⁷ y linealidad, los informáticos a partir de Theodore Holm Nelson en la década de los sesenta, aplicarían al Internet el concepto de “rizoma” impuesto por Deleuze. De esta manera, el hipertexto es el reflejo de una manera de aproximarse a la realidad, de la escritura secuencial que, a partir de Nelson

²⁵⁵ Aristóteles: *Poética*, Madrid, editorial Gredos, 1974 p. 94.

²⁵⁶ George P. Landow: *Hipertexto... op. cit.*, p. 57.

²⁵⁷ Por su parte, Zygmunt Bauman señala a Manolo Valdés como otro gran artista omnipresente en París. Para el sociólogo polaco el trabajo de Valdés es un arte palimpsestuoso para acceder al todo, es decir “Los collages de Valdés son cuidados trabajos de *yuxtaposición*, capa tras capa, de trozos de arpillera, algunos teñidos, otros con el crudo color del cáñamo, unos dispuestos para ser pintados, otros goteando trazas de una pintura que ya les fue dada [...]. Los trozos no acaban de estar pegados, algunos quedan colgando, pero, insisto, no se sabe si están por ser pegados a los otros trozos o, al contrario, si acabarán desprendiéndose, soltándose”. En Zygmunt Bauman et. al.: *Arte, ¿líquido?* Madrid, Sequitur, 2007, p. 38.

será la definición más simple y más citada en la teoría de la escritura con su obra *Literary Machines* en 1990. Ahora bien, el hipertexto es proclive a la autoría múltiple, ofrece al lector un recorrido de lectura bajo la superposición no secuencial del libro como producto acabado ya que toda escritura es necesariamente secuencial y sólo puede ser no secuencial la organización de bloques de textos ya escritos. Es decir, de textos con una secuenciación flexible o múltiple, puesto que el “hipertexto es una vastísima biblioteca más que un libro”²⁵⁸.

La teoría literaria ha ofrecido diversos usos retóricos al hipertexto, que se ha podido llamar y clasificar por María José Vega en su edición de *Literatura hipertextual y teoría literaria* como hiperliteratura, la narrativa hipertextual, el hiperdrama o la hiperpoesía. En efecto, el hipertexto nos permite arribar a nuestra propia noción para construir un discurso definitivo, aunque de la mano del lector, por un autor que nos ofrece diversas ramas del mismo árbol; es decir, recolectar voces ficticias que Bolaño expone y vincula con la realidad tanto literaria como extratextual a través de un diálogo abierto y vinculado con el devenir cultural de Latinoamérica²⁵⁹ y su relación con el mundo, al mismo tiempo que se cotejan figuras y momentos clave de las letras e historia de nuestra lengua. Por otro lado, el hipertexto bolañiano, sin duda “nunca producirá la anarquía utópica del discurso, pero si diseñamos nuestros sistemas con atención y cuidado tampoco se convertirá en un rígido imperio de los signos”²⁶⁰.

²⁵⁸ María José Vega: *Literatura Hipertextual... op.cit.*, p. 12.

²⁵⁹ En el capítulo anterior encontramos los elementos necesarios en donde el autor chileno no describe la sociedad posmoderna en sí, sino que se dedica a retratarla viéndola desde lo marginal, del poeta con condición de “exiliado”. A este propósito, Bolaño vincula por medio de la diégesis, la construcción imaginaria y simbólica de la cuestión de “lo latinoamericano”. Como señala Neige Sinno: “En la geografía imaginaria de Bolaño, los países latinoamericanos son escenarios oníricos, donde cohabitan constantemente ficción y realidad”. En Neige Sinno: *Lectores entre Líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*. Editorial Aldus. México DF, 2001. p.61.

²⁶⁰ María José Vega: *Literatura Hipertextual y teoría... op. cit.*, p. 29.

En este sentido, en el umbral del siglo XXI, Bolaño utiliza el hipertexto²⁶¹: un concepto que le ayudará a exponer la cultura de la imagen de representaciones urbanas. Su narrativa hipertextual descubre los variados territorios fraccionados mediante los cuales se compone una urbe contrapuesta al quebranto de sus valores más auténticos. Al otro extremo percibimos desde *Los detectives salvajes* hasta *2666* una lectura hipertextual puesto que el hipertexto nos proporciona una herramienta extraordinaria (atajo), en donde nuestro autor chileno nos enseña esa cultura básica y sus convenciones lingüísticas, especialmente, con base a la información de las cuatro novelas aquí analizadas se develan los procesos de la historia social y literaria.

No puede negarse, por otra parte, que el hipertexto “se limite a prolongar y afianzar el *status quo* del discurso”²⁶². El proyecto hipertextual de Bolaño aloja la escritura y la lectura para difundir una información, un intercambio, desarrollo y valoración de ideas; además, el hipertexto como sistema, mantiene a una estructura de ausencia de principios en donde “no tenemos el sentido de los valores ni tampoco ninguna norma de valores”²⁶³. Así pues, en el hipertexto se expande, se multiplica y metamorfosea el miedo de los personajes en el final del siglo XX: “¿El valor nos traiciona? ¿El arte nos traiciona? Pues sí, dijo la voz, todo, todo nos traiciona, o te traiciona a ti, que es otra cosa pero que para el caso es lo mismo”²⁶⁴. Se puede afirmar entonces que el mundo real ha escrito un texto de apretada

²⁶¹ Sobre este género tan joven y para poder apreciar la “escrilectura” del hipertexto, Anja Rau señala: “La crítica celebra la narración hipertextual como el resultado de la evolución del texto impreso y como la materialización ideal de la teoría literaria contemporánea, o, por el contrario, la condena por su (supuesta) carencia de calidad literaria [...]. También son representaciones de la vida contemporánea que, aunque al principio puedan resultar difíciles de leer, son, curiosamente, unos textos que resultan aceptables y amenos para los lectores de hoy”. Anja Rau: “Breve compendio de escrilectura (o cómo apreciar la narración hipertextual). En *Literatura Hipertextual y teoría... op. cit.*, p. 129.

²⁶² María José Vega: *Literatura Hipertextual y teoría... op. cit.*, p. 31.

²⁶³ Erich Fromm: *La condición humana actual*. Buenos Aires, Paidós, 1989, p. 87.

²⁶⁴ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 128.

significación en torno a la urbe, donde inevitablemente para nuestro autor, tiene un valor puramente hipertextual.

2.1.2. *El arribo de Genette al hipertexto*

Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos*, llegó al término de hipertexto retomando y reformulando la noción de intertextualidad²⁶⁵ propuesta por Julia Kristeva, quien partió de la idea de la percepción por parte del lector, de relaciones entre una obra y otras que la precedieron o siguieron. Sin embargo Kristeva menciona un hecho de lectura y no a una modalidad de producción de textos, pero Genette registra la noción de hipertexto dentro de una clasificación que depende del concepto más totalitario de transtextualidad:

Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad*, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico²⁶⁶.

A partir de la noción de hipertexto surge la hipertextualidad o intertextualidad, que Greimas ha atribuido a Bajtín y éste, a su vez, con antecedente en Valentín Nikoláievich Volóshinov²⁶⁷. Con esta generalidad debemos hacer referencia al conjunto de unidades con la que se presenta la transtextualidad, que es la transcendencia textual del texto, obtenido desde la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se rememoran consciente e inconscientemente o se citan, ya sea parcial o en su totalidad, y también literalmente, es decir, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado, ofreciendo a la par estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso,

²⁶⁵ Término que se puede ahondar en Julia Kristeva: *Semiótica 2*. España. Editorial Fundamentos. 1978, p. 67.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁷ Valentín Nikoláievich Volóshinov (1895-1936). Lingüista ruso, miembro del llamado Círculo de Bajtín, junto a Mijaíl Bajtín y Pável Medvédev. Uno de los principales referentes de la teoría literaria marxista y de la teoría de la ideología. En *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (su obra cumbre) realiza una crítica a la lingüística contemporánea, vertida al estudio del signo lingüístico abstracto y del lenguaje como un sistema de normas invariables, y desarrolla su teoría del signo ideológico. No se conoce la fecha exacta de la producción de estos textos y se ha discutido su autoría, aunque algunos la han atribuido a su colega Mijaíl Bajtín.

ya sean renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, puesto que los elementos extratextuales promueven la invención.

Greimas, en *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, reconfigura el concepto de hipertexto como intertextualidad. Esta impresión podría servir como un recambio metodológico a la literatura comparada, porque “la imprecisión de este concepto dio lugar a extrapolaciones diversas que iban, desde el descubrimiento de una intertextualidad dentro de un mismo texto (por las transformaciones de contenido que allí se producen), hasta revestir con un vocabulario renovado las viejas influencias”²⁶⁸. Para la idea de hipertextualidad, Greimas implanta una diferencia entre los elementos intertextuales y los discursos sociales; en primer lugar, están constituidos por estructuras semánticas y/o sintácticas que son comunes a un tipo de discurso, pues existen las mismas “relaciones entre semas, registradas en el interior del lexema, y puede igualmente existir entre los lexemas en el interior de las unidades del discurso más amplias. Así, en una secuencia de discurso tal como la dimensión vertical, la relación entre el lexema dimensión y el lexema vertical, es una relación hiperonímica”²⁶⁹; de tal manera que la intertextualidad queda condicionada a una relación consecuente y deliberada entre diversos textos.

Genette es el teórico que abarca en *Palimpsestos* cinco tipos de relaciones transtextuales (aspectos de la textualidad) que hemos esquematizado de la siguiente forma:

La primera es la *intertextualidad*, relación de copresencia entre dos o más textos, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita, plagio, estereotipo, catacresis, pastiche, imitación literal y la alusión, aquella forma parcialmente explícita o incluso

²⁶⁸ A. J. Greimas, J. Courtés: *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1982, p. 227.

²⁶⁹ A.J. Greimas: *Semántica estructural*. Madrid, Editorial Gredos, 1987, p.54.

“hipotética”. Tales textos intercalados en otros, sin ser recreados, son lugares comunes, pero su recontextualización los resignifica en muy distintos grados²⁷⁰.

La segunda, el *paratexto*, se entiende como la escritura que es un campo de relaciones constituida por la relación, generalmente menos explícita y más distante, todo lo que conforma una obra literaria. El texto propiamente dicho, mantiene lo que sólo podemos nombrar: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas, al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias. En el paratexto tiene lugar un pacto genérico porque alude al género y compromete al autor²⁷¹.

La tercera, *metatextualidad* es la relación generalmente denominada “comentario”, que une un texto con otro texto, que habla de él sin citarlo (convocarlo), incluso en el límite, sin nombrarlo. Genette propone a Friedrich Hegel con *La Fenomenología del espíritu*, puesto que evoca alusivamente y casi en silencio a *Le Neveu du Rameau*. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica²⁷².

La cuarta se denomina *hipertextualidad*, y es un aspecto universal de la literariedad, ya que todas las obras literarias son unidades hipertextuales o hipertextos, puesto que no hay una que no evoque a otra. Este teórico describe algunas transformaciones: trasposición de la acción, reducción —escisión, conclusión, condensación— contracción, amplificación, transfocalización (cambio de punto de vista que puede ir a parar en el antitexto: paráfrasis en donde es *El Quijote* el resultado de dicha transmotivación), y otras variantes de la

²⁷⁰ Gerard Genette: *Palimpsestos...op.cit.*, p. 10.

²⁷¹ *Ibíd.* p. 11.

²⁷² *Ibíd.* p. 13.

hipertextualidad, que al final relaciona con el “bri colage” y con la lectura acuñada por Philippe Lejeune, como palimpsestuosa²⁷³.

El quinto tipo de correspondencia transtextual, la *architextualidad* es aquella que trata una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual “títulos en *poesías, ensayos, Le Roman de la Rose* o más generalmente, subtítulos: la indicación *novela, relato, poemas*, que acompaña al título en la cubierta del libro, de pura pertenencia taxonómica”²⁷⁴. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica: “Sólo el architexto no es una clase, ya que es, me atrevo a decirlo, la “claseidad” (literaria) misma”²⁷⁵. Para Genette, la hipertextualidad es una clase de obras:

Es en sí misma un architexto genérico o mejor *transgenérico*: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros (probablemente todos los otros) algunas epopeyas, como *La Eneida*, algunas novelas, como *Ulysse*, algunas tragedias o comedias como *Phédre* o *Amphitryon*, algunos poemas líricos como *Booz endormi*, etc., Pertenece a la vez, a la clase reconocida de su género oficial y a la clase, desconocida, de los hipertextos²⁷⁶.

Adelantándose a Genette, sobre el concepto de hipertexto, Ludwig Wittgenstein²⁷⁷ manifiesta en *Investigaciones filosóficas* (1953) que el lector exterioriza problemas sobre la

²⁷³ *Ibid.* p. 495.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 13.

²⁷⁵ *Ibid.* p. 18.

²⁷⁶ *Ibid.* p. 18.

²⁷⁷ Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889 -1951). Filósofo, matemático, lingüista y lógico austríaco, posteriormente nacionalizado británico. Escribió el *Tractatus logico-philosophicus*, que influyó en gran medida a los positivistas lógicos del Círculo de Viena. También fue discípulo de Bertrand Russell en el Trinity College de la Universidad de Cambridge. *Las Investigaciones filosóficas* ha sido el principal texto que recoge el pensamiento del llamado “segundo Wittgenstein”, así denominado por la crítica literaria. El rasgo

comprensión de la lectura en busca de una “linealidad”. Inserción intrusa en la que entra el conflicto entre pensamiento y texto, además, es la “linealidad” una noción de temas que se entrecruzan en muchas direcciones y con muchas dimensiones temáticas sirven de travesías que no pueden limitarse a una sola dirección sin reducir el potencial de transferencia en donde el significado que se tiene depende del juego del lenguaje en el que está siendo empleado. Si agudizamos este análisis, Wittgenstein encontró que las exigencias de muchas convenciones textuales trascendían a lo que su ideología en realidad enmarcaba:

He anotado todos estos pensamientos como observaciones, en párrafos cortos, de los que, en algunos casos, hay una cadena bastante larga sobre un mismo tema, mientras que en otros paso repentinamente de un tema a otro. Al principio, tenía la intención de reunirlos todo en un libro cuya forma me imaginé de manera diferente en distintos momentos. Pero lo esencial era que los pensamientos procedían de un tema a otro en un orden natural y sin interrupciones.

Tras varios intentos fallidos para amalgamar resultados en dicho conjunto, me di cuenta de que no lo lograría nunca. Lo mejor que podía escribir nunca dejaría de ser más que observaciones filosóficas; mis pensamientos se paralizaban pronto cuando intentaba forzarlos en una única dirección en contra de su inclinación natural. Y por supuesto, ello tenía que ver con la naturaleza de la investigación. Esto nos fuerza a viajar por un amplio campo de pensamientos entrecruzados en todas las direcciones²⁷⁸.

En esta continuación de repaso crítico literario, el hipertexto aporta los recursos verbales para el estudio del funcionamiento del texto literario, como signo cultural en la lectura de nuestro objeto de estudio para este trabajo. El hipertexto nos ayuda a leer los sistemas de signos, sistemas naturales, codificados y culturales, sobre todo para la invención urbanística en Bolaño. Esa estructura del texto que nos arroja a las historias desplazadas por el escritor chileno, pero que es el itinerario ciudadano del fin de siglo, en donde todo se aglomera, puesto que:

más importante de esta segunda época se encuentra en un cambio de perspectiva y paradigma en su estudio filosófico del lenguaje.

²⁷⁸ Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Investigations*. Oxford, Basil Blackwell. 1953, p. 7.

Al crear y percibir las obras de arte, el hombre transmite, recibe y conserva una información artística de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades de los textos artísticos en la medida en que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro. Ofrecer un esbozo general de la estructura del lenguaje artístico, de sus semejanzas y diferencias respecto a categorías lingüísticas análogas, es decir, explicar cómo un texto artístico se convierte en un portador de un determinado pensamiento, de una idea, cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea: tal es el objetivo general hacia el cual el autor espera avanzar, aunque sea sólo unos pasos²⁷⁹.

²⁷⁹ Yuri Mijáilovich Lotman: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988. p.15.

2.1.3. Hipertexto e hipertextualidad en Bolaño

Las sucesivas lecturas de un hipertexto pueden, sí, revelar una estructura de orden superior: la estructura del hipertexto, la metaestructura de la narración.

Jurgen Fauth, *Promesas y limitaciones de la narrativa hipertextual*

Para que exista la hipertextualidad, debe concurrir una relación entre el texto y su lector de una manera apropiada, y con un carácter abiertamente contractual como lo explica Genette, lo que formará una pragmática consciente y organizada. Así pues abordaremos aquí la hipertextualidad en su aspecto más determinado: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es simultáneamente masivo y declarado en la obra de Bolaño²⁸⁰. De esta forma extrapolamos lo objetual a lo textual, *Los detectives salvajes* es el hipotexto de *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666*.

La escritura del chileno remite paralelamente a sí misma y a otra escritura, un texto con una huella que nos remite a otro vestigio. Así el texto es una escritura que lee otra escritura, a sí misma, de tal manera que el texto está orientado o evocado hacia otro documento o “transformación” del anterior documento. Por lo tanto, la absorción de todos los hipertextos se resuelve en una nueva unidad de sentido, en un nuevo significado donde el autor al configurar la obra de un modo determinado, está paralelamente formando una imagen de “lector” que el texto necesita para funcionar y que Genette denomina como lector implícito. En un contexto como éste: “Las palabras de la segunda lectura van entonces a intercalarse entre las palabras de la primera, lo que va a dar lugar a un tercer texto. El

²⁸⁰ La crítica literaria ha llamado de otra forma al carácter hipertextual de la narrativa de Bolaño, señalándosele como “fragmentaria”. Patricia Espinoza señala en relación con *Los detectives salvajes*, en donde enfatiza la dimensión fragmentaria como un posible acceso interpretativo a la obra: “Es esta una escritura que violenta la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, también la desea. Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en conjunto”. Patricia Espinoza: “Roberto Bolaño: un territorio por armar”. En *Roberto Bolaño. La escritura como... op.cit.*, p. 126.

texto aparece sobreimpreso sobre sí mismo”²⁸¹. Porque en la teoría de Genette, una de las características que define al hipertexto²⁸² desde el punto de vista del lector reside en advertir la selección y combinación de distintos modos, técnicas de construcción y composición narrativas. En la novela hipertextual se incita al lector a formar parte de las operaciones del entramado narrativo. Con el hipertexto²⁸³ se descubre el significado desde el punto de vista del lector, ya que éste se convierte en autor secundario dentro de los límites establecidos por el autor primario.

Antes de que sigamos adelante, deberíamos especificar aún más que el hipertexto es el laberinto trazado con fibras textuales que nuestro autor transforma en las obras; se convertirá en una macromaraña de “soledad” que refuerza al *vacío* pues “si el hipertexto implica cambio, también implica resistencia”²⁸⁴.

Del mismo modo dicha soledad en el espacio literario se construye en la obra de Bolaño como un proceso descriptivo y de acercamiento a la gran ciudad para conocer a sus personajes y su ocupación en los espacios intersticiales del *vacío* en la urbe, hipertextos que son una y otra vez narrados. Daniel Grossman, uno de *Los detectives salvajes*, alude al *vacío* hipertextual, no sólo como ausencia total de material en los elementos en un

²⁸¹ Gérard Genette: *Palimpsestos... op.cit*; p. 72.

²⁸² Lo que quiere decir que “esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se observa, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia. El hipertexto nos incita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo: lectura palimpsestuosa”. En Gérard Genette: *Palimpsestos... op.cit*; p. 495.

²⁸³ Sobre la formación de textos y enlaces en la red narrativa de Bolaño, Jorge Volpi hace una acotación importante: “De hecho, voy a decir algo que los fanáticos de Bolaño no me van a perdonar: a mí no me gustan los cuentos de Bolaño; es más, creo que Bolaño no era muy buen cuentista, aunque tenga un par de cuentos memorables. Confieso que siempre he tenido la impresión de que los cuentos de Bolaño, al igual que en otra medida, sus poemas, eran con frecuencia esbozos o apuntes para textos más largos, para la distancia media que tan bien dominaba y para las distancias largas que dominaba como nadie. Por eso me parece un despropósito continuar destripando su computadora para publicar no sólo los textos que el propio Bolaño nunca quiso publicar, sino incluso *fragmentos*, cuentos y poemas truncados, pedacería que en nada contribuye a revelar su grandeza o que incluso la estropea un poco, como si cada línea salida de la mano de Bolaño fuese perdurable”. En Jorge Volpi: *Mentiras... op, cit*; p. 151.

²⁸⁴ John Tolva: “La herejía del hipertexto: miedo y ansiedad en la era tardía de la imprenta”. En *Literatura hipertextual... op. cit.*, p. 43.

determinado espacio o lugar, o la falta de contenido en el interior de un recipiente, sino a la ausencia interna en los propios personajes:

Una noche, mientras dormía, se me apareció Norman y me dijo que me tranquilizara, que él estaba bien. Pensé, no sé si en el sueño o al despertarme gritando, que Norman parecía estar en el cielo de México y no en el cielo de los judíos, menos aún en el cielo de la filosofía o en el cielo de los marxistas. ¿Pero cuál era el pinche cielo de México? La alegría asumida o lo que está detrás de la alegría, los gestos *vacíos* o lo que se esconde (para sobrevivir) detrás de los gestos *vacíos*²⁸⁵.

La segunda parte de la novela “Los detectives salvajes” (1976-1996), es la menos lineal de los tres fragmentos. Diversos personajes alzan sus voces para contarnos sus historias que, en un momento dado, conectan con las vidas de Belano y Lima. Por tanto, puede decirse que los puntos hipertextuales de esta parte son Ulises Lima y Arturo Belano, porque las historias de ambos personajes aparecen totalmente fragmentadas para entrar y salir en el resto de los demás detectives hipertextuales. El tercer segmento de la novela aparece estructurada como un diario. Ésta última comienza donde había acabado la primera; por tanto, la tercera parte es una continuación de la primera. Cabe destacar que bajo el título de “Los desiertos de Sonora (1976)” plantea un espacio urbano como la táctica hipertextual que situará geográficamente y dará fruto a 2666; por lo que la referencia del personaje hipertextual de Belano adquiere una dimensión espacial:

A veces, cuando los baches del camino son numerosos, el coche da unos saltos que a Belano no le parecen normales. A Lima lo que no le parece normal es el ruido que hace el motor. Antes de quedarme profundamente dormido me doy cuenta de que ninguno de los dos sabe nada de automóviles. Cuando despierto estamos en Santa Teresa. Belano y Lima están fumando y el Impala circula por las calles del centro de la ciudad.

Nos alojamos en un hotel, el Hotel Juárez, en la calle Juárez, Lupe en una habitación y nosotros tres en otra. La única ventana de nuestra habitación da a un callejón. En el extremo del callejón que da a la calle Juárez se juntan sombras que parlamentan en voz baja, aunque de tanto en tanto alguien profiere un insulto o se pone a gritar sin que venga a cuento, e incluso, tras un periodo de observación prolongado, una

²⁸⁵ Roberto Bolaño: Los detectives... *op. cit.*, p. 457.

de las sombras es capaz de levantar un brazo y señalar la ventana del Hotel Juárez, desde donde yo observo. En el otro extremo se acumula la basura, y la oscuridad [...]²⁸⁶.

A partir de lo que se ha argumentado hasta aquí y bajo esta continuación de la teoría del hipertexto, incorporamos al sociólogo francés, Jean Baudrillard, quien ha trabajado esta noción desde las nuevas retóricas de la postmodernidad adecuándolo a la textualidad y al discurso excéntrico en donde el simulacro, lo inaprehensible y lo sintético de nuestra condición humana se desplaza de forma paralela a la mutación que ha sufrido la escritura, herramienta que ha permitido al hombre tener una relación con la memoria. Todo escrito siempre ha residido sobre una superficie física por eso se requiere valorizar el ordenamiento ficcional respetando el funcionamiento actancial. Baudrillard bajo esa mirada intuitiva la ha denominado como una era de lo táctil a lo digital, la que nos ocupa como la subjetividad de Bolaño que obra como fuerza entrópica y revuelve el continuo narrativo:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte [...]. Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias²⁸⁷.

Baudrillard busca interpretar la Modernidad y su idea de progreso mediante sus fundamentos del paradigma lineal de representación de la información o adquisición de la

²⁸⁶ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 600.

²⁸⁷ Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, p. 5.

cultura; es decir, conocimiento de todos los mecanismos que engloban un sistema que se agrieta drásticamente. De tal forma, el sociólogo francés aporta las ideas que darán paso a la conciencia colectiva del tiempo presente, del pretérito o en correlación al arte y la tradición. Pero paralelamente, a la par de Baudrillard, es la representación de la modernidad que realiza Bolaño simultáneamente en nuestras cuatro novelas. Nuestro autor expone los problemas del mundo moderno que dañan a la ecología, así como la globalización, uniformización, hasta una homogeneización de la cultura²⁸⁸, y la interdependencia de los mercados, de la rapidez, cada día más acelerada de los medios de transporte, la inmediatez de las comunicaciones, la velocidad de la información y, asimismo, circunscrita en este mismo ámbito, la propagación de las mismas imágenes.

De esta forma los enlaces que se extienden en el hipertexto dentro del espacio literario permiten un desplazamiento hacia diversos contenidos y, con ello, ofrecen una nueva práctica de lectura. Por otra parte en *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño realiza una proyección anatómica de *Amuleto* a través de la presentación del personaje de Auxilio Lacouture, en el punto cuatro de la segunda parte titulada “Los detectives salvajes (1976-1996)”:

Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976. Yo soy la madre de la poesía mexicana. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí. Yo conocí a Arturo Belano cuando él tenía dieciséis años y era un niño tímido y no sabía beber. Yo soy uruguaya, de

²⁸⁸ En ausencia de una modernidad preexistente, los real visceralistas se consideran cultura esencial en el proceso fundacional de ésta, para posteriormente instaurar o implantar a la ciudad. Así lo propone uno de los detectives salvajes, Amadeo Salvatierra a Cesárea. La acción transcurre en calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976: “Tú eres una estridentista de cuerpo y alma. Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la *modernidad*, Cesárea, le dije, a la pinche *modernidad*”. Roberto Bolaño: *Los detectives...op.cit.*, p. 460.

Montevideo, pero un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. 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. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967 o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque) y frecuenté a esos españoles universales, diariamente, hora tras hora, con la pasión de una poetisa y de una enfermera inglesa y de una hermana menor que se desvela por sus hermanos mayores²⁸⁹.

El anterior discurso recorre y engloba lo que será la epistemología de la navegación hipertextual de *Amuleto*²⁹⁰, pues se organiza por medio de una unidad narrativa a través del discurso de la escritora e inmigrante ilegal uruguaya, radicada en México, Auxilio Lacouture, un personaje hipertextual en donde coexiste la identificación entre el personaje testigo y el narrador. Ella es la representación diáfana de todas las voces ficticias y ficcionalizadas que Bolaño crea y enlaza con la realidad literaria e hipertextual pasando de un relato visionario y estático hacia un diálogo abierto que pone especial atención en el devenir cultural de Hispanoamérica y su relación con el mundo; éste será otro elemento hipertextual que se presentará en las cuatro obras aquí analizadas. Auxilio toma la forma de una hiperbiblioteca cultural y memoria universal de Bolaño, al enlistar el canon literario o

²⁸⁹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit*; p. 190.

²⁹⁰ Myrna Solotorevsky señala los elementos hipertextuales que surgen en este tránsito del hipotexto al hipertexto como un rasgo que suele caracterizar a los textos de Bolaño, y que ha denominado “espesor escritural”, que tiene que ver con la irradiación o proliferación de significados. Recogemos el origen del epígrafe y nombre de la protagonista de *Amuleto*: “El epígrafe ha sido extraído del *Satiricón* del Petronio, XXI, y diseña personajes en posición desmedrada, de la cual ellos tienen conciencia: Queríamos. Pobres de nosotros, pedir auxilio, pero no había quien pudiera socorrernos, en nuestra ayuda. Se advierte que el auxilio no es solicitado pues ellos también tienen conciencia de que ese auxilio nadie puede brindárselos. El término “auxilio” corresponde al nombre de pila de la protagonista: Auxilio Lacouture. El desenlace fatal de la novela [...] probará la ineficacia de Auxilio, de quien se hubiera esperado lo contrario a partir de la significación de su nombre, correspondiente a una advocación de la Virgen: María Auxiliadora o Auxilio de los Cristianos”. En Myrna Solotorevsky: *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Gaithersburg, MD, Hispamérica. 2012, p. 26.

de los mejores poetas del mundo²⁹¹. Por otra parte en *Los detectives salvajes* (A) el hipertexto se notifica mediante un fragmento (exhibido en la parte dos, punto cuatro, a partir de la página 190, edición Anagrama), los signos semiológicos identificados servirán para construir a la historia totalizadora expuesta en *Amuleto* (B), por lo que permitirá entender las temporalidades que coexisten para la diégesis de (A) y (B) que se repite en ambas; en donde (B) es un palimpsesto de la primera:

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. Veamos. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, qué coloso, qué fuerza de la naturaleza, y León Felipe murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965²⁹².

Con lo anterior se re-escribe la voz de Auxilio Lacouture quien narra e indaga al tiempo que relata, un crimen atroz y lejano, una transgresión que sólo se despabilará en las últimas páginas de la novela en la que “El miedo la hace decir que prefiere permanecer en la ciudad”²⁹³. Auxilio Lacouture durante su encierro en su “no-lugar “revisa los años vividos en México, y los años que vendrán. Un discurso que inicia con la presentación de la poetisa Lilian Serpas hasta alcanzar cruda y rudamente mediante un ascesis bárbaro la conjunción figurada de vida-arte y amor de Serpans; del manipuleo lúdico entre los poetas

²⁹¹ En *Amuleto*, las reflexiones sobre el canon literario se dan a través de la voz errante de Auxilio, quien hace divagaciones sobre sus visiones de la literatura del siglo XIX y XX: “Una vez les conté una historia que se la había oído contar a José Emilio: si Rubén Darío no hubiera muerto tan joven, antes de cumplir los cincuenta, seguramente Huidobro lo hubiera llegado a conocer, más o menos de similar manera a como Ezra Pound conoció a W. B. Yeats. Imagínenlo: Huidobro de secretario de Rubén Darío. Pero los jóvenes poetas eran jóvenes y no sabían calibrar la importancia que tuvo para la poesía en lengua inglesa (y en realidad para la poesía de todo el mundo) el encuentro entre el viejo Yeats y el joven Pound, y por lo tanto tampoco se daban cuenta de la importancia que hubiera tenido el hipotético encuentro entre Darío y Huidobro, la posible amistad, el abanico de posibilidades perdidas para la poesía de nuestra lengua. Porque, digo yo, Darío le habría enseñado mucho a Huidobro, pero Huidobro también le habría enseñado cosas a Darío”. En Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 57.

²⁹² Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p.4.

²⁹³ *Ibid.*, p. 122.

españoles León Felipe y Pedro Garfías, a quienes la uruguayana sirvió como doméstica; a su vez, leemos la vida de la pintora Remedios Varo y su legión de gatos. Por otro lado, se presenta al rey de los homosexuales de la colonia Guerrero, quien retornará en “El ojo Silva” de *Putas asesinas* (2001)²⁹⁴, la absorción de su reino de terror gestual. También asoma Arturo Belano²⁹⁵, uno de los personajes centrales de *Los detectives salvajes*, donde esta novela se convierte en hipotexto de los hipertextos narrativos y de los personajes. En sí es un viaje por un mundo, desde el norte de la memoria que se extiende por doquier, hasta cuando se le comenzaron a caer los dientes a Auxilio y la imagen de la copla de *Amuleto*: “Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto”²⁹⁶. Allí caduca la serenidad bolañiana, cesa la impassibilidad de los personajes y su metáfora en la proyección del espacio diegético se torna con un alto nivel de realidad del relato. Con una lectura hipertextual nuestro autor, les da ese carácter de identidad en las designaciones con nombres propios.

De hecho, Auxilio Lacouture, personaje hipertextual es una dinámica de producción y recepción para la aproximación de la realidad en donde se funde ciudad, literatura y cultura. La uruguayana resulta una proyección numinosa, el contacto central del D.F. corazón

²⁹⁴ Las historias hipertextuales que teje Bolaño a través de Auxilio son las que nutren a las subsiguientes, en este caso “El ojo Silva”, texto con el que se abre a *Putas asesinas*. Además, en el proceso de redacción de *Amuleto*, la trama es la relación de interdependencia y solidaridad del autor para producir a su vez, otras unidades cerradas, idénticas a sí mismas y autosuficientes, a la par que recoge a otros argumentos anteriores.

²⁹⁵ Resulta clara la correlación biográfica entre el autor y el personaje de quien hace referencia Auxilio: “Pero no sólo pensé en mis dientes, que aún no se habían caído, sino que también pensé en otras cosas, como por ejemplo en el joven Arturo Belano, al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México, y él un pibe que no sabía beber, pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende”. Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, p. 38.

²⁹⁶ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*; p.73.

urbano de México²⁹⁷, el cual posee a la tercera aglomeración metropolitana más grande del mundo, memoria medular del continente americano y la ciudad hispanohablante más poblada de la tierra. Luego lo que resulta más sugerente de esta propuesta hipertextual “es que la aproximación al texto siempre se realiza desde las circunstancias propias de la persona que lee, de manera que la ‘verdad’ del texto está formada por la sucesión y tensión de sus lecturas”²⁹⁸:

Yo tenía mi vida privada. Tenía otra vida aparte de buscar el calor de esos prohombres de las letras castellanas. Tenía otras necesidades. Hacía trabajos. Trataba de hacer trabajos. Me movía y me desesperaba. Porque vivir en el DF es fácil, como todo el mundo sabe o cree o se imagina, pero es fácil sólo si tienes algo de dinero o una beca o una familia o por lo menos un raquítico laburo ocasional y yo no tenía nada, el largo viaje hasta llegar a la región más transparente me había vaciado de muchas cosas, entre ellas de la energía necesaria para trabajar en según qué cosas. Así que lo que hacía era dar vueltas por la Universidad, más concretamente por la Facultad de Filosofía y Letras, haciendo trabajos voluntarios, podríamos decir, un día ayudaba a pasar a máquina los cursos del profesor García Liscano, otro día traducía textos del francés en el Departamento de Francés, en donde había muy pocos que dominaran de verdad la lengua de Moliere, y yo no es que quiera decir que mi francés es óptimo, pero es que al lado del que manejaban los del departamento resultaba buenísimo, y otro día me pegaba como una lapa a un grupo que hacía teatro y me pasaba ocho horas, sin exagerar, mirando los ensayos que se repetían hasta la eternidad²⁹⁹.

²⁹⁷ Haciendo referencia a este corazón urbano, en *Los detectives salvajes* se lee hipertextualmente entre la primera y segunda parte, las cuales transcurren entre los años de 1975-1976, a los últimos años dorados de la ciudad antes de arribar la modernidad con sus ejes viales, gordas avenidas y los embotellamientos de tráfico que la caracterizarán en la cotidianidad y los problemas demográficos que se leen discretamente en las 609 páginas que componen a la novela. El antropólogo Néstor García Canclini sostiene: “Ante cualquier problema urbano —el transporte, la contaminación o el comercio ambulante— encontramos tal diversidad de opiniones y aún de informes que es difícil distinguir entre lo real y lo imaginario. Tal vez en ningún lugar como en la gran ciudad se necesiten tanto las críticas epistemológicas al sentido común y al lenguaje ordinario. Se agrega recientemente, en megaciudades como la de México, una nueva dificultad que complica todas las anteriores: ¿qué pasa cuando no se entiende lo que una ciudad está diciendo, cuando se convierte en una Babel, y la polifonía caótica de sus voces, su espacio desmembrado y las experiencias diseminadas de sus habitantes, diluyen el sentido de los discursos globales [...] no se necesita ser migrante indígena para experimentar la parcialidad de la propia lengua y vivir sólo fragmentos de la ciudad”. Néstor García-Canclini: “México: la globalización cultural en una ciudad que se desintegra” en: *Consumidores y ciudadanos*. Editorial Grijalbo. México, 1995. p. 59-60.

²⁹⁸ María José Vega: *Literatura hipertextual y teoría literaria... op. cit.*, p. 190.

²⁹⁹ Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 22.

En correspondencia con la segunda ubicuidad de hipertexto, en *Los detectives salvajes*, se presenta la primera correlación con el texto (D), que dará fruto a 2666. En su caso, en el apartado tres titulado “Los desiertos de Sonora (1976)”, una narración exteriorizada por García Madero en la que expone las remembranzas de su diario en un lapso de tiempo que abarca del 1 de enero al 15 de febrero de 1976. García, Lupe, Ulises Lima y Arturo Belano huyen hacia el noroeste mexicano al saberse perseguidos por Alberto. El periplo resulta ser un acertijo de palabras realizadas por el joven poeta hacia sus otros tres compañeros pero con el trasfondo de encontrar en el desierto de Sonora las huellas de la realista visceral original, la madre de todos ellos, Cesárea Tinajero. El éxodo abarca desde Hermosillo, Bahía de Kino, Caborca, Pitiquito, Nacozari y Sonoyta en búsqueda de las huellas de Tinajero, para finalmente descubrir que desaparecen los rastros de Cesárea, a partir de su último empleo como maestra en un pueblo llamado “Santa Teresa”. Finalmente la investigación de Lima y Belano rendirá frutos cuando localizan a Cesárea Tinajero en un pueblo llamado Villaviciosa. Le hacen saber el motivo de su visita pero son interceptados en una carretera por Alberto y su cómplice, quienes piden que les sea devuelta a ellos Lupe, para que nadie salga dañado, pero Arturo Belano acuchilla a Alberto, y Cesárea Tinajero perece al recibir un disparo al defender a Ulises Lima; el amigo de Alberto, también herido de un disparo, muere. Los jóvenes deciden no continuar juntos. Lupe y García Madero se quedan con el coche de Joaquín Font, Lima y Belano con el Camaro de Alberto, y acuerdan reencontrarse en la capital mexicana; García Madero y Lupe deciden permanecer en Sonora.

En *Putas asesinas*, en “El ojo Silva”³⁰⁰, como caso puntual, el narrador se reencuentra en Berlín con el Ojo Silva, un viejo amigo chileno exiliado que conoció en México, D. F., un homosexual y fotógrafo de profesión. Mauricio Silva, llamado el Ojo, cuenta una mezquina historia en la que se vio inmiscuido cuando fue a realizar un reportaje a la India, donde conoció un prostíbulo en el que la pedofilia se argumentaba mediante evidencias religiosas. Los “letra-heridos”³⁰¹ son hipertextos en las cuatro narrativas de Bolaño, “El Ojo Silva” también concatena una diégesis de violencia y ternura, coacción y reducción de lo real admisible:

[...] el Ojo abandonó la aldea y volvió a la ciudad en donde había conocido a sus hijos. Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve. Una tarde, la tarde en que llegó a la ciudad, fue a visitar el burdel en donde castraban a los niños. Sus habitaciones se habían convertido en viviendas en las que se hacinaban familias enteras. Por los pasillos que recordaba solitarios y fúnebres ahora pululaban niños que apenas sabían andar y viejos que ya no podían moverse y se arrastraban. Le pareció una imagen del paraíso.

Aquella noche, cuando volvió a su hotel, sin poder dejar de llorar por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende [...] ³⁰².

Los hipertextos son profundamente dialógicos³⁰³. En las cuatro novelas de Bolaño existen hilos discursivos que sujetan a los personajes que aparecen por accidente o por

³⁰⁰ Cuento dedicado a Rodrigo Pinto — crítico de *El Mercurio* y *El País*, quien ha sido calificado de misógino y de escritor frustrado, y María y Andrés Braithwaite —también editores y amigos de Bolaño—.

³⁰¹ Término que acuña Mihály Des y lo define: “Es la obsesión por la lectura, la literatura presentada como forma de vida y detonante de historias”. En su ensayo “Putas asesinas”, perteneciente a *Roberto Bolaño, la escritura como Tauromaquia... op.cit.*, p. 198.

³⁰² Roberto Bolaño: “El ojo Silva” en *Putas asesinas... op.cit.*, p. 25

³⁰³ Mijaíl M. Bajtín privilegia el uso de este concepto en la novela, porque piensa que se trata del género que mejor permite analizar el discurso social, ya que refleja la modernidad, convirtiéndose en el camino para conocer al mundo. Es clara la interacción de muchas conciencias, equitativas y poseedoras de un sólo valor en las cuatro obras de Bolaño, por lo que Bajtín consideraba que el novelista al incorporar distintas voces ajenas, las hacía entrar “en lucha por influir en la conciencia individual (de la misma manera que luchan también en la realidad social que las rodea)”, en M. Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 164. Así pues, la polifonía permite al dialogismo. Bolaño introduce muchas voces en su obra y las deja dialogar entre sí, con lo que se realiza el cruce de ideologías en el desarrollo de la novela: “Lo dialógico es un

diseño del chileno, los cuales son la proliferación del discurso hipertextual que se repetirá a diferente escala en las mismas obras y a su vez generan dialogismos que encierran un *vacío*³⁰⁴. La utilización del hipertexto significa que su dominio es el proceso de lectura en el que Bolaño desafía al lector para ir entramando una lectura intencional, con el mismo horizonte; para interactuar de un discurso a otro promueve a la captación de la proyección anatómica de ciudad. Los hipertextos son espacios de convergencia, un espacio social en el cual, ajustando una serie de discursos, se dispersarán hacia otros temas y otros enlaces, aunque un solo hipertexto se compone de finitos textos. En nuestro autor es el eje potencial de discursos multiformes, puesto que el hipertexto trabaja y presenta un ejemplo de textualidad abierta, nunca acabada:

[...] el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra “propiamente literaria”—por esta razón simple, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción, y con este título cae, por así decir, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura — pero esta determinación no le es esencial y encontraremos algunas excepciones³⁰⁵.

Al considerar el espacio urbano de la conciencia —Santa Teresa, espacio palimpsestuoso— servirá de recurso hipertextual para los sitios biográficos que darán vida a *2666*, novela cuya sección titulada “La parte de los críticos” coexistirá por la continuidad lineal desde *Los detectives salvajes* en “Los desiertos de Sonora (1976)” debido a su sinopsis similar. La novela última y póstuma del escritor chileno tiene como personajes principales, al francés Jean-Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza y la inglesa Liz Norton, profesores de literatura que se embarcan en la búsqueda

fenómeno social que representa la lucha de clases”, en Iris M. Zavala: *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Espasa-Calpe, Madrid. 1991. p.137.

³⁰⁴ Al igual que en el capítulo anterior, continuaremos utilizando el término del *vacío* en cursivas para diferenciarlo como una apropiación subjetiva del concepto como un plano original o territorio originario en el que tiene verificación los emprendimientos del presente estudio.

³⁰⁵ Gérard Genette: *Palimpsestos... op.cit.*, p. 15.

del escritor alemán Benno von Archimboldi; ellos son críticos de corrientes especializadas a los cuales les unen conversaciones telefónicas que van y vienen, o que simplemente desembocan en una sola plática “transmutada en un código hiperespecializado, significado y significante en Archimboldi, texto, subtexto y paratexto, reconquista de la territorialidad verbal y corporal”³⁰⁶. El discurso no ignora la fragmentariedad a la que ha sido condenado, en efecto, es el patrón de diégesis hipertextual para la tercera sección de *Los detectives salvajes*, en donde tres amantes de la literatura se enfrascan en la búsqueda de lo que ellos consideran ser padres de su movimiento literario denominado Infrarrealismo para ir tras las huellas de la realista visceral original, Cesárea Tinajero. Como se verá más adelante, en el caso de *2666*, el procedimiento narrativo es muy similar. Los críticos van en busca en su caso, de su escritor favorito Archimboldi³⁰⁷, y de quien son estudiosos de su obra. Los personajes-profesores se conocen y se hacen amigos a raíz de coincidir en varios congresos acerca de literatura alemana, en los cuales se ponen de manifiesto sus posturas sobre la obra del escritor alemán. La relación entre ellos comienza a hacerse más íntima, hasta que en un seminario en la ciudad de Toulouse, conocen al mexicano Rodolfo Alatorre, quien afirma que un amigo suyo del D.F. había conocido a Archimboldi hace poco tiempo, puesto que el alemán había estado en la capital mexicana, y de allí iba a coger un avión hacia Hermosillo, para luego dirigirse a Santa Teresa. De tal forma que los profesores asumen la información

³⁰⁶ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 12.

³⁰⁷ Así define Christopher Domínguez la relación entre los profesores, los administradores de la vanidad literaria; Archimboldi y *Los detectives salvajes*: “Benno von Archimboldi, un *barbarus germanicus* del que en ese momento poco sabemos, es (y así lo corroboraremos en la quinta novela) más que la presa que los críticos quisieran levantar como trofeo, un detective salvaje elevado a la n potencia. Si los infrarrealistas mexicanos que inspiraron al primer Bolaño no eran simpáticos (ni buenos escritores) como tampoco fueron una u otra cosa los licántropos o los hidrófobos del romanticismo francés de los que Mario Praz se burlaba, poco importa, pues lo que de ellos queda es la majestad del grupo literario concebido como banda de forajidos y escuela de iniciación. De igual forma, Benno von Archimboldi representa a un personaje que la literatura del siglo XX había intuido [...], pero sólo en Bolaño ha alcanzado a presentarse de cuerpo entero: el vanguardista como héroe clásico”. Christopher Domínguez Michael: “La literatura y el mal, 2666” en Revista de Libros de *El Mercurio*. <http://www.lettras.s5.com/rb240705.htm> [11-12-2014].

como verídica y se comprometen en un viaje hacia México para encontrar al escritor, con la excepción de Morini, que rehúsa desplazarse debido a su estado delicado de salud (padece esclerosis y se traslada en silla de ruedas). Por otra parte, Norton, Espinoza y Pelletier arriban a su destino, les recoge el rector de la Universidad de Santa Teresa, y les contacta con el profesor chileno Óscar Amalfitano (quien dará vida a la segunda parte de 2666). En primera instancia no les causa buena impresión, pero al enterarse que Amalfitano ha “traducido para una editorial argentina, en el año 1974, *La rosa ilimitada*”³⁰⁸, obra de Archimboldi, entonces, la opinión que guardan con respecto a él cambia. Junto con Amalfitano arrancan infructuosamente hacia la búsqueda del alemán. Como consecuencia resulta clara la relación hipertextual pues se “asocia la partida de los críticos Pelletier, Espinoza y Norton a Santa Teresa con la partida de Ulises Lima y Arturo Belano hacia el norte de México en *Los detectives salvajes*, también en busca de un escritor”³⁰⁹. Santa Teresa, como espacio hipertextual³¹⁰ se convierte en puente hacia la solidaridad literaria. Es claro que ahí existe una funcionalidad narrativa; es decir, los cuatro críticos y Amalfitano, como personajes focales del relato cobrarán significación a partir de la posición espacial que les determina su organización descriptiva en relación con “acercarse a Santa Teresa”. En este caso a los personajes se les señala acerca de las complicaciones de la urbe desde el inicio de la narración, un espacio que, en efecto, es un “oasis de horror”. Además de que se debe tener en claro que los personajes se definen en relación con el sistema funcional del

³⁰⁸ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p.75.

³⁰⁹ Peter Elmore: “2666: La autoría en el tiempo del límite”, en *Bolaño salvaje*, Barcelona, 2013, p. 279.

³¹⁰ Es importante resaltar la enunciación de Santa Teresa de *2666*, como un espacio social tan complejo como ciudad del siglo XX, la cual contiene el nexo hipertextual con la obra *Los detectives salvajes*; los investigadores errantes de García Madero y Lupe exponen el Oasis de horror y vacío: “La calle Rubén Darío por entonces era como la cloaca adonde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa [...] los cuartos de las vecindades estaban ocupados por obreros sin empleo o por campesinos recién emigrados a la ciudad; la mayoría de los niños estaban sin escolarizar [...]. También vivían algunas putas y sus padrotes. La pobreza y el abandono de la calle Rubén Darío se le derrumbaron encima como una amenaza de muerte”. En Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 596.

espacio. Una de las propiedades básicas de los textos bolañianos es la de construir un “contexto”, entendido éste como un discurso que funciona como un sistema de compatibilidades, personaje/espacio:

- ¿Hermosillo? –dijo Espinoza–, ¿dónde queda eso?
- En el estado de Sonora –dijo el Cerdo–. Es la capital de Sonora, en el noroeste de México, en la frontera con los Estados Unidos.
- ¿Qué va a hacer usted a Sonora? –dijo el Cerdo.
- El viejo dudó un momento antes de responder, como si se le hubiera olvidado hablar.
- Voy a conocer –dijo.
- Aunque el Cerdo no estaba seguro. Tal vez dijo aprender y no conocer.
- ¿Hermosillo? –dijo el Cerdo.
- No, Santa Teresa –dijo el viejo–. ¿La conoce usted?
- No –dijo el Cerdo–, he estado un par de veces en Hermosillo, dando conferencias sobre literatura, hace tiempo, pero nunca en Santa Teresa.
- Creo que es una ciudad grande –dijo el viejo.
- Es grande, sí –dijo el Cerdo–, hay fábricas, y también problemas. No creo que sea un lugar bonito. [...] ³¹¹.

Y para formular dicho acercamiento a la realidad social, Bolaño tiene conocimiento del mundo, en particular de un país como es México³¹², del cual posee su contexto político, cultural y social; por lo tanto, conecta el rizoma³¹³ hipertextual, al “*Panem et circenses*” (pan y circo) del pueblo, puesto que “la realidad es como un padrote drogado”³¹⁴. Así se refleja esta forma no lineal en *2666*:

³¹¹ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p. 67.

³¹² La exploración de la ofuscada representación literaria de México, su paisaje y sus habitantes en la narrativa de Bolaño revela su condición de transterrado, puesto que conserva memorias progresivamente imaginarias; la ciudad del D.F. se diluye y se plasma como pedazos entrañables que se repiten a escala en su narrativa; por lo tanto Bolaño: “había construido un país de la memoria, de espectral exactitud”. Juan Villoro: “La batalla futura” en *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. p. 12.

³¹³ Retomando el término inicial para aplicarlo en la literatura, como lo perfila Deleuze, debemos aclarar a partir de su uso en biología, en donde un rizoma es un tallo subterráneo con varias yemas que crecen de forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos. Asimismo, los rizomas crecen indefinidamente, en el curso de los años mueren las partes más viejas pero cada año producen nuevos brotes, pudiendo de ese modo cubrir grandes áreas de terreno. En Bolaño, los personajes son rizomáticos: entran, salen, viajan, generando grandes significaciones simbólicas del relato.

³¹⁴ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 366.

La primera conferencia de Albert Kessler en la Universidad de Santa Teresa fue un éxito de público que pocos recordaban. Si se exceptuaban dos charlas dadas en el lugar hacía años, una por el candidato del PRI a la presidencia de la nación y otra por un presidente electo, nunca antes se había llenado el anfiteatro universitario, con capacidad para mil quinientas personas, de esa manera. Según las estimaciones más conservadoras, la gente que fue a oír a Kessler superó con creces las tres mil personas. Fue un acontecimiento social, pues todo aquel que era algo en Santa Teresa quería conocerlo, ser presentado a tan ilustre visitante o, por lo menos, verlo de cerca, y también un acontecimiento político, pues hasta los grupos más recalcitrantes de la oposición parecieron calmarse u optar por una actitud más discreta y menos vocinglera que la mostrada hasta entonces, e incluso las feministas y los grupos de familiares de mujeres y niñas desaparecidas resolvieron esperar el milagro científico, el milagro de la mente humana puesta en marcha por aquel Sherlock Holmes moderno³¹⁵.

Los escritos de Bolaño, en particular el modelo rizomático³¹⁶ de *Los detectives salvajes*, generan nuevas transgresiones textuales que provocan, al mismo tiempo nuevas exégesis en el lector. De tal forma, el receptor tiene que ir buscando cada una de las intervenciones de los personajes de las cuatro novelas que abarca este estudio: *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666*, e ir construyendo su historia, ya que en el hipertexto la articulación no se facilita en el nivel de las letras y de las palabras, en el del discurso³¹⁷, procedimiento que iremos desglosando como resorte temático pero

³¹⁵ *Ibid.*, p. 366.

³¹⁶ De acuerdo con las ideas de Alfonso de Toro, se definirá el modelo rizomático como aquél signo postmoderno, donde el lector se presenta como 'detective literario'. La actividad lectoral de Bolaño lo lleva a ser productor de textos; es decir, la lectura de sus obras lo transforma en un mediador de signos múltiples, se funda un 'sistema rizomórfico' y concatenando las características que hemos venido señalando: la 'deconstrucción', el 'rizoma' y el 'juego meta-discursivo', aquellas como la 'interculturalidad', la 'historicidad', la 'recepción cognitiva', y la 'experiencia lúdica', la 'heterogeneidad', la 'subjetividad', la 'recreatividad', la 'radical particularidad', la 'diversidad' y por consiguiente la 'universalidad'. Otras características serían el 'minimalismo', la 'ironía', el 'humor', la 'fragmentación integrativa' y el 'collage', la desaparición de las fronteras entre ficción y crítica, entre arte y no arte, entre realidad y ficción, y virtualmente entre autor y lector". Alfonso de Toro: "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (Intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)". En Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar im. Institut für Romanistik Universität Leipzig, 1992, p.5.

³¹⁷ Sin duda, nos amparamos en este concepto del discurso desde la noción que recoge David Viñas Piquer, quien sintetiza el trabajo de Bajtín y su concepto de narratología; es decir, que sin lugar a dudas el trabajo del crítico ruso nos servirá como un modelo de análisis para la presente investigación, ya que es una poética sociológica, como bien lo explica Viñas Piquer: "Para Bajtín, las lenguas no son únicamente sistemas de signos, sino entidades culturales e históricas. Esto significa que no hay códigos fijos, estáticos, separados de la comunidad de hablantes, y por tanto analizables fuera del uso de la lengua, como proponía Saussure. Bajtín

advertimos antes que los hipertextos carecen de indicaciones que dejen bien claras las divisiones entre el texto principal y lo que Genette llamó lo “paratextual”; es decir, en este caso, el despliegue de las acciones y personajes como materia escrita que nutren a la periferia del hipertexto. Lo ‘paratextual’ no contiene una discreción del contrato narrativo (el epígrafe con que abre *2666*), es más, compensa y enriquece al metatexto oficioso, como si nuestro autor chileno se preocupase por asegurar para su novela una “lectura hipertextual, sin decidirse, sin embargo, a reivindicarla de manera unívoca: es el principio del enigma y de la adivinanza, cuyo descifrado debe quedar a cargo del lector”³¹⁸. Es más, Bolaño, como buen escritor crea a sus predecesores, a la nueva escritura hipertextual que también ha fundado y que en la presente investigación se ha reconstruido en la búsqueda de la ciudad literaria.

El hipertexto se compone de una expresión muy singular que requiere por eso de una reformulación retórica para suscitar, como valor agregado frente a las otras obras de Bolaño, lo que le es más propio y concreto; implica una reflexión divagante y una trayectoria azarosa del texto por parte del lector. Así se instaura ese magistral contrapunto bolañiano de “hipertexto y personaje” que al final convergen. Los personajes caminan por la ciudad, cada uno vive entre el arte de la fuga, el de la literatura o el del desdoblamiento. Ellos son voces o máscaras, transeúntes que recorren los laberintos de la ciudad y quienes son capaces de recibir la experiencia de oscilación del mundo posmoderno. Como señala Gianni Vattimo en *La sociedad transparente*, “vivir en este mundo múltiple significa experimentar la libertad como oscilación continua entre la pertenencia y el

quiere estudiar la lengua como diálogo vivo, y no como código. No comparte el afán de encerrarse en un texto que se caracteriza al Estructuralismo. Cree que para los estructuralistas existe un único sujeto, que es el investigador mismo. Y frente a esta postura, confiesa que en todo oye voces y relaciones dialógicas entre ellas”. En David Viñas Piquer: *Historia de la... op. cit.*, p. 456.

³¹⁸ Gérard Genette: *Palimpsestos... op. cit.*, p. 390.

extrañamiento”³¹⁹. Por tanto, el hipertexto es la lectura del espacio urbano, cada cruce de la ciudad literaria y sus personajes arrojará una libre decisión por parte del lector, quien decidirá qué dirección seguir, o tomar rodeos o atajos para llegar a la hipertextualidad, como “una clase de textos” que engloba a *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666*. En efecto, la hipertextualidad asegura una relativa homogeneidad y coherencia al discurso, ya que, a pesar de la variedad en el nivel de la manifestación del personaje, dichas efigies de significación que se repiten, le dan coherencia al discurso por su sola fractalidad.

³¹⁹ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1990. p. 86.

2.2. Aspectos para la configuración del personaje bolañiano

“Luego todo se convirtió en una sucesión de hechos concretos o de nombres propios o de verbos, o de capítulos de un manual de anatomía deshojado como una flor, interrelacionados caóticamente entre sí”.

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

El presente apartado tiene como propósito incrustar la teoría simultáneamente con los personajes hipertextuales más representativos de la obra de Bolaño. Frente a semejante situación es imprescindible aclarar la noción del término en cuestión: personaje y la actitud del autor hacia este. Se suma también, la relación del personaje-lugar y las definiciones de *vacío* para desarrollarse al más amplio espacio del discernimiento no sólo como una reflexión sobre qué es el ser humano y el sentido de la vida en donde existe “la *caducidad* que hace posible toda experiencia del mundo”³²⁰. En las narraciones se permite a la subjetividad transitada o atribulada pero ocupa todas las instancias discursivas. Los personajes subvierten los dispositivos textuales, se manifiestan en todos los niveles de inconformismo, conjeturalmente remiten a una visión integral desde lo existencial en cuanto a lo psicológico, social y cultural.

Los protagonistas se concentran en una narratividad autónoma como artefacto dotado de relatos “puro nudo”; es decir, los actantes son motores indetenibles e “índices” que funcionan como informantes. Se trata, por supuesto, de un simulacro realista, el cual opera como encuadre para enmarcar a un universo. Las efigies de nuestro autor son alternativas sobre las cuales se reflexiona acerca de lo “posmoderno porque consideramos que, en alguno de sus aspectos esenciales, la modernidad ha concluido”³²¹. En efecto, para el presente capítulo será necesario revisar la narración respecto a la actuación de sus

³²⁰ *Ibíd.* p. 39.

³²¹ *Ibíd.* p. 72.

personajes, y su concatenación de las vicisitudes protagonizadas. Dichos encadenamientos causales los hará reaparecer en otros textos, como expansiones de fragmentos que organizan nuevas obras; allí donde las mismas situaciones se presentan desde nuevos ángulos, o con matices diferentes, que a su vez se modifican o se exacerban en los posteriores textos.

Los iconos bolañianos son esferas autónomas con tensión cohesiva; es decir, sienten que algo más les está aguardando al paso de los lugares desconocidos y nunca poseídos, narradores de experiencias de vida que contienen una reciprocidad hipertextual: autor/protagonista, principalmente sus alter-egos (que permiten pensar esas vivencias desgarradas como constitutivas del *yo* que narra); y todos ellos desbordados con las características de los personajes clásicos desde la teoría literaria, pues son sus protagonistas quienes conforman un universo en constante movimiento para interpelar a la historia y sus *vacíos*.

Los artífices de construcción imaginaria proliferan aquí donde la conexión con lo urbano es más agilizado, en las ciudades cuya pretensión cosmopolita provoca un constante acarreo de signos. Estas temáticas de fragmentariedad se observan tanto en la disposición arquitectónica de las obras aquí expuestas. Hipertexto y personaje son un mundo, el primero “auxilia” a los personajes y sitúa su existencia en los límites más extremos, actores atormentados, anclados en un escepticismo frío, en la impotencia para traspasar la sima de la incomunicación sentimental, de sus vidas desoladas y disimuladas en el juego de la narración. Asimismo, partimos del procedimiento mediante el cual Bolaño plasma el *vacío*,

en donde, como él mismo explica, “saltó al vacío”³²²; es decir, su escritura “violenta la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, también la desea. Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en conjunto”³²³. Así, a partir de esta sensación, nuestro autor se olvida de todo y se lanza de nuevo a los caminos, su mundo juvenil pasa oblicuamente a su escritura.

En Bolaño sus personajes nunca lograron brincar del *vacío* como condición humana: se generalizan la apatía, aburrimiento, alienación social, depresión, desesperanza y todos los sentimientos de soledad que pueblan su obra. El crítico literario Georg Lukács argumentó contra el *vacío* espiritual y la inadecuación moral del capitalismo, una red relacional en constante desplazamiento no sólo de los ciudadanos de las grandes urbes, sino también de los personajes en las novelas:

El individuo épico, el héroe de la novela, es producto de la extrañeza con el mundo exterior. Cuando el mundo es internamente homogéneo, los hombres no difieren cualitativamente unos de otros; existen, por supuesto, héroes y villanos, piadosos y canallas, pero ni el más grandioso de los héroes se halla muy por encima de sus semejantes, y también el necio escucha las palabras del sabio. La autonomía de la vida interior es posible y necesaria sólo cuando las distinciones entre los hombres han creado un abismo insalvable; cuando los dioses se han vuelto silenciosos y ni los sacrificios ni el exultante talento del habla pueden resolver el enigma; cuando el mundo de los hechos se separa del hombre y como resultado de esa independencia se vuelve vacío e incapaz de absorber el verdadero significado de los hechos en sí mismos, incapaz de convertirse en símbolo a través de los hechos y de fundir a éstos

³²² Podemos conectar entre sí a este proceso histórico aislado en apariencia, con el del *vacío*, una asociación lógica a la narrativa de Bolaño: “¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber *saltar al vacío*, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, y los libros, y los amigos y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de los escritores muertos. La literatura, como diría una folklórica andaluza, es un peligro”. En Roberto Bolaño: “Discurso en Caracas (Venezuela)” en *Roberto Bolaño: la escritura como...* *op.cit.*, p.211.

³²³ Patricia Espinosa: “Roberto Bolaño: un territorio por armar”. En: Roberto Bolaño. *La escritura op. cit.*, p. 126.

a su vez en símbolos; cuando la interioridad y la aventura se divorcian para siempre sobre las formas de la gran literatura épica³²⁴.

En este sentido, a raíz de esta condición, el hombre en sus inicios partió de la idea de cubrir sus necesidades básicas y bajo estos conceptos de renovación formaron edificaciones que denominaron ciudades. Como cualidad descollante, el individuo admiró a la urbe con arrobo colosal en las penurias de la modernidad. Estos serán los espacios elegidos por Bolaño, en donde sus personajes oscilarán. Sus obras son la prueba fehaciente de la mutación del espacio urbano que termina siendo vivido de manera diferente por sus protagonistas. Por lo tanto, conviene en una primera instancia definir desde una plataforma teórica, un concepto de personaje que marcará de manera significativa la historia de su narrativa. Protagonistas que van y vienen en su mundo fragmentado, que trasiegan por el siglo XX. Por lo tanto, haremos un compendio en pos de una definición que engarce con los personajes principales en la narrativa de nuestro autor.

Reflexionemos sobre este último concepto: el término de personaje o actante fue utilizado inicialmente en la lingüística para el ámbito de la de la sintaxis, y se empleó para designar al participante, ya sea persona, animal o cosa en un acto, que ejecuta o sufre pasivamente sus consecuencias. En sus inicios la lingüística consideró a cada oración como un minidrama en cuyo transcurso surgieron actores y circunstancias personificados por actantes (sustantivos) y circunstanciales (adverbios), los cuales estaban subordinados a verbos.

Para hacer una apropiación del concepto, se debe explorar la teoría del personaje desde Aristóteles, incluida en la obra *Poética*, en donde se comienza con el reconocimiento hacia los artistas, quienes imitaban a los hombres en plena actuación. Según Aristóteles, la

³²⁴ György Lukács: *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico*. Ediciones Godot. pp.62, 63.

composición de una acción, y la estructuración de los hechos no son exclusivas de la diégesis ni de la narración, ya que también se da en las representaciones dramáticas; el filósofo había concebido una unidad superior a sus formas modales que es la base de toda poética³²⁵. “Es pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”³²⁶ y además sienta la base esencial de lo que vendrían a contener los actantes ya que “los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones, felices o lo contrario. Así pues no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones”³²⁷. Desde Aristóteles se planteó que los personajes podrían recibir un nombre cualquiera. Las teorías del personaje narrativo oscilaron y trataron de analizar la significación construida de un escritor al momento de plasmar a sus personajes. En el caso de Bolaño opera una revalorización simbólica-psicológica del relato que se perfila a proyectar una densidad de significación de dichas propiedades de identidad caracterológica y de sus posibilidades:

La investigación sobre la psicología de las personas y los personajes de la novela sería un proceso de datos que conduciría siempre a las mismas conclusiones, y, sin embargo, la experiencia y la lectura nos indican que hay conductas que obedecen a motivos sin aparente conexión, que se superponen en la conciencia del personaje y lo llevan a situaciones que en principio pueden parecer inexplicables³²⁸.

³²⁵ Aristóteles en su libro *Poética* propuso que todas las artes se diversificaban de diferente manera, es decir, la pintura y la poesía se diferencian por imitar una mediante líneas y colores, y la otra, mediante palabras; dentro de la poesía dramática, la tragedia se difiere de la comedia porque la primera imita hombres esforzados, y la segunda, hombres de calidad inferior; finalmente, la epopeya sobresale de la tragedia en que aquella imita narrando, y ésta, haciendo actuar directamente a los personajes.

³²⁶ Aristóteles: *Poética... op.cit.*, p. 145.

³²⁷ *Ibid.*, p. 148.

³²⁸ María del Carmen Bobes Naves: *Teoría general de la novela: semiología de “La Regenta”*. Madrid, Gredos, 1985, p. 80.

Los personajes bolañianos caminan entre los límites de la realidad y ficción, a la par que proponen escenarios sobre la condición humana. En esta búsqueda de una tipología de comparación y ejercicio para la consolidación del actante nos corresponde abordar a Mijaíl Bajtín. Hemos partido del crítico ruso en una de sus obras centrales, *Estética de la creación verbal*, en donde hace la correlación del autor y del personaje frente a la actividad estética porque la obra literaria es la reacción del autor, la del personaje por el objeto y la ‘reacción por la reacción’:

En este sentido, el autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean; pero en la vida tales reacciones son de carácter suelto y vienen a ser precisamente reacciones a algunas manifestaciones aisladas y no a la totalidad de una persona dada; inclusive allí donde ofrecemos una definición completa de una persona y la definimos como buena o mala, egoísta, etc., las definiciones expresan una postura pragmática y vitalista que adoptamos frente a esta persona, y no tanto la determinan como, más bien, dan cierto pronóstico de aquello que podría o no esperarse de la persona en cuestión; o finalmente, nuestras definiciones son impresiones eventuales de una tonalidad, o una mala generalización empírica³²⁹.

Dentro del mundo de los personajes, Bajtín le denomina héroe al protagonista aunque advierte que “mostrará muchas muecas, facetas casuales, gestos falsos, acciones inesperadas relacionadas con las reacciones eventuales, caprichos emocionales y volitivos del autor y éste último tendrá que avanzar a través del caos, hacia su verdadera postura valorativa, hasta que su visión del personaje llegue a constituir una totalidad estable y necesaria”³³⁰. Por otra parte, en la configuración de los personajes, el autor nos cuenta tan sólo la historia ideal desde la obra misma, y no en su confesión de autor, pues éste transmite la postura emocional del personaje pero no su propia actitud hacia él. Es decir, ve

³²⁹ Mijaíl M. Bajtín: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1982, p., 13.

³³⁰ *Ibid.*, p. 14.

la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente explícito. El escritor sólo nos señala su obra y su intento hacia una orientación fundamentada de sus personajes, los cuales se proponen mediante métodos biográficos y sociológicos, pero estas técnicas no se apoyan en una comprensión estético formal del principio de analogía entre el autor y el personaje, ya que dichas reacciones pasivas se sustituyen desde la conciencia creadora, luego que “el personaje y el autor no resultan ser los momentos de la totalidad artística de la obra, sino momentos de la unidad (comprendida prosaicamente) entre la vida psicológica y social”³³¹.

En esta actitud del autor frente al personaje se advierte la similitud que se da entre el autor y el personaje. Bolaño desmorona el canon y fragmenta las imágenes tradicionales del mundo a través de su álgter ego: Arturo Belano. En este sentido se analiza al escritor/personaje rizomático, el proceso dominado del relato, siguiendo a Deleuze se podrá observar que “la vida de Belano es un proceso-devenir constante de ruptura de los estratos que lo aprisionan, de desterritorialización, y territorialización de territorios marcados por su ritmo, sus propios medios, sus marcas de distancia”³³². Esta condensación metafórica de vida (como manifestamos en el capítulo uno) propicia a Bolaño por convertir a Belano/portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética para persuadir de su autenticidad, una adecuación de la idiosincrasia del personaje, es decir, una exposición de una cosmovisión donde se extravía fácilmente, el arraigo cultural, familiar, geográfico o sentimental. La ideología del autor se ajusta a la individualidad completa del personaje, “como el punto cero de la modernidad literaria tanto mexicana como latinoamericana a la que Belano retorna antes de poner en marcha su propia máquina

³³¹ *Ibíd.*, p. 17.

³³² Pablo Catalán: “Los territorios de Roberto Bolaño”. En: *Territorios en fuga... op, cit.*, p. 99.

discursiva”³³³, puesto que su vida tiene tanta importancia como sus ideas, aunque “todo lo dicho no niega en lo absoluto la posibilidad de una confrontación científica productiva de las biografías del personaje y el autor, así como la comparación entre sus visiones del mundo, procedimiento útil tanto para la historia de la literatura como para un análisis estético”³³⁴. Belano es un héroe reverenciado que logra la liberación entendida como el desprendimiento de la conciencia y se construye con diálogos perfilados hacia dicha adecuación:

En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta. Por descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea). Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las Poesías del Conde de Lautréamont, algo en las Poesías relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás³³⁵.

También, para la reconfiguración del personaje, Bajtín añade que existe dentro de él una conciencia creadora, en la cual el autor confiere la unidad activa e intensa a la integridad consumada del personaje y de la obra. Dicha unidad se antepone a cada momento del relato. La conciencia del autor es “conciencia de la conciencia”, que abarca al personaje, al mundo que le rodea, que le comprende y concluye. El autor es quien está dirigiendo a su personaje hacia una orientación ética y cognoscitiva en el mundo a partir de

³³³Carolina Andrea Navarrete González: “Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Revisión de su recepción crítica en Chile”. En <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero27/bolanos.html> [10-01-2015]

³³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³³⁵ Roberto Bolaño: *Los detectives...op.cit.*, p. 17.

una heterogeneidad concreta de su existencia. Los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, es decir, entre ellos pueden darse relaciones dialógicas:

Pero el problema es que la diferenciación lingüística y las nítidas “características discursivas” de los personajes tienen una mayor importancia artística precisamente para crear imágenes objetivadas y conclusas de los hombres. Cuanto más objetual aparezca el personaje, tanto más claramente se dibuja su fisonomía discursiva. Ciertamente, en la novela polifónica la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conserva pero disminuyen y, sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos. No se trata de la propia existencia de determinados estilos de lengua, de dialectos sociales, etc., establecidos bajo criterios puramente lingüísticos, lo que importa es bajo qué ángulo dialógico se conforman o se contraponen en la obra³³⁶.

El héroe de la novela no es un carácter, un temperamento o un tipo social predeterminado, todas sus cualidades físicas, intelectuales y psicológicas, conciencia, realidad cotidiana son características de su idiosincrasia. La autoconciencia del héroe se da dentro del marco de la conciencia del autor. Bajo este horizonte de narrador-autor, el lector no lo comparte, porque éste no define al héroe sino la perspectiva del mismo héroe quien se va definiendo en la novela a cada momento pues: “La conciencia propia constantemente se percibe sobre el fondo de la conciencia del otro con respecto a uno, el ‘yo-para mí’ aparece sobre el fondo del ‘yo-para otro’. Por eso, la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él”³³⁷. Bolaño posee una idea palimpséstica del hombre que hay en el hombre: con Arturo Belano inicia su juego referencial; su personaje, más que hipertextual es el antropónimo que cataliza al escritor-personaje. Esta puesta en escena del personaje nos acerca a una visión “por detrás”, es decir, son los otros personajes quienes dan pistas sobre Belano:

³³⁶ Mijaíl M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 254.

³³⁷ *Ibíd.*, p. 290.

Andrés Ramírez, bar El Cuerno de Oro, calle Avenir, Barcelona, diciembre de 1988. Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye. Salí de Chile un lejano día de 1975, para más datos el 5 de marzo a las ocho de la noche, escondido en las bodegas del carguero *Napoli*, es decir como un polizone cualquiera, y sin saber cuál sería mi destino final. No lo voy a aburrir con los accidentes más o menos desgraciados de mi singladura, sólo le diré que yo era trece años más joven y que en mi barrio de Santiago (La Cisterna, para más señas) me conocían con el cariñoso apelativo de Súper Ratón [...]. Yo sé que usted ha pasado por trances similares, Belano, así que no se la voy a hacer larga. El miedo o las ganas de vivir, el instinto de supervivencia me hicieron sacar fuerzas de donde no había y les dije a los italianos estoy bien, no me voy a morir³³⁸.

El lenguaje literario es el “viaje hacia el interior”³³⁹ para nuestro autor ya que la acción y los acontecimientos externos se reanudan cada vez con más significado. Es decir, los “lugares” comienzan a ser destacados mediante acotaciones culturales. Un autor que establece una concepción basada en la propugnación de la cultura desde un concepto semiótico es Clifford Geertz³⁴⁰. Para él, “hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre”³⁴¹. Fundamentalmente para Bolaño “los lugares” esconden un secreto. Ello se evidencia en “El retorno”, cuento perteneciente a *Putas asesinas*, en donde el “lugar” reseña la condición humana del personaje y nos ayuda a identificar a los contornos de su existencia. En la historia se encadena lugar-personaje y la diégesis es simple, un hombre muere en París de un paro cardíaco en una discoteca; entonces su alma se desprende del cadáver quedándose en el plano terrenal, posteriormente persigue a su cuerpo que es conducido hacia la morgue

³³⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, pp. 383-385.

³³⁹ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI, 2001, p.199.

³⁴⁰ Clifford James Geertz (1926-2006). Antropólogo especialista a la interpretación de las culturas. Es considerado como el creador de la llamada "Antropología simbólica", que en contraste con la antropología cultural convencional, concibe el trabajo antropológico en la definición e interpretación de aquellos agentes a los que estudia. Su trabajo se centra en las diferentes maneras en las que la gente comprende su alrededor, así como las acciones de los demás miembros de su sociedad. Todas estas interpretaciones se establecen por medio de símbolos y procesos. Sus principales obras son: *La Interpretación de las culturas* (1973), *El Antropólogo como autor* (1989) y *Ensayos de antropológica interpretativa* (1990).

³⁴¹ Clifford Geertz: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 2003. p. 16.

y luego a casa de Jean-Claude Villeneuve, famoso modisto a quien se nos advierte desde el inicio de la narración que es necrófilo:

Hasta que llegamos a una pequeña habitación en donde no había nada, ni un solo mueble, ni una sola luz, una habitación revestida de una capa de cemento, en donde nos encerramos y quedamos a oscuras. La situación, a primera vista, parecía embarazosa, pero para mí fue como un segundo o un tercer nacimiento, es decir, para mí fue el inicio de la esperanza y al mismo tiempo la conciencia desesperada de la esperanza. Allí Villeneuve dijo: descríbame el sitio en donde estamos ahora. Y yo le dije que aquel lugar era como la muerte, pero no como la muerte real sino como imaginamos la muerte cuando estamos vivos. Y Villeneuve dijo: descríbalo. Todo está oscuro, dije yo. Es como un refugio atómico. Y añadí que el alma se encogía en un sitio así e iba a seguir enumerando lo que sentía, el *vacío* que se había instalado en mi alma mucho antes de morir³⁴².

En esta relación entre personaje y lugar, Lotman reconoce que un signo no sólo es portador de un significado, sino que además tiene que formar parte de un sistema; el actante es parte también de dicho método. La preeminencia del procedimiento semiótico de este teórico reside en examinar la estructura literaria interna, y las relaciones externas entre el texto y el contexto sociocultural que a esta investigación nos ocupa:

Con esto último se relaciona el planteamiento acerca de la lectura simbolizante o desimbolizante de los textos. La primera permite leer como símbolos, los textos o fragmentos, que en su contexto natural no fueron generados para una recepción semejante. La segunda convierte los símbolos en sencillas comunicaciones. Lo que para una conciencia es un símbolo, para la formulación opuesta aparece como un síntoma. Si el desimbolizante S. XIX veía en tal o cual individuo o personaje literario “un representante” (de una idea, una clase, o un grupo), Blok percibía las personas y fenómenos de la vida común como símbolos.³⁴³

Al no ser la literatura exclusivamente un código lingüístico, en el proceso social de producción y percepción, la función del personaje bolañiano³⁴⁴ es la de ser un representante

³⁴² Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, p. 143.

³⁴³ I.M. Lotman: “*El símbolo en el sistema de cultura*”... *op. cit.*, p. 5

³⁴⁴ Tzvetan Tódorov plantea que la ocupación del personaje desde la literatura occidental clásica que se extiende de *Don Quijote* a *Ulises*, el actante juega un papel de primer orden y es a partir de él que se organizan los otros elementos del relato. Al igual que Pozuelo Yvancos, expone que existen ciertas tendencias de la literatura moderna donde el personaje vuelve a desempeñar un papel secundario. El análisis del personaje estudia múltiples problemas que aún están lejos de ser resueltos. Tódorov hace hincapié en la

de manera que en él se conjugan muchos planos y es factible que todas estas tesituras se entrelacen. Si Lotman, concibe al texto literario como signo cultural, entonces, los personajes son el proceso social de producción de muchos autores contemporáneos, aunque la obra ofrece al lector sólo “la información que necesita y para cuya percepción esté preparado”³⁴⁵. Los personajes bolañianos encubrirán a su vez, el signo de la posmodernidad³⁴⁶, del trotamundos enclavado en la literatura. El personaje hipertextual de Belano abre en la narración de “Fotos”, de *Putas asesinas*, una correlación con la vida de uno de los poetas favoritos de Bolaño, Arthur Rimbaud³⁴⁷, quien también se extravió por África:

Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma, qué hijos de puta, piensa, sentado en el suelo, un suelo como de arcilla roja pero que no es de arcilla, ni siquiera arcilloso, y que sin embargo es rojo o más bien cobrizo o rojizo, [...]. Piensa Belano, pues si incluye poetas africanos está claro que algunos ejemplares tuvieron que viajar a África en las maletas de los propios poetas o en las maletas de un librero patriota (de su lengua) y terriblemente ingenuo, aunque sigue siendo un milagro que uno de esos ejemplares se perdiera precisamente aquí, en esta aldea abandonada por los humanos y por la mano de Dios, en donde sólo estoy yo y los fantasmas de los sumulistas y poca cosa más excepto el libro y los colores cambiantes de la tierra, cosa curiosa, pues la tierra efectivamente muda de color cada cierto tiempo, por la mañana amarilla oscura, al

tipología de personaje más estudiado: el que se encuentra caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con los otros personajes, aunque especialmente se da en el drama. También cree que las relaciones entre personajes en todo relato pueden ser siempre reducidas a un pequeño número, y que en esta trama de relaciones tiene un papel fundamental a partir de la estructura de la obra. Tal como “si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el *procedimiento* como su ‘personaje’ único”. En Tzvetan Todorov: *Teorías del símbolo*. Venezuela, Monte Ávila editores, 1995, p. 406.

³⁴⁵ Yuri M. Lotman: *Estructura del texto... op. cit.*, p. 37.

³⁴⁶ A partir de este momento nos apegamos más hacia el concepto de posmodernidad del siglo XX, en donde la ciudad prospera y simultáneamente decae. En Bolaño, la modernidad colapsa por el conflicto humano, en una atmósfera de incertidumbre y agitación permanente en donde se seguirán desarrollando nuevas visiones y expresiones de la vida, aunque con una condición y característica fundamental presente en su novelística: la crisis de la identidad de sus personajes. El actante en el escritor chileno significa “re-contar, ficcionando, a partir de personajes históricamente reales. [...] Se reescribirá la historia personal de un sujeto, el narrador, pero también su historia literaria”. Patricia Espinosa: “*Tres de Roberto Bolaño, el crac a la posmodernidad*”. En: *Territorios en fuga*, Santiago de Chile, Frasis Editores, 2003. pp. 172-173.

³⁴⁷ Además, en este cuento el personaje de Belano expone al canon poético bolañiano en donde Rimbaud cataliza: viaje-aventura como una de las formas de historias hipertextuales en las obras bolañianas.

mediodía amarilla con estrías como de agua, un agua cristalizada y sucia, y después ya no hay quien la quiera mirar, piensa Belano [...] ³⁴⁸.

El personaje hipertextual de Bolaño proporcionará una tipología para una mejor lectura, es decir, en este punto se muestra la importancia de visibilizarlos como un horizonte abierto donde sus acontecimientos poseen un horizonte de significación posible y la acción de la narración es la responsable de suministrar los matices actanciales que se perfilan desde el hipotexto para posteriormente presentarse en el hipertexto. Es el propio Bolaño una figura en efigie entre esa transcendencia textual del texto: Belano.

Considerando los planteamientos expuestos, los protagonistas son “personajes que recorren el mundo en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son seres sedentarios que contemplan el derrumbe de su vida desde una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior”³⁴⁹. Por consiguiente la forma elegida por Bolaño para presentar los hechos apunta hacia una ruptura a partir de estructuras tradicionales, es decir, en un mundo con dos categorías paralelas. La primera está constituida por aquellos personajes que viven en una “indiferencia pura”, a quienes no les importa el futuro como masas sociales y, la segunda, los que “simulan indefinidamente” comportándose como un hombre pero no siéndolo en profundidad. En esta concepción —de posmodernidad furtiva— podemos vincular dicha visión con el condicionamiento perceptivo de la ciudad. Indiferencia y simulación es la expansión vitalista de los personajes: ellos actúan en una sobremodernidad que se señala como aquella “en que sólo podemos reestrenar todos los libretos porque ya han sido

³⁴⁸ Roberto Bolaño: *Putas...op.cit.*, p. 197.

³⁴⁹ Juan Antonio Masoliver Ródenas: “Las palabras traicionadas”. En: *Roberto Bolaño: la escritura como... op. cit.*, p. 189.

representados”³⁵⁰ y el modo fractal de dispersión de sus actantes, que se pierden aún más en el fracaso, hacia una aceleración del *vacío* del mundo representado.

MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

Disciplina	Concepto	Espacio	Personaje	Características	Obra
Urbanismo	Movilidad	El espacio aparece en movimiento y el modo de desplazarse	El personaje siempre ocupa un espacio en movimiento o se desplaza	Trata de conservar su autonomía y peculiaridad de su existencia frente al dominio de la sociedad	<i>Los detectives salvajes</i>
Filosofía	Ser	El espacio no es nada en sí mismo. No existe ningún espacio absoluto	No lo dice, lo exhibe	Vivir “sin timón y en el delirio” Individualismo Situaciones que los ponen al límite	<i>-Los detectives salvajes</i> <i>-Amuleto</i> <i>-Putas asesinas</i> <i>-2666</i>
	Tiempo	Es la consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo tiempo	El ser-ahí, con sus actos de conciencia y sus procesos psíquicos no están determinados por el tiempo	Acontecimientos hipertextuales Deconstructivismo: fragmentación	
Estudios Culturales	Memoria	Mímesis de la realidad	Marcados por la derrota. Construyen el discurso a partir de las voces de la urbe y las suman a su propia voz. El viaje iniciático es la memoria de la transgresión y lo terminal.	Reflexión sobre lo escrito y lo narrado	<i>-Los detectives salvajes</i> <i>-Amuleto</i> <i>-Putas asesinas</i> <i>-2666</i>
	Cuerpo	Significa en la medida en que recibe la marca de las prácticas semióticas de la cultura. Historicidad y cuerpo tienen su	Cuerpo y violencia constituyen el estudio cultural que le preocupa.	Dispositivos narrativos en torno a la noción de “calidad de vida”	

³⁵⁰ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op.cit.*, p. 3.

		lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural.			-2666
	Subjetividad	Proyección reflexiva: autor/lector	El mismo personaje puede presentar varios papeles, pero todas estas funciones representan al mismo actante.	Conflicto: desigualdad/resistencia	- <i>Los detectives salvajes</i> - <i>Amuleto</i> - <i>Putas asesinas</i> -2666

Imagen 12. Aspectos para la configuración del personaje bolañiano

2.3. Tipologías del personaje. Atrofia de los personajes bolañianos, entre la indiferencia pura y la simulación indefinida

Todo él indiferencia, el desierto posmoderno está tan alejado del nihilismo pasivo y de su triste delectación en la inanidad universal, como del nihilismo activo y de su autodestrucción.
Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*.

Los personajes de Bolaño se debaten entre una condición de continua rememoración, de cosas desaparecidas y un estado de indestructible confusión por las invenciones que su itinerario urbano va desgajando. Los actores deambulan en nuestras cuatro obras de análisis bajo una constante: el *vacío*, el cual abre una nueva era de futuros inciertos pero que a su vez arrastra a la formación humana que trata de llenar de diferentes formas a dichas ausencias. Por otra parte los actantes en la narrativa del chileno han sabido darse cuenta de que tanto esta última época moderna como la eficacia que la forjaba dependía de una nueva disyuntiva. Según señala Gabriel Cocimani: “Los *mitos* posmodernos de la globalización, del fin de las ideologías, del progreso indefinido de la sociedad de la información y de la libertad en un mundo de control social aparecen, en fin, como metarrelatos que sustentan al pensamiento hegemónico, único, imperante en el nuevo orden mundial”³⁵¹.

La decadencia, tanto social como comercial, experimentada en el siglo XX³⁵² es la primera sensación ejercida por los personajes —declinación que advierte Baudrillard— una situación que denominó como “después de la orgía”, la cual examinamos en líneas

³⁵¹ Gabriel Cocimani: *Mitos de la posmodernidad*. Revista Comunicación, Agosto-diciembre, año/vol. 13, número 2, Instituto Tecnológico de Cartago, Costa Rica. 2004, p.36.

³⁵² Si bien, bajo este ocaso del siglo XX se circunscribe “la destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven”. En Eric Hobsbawm: *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2010, p. 13.

anteriores, y por lo consiguiente, es un perfil de vida en el que se encuentran los personajes como cuerpos que son la metáfora de la ciudad:

Cuando las cosas, los signos y las acciones están liberadas de su idea, de su concepto, de su idea, de su valor, de su referencia, de su origen y de su final, entran en una autorreproducción al infinito. Las cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida. Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor. Así, la idea de progreso ha desaparecido, pero el progreso continúa. La idea de la riqueza que sustenta la producción ha desaparecido, pero la producción continúa de la mejor de las maneras. Por el contrario, se acelera a medida que se vuelve indiferente a sus finalidades originarias³⁵³.

En la obra de Roberto Bolaño se ha analizado la importancia de los personajes en sus primeras obras: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), *La senda de los elefantes* (1984, reeditada en 1999 como *Monsieur Pain*), *La pista de hielo* (1993), *La literatura Nazi en América*³⁵⁴ (1996) y *Estrella distante* (1996). Particularmente dos críticos han realizado la tarea de inspeccionar a los protagonistas del escritor: Marcelo Cohen e Ignacio Echeverría. El primer estudioso opina que Bolaño “sabe presentar personajes con pocos rasgos específicos y mantenerlos visibles en peripecias largas”³⁵⁵ y sobre la cimentación de los actantes explica con el esbozo de Carlos Wieder, protagonista de *Estrella distante*, que es en realidad Alberto Ruiz-Tagle, poeta autodidacta que frecuenta los talleres literarios del Chile durante el gobierno de Salvador Allende. Wieder, a su vez,

³⁵³ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 3.

³⁵⁴ Celina Manzoni: “Narrar lo inefable. El juego doble y los desplazamientos en *Estrella distante*” en *Roberto Bolaño... op.cit.*, p. 39. Además, sobre *La literatura Nazi en América* y *Estrella distante*, Manzoni ha abordado la temática de la hipertextualidad como matriz generadora de ambos textos en donde el espacio significativo se ha saturado por el estallido de la historia de “Ramírez Hoffman, el infame”, el último cadáver enterrado en el vasto panteón de los infames de la primera novela. Resucitarlo en *Estrella distante* sugiere una vampirización de la propia escritura pero también el palimpsesto en tanto realiza las condiciones de co-presencia y de comentario entre dos textos y la transformación del texto del cual deriva; para decirlo en los términos de Gérard Genette, entre ambas escrituras se reconocen relaciones de intertextualidad, de metatextualidad y de hipertextualidad.

³⁵⁵ Marcelo Cohen: “Donde mueren los poetas” en *Roberto Bolaño... op.cit.*, p33.

es un piloto de la Fuerza Aérea de Chile, quien intenta implantar una suerte de poesía revolucionaria, complicada con asesinatos y documentos, piloteando aviones de reacción:

El narrador reconstruye, con los retazos de testimonios distintos, la siniestra trayectoria de este personaje. Lo hace con característico estilo conjetural, haciendo suculentas digresiones a partir de un relato de corte detectivesco que concluye más allá del presente actual. Al comparar la versión primera del relato con esta otra, considerablemente ampliada, se obtiene un perfecto ejemplo de lo que se podría entender como *fractalidad* literaria: una secuencia narrativa cuyo perfil y cuyo sentido mismo se configuran idénticamente con independencia de que su extensión se reduzca o aumente. Lo cual resulta expresivo del voluntarismo y de la artificiosidad de una escritura irónica, que se ha de abrir camino a través de una cultura —la de su autor—exuberante, frondosísima³⁵⁶.

En las novelas de Roberto Bolaño el motivo del personaje “atrofiado”³⁵⁷ adquiere una relevancia fundamental no sólo a nivel temático sino también estructural. Según Patricia Poblete³⁵⁸ el corpus de novelas y cuentos de Bolaño se constituyen —primero— intrínsecamente como un proyecto narrativo integral autónomo y —segundo— éste discrepa de los textos generados por sus colegas y compañeros de generación. El eje de esa oposición está otorgado por las distribuciones subyacentes al relato y la forma en cómo este organiza los núcleos narrativos y conforme el movimiento de sus actantes presentan patrones narrativos que podemos llamar “míticos, en el sentido de que prolongan — renovándola— una tradición de peripecia (para los personajes) y enunciación (para el

³⁵⁶ Ignacio Echeverría: “Historia particular de una infamia”. En *Roberto Bolaño... op.cit.*, p. 38

³⁵⁷ Nos amparamos en el concepto de “atrofia” propuesto por Lipovetsky, en donde se homologa con el “hedonismo ha comportado una debilitación de la voluntad. La desposesión, la dessubstancialización del individuo, lejos de estar circunscrita al trabajo, al poder, alcanza ahora su unidad, su voluntad, su hilaridad. Concentrado en sí mismo, el hombre posmoderno siente progresivamente la dificultad de “echarse” a reír, de salir de sí mismo, de sentir entusiasmo, de abandonarse al buen humor [...]. Acaba de empezar, la civilización prosigue su obra instalando una humanidad narcisista sin exuberancia, sin risa, pero sobresaturada de signos humorísticos. Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986, p. 113.

³⁵⁸ Patricia Poblete Alday, periodista de la Universidad de Chile, doctora en Literatura Hispanoamericana y docente de la UAHC, con su última publicación sobre el escritor chileno tomó de sorpresa a la crítica literaria en donde incorpora nuevas investigaciones con *Bolaño: otra vuelta de tuerca* (2010). El libro, de la Colección Ensayo de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, es resultado de la investigación posdoctoral realizada por la autora en la Universidad Complutense de Madrid, con el patrocinio de la línea de apoyo al perfeccionamiento del Fondo del Libro del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

narrador) que está a la base de toda experiencia vital. Que es compartida y permanece, al decir de Jung, en nuestro inconsciente colectivo, y que aflora en manifestaciones como los sueños y en las ficciones”³⁵⁹. Los personajes de Bolaño están suscritos por el vencimiento y por las derrotas que marcan el itinerario vital de los personajes de casi toda la Nueva Narrativa en Chile, pero a diferencia de éstos la aceptan sin enfrentarse. Ni maldicen, ni discurren, ni imploran y tampoco piden compasión. Las historias de Bolaño son un retal de un Apocalipsis³⁶⁰. En la obra de Bolaño también predominan actantes marcados por esos años en los que “el remoto cóctel de 1976 [...] que el exilio obligaba a preguntarse por la patria del poeta. Con los años, él encontraría este territorio en los caminos que recorren sus personajes”³⁶¹. Sus personajes abren fisuras en las cuales se inyectan acentos de la realidad, del recuento de las noticias y de la ciudad como un texto:

Aunque sus personajes opinan mucho no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo. Forenses de lo cotidiano que es inusual, levantan inventario y comentan sus hallazgos. En su última obra Bolaño perfeccionó el recurso, desplazándolo de los personajes al propio narrador. En *Los detectives salvajes* un coro múltiple se narra a sí mismo a través de monólogos. El autor está del otro lado de un vidrio de espejo, registrando declaraciones. Apenas publicada, la novela se convirtió en objeto de culto [...]. El procedimiento se altera en *2666*. Los personajes son trabajados como casos, sujetos ajenos a las vacilaciones de la vida interior que al modo de los héroes griegos avanzan a su desenlace sin cerrar los ojos³⁶².

³⁵⁹ Patricia Poblete Alday: *El balido de la oveja negra: La obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2006, p.7.

³⁶⁰ Sobre esta Apocalipsis, Edmundo Paz Soldán, quien también ha analizado la obra de Bolaño refiere: “el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los setenta —explorada en novelas como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*—. En ambas, Bolaño se asoma como pocos al horror de las dictaduras. Nadie ha mirado tan de frente como él, y a la vez con tanta poesía, el aire enrarecido que se respiraba en el Chile de Pinochet: ese aire en que el despiadado Weider de *Estrella distante* escribía sus frases y versos desde una avioneta. El aire opresivo de la dictadura lo contamina todo, y si bien es fácil ver a Weider de la manera en que Bolaño lo describía, como alguien ‘que encarnaba el mal casi absoluto’ (entre paréntesis), lo cierto es que en la novela nadie es inocente, como sugiere uno de los sueños del narrador”. En Edmundo Paz Soldán: “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis” en *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaia, 2008, p. 6.

³⁶¹ Juan Villoro: “La batalla futura” en *Bolaño salvaje, op.cit.*, p.83.

³⁶² *Ibíd.*, p. 87.

Tales voluntades mesiánicas en los personajes de Bolaño germinan el protagonista hipertextual de la narrativa en donde emergen personajes hipotextuales que se ampliarán y profundizarán hipertextualmente en otros relatos. Es decir, se re-escribe el último segmento de personajes que circulan en lo ordinario y en el cual se asoma una realidad. Bolaño genera personajes palimpsésticos: actores de relatos futuros que tratamos de compendiar.

Los personajes de nuestro autor fingen que continúan precipitándose en el mismo sentido hacia el camino de la modernidad pero en realidad se aceleran —como Baudrillard explica— en el *vacío*, porque todas las finalidades de la aberración quedan detrás del ser humano y de sus obsesiones. Así los actantes bolañianos se anticipan a los resultados y se predisponen a los signos de la cultura aunque continúan siendo gobernados por sus deseos. “Es el estado de simulación, aquél en que sólo podemos reestrenar todos los libretos porque ya han sido representados —real o virtualmente. Es el estado de la utopía rechazada, de todas las utopías realizadas, en el que paradójicamente hay que seguir viviendo como si no lo hubieran sido”³⁶³ y aunque no se encuentren realizadas, los personajes de Bolaño las “hiperrealizan”; es decir, éstos mantienen una simulación indefinida. Viven en la falsificación indeterminada de ideales, de quimeras, de imágenes, de sueños que se abandonan y que, sin embargo, reproducen en una especie de indiferencia fatal.

Los habitantes del escritor chileno son liberados mediante el viaje, una circulación pura que pareciera el modo operativo de los protagonistas; de tal forma, resulta una órbita de perplejidad creciente y el principio de incertidumbre que los acompañará en todo el desarrollo de la narrativa. Este encuentro de “indiferencia pura” lo relata Auxilio de

³⁶³ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 4.

Amuleto, al detallar la relación que únicamente ella conocía, entre Ernesto San Epifanio³⁶⁴

y Arturo Belano, una noche radiante del año 1971:

Lo que pasó entre ellos es bien curioso. Y yo soy la única que puede contarlo. Ernesto San Epifanio por aquellos días andaba como si estuviera enfermo. Casi no comía y se estaba quedando en los huesos. Por las noches, esas noches del DF cubiertas por sucesivas sábanas de lino, sólo bebía y apenas hablaba con nadie y cuando salíamos a la calle miraba para todos los lados como si tuviera miedo de algo. Pero cuando los amigos le preguntaban qué ocurría él no decía nada o contestaba con alguna cita de Oscar Wilde, uno de sus escritores favoritos, pero incluso en ese punto, en el de la ingeniosidad, su fuerza había languidecido y en sus labios una frase de Wilde más que hacer pensar concitaba un sentimiento de perplejidad y conmiseración. Una noche le di noticias de Arturo (yo había hablado con su madre y con su hermana) y él me escuchó como si vivir en el Chile de Pinochet no fuera, en el fondo, una mala idea.

Los primeros días, tras su regreso, Arturo se mantuvo encerrado en su casa, casi sin pisar la calle, y para todos, menos para mí, fue como si no hubiera vuelto de Chile³⁶⁵.

Existen tres personajes claves en la creación literaria de Bolaño que germinan de este momento “después de la orgía”: Auxilio Lacouture, Juan García Madero y Olegario Cura Expósito. En este sentido Auxilio percibe a la ciudad bajo un contexto social perturbador, se autodenomina como la “insomne de la poesía mexicana”³⁶⁶ y en los intermedios en que dormita, sólo fantasea el futuro de los libros del siglo XX, de las profecías literarias que le gritan unas voces que sólo ella escucha ahí encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad. Sitio en donde explica lo que se leerá a partir del año 2017 hasta el año 2167 puesto que “la poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra

³⁶⁴ En *Amuleto*, concretamente en la página 88, se perfila a Ernesto San Epifanio, personaje hipertextual, que vive en ese momento exacto “después de la orgía”, protagonista de uno de los cuentos de *Putas asesinas*, titulado “El ojo Silva”. Se compendia en un párrafo el argumento: “Y así fue como entramos y luego salimos del reino del rey de los putos, que estaba enclavado en el desierto de la colonia Guerrero, Ernesto San Epifanio, de veinte o diecinueve años, poeta homosexual nacido en México (y que fue, junto con Ulises Lima, a quien aún no conocíamos, el mejor poeta de su generación), Arturo Belano, de veinte años, poeta heterosexual nacido en Chile, Juan de Dios Montes (también llamado Juan de Dos Montes y Juan Dedos), de dieciocho años, aprendiz de panadero en una panificadora de la colonia Buenavista, parece que bisexual, y yo, Auxilio Lacouture, de edad definitivamente indefinida, lectora y madre nacida en Uruguay o República de los Orientales, y testigo de las reticulaciones de la sequedad”. Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 88.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 70-71.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 132.

manera”³⁶⁷. La uruguaya, en ciertos lapsos, se preocupa por su encierro; si bien es innegable que no hace nada por salir de su aislamiento sino que aparte de recitar dichas predicciones habla de mitología³⁶⁸ griega y dedica toda una sección —el número 14— a relatar la historia de Arturito Belano cuando regresó al D.F. y comenzó a salir con poetas más jóvenes que él y su encuentro con Ulises Lima, remitiéndonos a la primera parte de la historia de *Los detectives salvajes*.

En esta reproducción de indiferencia Auxilio³⁶⁹ refiere que mediante el canto de los niños latinoamericanos —una copla que es también fruto de otro sueño por parte de la protagonista— aparecerá la única herramienta mediante la cual se podrá dispersar ese momento de orgía al que el D.F. va arribando tardíamente a la modernidad. Es un canto de la simulación hacia un mejor porvenir, es una potencialización fantástica donde interpreta su propia pérdida, un himno palimpsestuoso que será el amuleto que presagiará el valor del destino que tendrá Latinoamérica:

¿Pero qué clase de amor pudieron conocer ellos?, pensé cuando el valle se quedó vacío y sólo su canto seguía resonando en mis oídos. El amor de sus padres, el amor de sus perros y de sus gatos, el amor de sus juguetes, pero sobre todo el amor que se tuvieron entre ellos, el deseo y el placer.

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto³⁷⁰.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁶⁸ Auxilio en el capítulo 11 de Amuleto realiza un soliloquio sobre el arquetipo mítico de Erígone (pp.118-122), como un análisis textual que subsisten en la literatura de la postmodernidad. Como señala Mircea Eliade: “la prosa narrativa, la novela especialmente, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. Aún más: es posible desentrañar la estructura ‘mítica’ de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos”. En Mircea Eliade: *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 162.

³⁶⁹ Análogamente, Auxilio es símbolo de ayuda, de socorro, la exposición de las víctimas que piden “auxilio” en la masacre de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 154.

Bajo este horizonte de extremidades el relato principal “Mexicanos perdidos en México (1975)”, de *Los detectives salvajes* es el momento cúspide “después de la orgía”. El texto se encuentra organizado por un narrador, Juan García Madero y la segunda parte, “Los detectives salvajes (1976- 1996)” es guiada mediante 53 personajes disímiles que organizan al relato encuadrados por la narración principal. Arturo Belano es el personaje hipertextual y vértice que se presenta en dicho *hipotexto*, pero también en *Amuleto*, *Putas asesinas* (en “Fotos”) y hasta favorece a perfilar *2666*, como lo advierte Ignacio Echeverría en la primera edición de esta novela, en septiembre de 2004: “La protagonista de *Amuleto*, Auxilio Lacouture (personaje prefigurado, a su vez, en *Los detectives salvajes*), cuenta cómo una noche siguió a Arturo Belano y a Ernesto San Epifanio en su caminata rumbo a la colonia Guerrero, en Ciudad de México, a donde los dos se dirigen en busca del llamado Rey de los Putos”³⁷¹. El hipotexto de *2666* se encuentra en *Amuleto* (pp. 76-77):

Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo[...].

Bolaño no anhela describir personajes y su entorno sino que utiliza recursos como el del narrador omnisciente y el relato narrado en primera persona que va llevando —en conjunto con el ritmo de la trama— a descubrir a los personajes por propio razonamiento

³⁷¹ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p. 544.

con lo que los dimensiona basados en su propia imagen o consciencia interna. Juan García Madero en su diario con fecha del 22 de noviembre expresa:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas³⁷².

En los relatos del chileno paralelamente nos encontramos con la personificación de escritores que van desde la juventud a la vejez y que han gozado del éxito rotundo dentro del mundo literario —el escritor alemán Benno von Archimboldi, de 2666— o como antípoda, aquél que no ha encontrado la oportunidad de concretarse y sufre del mal de quien escribe mucho pero no publica nada —aquí entran Juan García Madero, Arturo Belano, Ulises Lima, Auxilio Lacouture—. No obstante sus personajes son los artífices del desarrollo modernizador porque han cohabitado por el entorno de las letras y el conocimiento literario. Los protagonistas son extensiones del escritor, en los cuales plasma los sentimientos de sus etapas de vida y del reflejo del mundo como un retrato, en donde: “Todos los destinos, como espejos deformantes, se remiten unos a otros. Escribir sobre un personaje, desde los mecanismos de caracterización del narrador chileno, es escribir sobre todos”³⁷³.

Desde esta perspectiva los personajes son utilizados para recorrer esos entornos perspicaces que él crea, dándoles la oportunidad de proyectar una abstracción creativa que

³⁷² Roberto Bolaño: *Los detectives...* p. 83.

³⁷³ Jeremías Gamboa Cárdenas: “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje... op.cit.*, p. 222.

dota a sus personajes de una capacidad casi humana de empatía con la vida misma. Así se expresó Bolaño al respecto: “En *Los detectives salvajes* (1998), hablo de la ventura, que siempre es inesperada. En *Amuleto* (1999), procuro entregar al lector la voz arrebatada de una uruguaya con vocación de griega”³⁷⁴. En ambas, sus protagonistas actúan bajo la patología del escarnio social y la degradación de las estructuras colectivas.

La narrativa de Bolaño se basa en la revelación de un mundo en donde “sólo existe una especie de *epidemia de valor*, de metástasis general del valor, de proliferación y de dispersión aleatoria”³⁷⁵. Es decir, sus personajes se encadenan de la modernidad a la posmodernidad, de lo complejo a lo múltiple, de las experiencias negativas y de la parálisis del individuo ante un capitalismo en donde todo se economiza, hasta el lenguaje de los personajes que ven un futuro que encubre al *vacío* de la sobremodernidad:

El tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, unos centímetros tan sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco, o digamos que la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio de velatorio en el café Quito y que sólo escucho los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré³⁷⁶.

Todo este proceso de condición social —del contexto narrativo del espacio urbano para la construcción del hipertexto de 2666— es la clave para perfeccionar a su vez a los personajes. Aún cuando ellos mismos contienen diferentes perfiles dentro de un mismo horizonte: el de una generación. La invocación de temas, tipos de narrador, personajes y espacios entre un cuento y otro atienden una idea de unidad que en el escritor chileno no se

³⁷⁴ Celina Manzoni (comp.): *Roberto Bolaño... op.cit.*, p. 201.

³⁷⁵ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op.cit.*, p. 4.

³⁷⁶ Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 107.

ajustará solamente a *Los detectives salvajes* sino que se abrirá a otros libros que aquí seleccionamos como el Hipertexto-Bolaño. Los entornos del novelista corresponden a todo ese eje imaginativo de proyecciones que hizo a lo largo de su vida reuniendo todas las experiencias que tuvo en distintos países y paisajes, otorgándoles dentro de su obra una personalidad propia, figura que hace referencia a la *psique*³⁷⁷ de Bolaño y las vivencias personales que sufrió en cada uno de los ambientes que describe. Desde Chile, pasando por México y ubicándose en muchos otros lugares del mundo, Bolaño logra darle una vida e identidad propia a sus personajes sin que difieran en aspectos variados a aquel mundo que nosotros conocemos; personajes que luchan por no sentirse ajenos y son presentados como una versión alterna de la realidad en la que nos movemos. De esta manera los personajes se consolidan por los contextos descriptivos y el narrador chileno consigue fortalecer a su obra como una de las pocas dentro de la literatura hispanoamericana, que puede presumir de dicha característica de “indiferencia pura”. Simultáneamente en el nivel de las acciones Greimas expone: “los demás predicados son sólo en realidad simulaciones de acciones, relatos de los acontecimientos del mundo”³⁷⁸. También existe una relación palimpsestosa para designar a los protagonistas; por ejemplo, es el caso de B —otra forma para nombrar a Belano—, de “Días de 1978”³⁷⁹ en *Putas asesinas*, donde esa simulación indefinida del mundo que le arremete se refleja como una confusión: “B asiste a una fiesta de chilenos exiliados en Europa. B acaba de llegar de México y no conoce a la mayoría de los

³⁷⁷ Retomamos el concepto de psique analizado por Jung en donde “comienza por su parte inferior con ese estado en el que la función se emancipa de la fuerza compulsiva del instinto y se vuelve influible por la voluntad, y hemos definido a la voluntad como una cantidad de energía disponible. [...] La psique representa más bien una totalidad consciente-inconsciente [...]”. En Carl Gustav Jung: *Arquetipos... op.cit.*, p. 144.

³⁷⁸ A.J. Greimas: *Semántica estructural...op.cit.*, p. 188.

³⁷⁹ Sobre la diégesis de este cuento rescatamos: en 1978, Belano acaba de arribar desde México a Barcelona. En una tertulia de compatriotas residentes, un chileno lo enfrenta (U). Posteriormente, Belano irá recibiendo noticias sobre él y su novia, y comenzará a sentir un interés en aumento. El último encuentro entre ambos se dará en casa de unos amigos, antes de que U desaparezca en un periplo.

asistentes”³⁸⁰ y cuando esa forma de contar múltiples imágenes de ciudades, le produce a B un cúmulo de sensaciones, entonces las cosas, los signos y las acciones de B están liberadas de su idea: la libertad individual como hipertexto para las demás historias que conforman *Putas asesinas* y que puede deducirse que su finalidad bolañiana obedece a una razón. Necesita por una parte olvidarse pero no enterrar el recuerdo de la violencia que dejó la dictadura, y por otro lado, se advierte que aquél personaje que abandone el “viaje” ingresará en una autorreproducción al infinito: la muerte. Esto se refleja en el compatriota de “B” a quien se le llama como “U”, cuando en un viaje en tren a París, decide abandonar el periplo:

Así que el tren en el que iba U sigue su viaje a París, hacia el norte, y U comienza a caminar por el pueblo, hacia el sur, como si de pronto se hubiera quedado dormido y quisiera volver a Barcelona caminando.

No vuelve a telefonar.

Junto al pueblo hay un bosque. En algún momento de la noche U abandona el camino y se interna en el bosque. Al día siguiente un campesino lo encuentra colgando de un árbol, ahorcado con su propio cinturón, una empresa no tan fácil como a simple vista puede parecer. El pasaporte, los demás papeles de U, el carnet de conducir, la cartilla de la Seguridad Social, los gendarmes los localizan esparcidos lejos del cadáver, como si U los hubiera arrojado mientras caminaba por el bosque o como si los hubiera intentado esconder³⁸¹.

Siguiendo esta directriz de atrofia hacia una simulación indefinida: mal/posmodernidad, en “Prefiguración de Lalo Cura” de *Putas asesinas* y la novela *2666* encontramos otro personaje hipertextual, Olegario Cura Expósito —acreditado como Lalo Cura, quien es hijo de una actriz porno, y se convierte paradójicamente en un asesino a sueldo y policía—; es decir, esa misma “falta de nutrición” en el personaje se gesta desde el cuento de *Putas asesinas*. Lalo Cura es el más representativo de esta genealogía bolañiana,

³⁸⁰ Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, p, 65.

³⁸¹ Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, pp. 78-79.

de esa falta de construcción de identidad latente en Latinoamérica, la deconstrucción de la figura paterna —Lalo Cura en ambas narraciones es huérfano³⁸²— puesto que él es el emblema de una cultura en la que “no se ha abolido en una idealidad trascendente sino en una estetización general de la vida cotidiana, ha desaparecido en favor de una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad”³⁸³. Olegario es la simulación de un buen ciudadano (cuya curvatura es fingir lo que no se tiene) y el desarraigo sistemático de no pertenecer a ningún lugar; en pocas palabras es la indiferencia pura del habitante del *vacío*³⁸⁴:

En los dos textos anteriormente aludidos, Olegario Cura es un sicario que presta servicios a los cárteles de la droga. No obstante, y a pesar de manifestarse en ambos textos con el mismo nombre, apellido paterno y apelativo (Lalo), existen diferencias entre ambos personajes, sobre todo en su génesis. En el cuento "Prefiguración..." es hijo de un pastor y de una actriz porno (Connie Sánchez), ambos han fallecido en circunstancias no especificadas, sin embargo, se afirma que su madre fue abandonada por el padre de Olegario durante el embarazo y que Lalo nunca llegó a conocerlo. En la novela, Lalo Cura es hijo de María Expósito (quien aún vive) y se ha prefigurado como descendiente de un matriarcado en el que las mujeres de cada generación han sido madres después de haber sido violadas. La última diferencia importante entre ambos Olegarios es la locación de los escritos. El cuento se ambienta principalmente en Colombia, mientras que la novela transcurre en México. A pesar de estas diferencias, ambos parajes tienden a la autodestrucción: sicarismo, dinero sucio y movimientos asociados a la droga. Es necesario agregar que, tanto en

³⁸² Alberto Bejarano ha examinado a la orfandad como común denominador que simboliza Olegario en América Latina, a través de ambas narraciones pero en particular en *2666*, en “La parte de los crímenes”, en donde construye al personaje degradado, entre la simulación y la indiferencia pura del mundo posmoderno, cuando arriba a la ciudad industrial: “Lalo Cura se convierte en el único policía mexicano que investiga los crímenes con alguna pericia, aprendida de manera más autodidacta. Su genealogía marca la manera cómo se enfrenta a los cadáveres de las muertas de Santa Teresa. [...]. Hijo de María Expósito y descendiente de toda una saga de mujeres violadas desde 1865 [...]. Lalo Cura no es un hombre duro. De hecho, él es el único miembro de su familia que no nació como producto de una violación (en ninguna de las dos versiones que fabrica Bolaño)”. En Alberto Bejarano: “República de Expósitos. Genealogías de la orfandad en *2666* de Roberto Bolaño”. *Revista Nómadas* 33, Colombia, 2010, pp.31-41.

³⁸³ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op.cit.*, p. 6.

³⁸⁴ Olegario Cura es el significante opaco de personalidad muda; es decir, nos encaramos con el silencio de la autodestrucción, como negación del habla y del lenguaje colectivo. Lalo funciona como un *vacío* de sentido, o en todo caso se entendería del sentido del sin-sentido. Gilles Deleuze lo señala así: “El sin sentido es lo que no tiene sentido, y a la vez, lo que como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuado por la donación de sentido, esto es lo que hay que entender por *non sense*”. En Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 102.

la novela como en el cuento, Olegario Cura presenta equivalentes rasgos de su personalidad, lo que puede comprobarse mediante un análisis en relieve³⁸⁵.

En estas formas de aniquilación que hace Bolaño cubriendo de silencio la existencia cotidiana, y por tanto a las metrópolis contemporáneas, se lee ese “oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”³⁸⁶, epígrafe de Baudelaire con el que R.B. abre la escritura de *2666*. Ahí aparecen personajes que reflejan una pasión por el tiempo que se personifica en la novela, ciudadanos que se aniquilan y auto-aniquilan, que adquieren dimensiones planetarias —del desierto como metrópoli— fin y medio de la civilización puesto que Bolaño destina a Lalo Cura como el personaje que construye el *vacío* expansivo. De la misma forma que también investigó el sociólogo Gilles Lipovetsky, en su ensayo “La indiferencia pura” en donde señala: “los siglos XIX y XX, deberíamos evocar, citar en desorden, el desarraigo sistemático de las poblaciones rurales y luego urbanas, las languideces románticas, el spleen dandy, Oradour, los genocidios y etnocidios”³⁸⁷. Ahora bien, la experiencia individual de la urbe se proyectó en la sociedad y su acumulación derivó hacia la exterminación total. Olegario es “esa figura trágica que la modernidad prefiere, la reflexión metafísica sobre la nada. El desierto gana, en él leemos la amenaza absoluta, el poder de lo negativo, el símbolo del trabajo mortífero de los tiempos modernos

³⁸⁵ Nibaldo Acero: “Lalo-Cura desde el inframundo: Personaje y llave constructiva para la otra moral latinoamericana”. *Acta literaria*. 2012, n.45. pp. 9-23.

³⁸⁶ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 4. Sobre esta referencia, Carlos Walker ha realizado diversos ensayos y artículos de investigación con relación a *2666*, sobre este epígrafe advierte: “La razón por la que transcribimos este epígrafe tal y como se presenta en la novela, se debe a que este verso ya había sido citado y comentado por Bolaño con anterioridad, y esta versión presenta leves diferencias, ya sea con la traducción referida por Bolaño previamente, como con el original de Charles Baudelaire. La anterior referencia hecha por Bolaño a este verso se encuentra en el volumen de cuentos titulado *El gaucho insufrible*. En uno de los textos allí reunidos, Roberto Bolaño se dedica, entre otras cosas, a comentar un poema del autor de *Las flores del mal*. El poema se llama *El viaje*, y según dice Bolaño, extrae su referencia de la traducción del poeta Antonio Martínez Sarrión publicada por la editorial Alianza. Más allá del detalle del comentario, transcribimos el verso citado por Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad”, el que luego, modificado y partido en dos, servirá de epígrafe a *2666*: *¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!* En Carlos Walker: “El tono del horror: *2666* de Roberto Bolaño” en *Taller de Letras* (2010) N° 46, pp. 99-112.

³⁸⁷ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 29.

hasta su término apocalíptico”³⁸⁸. Debemos entender la apropiación que Bolaño realiza de Lalo Cura, un personaje de estética fría, de la exterioridad y la distancia hacia los otros seres humanos, de la apatía pura:

Por esos días Lalo Cura aprendía el oficio de policía de tráfico. Trabajaba de noche, a pie, y se movía como un fantasma entre la colonia Álamos y la colonia Rubén Darío, de sur a norte, sin prisas, hasta que llegaba al centro y entonces podía volver a la comisaría n. 1 o hacer lo que le diera la gana. Cuando se estaba quitando el uniforme oyó los gritos. Se metió en la ducha sin prestarles demasiada atención, pero cuando cerró el grifo los volvió a oír. Provenían de los calabozos. Se metió la pistola debajo del cinturón y salió al pasillo. A esa hora la comisaría n.o 1, exceptuando la sala de espera, estaba casi vacía. En la oficina antirrobo encontró a un compañero durmiendo. Lo despertó y le preguntó si sabía qué pasaba. El policía le dijo que había una fiesta en los calabozos y que si quería podía participar³⁸⁹.

Con los anteriores personajes se inicia el proceso de atrofia hacia el camino de la *indiferencia pura*, concepto desarrollado por Lipovetsky, en donde la vida real y grotesca pueda cohabitar sin excluirse una de la otra. Bolaño representa el espacio humanista que se degrada en su dispositivo urbano, mientras refleja la ciudad industrial despojada de la escala humana en donde el lugar fracturado recae otra vez en el *vacío* pues lo anunciado se desploma en la nada. Las efigies bolañianas —aunque simulan un tipo de organización uniforme— incorporan los últimos valores modernos, realzan el pasado y la tradición los legitima mediante la afirmación de la identidad personal sujeta a los valores de una sociedad personalizada en la que lo importante es ser uno mismo. Para comprenderlos mejor, se debe razonar este proceso de “indiferencia pura”³⁹⁰ que presentan. Es posible, según esta interpretación, que el mismo Lipovetsky haya propuesto:

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁸⁹ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 246.

³⁹⁰ Para la conceptualización de este presupuesto teórico, nos limitamos al siglo XX, en el que se circunscribe la narrativa del escritor chileno. Es en este tiempo en que las formas de aniquilación cobraron dimensiones planetarias, en que la urbe adquiere la dimensión de un desierto (“oasis de horror”), ocupa en silencio la existencia cotidiana. Las metrópolis contemporáneas son como evidencia Lipovetsky cuando formula que:

La indiferencia pura designa la apoteosis de lo temporal y del sincretismo individualista. De este modo se puede ser a la vez cosmopolita y regionalista, racionalista en el trabajo y discípulo intermitente de tal gurú, oriental, vivir al estilo permisivo y respetar, a la carta por lo demás, las prescripciones religiosas. El individuo posmoderno está desestabilizado, de algún todo resulta “ubicuista”. El posmodernismo no es más que un grado suplementario en la escalada de la personalización del individuo dedicado al self-service narcisista y a combinaciones caleidoscópicas indiferentes³⁹¹.

La indiferencia pura en los perfiles bolañianos son el *vacío*³⁹² pleno como *vacuidad* y la prerrogativa del sentido, según señala Barthes: “los teóricos del zen comprenden muy bien que la empresa más difícil del mundo no es dar sentido (lo hacemos naturalmente), sino al contrario, quitar sentido; por lo tanto, eso es lo que tiene cierto valor en la perspectiva de una ascesis espiritual.”³⁹³. Bajo este mismo horizonte el objetivo prioritario de la indiferencia pura en los personajes del escritor chileno no significa indiferencia a la democracia, simboliza abandono emocional de sus actantes hacia los grandes referentes ideológicos. El progreso, el crecimiento, el cosmopolitismo, la velocidad, la oscilación del mundo se han vaciado de su substancia. Así adquiere sentido la división que Bolaño efectúa, a partir de este sincretismo individual, mediante dos tipologías: el personaje errante/trotamundos y el de la posmodernidad. Sin antes dejar en claro que son en primera

“¿Alguna vez se organizó tanto, se edificó, se acumuló tanto y, simultáneamente, se estuvo alguna vez tan atormentado por la pasión de la *nada*, de la tabla rasa, de la exterminación total?”. En Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op.cit.*, p. 34.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

³⁹² Persiguiendo el desarrollo del *vacío* en el presente estudio, debemos añadir que existen otras acepciones de este como símbolo. Con base en las afirmaciones de Juan Eduardo Cirlot, el símbolo del *vacío*: “Es una idea abstracta, en contraposición a la ‘nada mística’ que es la realidad inobjetiva, informal, pero en la que se encuentra todo germen. En el sistema jeroglífico egipcio, el *vacío* se representa como ‘lugar que se produce por la pérdida de la sustancia necesaria para formar el cielo’, asimilándose así al espacio. En el sarcófago de Seti I hay una imagen del vacío, que consiste en el vaso del Nou lleno hasta la mitad, formando un semicírculo invertido, que se completa con el otro semicírculo, el cual aparece desplazado a un lado del anterior”. En Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2006, p. 459.

³⁹³ Roland Barthes: “Una problemática del sentido” en *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 51.

instancia los protagonistas de la indiferencia —del *vacío puro*— que ponen en primer plano la dimensión hipertextual del texto:

Para decirlo en términos de Lipovetsky, vagan en pos de sí mismos como Narcisos desorientados. La búsqueda, por supuesto, es planteada en términos completamente autorreferenciales. Lo que buscan estos personajes en última instancia no es tanto una explicación del mundo ni una justificación de su orden, sino una significación que oriente sus vidas. Lo que los impulsa, pues, no es un reconocimiento del otro, sino de sí mismos [...]. En este contexto, el hombre se convierte en un fantasma, sin sentidos ni referentes. Como Arturo Belano, hojeando un álbum de fotografías en medio de una aldea abandonada en medio del desierto africano (“Fotos”, *Putas asesinas*), o como Auxilio Lacouture, quien narra ajena a cualquier coordenada espacio temporal³⁹⁴.

³⁹⁴ Patricia Poblete Alday: “El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño”. Talca (Chile): Universum [online], 2009. www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762004000200015&lng=es&nrm=iso [3-1-2015]

2.3.1. *El personaje errante/trotamundos*

Los escritores pueden dividirse en tres clases: estrellas errantes, planetas y estrellas fijas.
Arthur Schopenhauer

Sin duda la rebelión de las principales figuras bolañianas se da a partir del viaje³⁹⁵ que puede ser vida-muerte. Son personajes nacidos de la angustia, de la desolación interior que salen a buscarse³⁹⁶ en las calles del D.F. Santa Teresa, Chile, Barcelona, o en alguna otra parte de Europa. Con aproximaciones insólitas y coincidencias de lo cotidiano en donde el arte, la literatura y la vida están cercanos a sus herencias para hacerse visibles en un nuevo escenario. Aparecen efigies urbanas de corte brutal e irreversible entre el pasado y el presente pero con la voluntad de desafiar las fronteras nacionales y universalizar el mundo nuevo. Por ello, persiguen cartografías de otros viajeros palimpsésticos y de otros espacios que se situarán en los posteriores relatos. Así lo relata Alberto Moore, en la calle Pitágoras, colonia Narvarte, México DF, abril de 1976, en *Los detectives salvajes*:

En lo que respecta a Ulises Lima, da la impresión de ir siempre drogado y su francés es aceptable. Además, contó una historia bastante singular acerca del poema de Rimbaud. Según él, *Le Coeur Volé* era un texto autobiográfico que narraba el viaje de Rimbaud desde Charleville a París para unirse a la Comuna. En dicho viaje, realizado ¡a pie!, Rimbaud se encontró en el camino con un grupo de soldados borrachos que tras mofarse de él procedieron a violarlo. Francamente, la historia era un poco sórdida.

³⁹⁵ Como hemos señalado con anterioridad, el viaje como tópico que construye el hipertexto-Bolaño: la huida latente y acechante que ayudará a explorar el recuerdo de diferentes momentos de la juventud, enmarcado por las consecuencias de la dictadura militar, la estadía en México entre la violencia y la poesía, el exilio y el deambular en los concursos literarios.

³⁹⁶ Sobre esta búsqueda en las figuras de Bolaño, y para aclarar esta afirmación es necesario detenernos, puesto que el viaje es una abismación de sus trayectorias, que si bien, se relaciona con el asedio del *yo*, a partir de sus propios dilemas de identidad en el mundo contemporáneo, en donde nos encontramos atiborrados del mundo globalizado y comienza la disolución del *yo*. Entonces, los personajes bolañianos no lograrán atender la premura del concepto del *yo*: “nuestra manera de comprender quiénes somos y para qué estamos en el mundo. Los supuestos acerca del *yo* parecen fundamentales para toda empresa que nos propongamos llevar a cabo. Entendemos que, nuestra condición de seres humanos normales, poseemos la facultad de razonar y tenemos emociones, intenciones, conciencia moral; estos conceptos desempeñan un papel decisivo en nuestra manera de relacionarnos con los demás”. Juicios que no logran evolucionar los protagonistas y que los estigmatizará con relación con los demás habitantes. En Kenneth J. Gergen: *El yo saturado, dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 2006, p. 12.

Pero aún había más: según Lima, algunos de los soldados o al menos el jefe de éstos, el *caporal de mon coeur couvert de caporal*, eran veteranos de la invasión francesa a México. Por supuesto, ni Luisito ni yo le preguntamos en qué se basaba para hacer tal afirmación. Pero a mí me interesó la historia (Luisito no, él más bien se interesaba por lo que pasaba o dejaba de pasar a nuestro alrededor) y quise saber más. Entonces Lima me contó que en 1865 la columna del coronel Libbrecht, que tenía que ocupar Santa Teresa, en Sonora, [...] ³⁹⁷.

Los personajes de Bolaño son, también, un adiestramiento involuntario del redescubrimiento del *yo* o de la pérdida definitiva de identidad a través del éxodo. Confluyen y cohabitan con otros viajeros. Para el presente apartado con el objetivo de centrar la atención en el eje identificatorio del personaje errante/trotamundos, aparecen: Arturo Belano de *Los detectives salvajes*; Auxilio Lacouture de *Amuleto*; B, Arturo Belano y El ojo Silva de *Putas asesinas*. Finalmente concluimos con los cuatro críticos ³⁹⁸ —el francés Jean-Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza, la inglesa Liz Norton — y el Profesor Amalfitano de *2666*.

La creación del primer arquetipo de personaje bolañiano, el viajero, se encuentra estrechamente relacionado con el universo poético. A partir de remembranzas del pasado vinculadas con la cotidianeidad este arquetipo aparece continuamente en la narrativa del chileno, lo cual nos alude a principios de la geopoética de Gastón Bachelard y *La poética del espacio*, puesto que el espacio en que se ve a los personajes es siempre un espacio representado no un espacio real, pero en Bolaño los lugares encubren a la posmodernidad con lo que es: “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio

³⁹⁷ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 159.

³⁹⁸ En *2666*, un narrador innominado nos presenta a los cuatro profesores cuyo embeleso por las obras del enigmático escritor alemán Benno von Archimboldi va a afectar a sus vidas: “Aparte de Archimboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro. En realidad, otra cosa más tenían en común, pero de esto hablaremos más tarde”. Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p.21.

indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación”³⁹⁹.

Ahora en el espacio cambiante de la ciudad recogemos el término de Bachelard de “imagen” que se construye en los personajes de Bolaño a partir de la errancia. Nos situamos en el presente de la imagen bajo una filosofía de vida que es la poesía, puesto que “si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la esta. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas”⁴⁰⁰. Dicha imagen poética que recoge el espacio sensible recorrido y el simple impulso de las palabras vividas se encuentra en el personaje principal de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano, el poeta errante.

Belano es la figura central de la interpretación de la imagen del trotamundos que busca en su espacio una poética a manera de vida. Es un detective combatiente del exilio como foco y núcleo de su acción y de su poética. “Las imágenes del *espacio feliz*”⁴⁰¹ en donde los poetas se reubiquen en torno a su movimiento de realismo visceral. Belano en el mismo espacio va en busca del tiempo perdido pues necesita suspender el vuelo del tiempo. En sus mil cavidades el espacio conserva el tiempo comprimido. El espacio que busca Belano y su movimiento poético sirve para eso: desprender su historia de la historia. Así relata García Madero:

³⁹⁹ Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, Argentina, FCA, 2000, p. 22.

⁴⁰⁰ Gastón Bachelard: *La poética del... op. cit.*, p. 7.

⁴⁰¹ Los real visceralistas buscan la apropiación de una *topofilia*: “Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido”. *Ibíd.*, p. 22.

A excepción suya, me aseguró, ningún real visceralista asoma la nariz por el café. Todos temen encontrarse aquí con Arturo Belano, temor por lo demás infundado pues el chileno no aparece desde hace días. Según Requena (que de los real visceralistas sin duda es el más flemático), Belano ha empezado a echar a más poetas del grupo. Ulises Lima se mantiene en un discreto segundo plano, pero por lo visto apoya las decisiones de Belano. Le pregunto quiénes son los purgados en esta ocasión. Me nombra a dos poetas que no conozco y a Angélica Font, Laura Jáuregui y Sofía Gálvez.

— ¡Ha expulsado a tres mujeres! —exclamé sin poder evitarlo.

En la cuerda floja están Moctezuma Rodríguez, Catalina O'Hara y él mismo. ¿Tú, Jacinto? Muy movidoso está ese Belano, pues, dice Requena resignado [...]. Se reafirma en su primera opinión: una locura temporal de Arturo Belano. Luego me explica (aunque esto *yo ya lo sé*) que Bretón acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Bretón, dice Requena⁴⁰².

Belano es el personaje más simbólico en la narrativa de Bolaño. Responde a la realidad al emplear algunas frases crudas en las cuales imprime la realidad de la sociedad que cohabita en ese momento. Además, amparándonos en Bachelard, lo más parecido a “casa” como espacio pertinente al que aspira Belano es la participación en los talleres literarios, la matriculación a premios y concursos de literatura, los lazos con las editoriales y la academia, y demás zonas que especifican una biografía literaria en la cual se asocia a lo melancólico. Belano es el líder de los poetas real visceralistas: todos ellos caminan hacia atrás, se dirigen hacia adelante pero aferran la mirada en el pasado puesto que: “El futuro no se presenta muy brillante”⁴⁰³.

Más importante aún, Bolaño logra adentrarnos hasta el fondo de su historia, en el espacio vital del hombre moderno perfilándolo en el mismo horizonte de vida entre autor/personaje bajo el presupuesto expuesto por Paul Ricoeur⁴⁰⁴ en el que “la primera

⁴⁰² Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, pp. 100-101.

⁴⁰³ Roberto Bolaño: *Los detectives...op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁴ Teniendo la tarea de la de asignar un sentido en los personajes y de buscar certezas para enfrentarnos a las indeterminaciones de la modernidad y del sujeto moderno que expone Bolaño, nos amparamos en Ricoeur para referirnos “el estudio de los problemas ético-morales, que nos llevan a preguntar no sólo por *quién* es el *locutor*, el *agente* de la acción o el *personaje* de la narración, sino a *quién se imputa* la acción cuando es considerada desde la perspectiva de los predicados de lo bueno y lo obligatorio”. Además que relacionamos el

intención es señalar la primacía de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto, tal como se expresa en la primera persona del singular: yo pienso, yo soy. Esta primera intención encuentra un apoyo en la gramática de las lenguas naturales cuando permite oponer sí mismo a yo”⁴⁰⁵. Es decir, en donde Bolaño es *sí mismo* como otro, en donde relata a través del narrador de Juan García Madero⁴⁰⁶ la vida de un huérfano que recoge el *espacio-tiempo* mientras anota en su diario. Y en efecto, en su búsqueda del espacio poético de los primeros años del escritor chileno en México señala:

[...] El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o de los treinta. Por descontado, nunca había oído hablar de ese grupo, pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea). Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las *Poesías* del Conde de Lautréamont, algo en las *Poesías* relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.
—De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido⁴⁰⁷.

Esta imagen del personaje errante de Bolaño entraña la iconografía del trotamundos que se desahoga en la poesía: el viajero lleno de ensueño. Un icono bolañiano que se emplea para hilvanar los tópicos y motivos que colocan la ventura y la violencia como

espacio desde Bachelard a partir del presupuesto de la memoria de Ricoeur, en donde los personajes confluyen su pensamiento, el fundamento esencial radica en la fidelidad que tienen de la imagen, concebida como una impresión, de grabar una presencia ya inexistente, de copiar un primer acontecimiento verdadero a partir del viaje. En Carlos Gómez: *Doce textos fundamentales de la ética del siglo XX*. Madrid, Alianza editores, 2007, p. 59.

⁴⁰⁵ Paul Ricoeur: *Sí mismo como otro*. España, siglo XXI, 2006, p.11.

⁴⁰⁶ Juan García Madero también contiene una relación hipertexto-vida con Bolaño, quien al convertirse en poeta visceralista abdica de sus estudios: “Hoy no fui a la universidad. He pasado todo el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas [...]. Tampoco volveré a la facultad ni al taller de Álamo. Ya veremos cómo me las arreglo con mis tíos”. En Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 17.

⁴⁰⁷ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 17.

cigüeñas de la juventud inmolada, en la cual “el sujeto que habla es todo el sujeto”⁴⁰⁸, — aunque el narrador de *Los detectives salvajes* no sea exclusivamente Belano, es éste quien congrega la esencia de las peripecias sufridas de los detectives salvajes adentrándose a la modernidad—. El personaje de Belano crece en la indiferencia de la identidad; es decir, porque no importa la construcción de la ciudad, ni dónde se habita, ni para dónde crece el proyecto urbanístico. Él sólo quiere disfrazarse de poeta para no dar pistas de hacia dónde se quiere ir; sólo aspira a la gloria literaria aunque a su vez se reproche de este deseo velado. Arturo Belano es la banderola de los personajes de *Los detectives salvajes*, y “esta imprecisión de los personajes que están allí en el texto junto a la visión múltiple de los múltiples personajes lleva a pensar que en el fondo no hay protagonistas y que es una manera de elaborar narrativamente un concepto y tema caro a la postmodernidad: la disolución del sujeto”⁴⁰⁹.

Así Bolaño logra enquistar las situaciones más desesperantes, extrañas y confusas en diversos aspectos del pensamiento humano, haciéndonos cómplices a la par de críticos tanto del mundo que nos narra como de nuestro mundo. Nos adentra en la cavilación de la historia a partir del comportamiento de Belano y nos da a entender los matices que el mismo actante puede desarrollar durante la diégesis y sus perspectivas de diversas situaciones, las cuales contienen un orden estructural clásico del relato anteriormente propuesto por Barthes: “La *historia* (argumento) que comprende una lógica de sus acciones y una —sintaxis— de los personajes y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato”⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Gastón Bachelard: *La poética del...op.cit.*, p. 16.

⁴⁰⁹ María Antonieta Flores: “Notas sobre los detectives salvajes” en *Roberto Bolaño: la escritura...op.cit.*, p.93.

⁴¹⁰ Roland Barthes: *Análisis estructural... op.cit.*, p. 11.

Personajes y hechos reales se congregan con un mundo ficticio donde juntos requieren nuevas lecturas de lo existente. Además la voluntad homogeneizadora de Bolaño en las obras narrativas aquí expuestas, se da desde el personaje de Arturo Belano que se reducirá hipertextualmente en una sola letra, “B”, pero con el mismo motivo del viaje en tres cuentos de *Putas asesinas*: “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, para finalmente presentarse de nuevo en un cuarto cuento con el nombre de Arturo Belano en “Fotos”. En el primer relato B sale del D.F. de vacaciones hacia Acapulco, en compañía de su padre; trayecto durante el cual, paralelamente, descienden hacia su destino y se adentran a un infierno no sólo por las cuestiones climatológicas, sino porque sus vidas nunca recobrarán su sentido original, cediendo a las tentaciones de las turbamultas caóticas. La primera imagen que propone el narrador para B, ante el calor asfixiante, será la evasión de una realidad a través de la poesía —se persigue la constante de la *indiferencia pura* como matriz generadora— del personaje que lee para resistir a su propia vida:

Entonces B desvía la mirada y vuelve a su libro, que permanece abierto sobre la mesa. Es un libro de poesía. Una antología de surrealistas franceses traducida al español por Aldo Pellegrini, surrealista argentino. Desde hace dos días B está leyendo este libro. Le gusta. Le gustan las fotos de los poetas. La foto de Unik, la de Desnos, la de Artaud, la de Crevel. El libro es voluminoso y está forrado con un plástico transparente. No es B quien lo ha forrado (B nunca forra sus libros) sino un amigo particularmente puntilloso. Así que B desvía la mirada, abre su libro al azar y encuentra a Gui Rosey, la foto de Gui Rosey, sus poemas, y cuando vuelve a levantar la mirada la cabeza de su padre ya no está.

El calor es sofocante. De buena gana B volvería al DF, [...] ⁴¹¹.

A partir de la redacción del personaje de B, coexiste otra invariable que advertiremos en los posteriores cuentos que despleamos, será el viajero hipertextual que vagabundea. Porque en Bolaño estos personajes errantes son sinónimos de “errabundos”:

⁴¹¹ Roberto Bolaño: *Putas... op.cit.*, pp. 38-39.

van de una parte a otra llenando huecos en sus vidas que nunca terminan por llenar. El personaje veinteañero de B lee sobre el poeta surrealista, Gui Rosey⁴¹² y sobre su oscuro perfil sufriente y solitario. Mientras su padre busca divertirse en compañía de desconocidos y prostitutas —de ahí el título de *Putas asesinas*— quienes los irán embrollando (sobre todo al padre de B) en un mundo de *vacío* y drogas. Los hechos reales biográficos del poeta surrealista y del escritor chileno se entretrejen:

Lucha Villa canta en el *jukebox* y B piensa en Gui Rosey, poeta menor desaparecido en el sur de Francia. Su padre reparte las cartas, se ríe, cuenta historias y escucha historias que rivalizan en sordidez. B recuerda cuando volvió de Chile, en 1974, y fue a verlo a su casa. Su padre se había roto un pie y estaba leyendo en la cama un periódico deportivo. Le preguntó cómo le había ido y B le contó sus aventuras. Sucintamente: las guerras floridas latinoamericanas. Estuvieron a punto de matarme, dijo. Su padre lo miró y se sonrió. ¿Cuántas veces?, dijo. Por lo menos dos, respondió B. Ahora su padre se ríe a carcajadas y B trata de pensar con claridad. Gui Rosey se suicidó, piensa, o lo mataron, piensa. Su cadáver está en el fondo del mar⁴¹³.

De ahí que la definición de *vagabundo* para esta categoría de personajes denominados B —hipertextos de Arturo Belano con las mismas características y condición de vida que se entretrejen— nos parece correcta, siempre y cuando se acepte que se trata de un *errabundo* amortiguado en comparación con la imagen que ofrece la Poética aristotélica, en donde “la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción”⁴¹⁴. En la narrativa de Bolaño los personajes se desarrollan a partir del argumento y sobre todo se convierten en errantes que deambulan por el mundo, son seres desamparados como sombras; sus amigos y familiares han sido asesinados o se han ido al exilio. Ellos personifican el extravío en donde su *vacío* interior pasa de ser una realidad atisbada por los

⁴¹² Gui Rosey (1896). Escritor francés que colaboró con los surrealistas desde 1932. En “Últimos atardeceres en la tierra”, se rescata parte de su vida. Se sabe que fue visto por última vez en Marsella en 1941, entre los surrealistas refugiados que esperaban partir de Francia. Desde entonces no se tuvo más noticias de él, aunque Bolaño trata de narrar en el cuento, algunos posibles finales a su vida. Entre sus principales obras se encuentran: *La Guerre de 34 ans* (1932). *Drapeau négre* (1933). *André Breton, poème épique* (1937).

⁴¹³ Roberto Bolaño: “Últimos atardeceres...” en *Putas...* *op.cit.*, p. 59.

⁴¹⁴ Roland Barthes: *Análisis estructural...* *op.cit.*, p. 24.

sentidos a convertirse en una idea y un signo que se manifiesta conjugándose con el espacio vital que los limita yuxtapuesto a la decadencia de la ciudad. Es en ese transitar que realizan un ejercicio involuntario de redescubrimiento del *yo*, o de la pérdida definitiva de identidad. Los actores urbanos proyectan un sentimiento de precariedad acentuada por el escepticismo de fin de siglo; es decir, su actuar es dominado por la voluntad de espectáculo en donde resumen la fuerza y vitalidad de las multitudes, así como sus desgracias y esperanzas.

Los personajes bolañianos se destacan por su agudeza ante los mecanismos morales de la sociedad que les rodea y del mundo; lo cual se asemeja a la condición del personaje de Marco Polo de Italo Calvino, quien expresaba que poco podría aportar hacia una definición de ciudad a excepción de aquello que los propios habitantes relataban desde siempre. Sin embargo, habría de “cuidarse de decirles que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales y el acento de las voces, e incluso las facciones [...]”⁴¹⁵.

En “Días de 1978”, el viaje es el parteaguas de la historia. B (Belano) acaba de llegar desde México a Barcelona. Un chileno exiliado en Europa (el joven U) lo encara en una fiesta de compatriotas residentes. Después de este suceso, ocasionalmente irá recibiendo noticias sobre él y su novia, por quien Belano empieza a sentir un interés en aumento. De esta forma se le dará a conocer que el chileno estuvo internado en el Centro de Salud Mental de Sant Boi. Se verán por última vez en casa de unos amigos, aunque más tarde Belano sabrá que U se marchó a París a visitar a un amigo: el viaje no lo realiza solo y, aunque pareciera ser que ese periplo le otorga a U cierta paz y tranquilidad, a pesar de

⁴¹⁵ Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1974, p. 25.

sus demonios internos, la vacuidad de vida es fruto de los espacios que “no pueden ser llenados, ya que el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad”⁴¹⁶, lo cual termina por aniquilarlo:

Así que el tren en el que iba U sigue su viaje a París, hacia el norte, y U comienza a caminar por el pueblo, hacia el sur, como si de pronto se hubiera quedado dormido y quisiera volver a Barcelona caminando [...].

Junto al pueblo hay un bosque. En algún momento de la noche U abandona el camino y se interna en el bosque. Al día siguiente un campesino lo encuentra colgando de un árbol, ahorcado con su propio cinturón, una empresa no tan fácil como a simple vista puede parecer. El pasaporte, los demás papeles de U, el carnet de conducir, la cartilla de la Seguridad Social, los gendarmes los localizan esparcidos lejos del cadáver, como si U los hubiera arrojado mientras caminaba por el bosque o como si los hubiera intentado esconder⁴¹⁷.

En relación con la gestión de “B” que Bolaño presenta en “Vagabundo en Francia y Bélgica”, aparece un Belano adulto quien va de vacaciones a París. En cierta ocasión, compra una monografía consagrada a grafismos en donde participa un simulado Henri Lefebvre, escritor belga desconocido y fallecido en 1973, el mismo año del Golpe de Estado en Chile. Así reanuda su desplazamiento hacia Bruselas, donde se reúne con la hija de un antiguo conocido chileno militante de izquierdas, para luego trasladarse al pueblo de Lefebvre, un espacio desconocido tanto como su obra. Durante su marcha B lee, come y se acuesta con prostitutas y el deambular de a un lado a otro lo exime de asentarse en una vida normal: “Durante los dos días siguientes B se dedica a vagar por las calles de París”⁴¹⁸. La errancia es la modalidad genérica narrativa, es decir, tenemos aquellos personajes textuales que se construyen a través de otros personajes hipertextuales que se expanden sin conocer y

⁴¹⁶ Rosalba Campra: “Los silencios del texto en la literatura fantástica” en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España, Sociedad estatal quinto centenario, 199. p. 52.

⁴¹⁷ Roberto Bolaño: “Días de 1978” en *Putas... op.cit.*, pp.78-79.

⁴¹⁸ Roberto Bolaño: “Vagabundo en Francia y Bélgica” en *Putas... op.cit.*, p.85.

mucho menos reconocer un lugar afianzado, sino que el viaje se diversifica, se transfigura y cobra nuevas consideraciones en el trotamundos que nunca exime de viajar.

En esta transfiguración de personaje hipertextual B se expande en Arturo Belano de “Fotos”, donde un Belano adulto se encuentra en una aldea calamitosa de Liberia, acompañado sólo por la gruesa antología de poetas de lengua francesa *La poésie contemporaine de langue française depuis* (1945). En ella, Belano lee sobre diversos autores y mira sus fotografías por muchas horas, deteniéndose en algunas tales como la de Nadia Tuéni⁴¹⁹, a quien encuentra hermosa y se dedica a compararla exhaustivamente con Claude de Burine. Este relato sobre un viaje realizado a dicho poblado es una profundización hipertextual de un fragmento de *Los detectives salvajes*, en la narración número 25 de Jacobo Urenda, en rue du Cherche Midi, París, junio de 1996 (pp. 526-549). Los dos textos perfilan a un Belano trotamundos, es una subjetividad organizadora que otorga a partir de las fotografías, sus remembranzas que reubican la poesía: “Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma, qué hijos de puta, piensa, sentado en el suelo, un suelo como de arcilla roja⁴²⁰”. La figura de Belano y los desplazamientos que realiza en la aldea en que se encuentra son una metáfora enunciativa de las coexistencias dispares que toda conciencia aloja; es decir, una forma vacía, una necesidad de movimiento que no conduce nada. Sin embargo, Belano resume la preceptiva de la idolatría poética del yo, mediante aquel ejemplar de poesía que encontró. Ello simbolizará una forma de vida: “En esta aldea abandonada por los humanos y por la

⁴¹⁹ Nadia Tuéni (1935-1983). Poeta de origen libanés. Entre sus principales obras se encuentran, *Archives sentimentales d'une guerre au Liban* (1982), *Beyrouth La Terre arrêtee, recueil posthume* (1984), *Belfond, une guerre pour les autres, Lattès* (1985), *De ma fenêtre sans maison, Le Chêne*, (1996).

⁴²⁰ Roberto Bolaño: “Fotos” de *Putas... op.cit.*, p. 197.

mano de Dios, en donde sólo estoy yo y los fantasmas”⁴²¹. Personaje nómada por excelencia en el que su lenguaje del *yo* individual está entramado prácticamente con la totalidad de su relación con las fotografías de la antología revelada: son imágenes imbuidas de motivaciones que aparecen en un libro que le indica que deberá salir de la aldea pero solamente para proseguir con el éxodo. El lugar no se marca ni se establece, sólo es la continuación de una vida desperdiciada. Este cuento de Bolaño, a partir de su álter ego, describe la vista que el escritor trata de reflejar: de un Belano perdido no sólo en un espacio sino en sí mismo, puesto que:

El posmodernismo no ha traído consigo un nuevo vocabulario para comprendernos, ni rasgos de relevo por descubrir o explorar. Su efecto es más apocalíptico: ha sido puesto en tela de juicio el concepto mismo de la esencia personal. Se ha desmantelado el *yo* como poseedor de características reales identificables como la racionalidad, la emoción, la inspiración y la voluntad [...]. El posmodernismo está signado por una pluralidad de voces que rivalizan por el derecho a la existencia, que compiten entre sí para ser aceptadas como expresión legítima de lo verdadero y de lo bueno. A medida que esas voces amplían su poder y su presencia, se subvierte todo lo que parecía correcto, justo y lógico. En el mundo posmoderno cobramos creciente conciencia de que los objetos de los que hablamos no están “en el mundo”, sino que más bien son el producto de nuestras perspectivas particulares⁴²².

Es el caso de la uruguaya Auxilio,⁴²³ protagonista de *Amuleto*, quien se encuentra caracterizada por la representación de un contexto social perturbador, dentro de una

⁴²¹ *Ibid.*, p. 197.

⁴²² Kenneth J. Gergen: *El yo saturado...op.cit.*, p. 27.

⁴²³ Auxilio contiene una relación hipertextual, puesto que Bolaño basó su relato en las historias que transitaban los pasillos de la universidad y los círculos de exiliados uruguayos a cerca de Alcira Soust Scaffo, maestra uruguaya que viajó a México (conoció a Bolaño en 1970) y presencié, al igual que Auxilio, la intervención militar desde un baño de la facultad. Sobre esta analogía, existe el testimonio de Carolina Pérez Cicero, de la UNAM, que aparece en el libro de Elena Poniatowska: “Durante los quince días de la ocupación del CU 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, tomando agua de la llave del lavabo. Se la pasó entre los lavabos y excusados —allí dormía, tirada en ese pasillo, en el piso del mosaico— y se asomaba de 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!”. En Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971. p. 70.

atmósfera dominada por un estado de permanente tensión y la representación de la creciente dependencia de tener amigos bajo la misma circunstancia: trotamundos. Vagabundos de una modernidad en la que escudriñan espacios que no los conmocionen dentro de la esfera cultural y la “tradicción de lo nuevo”⁴²⁴; ella es la diosa-madre ya que “el poeta es un vidente, un visionario; llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo”⁴²⁵. Un mundo desconocido en el que no se pueden alinear⁴²⁶ con respecto a los otros:

Así que yo me hice amiga de esa familia. Una familia de chilenos viajeros que había emigrado a México en 1968. Mi año. Y una vez se lo dije a la mamá de Arturo: mira, le dije, cuando vos estabas haciendo los preparativos de tu viaje, yo estaba encerrada en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ya lo sé, Auxilio, me decía ella. Es curioso, ¿no?, decía yo. Sí que lo es, decía ella. Y así podíamos estarnos un buen rato, por la noche, escuchando música y hablando y riéndonos [...].

Yo vivía durante el día en la Universidad haciendo mil cosas y por la noche vivía la vida bohemia y dormía e iba desperdigando mis escasas pertenencias en casas de amigas y amigos, mi ropa, mis libros, mis revistas, mis fotos, yo Remedios Varo, yo Leonora Carrington, yo Eunice Odio, yo Lilian Serpas [...] ⁴²⁷.

Paralelamente Bolaño escritura a sus personajes errantes a partir de una problemática: los que huyen de su ciudad debido a que son perseguidos. Protagonistas que funcionan como puentes de representación entre el asesinato y el exilio, la huida es la elección personal. Luego se volverá equivalente de la visión errabunda, de la máxima simultaneidad tempoespacial, de la convergencia en un punto de todos los lugares vistos desde todos los ángulos y de la correspondencia en un momento crucial de todos los otros

⁴²⁴ Los personajes de Bolaño rescatan esa adición de lo “nuevo” y su contribución hacia una revalorización de lo tradicional, así se ve que la tradición es un signo indeleble de la identidad cultural, de lo vernáculo y de la riqueza cultural de la humanidad.

⁴²⁵ Albert Béguin: *El Alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 483.

⁴²⁶ Con respecto a esta “alineación”, Baudrillard se refiere a que en este momento de posmodernidad, nos enfrentamos al mundo entero, y es lo que rescatamos de los personajes de Bolaño, la fricción que les resulta por alinearse a las reglas del discurso ilustrado, en donde el mal es producto del *vacío* y “tan grande es el miedo que le tenemos el mal que nos atiborramos de eufemismos para evitar designar al *Otro*, a la desgracia, a lo irreductible. No nos asombremos de que alguien capaz de hablar, literal y triunfalmente, el lenguaje del mal, desencadene tamaño acceso de debilidad de las culturas occidentales”. En Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op.cit.*, p. 39.

⁴²⁷ Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, 40.

tiempos sin superposición, pasado, presente y futuro. Es entonces cuando los personajes bolañianos convierten el viaje en una fuga ante la presencia de la aniquilación, ese ímpetu que tiende a exterminar a los seres humanos. En estas cuatro novelas se realiza simultáneamente un recorrido de la violencia que ha estremecido a la cultura occidental en el último siglo. El *vacío* como tema absoluto que hace germinar el mal⁴²⁸ es una constante de la narrativa del chileno, y estigma de sus personajes. Vemos especialmente en el personaje El ojo Silva, “La nadería de la personalidad”⁴²⁹, su verboso individualismo nos impone el *vacío* como antídoto contra la distorsión de la calamidad:

El resto, más que una historia o un argumento, es un itinerario. El Ojo volvió al hotel, metió sus cosas en la maleta y se marchó con los niños. Primero en un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús hasta otra aldea en donde cogieron otro autobús que los llevó a otra aldea. En algún punto de su fuga se subieron a un tren y viajaron toda la noche y parte del día. El Ojo recordaba el rostro de los niños mirando por la ventana un paisaje que la luz de la mañana iba deshilachando, como si nunca nada hubiera sido real salvo aquello que se ofrecía, soberano y humilde, en el marco de la ventana de aquel tren misterioso.

Después cogieron otro autobús, y un taxi, y otro autobús, y otro tren, y hasta hicimos dedo dijo el Ojo mirando la silueta de los árboles berlineses pero en realidad mirando la silueta de otros árboles, inencontrables, imposibles, hasta que finalmente se detuvieron en una aldea en alguna parte de la India y alquilaron una casa y descansaron.

Al cabo de dos meses el Ojo ya no tenía dinero y fue caminando hasta otra aldea desde donde envió una carta al amigo que entonces tenía en París [...] ⁴³⁰.

En *2666*, encontramos a los personajes trotamundos desde las geografías más diversas, acaso como un apresurado simulacro del lugar, simulación indefinida que los

⁴²⁸ Patricia Poblete, en conjunto de otras estudiosas de la obra de Bolaño, Celina Manzoni y Daniuska González, rescatan la fascinación por el mal en Bolaño, como un absoluto en su narrativa. Nuestra hipótesis es que, éste se desarrolla desde el aura totalizadora del *vacío*, aunque Poblete propone el mal como una de las particularidades en la narrativa de Bolaño, a su vez que, incorpora epígonos de éste, donde básicamente: “En las obras bolañianas lo que irrumpe es el mal con su lógica desconocida pero terrible. Lo que en los primeros poetas postmodernistas fue indeterminación, se tiñe aquí de perversidad. Y la no nominación de esta última no hace sino aumentar su poder sugerente y sugestivo”. En Patricia Poblete Alday: *El balido de la oveja negra: La obra de Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p.150.

⁴²⁹ Véase “La nadería de la personalidad” en Jorge Luis Borges: *Inquisiciones*. Buenos Aires, editorial Proa, 1925, p. 84-95.

⁴³⁰ Roberto Bolaño: “El ojo Silva”... *op.cit.*, p. 22.

protagonistas sienten y deconstruyen al transitar por la soledad, vulnerabilidad, angustia y la orfandad que a su vez les genera locura y miedo. Las figuras errantes encubren pactos secretos con la memoria del mundo actual; es decir, estos actantes buscan objetos, personas, algo que los ancle al mundo moderno saturado de deberes para sentirse pertenecientes al orden cultural que sostenga a la comunidad pues “este orden cultural no es otra cosa que un sistema organizado de diferencias; son las distancias diferenciales las que proporcionan a los individuos su *identidad*, y les permite situarse a unos en relación con los otros”⁴³¹. El viaje es el elemento ineludible e hilvana una trama universal: que todos los personajes principales regresen a la literatura. Esta novela póstuma es la reescritura de un lugar, Santa Teresa perceptible por el desastre, donde todo el horror producto del *vacío* pareciera reunirse de golpe mediante la edificación y evolución de un personaje-escritor: Benno von Archimboldi. Además de la falta de una identidad limitada, condición hipertextual que se observa desde la lectura de *Los detectives salvajes*, surge Arturo Belano en segundo plano con *2666*, aunque su nombre no esté explícitamente escrito. De paso, Belano —laudatorio y divertido retrato bolañiano— cumple con un requisito fundamental ya que: “sobre todo el hipertexto debe permanecer constantemente en el prolongamiento de su hipotexto al que debe solamente llevar hasta una conclusión prescrita o congruente, vigilando la continuidad de ciertos datos como la disposición de los lugares, el encadenamiento cronológico, la coherencia de los caracteres, etc. (sic.)”⁴³². Por su parte, Sergio Marras señala que este personaje es un héroe improbable, ya que Arturo Belano siempre quiso ser Benno Von Archimboldi⁴³³:

⁴³¹ René Girard: *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 2005, p. 56.

⁴³² Gerard Genette: *Palimpsestos... op. cit.*, p. 202.

⁴³³ La configuración de “Archimboldi” en *Los detectives salvajes* no supera más de un párrafo. Véase Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 170.

La figura de B, no se puede completar sin la otra mitad de él mismo: Benno Von Archimboldi, aquél campesino alemán llamado Hans Reiter que en la novela de 2666 se convierte en un famoso escritor.

La primera vez que tenemos noticias de un Archimboldi en la narrativa de Roberto Bolaño es en *Los detectives salvajes*, cuando Luis Sebastián Rosado, a punto de ser seducido por el poeta bisexual de Piel Divina, le dijo que no podría ir a su casa porque al otro día tenía que levantarse temprano. La causa del madrugón: iba a recibir “al novelista francés J.M.G. Archimboldi” que llegaba a ciudad de México. Al ser preguntado por Piel Divina sobre quién era Archimboldi, Rosado le respondió que uno de los mejores novelistas franceses [...]. El origen de este escritor francés J.M.G. Archimboldi es intrigante y se le ha tratado de relacionar —a través de Wikipedia y otras fuentes derivadas anónimas—, con el médico alemán real, Hans Conrad Julius Reiter, que participó en la SS y en el partido Nazi de la Alemania del Tercer Reich y que sin duda inspiró a Bolaño para crear su personaje Hans Reiter/ Benno Von Archimboldi⁴³⁴.

Archimboldi al igual que Belano asume la escritura con un carácter exclusivo y se implica en el viaje para el procesamiento de la historia. Se aprecia en este transcurso que es Bolaño autor/escritor quien hace del personaje de Archimboldi una autocrítica para dar la oportunidad de crear un antihéroe que inicie otras formas de vivir y de contar la literatura; por lo tanto, “en 2666 se vislumbra un cierto linaje de maldad, lo principal que ocurre es el renacimiento del personaje de Arturo Belano, a través del antihéroe Archimboldi, dirigido por Bolaño escritor”⁴³⁵.

En la diégesis, los personajes que abren la narración, desembocan a la misma urbe, Santa Teresa, y todos arriban con la finalidad de averiguar sobre el paradero del escritor-personaje ausente: Archimboldi. Así, los críticos como Amalfitano, Fate y hasta el mismo Archimboldi, arribarán a esa ciudad desorganizada, al olor del vacío que provocan los asesinatos y que decoran el ambiente con una calamidad relatada por Bolaño. Cada personaje de los cinco libros que conforman a 2666 —“La parte de los críticos”, “La parte

⁴³⁴ Sergio Marras: *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*. Santiago, Ril Editores, 2011, pp. 123-124.

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 130.

de Amalfitano,” La parte de Fate”, “La parte de los crímenes”, “La parte de Archimboldi”— de una u otra forma se involucran en esta situación.

En el primer fragmento —“La parte de los críticos”— los personajes que conforman a los críticos, nos remite a una aparente y prolífica fábrica de modelos-protagonistas de “buena sociedad”. Es decir, los cuatro son aparentemente sujetos exitosos que disfrutan su vida bajo el proyecto vital de la literatura. Se relata la historia de cuatro profesores de literatura, expertos en la obra del escritor alemán Benno von Archimboldi: Jean-Claude Pelletier (francés), Manuel Espinoza (español), Piero Morini (italiano) y Liz Norton (inglesa). Archimboldi se presenta como un escritor desconocido pero que comienza a conseguir renombre, llegando a surgir rumores de que será candidato para ganar el Premio Nobel de Literatura aunque los pormenores acerca de su vida son inexplorados. Los catedráticos se conocen y se hacen amigos después de convenir en varios congresos acerca de literatura alemana en los cuales coinciden acerca de su pensamiento sobre la obra de Archimboldi. La relación entre ellos se tiñe de matices semánticos relacionados con la literatura, la escritura, la justificación y el escritor perdido. De tal forma que comienzan a cruzarse las llamadas telefónicas entre los cuatro, las visitas de un país a otro para encontrarse mientras Liz Norton entablará relaciones sexuales con Pelletier y Espinoza; ambos esperarán a que ella se decida por uno de los dos. Estos críticos irán evolucionando y permitirán reunir un eje de sentido perentorio, el cual reseñará como fondo, la historia de Europa de la primera mitad del siglo XX, pasando por el proceso de formación y consolidación de estos cuatro personajes como críticos literarios en sus países de procedencia hasta desembocar en un mismo vínculo: la congregación en el violento escenario del feminicidio de Santa Teresa. La evolución de los críticos se constriñe principalmente alrededor de la traducción, la crítica literaria y la participación en diversos

congresos internacionales especializados sobre literatura alemana, de preferencia a todo aquello relacionado a la obra y vida del mencionado escritor, objeto y motivo primordial de su labor académico. Sobre esta base Bolaño los proyecta, desde sus inicios, en una juventud que comenzó en la deriva, en la identidad difusa, en el *vacío* de su personalidad. Es el caso de Jean-Claude Pelletier:

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era *D'Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D'Arsonval* era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese *vacío* o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela⁴³⁶.

Bajo el mismo precepto de indiferencia pura el italiano Piero Morini es un trotamundos castrado —aparte de ser un forastero escéptico, un observador externo y no involucrado— debido a una esclerosis múltiple que padece y de haber sufrido un aparatoso y extraño accidente que lo había atado para siempre a una silla de ruedas. Morini poseía una voluntad de hierro, característica que comparte junto con los otros tres críticos quienes se convierten a su vez, en detectives en busca del paradero del escritor Archimboldi. Además en la ficción literaria el profesor es la concatenación de literatura, viaje y enfermedad como símbolo de propuesta narrativa de Bolaño sobre esta genealogía del padecimiento. Roberto Cabrera en su ensayo, “Literatura + Enfermedad = 2666” advierte:

La lectura de *2666*, arroja una serie de luces y otras tantas sombras, mensajes cifrados que sugieren lazos, correspondencias y afinidades literarias; hoy, sin embargo, nos centraremos en la presencia de la enfermedad como un elemento constitutivo de la narrativa de Bolaño, una directriz que se encarna en el personaje central de la inmensa novela póstuma. El recorrido vital de Benno von Archimboldi reafirma lo dicho por los poetas franceses del siglo XIX: entregado al viaje, se ve

⁴³⁶ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p.6.

sumido en el tedio; arrojado al vacío, encuentra lo nuevo, aunque esto corresponda a un oasis de horror⁴³⁷.

Ahora bien ¿se podría afirmar que en el texto, el valor del *vacío* se establece en el viaje como una traslación eterna? Es evidente que Bolaño lo reafirma en su siguiente personaje, el español Manuel Espinoza quien, a diferencia de los otros críticos no se había formado en la literatura alemana sino en la española. También como lector se advierte que su primera formación y la más abundante se congrega en su conocimiento sobre la poesía, aunque también en él se comienza a gestar el *vacío*. Espinoza es el signo-indicador que nos relaciona hacia un hipertexto más amplio: la construcción de una memoria y una escritura que perturban los límites entre lo manifiesto y lo subyacente. Es decir, un personaje-futuro, mientras que frente a él las ruinas se acumulan puesto que “el símbolo nunca pertenece a un corte sincrónico determinado de la cultura –siempre lo atraviesa verticalmente viene del pasado, y va al porvenir. La memoria del símbolo es más antigua que la de su contexto textual no simbólico”⁴³⁸. Espinoza es el viajero-literato que choca con los grupos intelectuales a los que pertenece, y sabe que en el escenario de la vida contemporánea ya no es posible encajar puesto que un día descubre que el grupo literario al que le concierne ya no persigue el ideal de la lealtad: “No tardó, por ejemplo, en descubrir que el grupo de jungerianos no era tan jungeriano como él había creído sino que, como todo grupo literario, estaba sujeto al cambio de las estaciones, y en otoño, efectivamente, eran jungerianos, pero en invierno se transformaban abruptamente en barojianos, y en primavera en orteguianos”⁴³⁹. Entonces el personaje es un texto hipertextual basado en la recursividad y

⁴³⁷ Roberto Cabrera: “Literatura + enfermedad= 2666” en http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl36_12.pdf [20-01-15]

⁴³⁸ I.M. Lotman: “El símbolo en el sistema de la cultura” en *Forma y Función*, Colombia, 2002, pp. 89-101.

⁴³⁹ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.* p. 8.

la reescritura; una dialéctica que forma aporías en defensa de su personalidad y puede decirse, como lo señala Ricoeur, la identidad del escritor es su réplica narrativa. Esto es: “la persona entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje”⁴⁴⁰. El personaje es un carácter identificable que contiene “los residuos de la construcción del orden”⁴⁴¹. Espinoza representa el magma de la vacuidad en grueso:

La soledad y la lluvia (o el temporal) de propósitos a menudo contradictorios o imposibles de realizar. No fueron noches cómodas ni mucho menos placenteras, pero Espinoza descubrió dos cosas que lo ayudaron mucho en los primeros días: jamás sería un narrador y, a su manera, era un joven valiente.

También descubrió que era un joven rencoroso y que estaba lleno de resentimiento, que supuraba resentimiento, y que no le hubiera costado nada matar a alguien, a quien fuera, con tal de aliviar la soledad y la lluvia y el frío de Madrid, pero este descubrimiento prefirió dejarlo en la oscuridad y centrarse en su aceptación de que jamás sería un escritor y sacarle todo el partido del mundo a su recién exhumado valor⁴⁴².

Sólo una mujer aglutina el peso principal en torno a los vínculos entre historia reciente y la violencia en Santa Teresa, la inglesa Liz Norton, ella es la saturación del yo con muchas ideas no logran cristalizarse. Es el ícono femenino, proyecto vital de las nuevas arterias narratológicas del proceso indiferente y puro que Bolaño revela: “No era lo que comúnmente se llama una mujer con una gran voluntad, es decir no se trazaba planes a medio o largo plazo ni ponía en juego todas sus energías para conseguirlos. Estaba exenta

⁴⁴⁰ Paul Ricoeur: *Sí mismo...op.cit.* p.147.

⁴⁴¹ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 21. Señala este autor (véase el capítulo uno), que en el principio de la modernidad todo fue con base al diseño de comunidad que se había esbozado, lo cual pesó mucho para una cultura consumista e individualista que posteriormente se gestó. Si bien, para hacer más compleja y amenazadora la situación, una nueva fuente de “seres residuales” se ha añadido a la original, convirtiéndose en una segunda forma de vida y, en una tercera, ha sido, la globalización que es la más prolífica y la menos controlada, en donde las angustias, las enfermedades y las aflicciones son las razones nuevas que habitan a la modernidad líquida que estudia Bauman.

⁴⁴² Roberto Bolaño: *2666...op.cit.* p. 8.

de los atributos de la voluntad. Cuando sufría el dolor fácilmente se traslucía y cuando era feliz la felicidad que experimentaba se volvía contagiosa”⁴⁴³. Liz Norton está entregada a una especie de destino artificial, mantiene relaciones sexuales con Pelletier y Espinoza, con los que comparte sólo su investigación por Archiboldi; en este relato de simulación indefinida, se produce entre los tres críticos literarios el “juego de la indiferencia sexual, indiferenciación de los polos sexuales e indiferencia a sexo como goce. Lo sexual reposa sobre el goce (es el *leitmotiv* de la liberación)”⁴⁴⁴, el sexo como único juego mientras deambulan por la ciudad, porque en Norton se constriñe a ese ser *vacío*, en donde hasta el simple acto de leer conduce a la indiferencia porque ser uno mismo se ha vuelto una hazaña efímera, una apariencia desilusionada en un mundo sin modales en donde su función como personaje se resuelve con una denuncia melancólica. Norton simboliza la delimitación femenina, el cristal que refleja por refracción, ella implica cierta reflexión que sirve a Bolaño de parangón para identificar una visión y una concepción literarias:

Era incapaz de trazar con claridad una meta determinada y de mantener una continuidad en la acción que la llevara a coronar esa meta. Ninguna meta, por lo demás, era lo suficientemente apetecible o deseada como para que ella se comprometiera totalmente con ésta. La expresión “lograr un fin”, aplicada a algo personal, le parecía una trampa llena de mezquindad. A “lograr un fin” anteponía la palabra “vivir” y en raras ocasiones la palabra “felicidad”. Si la voluntad se relaciona con una exigencia social, como creía William James, y por lo tanto es más fácil ir a la guerra que dejar de fumar, de Liz Norton se podía decir que era una mujer a la que le resultaba más fácil dejar de fumar que ir a la guerra.

Una vez, en la universidad, alguien se lo dijo, y a ella le encantó, aunque no por ello se puso a leer a William James, ni antes ni después ni nunca. Para ella la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier⁴⁴⁵.

⁴⁴³ *Ibid...*p. 9.

⁴⁴⁴ Jean Baudrillard: *La transparencia del...* op.cit. p. 9.

⁴⁴⁵ Roberto Bolaño: *2666...*op.cit. p. 9.

Nuestro autor describe la errancia de sus personajes como la metamorfosis que señala Baudrillard: “Nos desplazamos con circunspección en un planeta mental hecho de circunvoluciones. Y traemos de nuestros excesos y de nuestras pasiones los mismos recuerdos transparentes que de nuestros viajes [...]. El viaje como metamorfosis, como anamorfosis de la Tierra. Lo femenino como metamorfosis, como anamorfosis de lo masculino”⁴⁴⁶. El viaje cambia de sentido de repente pues se convierte en una dimensión original, la del no-retorno⁴⁴⁷: es la nueva escena propuesta por el profesor Oscar Amalfitano, el protagonista principal de esta segunda parte de *2666* y catedrático de filosofía de origen chileno. Estuvo en Argentina, Francia, España, donde vivió casado con una mujer llamada Lola y fruto de esa relación tiene a su hija, Rosa. Lola le abandonó a los dos años de nacer Rosa, con el pretexto de ir a visitar a su poeta favorito, que estaba ingresado en el manicomio de Mondragón⁴⁴⁸. Al paso de unos años regresa para hacerles una visita, y le cuenta a Óscar, antes de volver a irse, que tiene un hijo en Francia y que ha contraído sida. Después de esta reunión, Amalfitano acepta un puesto de profesor en la ciudad de Santa Teresa y viaja allí con su hija. Entonces, la marcha se vuelve realmente

⁴⁴⁶ Jean Baudrillard: *La transparencia del... op.cit.* p. 72.

⁴⁴⁷ Aunque en Bolaño no hay el “retorno a la patria”, Raúl Rodríguez Freire señala a propósito de *Los detectives salvajes*: “Los viajes de Ulises y Arturo pueden ser leídos como la más radical deconstrucción (que no la simple inversión) del amor a Ítaca, como la narración del agotamiento de aquella política de filiación que vinculaba hasta la muerte (y, en algunos textos, incluso más allá de ella) tierra y destino, patria y vida. Se trata de una ruptura con la economía del retorno”. En Raúl Rodríguez Freire (ed.): *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Santiago, Ripio ediciones, 2012, p. 37.

⁴⁴⁸ Se ha identificado a este personaje con el poeta español Leopoldo María Panero (1948-2014). Poeta, traductor, ensayista y narrador. Representante de la poesía española contemporánea dentro del grupo de los novísimos (los Nueve novísimos poetas españoles de José María Castellet), además, es considerado un arquetipo del malditismo (poeta maldito). La correlación hipertextual entre la obra de *2666* y Panero se prolonga cuando en a finales de la década de los 80, cuando su obra alcanzó el aplauso de la crítica entendida, ingresó permanentemente en el psiquiátrico de Mondragón. La vida de Panero es un discurso pronunciado del vacío. En efecto, la biografía de este poeta y su entorno familiar siempre desató interés en el ámbito cultural, como evidencia la película de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), un documental sobre su familia en plena desintegración del franquismo, con perfil de intelectual, pero también desmembrada, autoritaria, y en la que la figura de su padre pesaba con su ausencia. Entre sus principales obras destacan: *La estancia vacía* (1944), *Escrito a cada instante* (1949), *Canto personal* (1953), *Desde el umbral de un sueño* (1959), *Romances y canciones* (1960), *Cándida puerta* (1960) y *Poesía* (1963).

exótica y equivale al futuro, a la descentralización del pasado en donde Amalfitano se siente desamparado. Bolaño construye a un personaje sin tiempo —el tiempo de los hechos vividos por el catedrático no tiene un orden cronológico— y en apariencia aburrido, con cierto grado de locura y acorde a la mediocridad de Santa Teresa: es el personaje del fracaso en Europa, el que emigró hacia América. Bajo esta proliferación de desarraigo y analizando la presencia de este personaje con relación a la conformación de las dos primeras partes en la novela sería justo decir que es “el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con los otros personajes”⁴⁴⁹, ya que subrayan los críticos:

Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie, o, en términos menos melodramáticos, como lo que finalmente era, un melancólico profesor de filosofía pasturando en su propio campo, el lomo de una bestia caprichosa e infantiloides que se habría tragado de un solo bocado a Heidegger en el supuesto de que Heidegger hubiera tenido la mala pata de nacer en la frontera mexicanonorteamericana⁴⁵⁰.

Por otra parte, la significación del viaje descrito por Baudrillard nos infiere la idea de expulsión y la liberación en el mundo moderno. Atrás queda la imagen del viaje⁴⁵¹ clásico: el del descubrimiento de lo bello. Para las efigies errantes, los éxodos son lo “bello negativo”⁴⁵², y si las metrópolis infieren el mal, entonces la dependencia de lo feo por lo

⁴⁴⁹ Tzvetan Todorov: “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. México, ediciones Coyoacán, 2011, p. 171.

⁴⁵⁰ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.* p.73.

⁴⁵¹ En consecuencia, los protagonistas sufren después del periplo, otra vez el vacío, lo anunciado cae en la nada; es decir, la orfandad, la muerte, la derrota, es sólo el presagio de que algo está por ocurrir. Por lo tanto, esta forma de conformar el relato fundado en los vacíos que se abren a partir de la insistencia en un peligro que nunca se materializa, en una violencia oculta que se filtra pero nunca se configura abiertamente, remite directamente a una experiencia en donde los personajes se vuelcan insistentemente. Si, según señala Mauricio Beuchot: “el símbolo era el signo que más riesgo corría de la no presencia, del vacío, de la equivocidad”, es el viaje para el escritor chileno un símbolo de la vacuidad personal, la oscuridad social, la soledad del individuo y el silencio en la posmodernidad. En Mauricio Beuchot: *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación* (1997). México, UNAM, Ítaca, 2000, p. 185.

⁴⁵² Karl Rosenkranz: *Estética de lo feo*. Madrid, Editorial Montesinos, 2002, p. 43.

bello se explica así: “Lo bello es, como el bien, absoluto y lo feo, como lo malo, sólo relativo”⁴⁵³. El espacio y el tiempo en el que puede existir una reversibilidad de las estaciones y de las culturas para poder escapar a la ilusión de la intimidad. Una narratividad anclada por “un aluvión de datos que, en su rapidez incesante, no se dejan digerir por la memoria ni recrear por el recuerdo”⁴⁵⁴, puesto que también el *yo*-viajero de Amalfitano desencadena una serie de cambios en las normas de la sociabilidad:

Viajar era la manera de estar fuera, o de no estar en ninguna parte. Hoy es la única manera de experimentar la sensación de estar en alguna parte. En casa, rodeado de todas las informaciones, de todas las pantallas, ya no estoy en ninguna parte, estoy en todas las partes del mundo a un tiempo, estoy en la banalidad universal. Es la misma en todos los países. Aterrizar en una ciudad nueva, en una lengua extranjera, es reencontrarme de repente aquí y en ninguna parte. El cuerpo recupera su mirada. Liberado de las imágenes, recupera la imaginación. ¿Qué hay más próximo al viaje, a la anamorfosis del viaje, que la fotografía? ¿Qué hay más próximo a su origen? De ahí su afinidad con todo lo salvaje y primitivo, con el exotismo más esencial, el del Objeto, el del Otro⁴⁵⁵.

Amalfitano representa el progreso, el profesor chileno exiliado en Barcelona que busca mejorar su condición de vida y la de su hija para luego acabar en Santa Teresa, es el lento adelanto del olvido y una de las formas de la ocultación de identidad del personaje quien funge solamente como una idea moderna, una idea falsa, una simulación y una vinculación del mal a partir del *vacío*, el símbolo que poseen hipertextualmente los personajes bolañianos⁴⁵⁶. Óscar es el personaje del conocimiento y la frustración, “el

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵⁴ Paula Sibilia: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2008, p. 48.

⁴⁵⁵ Jean Baudrillard: *La transparencia del... op.cit.* p. 73.

⁴⁵⁶ En 1968 Barthes escribió “La muerte del autor”, en donde expone que el autor deja de existir desde el momento en que la voz se pierde en la escritura; el autor es un personaje moderno, ensalzado por el individualismo de nuestra sociedad y emergido al final de la Edad Media, labrado y fortalecido por el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma. Para Barthes, la tiranía del autor consiste en que su obra sólo se explica mediante su biografía: el autor utiliza a la obra como un receptáculo de sus vivencias. Barthes promueve por un alejamiento del autor, en donde el *yo* es un sujeto *vacío*, y es solamente el lenguaje el que se expresa. En Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie”⁴⁵⁷, de la libertad aunque pueda caer en la locura, una cosificación heredada puesto que “ha llegado a ser en el siglo XIX la instancia mayor que en la sociedad aísla, designa, nombra e instauro la locura como objeto”⁴⁵⁸. Amalfitano será a una exteriorización de la ficción de 2666 propuesta por Bolaño, puesto que: “el relato (en particular la novela) no es entonces más que la expresión de un yo exterior a ella”⁴⁵⁹. El escritor chileno canalizará de manera magistral la ironía y la burla de una generación, por tanto había tenido previamente lugar en su prosa crítica:

2666 ha sido, es, y posiblemente seguirá siendo considerada como el testamento literario de Bolaño, una suerte de Apocalipsis, dentro y fuera de la diégesis, que tematiza el destino fatal e irremediable de un continente que ha sido abandonado a su suerte, aquel continente por el que deambuló toda una generación de jóvenes -los nacidos en la época de los 50 – abocados al fracaso⁴⁶⁰.

Amalfitano es la transición de la modernidad a la posmodernidad; es decir, busca incesantemente una estética contemporánea, aquella que represente “la ostentación de una intensa conciencia de las funciones y capacidades del arte mismo”⁴⁶¹. En efecto, es quien pone en crisis el conocimiento como utopía en pos de la restauración, aunque se cruza en el desafío de la saturación social mientras se ve arrancado de la seguridad de continuo que le otorgaba su yo único y esencial: su discernimiento entre la filosofía y las matemáticas. Es el héroe que deambula hacia la pérdida definitiva de identidad⁴⁶², insertado en una sociedad

⁴⁵⁷ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 73.

⁴⁵⁸ Michael Foucault: *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2001. p.37.

⁴⁵⁹ Roland Barthes: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, centro editor de América Latina. 1977, p. 33.

⁴⁶⁰ Patricia Poblete: *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Chile. Editorial Universidad Academia de Humanismo Cristiano. 2010. p.10.

⁴⁶¹ Jaime Alejandro Rodríguez: “Lenguajes de ruptura. Una reflexión sobre lo post moderno en arte”. En *Universitas Humanística*, (1999), N° 40, pp. 31-43.

⁴⁶² En “La parte de Amalfitano”, un capítulo completo dedicado a un sólo personaje, se lee desde el principio dicho advenimiento sobre el extravío de identidad que comienza con el desconocimiento del espacio social en

postmoderna en la que reina la indiferencia de masa y la saturación de las imágenes. En este sentido Amalfitano se atiborra del conocimiento, puesto que “si uno aspira a la verdad, tiene que haber algo a lo que se aplique la verdad: el concepto mismo de la verdad exige un objeto. Y si la verdad se alcanza mediante aproximaciones sucesivas, la búsqueda del saber avanza hacia una esencia cierta: la cosa en sí fundamental”⁴⁶³. Es decir, se debe dar un nuevo empleo de dicho conocimiento para poseer una identidad en el mundo contemporáneo, encontrar el sentido de la vida en el aún-no sentido de las cosas y poseer un arte encontrado (ready-made) que no vaya conforme a la evolución de la modernidad sino de la naturaleza propia. Nos amparamos en las ideas de Pablo Oyarzún de donde retomamos y definimos la función del ready-made:

El Ready-Made pone en crisis todo el sistema de oposiciones que de una manera u otra se han propuesto históricamente para dar cuenta de la cuestión de la obra de arte, del sentido y de la experiencia (forma-contenido; autor-espectador; significante-significado; arte-artesanía; naturaleza-artificio, etc.). Las pone en crisis no mediante su relevo ideológico, sino en cuanto que, como un rendimiento reflexivo de la interrupción misma, viene a manifestar que no se trata de oposiciones simples (absolutas, sustancializadas). La interrupción opera en la anestesia que demanda toda obra de arte (en la medida en que ésta constituye una anestesia que no es la de la habitualidad en el arraigo pre-reflexivo del sujeto), pero la sostiene y, en eso, al *prolongarla*, opera sobre la misma dimensión que estaba destinada a posibilitar o inaugurar. Sería verosímil conjeturar que, habiendo sido el sujeto sostenido en la anestesia más de la cuenta, ésta se vuelve sobre el propio sujeto, sobre su “interioridad”. Pues la posibilidad de que la obra signifique algo y no nada (como también de la experiencia de esa significación como experiencia con sentido y como experiencia del sentido), pasa por el momento en que *sea posible la significación misma*⁴⁶⁴.

Centramos la definición de este concepto a la atención que propone Bolaño en exponer en su escritura el encuentro entre Amalfitano y el *Testamento geométrico* de

el que se habita: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente”. En Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p. 102.

⁴⁶³ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado...op.cit.*, p. 59.

⁴⁶⁴ Pablo Oyarzún: *Anestésica del ready-made*. Chile, Arcis, 2000, p. 11.

Rafael Dieste⁴⁶⁵ y la correlación que hace dicho personaje con el pensamiento de Marcel Duchamp⁴⁶⁶, quien acuñó el término ready-made en 1915 para describir su “arte encontrado”⁴⁶⁷: “Y entonces Amalfitano, apretó con fuerza el libro de Dieste⁴⁶⁸ que aún sostenía en su mano izquierda [...].Extrajo tres pinzas para la ropa, que él se empecinaba en llamar ‘perritos’, y con ellas enganchó y colgó el libro de uno de los cordeles y luego volvió a entrar en su casa sintiéndose mucho más aliviado. La idea, por supuesto, era de Duchamp”⁴⁶⁹. Con la representación ficcional de la reiteración de las acciones por Amalfitano a partir de la obra de Dieste se hace a la par una narración hipertextual, la

⁴⁶⁵ Rafael Francisco Antonio Olegario Dieste Gonçalves (1899-1981). Escritor español bilingüe en gallego y español, perteneciente a la literatura española de la generación del 27 y a la generación gallega del 25. Buscó modernizar el sistema literario gallego alejándolo del ruralismo. A partir de su obra, el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste —es clara la analogía de vida entre el escritor rianxeiro y Bolaño, puesto que Dieste, fue hijo pequeño de emigrantes gallegos y brasileños, con quince años se matriculó en la Escuela Normal de Santiago de Compostela, pero interrumpió sus estudios para viajar a México, donde vivía un hermano suyo— el profesor Amalfitano realizará una investigación detectivesca puesto que, al recibir sus cajas con sus libros que le son enviados desde Barcelona, no recuerda de dónde había sacado el libro que “no dudó en calificar de muy extraño”. En Roberto Bolaño: *2666... op.cit*; p. 121.

⁴⁶⁶ Marcel Duchamp (1887-1968). Artista y ajedrecista francés. Especialmente conocido por su actividad artística, su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento pop en el siglo XX. Incorporó el rechazo por sedimentación simbólica en las obras artísticas como consecuencia del paso del tiempo, y exaltó el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo. Entre sus principales aportaciones se encuentran, el arte cinético y el arte ready-made. Este último consistía simplemente en la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario, o un portabotellas, que podían convertirse en arte por deseo del artista, es decir, el ready-made es un arte que se aprende desde la mente, en donde se crean obras de arte a partir de objetos simplemente eligiéndolos, y los objetos escogidos le debían de resultar indiferentes visualmente, o retinianamente. La primera obra que creó con base a este concepto, y la más famosa fue *La fuente* (1917).

⁴⁶⁷ Sobre el concepto *ready-made* existe una mejor presentación, la que señala Octavio Paz: “Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de ‘objeto de arte’. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea del valor. Los *ready-mades* no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino *a-rtísticos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona *vacia*”. En Octavio Paz: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, Ediciones Era, 2002, p. 31

⁴⁶⁸ Óscar Amalfitano encontró más datos sobre Dieste. “Había nacido en Rianxo, La Coruña, en 1899. Empezó escribiendo en gallego, aunque después se pasaría al castellano o simultanearía ambas lenguas. También se enteró que, era hombre de teatro. Con compromiso antifascista durante la Guerra Civil. Tras la derrota parte al exilio, concretamente a Buenos Aires, en donde publica *Viaje, duelo y perdición: tragedia, humorada y comedia*, en 1945, libro compuesto por tres obras ya publicadas. Poeta. Ensayista. También publica, en 1958, cuando Amalfitano tenía siete años, el ya mencionado *Nuevo tratado del paralelismo*. Como autor de relatos cortos su obra más importante es *Historia e invenciones de Félix Muriel* (1943). Vuelve a España, vuelve a Galicia. Muere en Santiago de Compostela en 1981” En Roberto Bolaño: *2666... op.cit*; p. 121.

⁴⁶⁹ Roberto Bolaño: *2666... op.cit*; p. 117.

primera referencia aparece en “La parte de los críticos” cuando Espinoza después de dejar el Circo Internacional en compañía de los otros críticos, le pregunta a Amalfitano al salir al patio sobre la temática del libro que colgaba de una cuerda para tender ropa. Sobre esto el profesor chileno le respondió: “Éste no es un libro de poesía sino de geometría, las cosas que se le ocurrieron a Dieste mientras ejerció como profesor de instituto”⁴⁷⁰. En efecto, la escritura de Bolaño aborda hipertextualmente el ir en contra de la seriedad de los libros y en contra de “los arribistas, los oportunistas y los lameculos”⁴⁷¹. En este apartado de *2666* señala: “En los últimos años, Duchamp confesó a un entrevistador que había disfrutado desacreditando ‘la seriedad de un libro cargado de principios’ como aquél y hasta insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida”⁴⁷².

Nuestra propuesta, como ya mencionamos, aborda la narrativa del escritor chileno en su conjunto para explorar cómo el Hipertexto-personaje se coloca en una sucesión de problemáticas reiterativas presentes en su narrativa. Con el primer relato, se ofrece el hipotexto ampliado en “La parte de Amalfitano” que, a su vez, el profesor chileno nos remitirá a un texto conformado por tres libros. Esta segunda sección de *2666*, encabezada por el personaje de Amalfitano, realiza transformaciones en el tiempo y en el espacio en donde el personaje, al constituir el hipertexto desde el primer segmento hará como describe Genette, que el hipotexto se transforme pues es una “imitación siempre imperfecta, analogía siempre falaz, pero transposición siempre ingeniosa y pintoresca”⁴⁷³. El relato otorga una lectura palimpsestosa “el hipotexto no es aquí más que un pretexto: el punto de

⁴⁷⁰ *Ibid.*...p. 85.

⁴⁷¹ *Ibid.*...p. 224.

⁴⁷² *Ibid.*...p. 246.

⁴⁷³ Gerard Genette: *Palimpsestos... op.cit.*, p. 193.

partida de una extrapolación disfrazada de interpolación”⁴⁷⁴. Así describe Bolaño la narración:

Una tarde Amalfitano salió al patio en mangas de camisa como un señor feudal sale a caballo a contemplar la magnitud de sus territorios. Antes había estado tirado en el suelo de su estudio abriendo cajas de libros con un cuchillo de cocina y entre éstos había encontrado uno muy extraño, que no recordaba haber comprado jamás y que tampoco recordaba que nadie le hubiera regalado. El libro en cuestión era el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, publicado por Ediciones del Castro en La Coruña, en 1975, un libro evidentemente sobre geometría, una disciplina que Amalfitano apenas conocía, dividido en tres partes, la primera una “Introducción a Euclides, Lobatchevski y Riemann”, la segunda dedicada a “Los movimientos en geometría”, y la tercera parte titulada “Tres demostraciones del V postulado”, sin duda la más enigmática pues Amalfitano no tenía idea de qué era el V postulado ni en qué consistía, y además no le interesaba saberlo, aunque esto último tal vez no sea achacable a su falta de curiosidad, que la tenía y en grandes cantidades, sino al calor que barría por las tardes Santa Teresa, un calor seco y polvoso, de sol agriado, al que era imposible sustraerse a menos que uno viviera en un piso nuevo con aire acondicionado, lo que no era su caso⁴⁷⁵.

Asimismo con Dieste —a la par que los críticos tienen a su escritor cumbre, para Amalfitano es este poeta y matemático español— Bolaño puede transfocalizarse hacia el pensamiento de Duchamp⁴⁷⁶, desglosado anteriormente y que servirá de puente canónico entre la locura de Amalfitano y su degradación⁴⁷⁷ individual: lo cual en correlación a una sociedad que paralelamente envilecida. Esta apropiación se da entre la correlación que se lee entre el profesor y el artista, hacia un envilecimiento de valores en donde se busca que

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁷⁵ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 114.

⁴⁷⁶ Por otro lado, en la historia del arte, el pensamiento de Duchamp es un parteaguas en la modernidad; se dio una reconexión entre la vida y el arte en términos de la industria cultural que fueron asimilados en la operación de la cultura espectacular. Señala Yves Michaud: “Los nietos y ahora bisnietos de Duchamp han invadido los lugares artísticos para depositar *ready-made* por todas partes”. En Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*. México, FCE, Breviarios, 2007, p. 15.

⁴⁷⁷ Con respecto al tema de la degradación, sobresale una serie de referencias muy exactas a la sensación de *vacío* y de inutilidad de la vida, cuya descripción enconca con precisión con el estado fogueado por el personaje bolañiano. La sensación de la inexistencia que el ser humano experimenta se comienza a percibir y será entonces “cuando un proceso de mejoramiento llega a su término alcanza un estado de equilibrio que puede marcar el fin del relato. Si el narrador elige proseguir, debe recrear un estado de tensión y, para hacerlo, introducir fuerzas de oposición nuevas o desarrollar gérmenes nocivos dejados en suspenso. Se inicia entonces un proceso de degradación”. En Claude Bremond: “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del...op.cit.*, p. 114.

la condición de la posmodernidad no se otorgue a partir de valores impuestos, ante la indiferencia visual de los personajes bolañianos, en donde se exalta a “dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real”⁴⁷⁸. Bolaño permite leer en sus personajes una mezcla de elementos: entre ellos aparecen —en su mayoría— poetas errantes, trotamundos con estudio y cultura, todos ellos magmas modernos en una sociedad que los cristaliza y a su vez ejerce una influencia vigorosa en la fisonomía de la cultura global. *2666* emplea una metáfora de advertencia para sus protagonistas quienes se enfrentarán en un espacio, Santa Teresa, ciudad latinoamericana troquel de la violencia. Santa Teresa es un cementerio en donde convivirán con la muerte y el horror, encierra tensiones y problemáticas directamente ligadas a su significación con el resto de los personajes y en correlación al texto.

Amalfitano se convierte en el sabio demagogo⁴⁷⁹, en el erudito degradado que realiza con el experimento de dejar el libro colgado en el tendedero de Dieste, un aviso sobre la naturaleza palimpséstica de *2666* que destruirá también —de diversas formas— al resto de sus protagonistas. La probabilidad de las respuestas negativas será un atributo inherente al texto, en donde advierte Tzvetan Todorov: “la idea de un bien absoluto parece sacada de una ilusión óptica”⁴⁸⁰. Aunque los personajes bolañianos marchan en busca de un progreso de vida será la mentalidad moderna la que no contenga clemencia, una humanidad que marcha hacia el exterminio y la soledad individual. Esto pese a que los personajes sujeten la idea: “La modernidad consiste en el rechazo del mundo tal como ha sido hasta el

⁴⁷⁸ *Ibíd*; p.121.

⁴⁷⁹ Como parte de esta demagogia, Amalfitano echa mano de la introspección a manera de narración, con el ejercicio de reflexión, una suerte de soliloquio, con preguntas en forma de monólogo que pretenden aclarar una situación existencial que desembocan en una sociocrítica del contexto político Mexicano: “Los políticos no saben gobernar. La clase media sólo piensa en irse a los Estados Unidos. Y cada vez llega más gente a trabajar en las maquiladoras”. En Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 132.

⁴⁸⁰ Tzvetan Todorov: “Devoirs et délices. Une vie de passeur”, en *Conversaciones con Catherine Portevin*, Seuil, 2002, p. 304.

momento y en la resolución de cambiarlo”⁴⁸¹, éstos se saben ambulantes hacia un cementerio de diseños aprobados, agotados, rechazados y abandonados en el desgaste contra la naturaleza:

¿De qué trata el experimento? dijo Rosa. ¿Qué experimento?, dijo Amalfitano. El del libro colgado, dijo Rosa. No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra, dijo Amalfitano. ¿Por qué está allí?, dijo Rosa. Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza. Oye, tú cada día estás más loco, dijo Rosa⁴⁸².

Por otro lado, además de la interpretación bolañiana, domina en el relato el mismo tema en el que se basa la trama de sus personajes, quienes persiguen el mismo fin: héroes trotamundos que escudriñan una génesis individualista pero terminan anclados a una modernidad asfixiante. Mientras que la producción discursiva del escritor chileno es una problemática de conjunto; es decir, se expone primero la nebulosidad en la que los personajes aparecen impasibles ante un mundo saturado de imágenes huecas; surgen en este espacio “vacío”⁴⁸³ que hay entre los objetos dentro de la misma invisibilidad de las formas —detrás de ellas no hay nada— entre la construcción de espacios y su destrucción.

La otra parte de la realidad que se revela por el sentido de los personajes que, a su vez, es ignorada y por lo tanto negada, resulta de los conceptos propuestos por Baudrillard —de los cuales nos hemos apropiado—, la “indiferencia pura” y la “simulación indefinida”.

De esta manera: “La mayoría de las imágenes contemporáneas, video, pintura, artes

⁴⁸¹ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 38.

⁴⁸² Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 121.

⁴⁸³ El espacio *vacío* nos remite a lo vacío; es decir, es una “estética del vacío” propuesta por Juan García Ponce, en donde la urbe bolañiana es “la aceptación de una decadencia”. Los personajes van conformando a una ciudad, un oasis, el desierto de Bolaño que se repite a diferentes escalas. Sí, existe una saturación del lugar, para que el *vacío* ya no se pueda distinguir como la figura central de fondo, puesto que: “De tanto representar, las obras ya no dicen ni siquiera su propia representación sino que la niegan. Su abigarramiento impide la distinción y se convierte en sinónimo de lo plano. De tan tupido, el bosque termina por parecer un desierto”. En Juan García Ponce: *La aparición de lo invisible*. México, Aldus, 2000, pp. 82-94.

plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido”⁴⁸⁴. Bolaño —aunque no es explícito para señalar que tales desvanecimientos gestan los vacíos que cubren a sus personajes— de algún modo, debe a estos su desaparición o su muerte pues no se conciben en una modernidad de gran cambio y fugacidad. Bolaño convierte así a la errancia en el vacío físico que es producido no sólo por la presión del aire y la atmósfera de la ciudad, sino por la presión del sentido y la realidad de sus personajes. El viaje paradójicamente es la proliferación infinita de imágenes que provocan un lleno indeterminado promoviendo el vacío de sentido actancial: la ciudad en donde no hay nada que ver o tantas iconografías que ya no se sabe qué ver.

Del mismo modo si un texto no se conoce hasta no haberlo vivido a través de la presentación actancial, desde *Los detectives salvajes* hasta *2666* leemos la construcción de la idea moderna de ciudad: “el espectáculo de la nada”⁴⁸⁵, lo cual nos hace finalizar en el personaje de Quincy Williams, en “La parte de Fate”, la última narración que nos ocupa. Fate abre con una serie de interrogantes que se hace: “¿Cuándo empezó todo? pensó ¿En qué momento me sumergí?”⁴⁸⁶, lo cual construirá una escena oscura y misteriosa: el personaje inmerso/atrapado; es decir, este protagonista conforma y perpetua la muerte pero a la vez afantasma, dota de permanencia, de carácter espectral al texto. La diégesis, luego de ese acto desarticulado, comienza con la muerte de Edna Miller y las gestiones

⁴⁸⁴ Baudrillard: *La transparencia... op.cit.*, p. 23.

⁴⁸⁵ Yves Michaud: *El arte...op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁶ Roberto Bolaño: *2666... op.cit.*, p. 141.

posteriores de su hijo Quincy Williams. El individuo hundido en su mismidad⁴⁸⁷ y desafiándola al mismo tiempo, puesto que alberga el “deseo de hacerse diferente de lo que es en sí mismo, de rehacerse y de continuar rehaciéndose”⁴⁸⁸. Fate, como el protagonista del ensayo de Baudelaire: “El pintor de la vida moderna” (1863), se precipita a través de la multitud en busca de un mundo desconocido cuya fisonomía entrevé en un abrir y cerrar de ojos; la curiosidad se ha convertido en una pasión “fatal”, pues la analogía va más allá de un juego fonético y simbólico a partir del nombre del personaje, Fate-fatal. El mundo de un personaje de apariencia trivial pero al que le afecta una verdad: la muerte ya concretada en dos mujeres mayores y de un homicidio que le tocará vivir. “La parte de Fate” sirve de pretexto para las elaboraciones secundarias más variadas que se manifiestan bajo la forma de diversas representaciones urbanas: relatos sobre un negro afroamericano que se yuxtaponen a los de latinos mexicanos. Así pues, en un segundo plano, se nos remite a otra realidad bajo las pinceladas del boxeo, del cine⁴⁸⁹ o de la discriminación y persecución racial. En este apartado la ciudad queda plasmada en el texto con sólo referirse a ella, sinecdóquicamente, al describir las escenas que hay en ella:

Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban

⁴⁸⁷ Paul Ricoeur, al referirse al concepto de mismidad subraya que: “la equivocidad de la identidad concierne a nuestro título a través de la sinonimia parcial entre mismo e idéntico. En Paul Ricoeur: *Sí mismo...* op.cit., p. 15.

⁴⁸⁸ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas...* op.cit., p. 38.

⁴⁸⁹ Roberto Bolaño no sólo encontró en la palabra escrita la herramienta perfecta para expresarse con los lectores, sino también pudo recrear escenas en las cuales recurrió al cine como el reflejo de la vida misma. En *Los detectives salvajes* y en *2666* se lee a personajes que observan en sus televisores películas que en realidad eran las favoritas de Bolaño: “Vengar la sangre” (The Limey), de Steven Soderbergh (Estados Unidos, 1999), “Andrei Rublev”, de Andrei Tarkovski (Rusia, 1966), “Ringu”, (Japón, 1998). Para ampliar este panorama entre el cine y la literatura existe un libro fruto de esta investigación bajo este enfoque en, Josué Hernández Rodríguez: *Roberto Bolaño, el cine y la memoria*. Valencia, Aduana vieja, 2011.

pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*. Fate entró en el bar [...] ⁴⁹⁰.

Con Fate y sus movimientos de progresión lineal, el relato avanza simultáneamente —con él, se vuelve a situar de manifiesto la importancia del viaje y el exilio en la novela bolañiana—, el protagonista va descendiendo y ofrece el momento cumbre al cual van a desembocar las historias de todos los personajes inscritos de *2666*. José Ramón Ruisánchez analiza dicha parte de *2666* en su artículo “Fate o la inminencia”. Evidentemente, señala la identidad, la ideología y el metatexto racial que se dispersan cuando el periodista de color cruza la frontera. Todo un mundo en el cual la modernidad se irá difuminando para convertir a un personaje que se trasladará hacia una cultura en donde el mal y el horror comienzan a colapsarse bajo la raíz del *vacío*:

Porque logra abolir el binario nosotros-ellos que habitualmente marca y refuerza estas líneas imaginarias de biocontrol nada imaginario. Su cuerpo complica tanto el nosotros como el ellos: Fate, por el hecho de ser negro, representa la raíz olvidada de México y la parte brutalizada por los Estados Unidos; una doble represión y así, con la representación de este pasado reprimido —de nuevo, el Atlantic Passage, los linchamientos en el sur, la represión a los intentos de ganar mayor igualdad— se agrieta la solidez de ambos bloques conceptuales: México-Estados Unidos. Pero su aparición, producto de tantos azares, es al mismo tiempo algo que, como dijo Walter Benjamin en sus tesis de la filosofía de la historia, se esperaba en el mundo. Una vez que aparece Fate, el destino se cumple alineando causas necesarias en el pasado ⁴⁹¹.

Fate contiene la esencia pura que Bolaño inyectó a sus demás personajes, la cual tiene que ver con la identidad del momento específico de la modernidad latinoamericana.

⁴⁹⁰ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 147.

⁴⁹¹ José Ramón Ruisánchez: “Fate o la inminencia”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México), 2010, Buap-Eón, pp. 385-397.

Protagonistas de resistencia, que intentan encontrar una salida la cual se halla en las ausencias, los diálogos especializados⁴⁹², la muerte, el mal, lo cotidiano. La apertura al mundo multívoco, a la polifonía que denuncia la pérdida del orden del sentido, que proviene de una ausencia y que deambula hacia otra igual, a la modernidad del *vacío*⁴⁹³.

Personaje	De hipotexto a hipertexto	Esquema en lo moderno	Esquema posmoderno	Símbolo
Auxilio Lacouture	<i>Los detectives salvajes</i> <i>Amuleto</i>	Angustia/alegría	Correr/tardar	Madre
Arturo Belano	<i>Los detectives salvajes</i> <i>Amuleto</i> <i>Putas asesinas</i>	Desarraigo/repatriado	Andar/detenerse	Vagabundo
Juan García Madero	<i>Los detectives salvajes</i>	Azaroso/afortunado	Meter/sacar	Discípulo
Olegario Cura	<i>Putas asesinas</i> <i>2666</i>	Orfandad/amparo	Agitar/serenar	Locura
El Ojo Silva	<i>Putas asesinas</i>	Agresividad/docilidad	Remover/paralizar	Violencia
Los cuatro críticos	<i>Los detectives</i>	Firmeza/pasividad	Iniciar/terminar	Búsqueda

⁴⁹² En *2666*, se hace una resignificación de los diálogos, puesto que “en su afán de contar todo y a sabiendas de la imposibilidad de hacerlo, Bolaño organiza el caos e intenta clasificar el mundo a partir la construcción de un diálogo entre diversos géneros discursivos como el académico en “La parte de los crímenes”, el filosófico en “La parte de Amalfitano”, el periodístico en “La parte de Fate”, el jurídico en “La parte de los crímenes”, el testimonial en “La parte de Archiboldi”, el artístico, el literario y muchos otros géneros que asoman y se fugan a través de la acaudalada serie de tramas y subtramas que componen la novela”. En Daniella Blejer: “Pensar/ clasificar/ denunciar: Las resignificaciones del archivo en *2666*”, Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla (México), 2010, Buap-Eón, pp. 253-280.

⁴⁹³ El *vacío* como hipótesis para la composición de la ciudad literaria de Bolaño es un complot narrativo, en donde la novela es un arte y, como señala Baudrillard: “toda la duplicidad del arte contemporáneo consiste en esto: en reivindicar la nulidad, la insignificancia, el sinsentido. Se es nulo, y se busca la nulidad; se es insignificante, y se busca el sinsentido. Aspirar a la superficialidad en términos superficiales”. En Jean Baudrillard: *El complot del arte*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 61.

	<i>salvajes</i> 2666			
Prof. Amalfitano	2666	Errático/sedentario	Proyección/suspender	Maestro
Archimboldi	<i>Los</i> <i>detectives</i> <i>salvajes</i> 2666	Victoria/fracaso	Ascender/degradar	Héroe

Imagen 13: De hipotexto/hipertexto para la configuración de los personajes principales

2.3.2. *El personaje de la posmodernidad*

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas.
Jean-François Lyotard, *La posmodernidad*.

En la doble perspectiva del análisis del personaje y del texto focalizamos la construcción de los anteriores héroes errantes/trotamundos para mostrar en la presente sección un acercamiento y una apropiación de los conceptos generales de las características del sujeto contemporáneo bolañiano junto con la captación individual de los mensajes urbanos particulares de las grandes metrópolis. Esto concluirá en la construcción del personaje de la posmodernidad; es decir, protagonistas que se van sintiendo incómodos en la modernidad adscrita y eliminan los arraigos que los caracterizan, lo cual nos llevará a identificar la representación del sujeto moderno. En efecto, surge tanto en su haber cotidiano como en su relación con los demás personajes, a tal punto de plasmarse con ellos las características de un individuo posmoderno. Esto es un sujeto marginal y fragmentado a través del procedimiento de la reescritura. En el punto anterior nos encontramos con el desarraigo⁴⁹⁴ evidenciado por el sujeto actancial que fluctúa entre la marginalidad y una adecuada inserción en la historia colectiva. Un personaje que no corresponde a ningún lugar específico, que no genera ningún arraigo y que pertenece a todos los lugares a la vez, “en

⁴⁹⁴ Sobre esta condición, los exilios y auto-exilios se manifestaron de gran manera en este contexto latinoamericano. Estos se construyeron en un período político marcado por las múltiples dictaduras que abarcaron a Chile, Nicaragua, Cuba, Argentina (desde 1930 hasta 1973 con Chile). El investigador Naín Nómez señala en su texto “Escritos sobre el exilio, el arraigo de la memoria y la búsqueda de la identidad perdida”: “La experiencia y el discurso de nuestros exilios, dan origen a la representación poética de una nueva identidad que se cuestiona a sí misma, porque se reproduce al margen de su tiempo y de su espacio natural en forma infinita. Es el síntoma de los grandes cambios de nuestro tiempo y de las grandes dudas que estos cambios han producido en nuestras creencias y en nuestros sistemas culturales, políticos y sociales. Es el malestar más evidente de un ser humano, cuya metamorfosis parece ya no tener límites, porque al perder la memoria y el origen, perdió las utopías, su imaginario y su realidad”. En, Naín Nómez: *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. LOM ediciones, Santiago de Chile, 2000, p. 341.

algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, que permanecerá siempre”⁴⁹⁵.

Los protagonistas que hemos desglosado aparecen en los textos de la literatura posmoderna que se caracteriza por:

- a. Textos excéntricos que dispensan los márgenes frente a los centros canónicos de la modernidad. Esta predisposición lleva a la fragmentación de temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios.
- b. Golpe al principio de unidad por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y prevalece la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.
- c. Obras “abiertas” que exigen la participación activa del lector y ofrecen multitudes de interpretaciones mientras se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.
- d. Habilidad intertextual como reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).
- e. Y por último la utilización del humor y la ironía, características discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes enfrentadas y, a su vez, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento⁴⁹⁶.

Los personajes urbanos-literarios fueron dilapidando, en la descripción bolañiana, sus rasgos más típicos (errantes/trotamundos) para convertirse —como la ciudad— en

⁴⁹⁵ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 217.

⁴⁹⁶ Características señaladas por Francisca Noguero Jiméñez: “Evolución del micro-relato hispanoamericano” en Eduardo Berra (coord.): *Narrativa y poesía hispanoamericana (1960-1990)*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, pp. 45-57.

espacios irreconocibles, donde se abrigan vivencias y nostalgias que van perdiendo resistencia hacia todas las tentaciones del mal. Paradójicamente los personajes emplean el *vacío* como estrategia de negación de la cultura y la sociedad de consumo contemporáneas⁴⁹⁷, en el cual la ciudad pasa a ser un pretexto literario que socava el sentido del sinsentido del simulacro. Es decir, lugares inidentificables que reemplazan a las imágenes exactas, mientras los protagonistas empiezan a adoptar —como destreza— la evocación abstracta de la ciudad favoreciendo una paulatina metástasis en donde la sobrepoblación —a partir del nacimiento de la ciudad industrial— comienza una degradación de la fertilidad humana como lo advirtió Thomas Robert Malthus⁴⁹⁸ con su registro de la palabra “superpoblación”. Término que encaja en la narrativa bolañiana: “Se ha dicho que el hombre se halla frente a una alternativa: o marchar adelante con creciente velocidad hacia mejoras ilimitadas y hasta ahora inconcebibles o ser condenado a una perpetua oscilación entre la felicidad y el infortunio, permaneciendo siempre, pese a todos los esfuerzos, a distancias inconmensurables del objetivo soñado”⁴⁹⁹.

Volviendo al personaje de la posmodernidad, la formación de una identidad se gesta a partir de las descripciones literarias, de su estadía en ciertos lugares identificables que

⁴⁹⁷ La presentación del desarraigo en los personajes contiene un lazo posterior con el *vacío*, donde el desapego absoluto va desprendiendo y despoja de toda atadura que lo pueda retener a una sociedad. En “Prefiguración de Lalo Cura” se lee: “Mi padre fue un cura renegado. No sé si era colombiano o de qué país. Latinoamericano era. Pobre como las ratas, apareció una noche por Medellín dando sermones en cantinas y burdeles. Algunos creyeron que era un agente de los servicios secretos, pero mi madre evitó que lo mataran y se lo llevó a su penthouse en el barrio. Vivieron juntos cuatro meses, hasta donde yo sé, y luego mi padre desapareció en el Evangelio. Latinoamérica lo llamaba y él siguió deslizándose en las palabras del sacrificio hasta desaparecer, hasta no dejar rastro. Si era sacerdote católico o protestante es algo que ya no sabré. Sé que estaba solo y que se movía entre las masas afiebrado y sin amor, lleno de pasión y *vacío* de esperanza”. En Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, pp. 97-98.

⁴⁹⁸ Thomas Robert Malthus (1776-1834). Erudito británico con gran influencia en la economía política y la demografía. Aportó las bases para fundamentar a la teoría de la renta económica con la publicación anónima del libro *Ensayo sobre el principio de la población* (1798). De su pensamiento teórico se extrae: la población está limitada necesariamente por los medios de subsistencia, crece invariablemente siempre que aumentan los medios de subsistencia, a menos que lo impidan obstáculos poderosos y manifiestos, y la fuerza superior de crecimiento de la población no puede ser frenada sin producir miseria.

⁴⁹⁹ Thomas Robert Malthus: *Primer ensayo sobre la población*, Barcelona, Altaya, 1993, p.47.

personifican la sensación de ausencia de un destino compartido, en donde: “La Patria se hace patrias, la identidad se multiplica, se flexibiliza, amplía sus espacios físicos y mentales, pero al mismo tiempo muestra sus fisuras, sus huecos, sus vacíos. La patria puede ahora ser muchas, cualquiera o ninguna”⁵⁰⁰. Con referencia a esta condición debemos advertir que lo posmoderno cohabita en su relación implícita con lo moderno, para lo cual examinamos la descripción de Marshall Berman⁵⁰¹ como pensador de la sociología de la cultura:

Ser modernos es vivir de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca. [...] la ironía moderna ha animado muchas grandes obras del arte y el pensamiento a lo largo del siglo pasado y al mismo tiempo penetra en la vida cotidiana de millones de personas corrientes⁵⁰².

Como fue señalado desde el anterior apartado vemos cómo los primeros personajes a partir de *Los detectives salvajes* (A)⁵⁰³ y *Amuleto* (B) surgen como símbolos dedicados a la celebración de los primeros sueños de modernidad. Aunque también se expande en *Putas asesinas* (C) y *2666* (D) donde se degradan a vestigios caducos: cementerios de mercancías amontonadas. Los del A y B contienen, a partir del viaje, el carácter efímero de la

⁵⁰⁰ Naín Nómez: *Memorias para un nuevo siglo... op. cit.*, pp. 338-339.

⁵⁰¹ Marshall Berman (1940-2013). Filósofo marxista, una de las figuras más emblemáticas del pensamiento en la sociología de la cultura; a partir de su obra, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), asentó la base de sus ideas sobre modernismo y modernidad, comprendiendo a la cultura contemporánea como un mito permanentemente recreado, tomando así el enlace temático de comprender a la modernidad como irracionalidad contenida en racionalidad y mito ilustrado. Berman supo tomar el pulso a las paradojas de la modernidad y a las corrientes culturales que han moldeado el tejido de la urbe moderna.

⁵⁰² Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Argentina, Siglo XXI, 1989, pp. 11-12.

⁵⁰³ A partir de aquí, proponemos renombrar a nuestras cuatro novelas en orden alfabético para una ágil lectura.

modernidad: la humanidad moderna que se encuentra en medio de una gran ausencia y vacío de valores, pero al mismo tiempo, goza de una notable abundancia de posibilidades que se abren camino a través de los peligros infinitos en que viven. Cruciales en la narrativa de Bolaño aparecen yuxtapuestos los actantes de C y D, los que rivalizan con el desarrollo al crecimiento, que experimentan la destrucción y autodestrucción instauradas en los egoísmos violentamente enfrentados en el *vacío* de la modernidad narrada: decadencia y vicio, los personajes sobre la cornucopia del bien y del mal. La modernidad nos remite a los estudios de Berman: “el individuo se atreve a individualizarse”⁵⁰⁴; de tal manera que los personajes no encuentran desahogo en dicho espacio y se encaminan hacia la posmodernidad. Por ello, pierden el sentido de unidad, se dispersan en una angustia por no tener claro un origen o un destino. Sobre este horizonte Mauricio “El ojo Silva”, señala:

Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta. Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia y poco después dejó atrás las calles de aquel barrio como si estuviera soñando y transpirando a mares. Recuerda con viveza la sensación de exaltación que creció en su espíritu, cada vez mayor, una alegría que se parecía peligrosamente a algo similar a la lucidez, pero que no era (no *podía* ser) lucidez. También: la sombra que proyectaba su cuerpo y las sombras de los dos niños que llevaba de la mano sobre los muros descascarados. En cualquier otra parte hubiera concitado la atención. Allí, a aquella hora, nadie se fijó en él⁵⁰⁵.

Mauricio Silva inserta una pequeña crítica sobre el proceso social, político y cultural de América Latina, espacio que representará el medio en que los personajes se urbanizan entregándoles como legado la falta de arraigo, los destierros y la soledad. Con la posmodernidad, el escritor chileno presenta un hombre desorientado frente a un mundo donde impera lo subjetivo y lo relativo. El sujeto posmoderno no tiene nada en que creer y nada a que aferrarse, se descubre perdido en una multiplicidad de voces o de posibilidades

⁵⁰⁴ *Ibíd.*...p. 9.

⁵⁰⁵ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 22.

sin conocer el camino que lo pueda acercar a una potencial verdad. Individuos que se consideraron libres terminan transformándose en esclavos de la racionalidad; de tal forma que surge la crisis en el proceso de la modernidad, un desequilibrio que se manifiesta en las efigies del escritor chileno y que se revierten en contra de lo que se ha denominado como posmodernidad⁵⁰⁶. Sin embargo, los protagonistas que señalamos, no saben qué camino o qué verdad escoger. Eso implicará que sus vidas se sujeten de una forma sutil con el mal y el bien⁵⁰⁷ aunque se encaucen más hacia “la transparencia del mal”⁵⁰⁸ como propone Baudrillard, ya que el *vacío* es la aceptación de que la decadencia tiene otras caras⁵⁰⁹. Para justificar y explicar este proceso de concentración en el personaje posmoderno, nos amparamos con Friedrich Wilhelm Nietzsche⁵¹⁰, en particular con su ensayo *Más allá del bien y del mal*, un texto que nos trae reflexiones de actualidad en pos de la conformación de este personaje:

⁵⁰⁶ Nicolás Casullo considera que la crisis de la modernidad sólo se argumenta con la posmodernidad: “Hoy estaríamos en las antípodas de esa certeza: ha hecho profunda crisis la idea de sujeto dador de sentidos ciertos en relación al mundo, la historia, las cosas. Crisis del sujeto dador de sentidos: un sujeto absolutamente desenmascarado frente a su objeto. Hemos desenmascarado la escena que nos constituye como modernos, Así como los modernos desenmascararon otras viejas escenas. Así como los modernos no tuvieron mayores respuestas para suplantar a Dios, nosotros parecería que no tenemos respuestas para suplantar al hombre dador de sentido o lugar de la verdad”. En, Nicolás Casullo: *Modernidad: un proyecto incompleto*. Editorial Puntosur, Buenos Aires, 1995, p. 235.

⁵⁰⁷ Francesco Alberoni señala sobre las razones de estos dos conceptos: “Bien y mal son el producto de la cupla amigo-enemigo, que existen en sí, objetivamente, como clases en lucha. En existencia, unilateral y falsificada, llegará a su fin el día en que, con la victoria definitiva del proletariado, lo útil individual se reconcilie con lo útil colectivo y con lo universal humano. Entonces desaparecerán los amigos y los enemigos, el bien y el mal”. En Francesco Alberoni: *Las razones del bien y del mal*. Barcelona, Gedisa, 1986, p. 18.

⁵⁰⁸ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 20.

⁵⁰⁹ La proliferación del *vacío* en los personajes que encubren a la posmodernidad, significan una ganancia en la narrativa bolañiana, puesto que la ausencia hace operar a los protagonistas hacia el mal, la violencia y la destrucción. Para el escritor, el *vacío* es el agujero de salvamento de sus personajes, la guarida de su construcción, lo autosuficiente, lo soberano, reacción del horror, la tentativa de eludir el contacto con el mundo externo. Los protagonistas bolañianos son las vestiduras huecas de la ciudad. Ellos, “todas estas figuras, que aparecen como las de una indiferencia exacerbada, de una exacerbación del *vacío*, la de la obesidad, la del terror, son también las de la pérdida de la ilusión, del juego y de la escena, figuras, por tanto, de lo obscuro”. En Jean Baudrillard: *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 69-70.

⁵¹⁰ Contextualizando al hipertexto con Nietzsche, nos referimos a los personajes que oscilan entre el bien y el mal en un mundo sin principio y fin. Además, los personajes se mueven en lugares de apariencia infinita. El mal se reemplaza al centro-origen: el *vacío*.

Tampoco es un hombre modelo; no va delante de nadie, ni detrás de nadie; se sitúa en general demasiado lejos como para tener motivo de tomar partido entre el bien y el mal. Al confundirlo durante tanto tiempo con el filósofo, con el cesáreo disciplinador y violentador de la cultura: se le han otorgado honores demasiado elevados y se ha dejado de ver lo más esencial que hay en él, él es un instrumento, un ejemplar de esclavo, [...]. El hombre objetivo es un instrumento, un instrumento de medida y una obra maestra de espejo, precioso, fácil de romper y de empañar, al que se debe tratar con cuidado y honrar; pero no es una meta, un resultado y elevación, un hombre complementario en el cual se justifique la restante existencia, no es una conclusión y menos todavía es un comienzo, una procreación y causa primera, no es algo rudo, poderoso, plantado en sí mismo, que quiere ser señor: antes bien, es sólo un delicado, hinchado, fino, móvil recipiente formal, que tiene que aguardar a un contenido y a una sustancia cualesquiera para “configurarse” a sí mismo de acuerdo con ellos, de ordinario es un hombre sin contenido ni sustancia, un hombre “sin sí mismo”⁵¹¹.

Bajo esta definición de Nietzsche del hombre “sin sí mismo” y “el cesáreo disciplinador y violentador de la cultura”, se ofrece la imagen amortiguada de Cesárea Tinajero⁵¹², en la cual Bolaño proyecta, a partir de la obra A, toda esta visión posmoderna y desencadenada desde la modernidad: la anarquía pura que recorre al mundo. En efecto, Tinajero no solo es el cambio generacional renovador del movimiento realvisceralista, su búsqueda implica, ir detrás de sus huellas y se requiere de un movimiento/viaje que aparece como la poética oportuna del autor: el mal⁵¹³. La primera investigación de Belano y Lima será ir tras las pistas de Cesárea Tinajero. Ella es la heroína que condensa a toda esta

⁵¹¹ Friedrich Nietzsche: *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. España, Alianza, 2005, p.105.

⁵¹² Arturo Belano y Ulises Lima, personajes que llevan una vida al límite, buscan un camino que los guíe a una verdad: encontrar a la poeta Cesárea Tinajero, madre del Realvisceralismo. Pero en “Mexicanos perdidos en México”, Cesárea muere, Belano y Lima quedan a la deriva, en el desamparo total, puesto que han matado a la madre, el origen de todo y por ende, su brújula de vida.

⁵¹³ Desde la narrativa inicial, *Los detectives salvajes* y en relación con la figura de Cesárea Tinajero, Bolaño propone el mal como un tránsito hacia la muerte: “En tanto personaje, Belano es la representación de un estado último del genio poético: después de matar a otro ser humano, de ver morir al origen de la poesía (Tinajero), de escribir un par de novelas sin mayor repercusión, la única manera de seguir siendo fiel al impulso creativo-destructivo de la poesía es buscar el contacto directo con la muerte”. Ricardo Cuadros: “La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes*”, en *Roberto Bolaño una literatura infinita*, Université de Poitiers CNRS, Poitiers, 2005, p. 162.

“sátira” de la modernidad de la cual nos habla Berman, y que contiene el estado progresivo de desenlace entre el espacio y la condición física del ser que viaja:

Bolaño se burla del motivo tradicional de la búsqueda, se burla de su variante psicoanalítica y se burla en fin de los rituales más sacrosantos del arte y la literatura modernos. Incluso la figura de tinaja primitiva con la que García Madero retrata a Cesárea Tinajero, cuando los viajeros la descubren finalmente en el pueblo de Villaviciosa, es una caricatura de la ‘Diosa Madre’ de la que habla Campbell⁵¹⁴.

La errancia es parte del modus operandi de Bolaño pero no es su totalidad así como lo posmoderno es la parte hipertextual de su narrativa para trasladarnos a otro escenario literario: juventud, poesía y rebeldía que nos remite a la contextualización de sus personajes tempranos de *Los detectives salvajes*, *Amuleto* o *Putas asesinas*. Sobre la base de esta reflexión, la modernidad no sólo supone una violenta desavenencia con alguna o con todas las condiciones históricas precedentes, sino que se identifica por un transcurso de rupturas y fragmentaciones internas que evolucionarán desde *Los detectives salvajes* hasta *2666*. En estos “el oasis de horror” es el deseo mítico de Bolaño y la búsqueda estética por reflejar el fin de la modernidad; la cita de Baudelaire resume lo que se quiere realizar desde el principio, poetas jóvenes y malditos con la propuesta del quiebre de la vanguardia que los conducirá a la locura y autodestrucción extrema. De tal forma que el autor chileno vincula el personaje posmoderno con exilio y ciudad, en donde los límites espaciales del territorio se truecan necesariamente en una nueva urbe a la vez desolada e hiperpoblada. Sobre la condición de desarraigo, el investigador Naín Nómez resalta:

Aislados por la comunicación global que homogeneiza y destruye la aldea tribal, tijeateados de nuestros orígenes lingüísticos, mitológicos y espaciales, asimilados violentamente a una metrópoli cuyos símbolos comunicativos son anónimos y productivos, competitivos y eficientes, nos reconocemos como exiliados de toda utopía y toda construcción paradigmática del pasado, de toda solidaridad y

⁵¹⁴ Grinor Rojo: “Sobre los detectives salvajes” en Patricia Espinosa (comp.): *Territorios en fuga... op. cit.*, p. 71.

colectividad del presente. El exilio es, en este nuevo contexto, la condición radical de vivir la crisis de la modernidad desesperada⁵¹⁵.

Si, como afirma Berman, la navegación del espacio literario requiere no sólo del desplazamiento de todos los anteriores personajes viajeros sino de una degradación en donde leemos en *Los detectives salvajes* el hipotexto narrativo: “el eclipse del problema de la modernidad en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes nómadas sin ventanas, mucho más aislados de lo que necesitamos estar”⁵¹⁶.

Desde la primera novela de Bolaño se refleja el deseo de la posmodernidad encubierta. En consecuencia, los personajes real visceralistas de A prometen aventuras, poder, alegría, crecimiento, evolución; su búsqueda está vacía⁵¹⁷, nunca publican nada. Auxilio de B, como personaje-madre de la poesía mexicana está implantada en un contexto de barbarie destructora que se desplegará en *2666*, puesto que “luce negra como la noche porque es la madre-vacío de la cual surgen todas las cosas”⁵¹⁸; los héroes presentados bajo el título de B en C extrapolan el “yo saturado” por advenimiento del posmodernismo: “entre el *Yo* y el mundo [...], se encuentra alterada, obstaculizada y hasta impedida la capacidad de respuesta racional, de razonamiento coherente junto con la facultad de decidir

⁵¹⁵ Naín Nómez: “*Escritos sobre el exilio, el arraigo de la memoria y la búsqueda de la identidad perdida*”... *op. cit.*, p. 334.

⁵¹⁶ Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece...op.cit.*, p. 24.

⁵¹⁷ Desde *Los detectives* (Hipotexto A), el lector acoge la propuesta del narrador chileno como eje central que forma la estructura de los personajes; ellos tienen el ideal de sí mismos, no son ridículos y lo saben, buscan desesperados una verdad, y en efecto, exponen algo del sistema, de su encarecimiento en el vacío. Efigies nihilistas, metáfora de un país; al respecto, Baudrillard señala: “la incoherencia general de los signos, de las morfologías, de las formas de alimentación y de la ciudad: tejido celular hipertrofiado y proliferante en todos los sentidos”. En Jean Baudrillard: *Las estrategias fatales...op. cit.*, p. 24.

⁵¹⁸ Joseph Campbell: *De la luz. Metáforas orientales de lo eterno*. Buenos Aires, Marea, 2005, p. 118.

o de operar deliberadamente, induciendo en cambio reacciones anormales y excesivas”⁵¹⁹. Los personajes de C se aproximan al sujeto “hastiado de tanta postmodernidad, al otro lado, al reverso en sombras de su deseo”⁵²⁰.

En este nuevo escenario Bolaño es un escritor “discretamente postmoderno”⁵²¹; los héroes trotamundos de D expresan una irreductibilidad hacia esta condición y contienen los orígenes de ésta: un fenómeno social bajo un cambio literario mientras a su vez son actantes que desembocan en la ciudad industrial de Santa Teresa. Con sus relatos vinculan la afluencia de la violencia y el surgimiento de una sociedad posindustrial, donde “la postmodernidad deja de ser una mera ruptura estética o un cambio epistemológico para convertirse en señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante”⁵²². A partir del discurso la iteratividad hipertextual de los personajes bolañianos no sólo se limita a los nombres; se observa una tendencia a repetir dentro de la narrativa un espesor semántico al espacio proyectado. Sin duda, el resultante es una construcción meticulosa en torno de un eje situado en las profundidades de la interioridad del escritor chileno: la urbe literaria.

⁵¹⁹ Félix Duque: *Terror tras la posmodernidad*. Madrid, Abada editores, 2004. p. 15.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁵²¹ Raymond L. Williams: *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Fundación Universidad central, Santafé de Bogotá, 1998. p. 109.

⁵²² Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 2000, p. 76.

CAPÍTULO 3

Roberto Bolaño, entre la ciudad y el espacio narrativo

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños.

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

3.1. *La historia de los espacios: los personajes y sus lugares*

*Siglos después, las multitudes la conquistaron de nuevo,
subieron a los cerros, bajaron a las barrancas,
entubaron los ríos, talaron árboles,
y la ciudad comenzó a morir de sed.
Homero Aridjis, Poema de amor en la ciudad de
México.*

En primer lugar deben recapitularse los datos esenciales acerca de la ciudad y de los lugares de la acción que aparecen en las descripciones literarias de los personajes, los cuales son los intermediarios de la clase media así como del torbellino interior que se agolpa y se exterioriza en la obra de Bolaño. Se pudo percibir, en una segunda instancia, y más allá de las referencias concretas que se desprenden en las descripciones de nuestro autor, cuál es el sentido del lugar que se deriva de ellas. Se diserta sobre la patología del mal, que evoluciona en la ciudad y, especialmente, en el espacio hasta aparecer de forma progresiva como un escenario. Entonces corresponde en el presente capítulo examinar dicha taxonomía bolañiana con relación a los conceptos de espacio/ciudad.

En una primera etapa la idea de este esbozo de ciudad bolañiana se encuentra en el hipertexto *Los perros románticos* (1993), donde el primer espacio de iniciación urbana lo problematiza con México, en particular con el Distrito Federal⁵²³. Es decir, el primer recorrido entre la ciudad y el espacio narrativo se da en esta ordenada variedad de las representaciones espaciales que tienen una realidad ficcional, pero es importante recalcar que dicha dimensión espacial se apropia con *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas*

⁵²³ Existe una tesis doctoral sobre la proyección del espacio urbano mexicano en conjunto con sus dramas políticos, ambientales e institucionales de la sociedad, en la cual se concatena un análisis del papel central que juega México en la obra del autor chileno, Roberto Bolaño. Véase, Fernando Saucedo Lastra: *El país enemigo: México en la obra de Roberto Bolaño, 1980-2004*. Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats-Institut Universitari de Cultura. 2012.

asesinas hasta desembocar con 2666. De este modo lo señaló claramente el propio autor: “Y así Mario Santiago y yo salimos de la ciudad de México que es la prolongación de tantos sueños, la materialización de tantas pesadillas, y remontamos los estados siempre hacia el norte [...]”⁵²⁴. En efecto, la urbe en el proscenio del escritor chileno se establecerá ya como quien ciñe a los personajes y a sus acciones, lo cual ayudará a explicarlos marcando esta tercera etapa que aquí proponemos; etapa en la que la ciudad acaba por aparecer como la protagonista total y real de la diégesis. Esto se prepondera por encima de los personajes y de sus desempeños. Además dicho teatro urbano añade elementos de carácter social, cultural, económico y político que contribuyen a aumentar la complejidad connatural de la ciudad.

En este sentido trataremos de exteriorizar la preocupación de nuestro autor, quien remite a la ecfrosis en su descripción. Así, será en los relatos donde encontramos: “Pero en los caminos de este laberinto textual se van dibujando figuras que construyen una totalidad significativa a partir de lo fragmentario y lo discontinuo”⁵²⁵. El comportamiento que describe *Los detectives salvajes* hasta la aparición de 2666 es un permanente rechazo a la ciudad industrial⁵²⁶ que aquí nos ocupa. Bolaño opta por contar la historia de la metrópoli a través del discurso, en donde no se da importancia a las refracciones temporales: la

⁵²⁴ Roberto Bolaño: *Los perros románticos*. España, Lumen, 2000, p. 12.

⁵²⁵ Luz Aurora Pimentel: *El espacio... op. cit.*, p. 135.

⁵²⁶ Sobre esta denuncia y bajo el primer periodo de industrialización de la urbe, en 1854 apareció la obra del escritor inglés, Charles Dickens, bajo el título de *Hard Times for This Times*, (*Tiempos difíciles*). Una descripción enriquecida por la narrativa crítica e irónica del escritor como reflejo de la condición social y, una ciudad ficticia al norte de Inglaterra denominada “Coketown”. Así relata el escritor: “Era una ciudad de ladrillo rojo, es decir, de ladrillo que habría sido rojo si el humo y la ceniza se lo hubiesen consentido; como no era así, la ciudad tenía un extraño color rojinegro, parecido al que usan los salvajes para embadurnarse la cara. Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas, por las que salían interminables serpientes de humo que no acababan nunca de desenroscarse, a pesar de salir y salir sin interrupción. Pasaban por la ciudad un negro canal y un río de aguas teñidas de púrpura maloliente; tenía también grandes bloques de edificios llenos de ventanas, y en cuyo interior resonaba todo el día un continuo traqueteo y temblor y en el que el émbolo de la máquina de vapor subía y bajaba con monotonía, lo mismo que la cabeza de un elefante enloquecido de melancolía. Contenía la ciudad varias calles anchas, todas muy parecidas [...]”. En “Capítulo V, la nota tónica”. España, Alianza, 2013, p. 45.

división del trabajo, la mecanización y la posibilidad de obtener fuentes de energía o el desarrollo de los medios de transporte, como elementos de los centros fabriles y a su vez de la ciudad del industrialismo. Todos estos elementos se construyen sobre el principio de la yuxtaposición; es decir, el montaje *espaciotemporal* se ocupa de las apariciones y de los múltiples retornos de los personajes.

El espacio representado no se limita a ser una sola urbe localizada en la topografía del mundo; es decir, se plantea como una entidad plenamente narrativa, “un ser en el tiempo”. El mensaje de Bolaño denuncia acerca de la ciudad moderna que se ha dejado llevar por la tiranía del progreso pues “una ciudad que se construye es a la vez una ciudad que se destruye”⁵²⁷. A partir de la segunda mitad del siglo XX, y de modo simultáneo, las capitales inauguraron una expansión desmedida que comenzó a principios de este siglo, lo cual podemos vislumbrar ecuánime en el espacio de México, D. F. en donde se ambientan el espacio exterior y la ubicación temporal del relato *Los detectives salvajes*. Una vez entendida dicha valoración central del siglo, pueden acotarse fechas que simbolicen o señalen su arranque y su culminación en toda Hispanoamérica, es decir, estos lugares de transición fueron deteriorados y tuvieron una explosión demográfica por lo tanto se les nombró de diferentes formas en cada país de América Latina: “son las casas de vecindad de México, Centroamérica y Venezuela; los solares de Cuba; los conventillos de Chile, Argentina y Uruguay; los corticos de Brasil”⁵²⁸, espacios que aglutinan a decenas de familias y a su vez, zonas ruinosas con una ausente vida privada. Es la urbe la suma del caos de la incongruencia, en donde “con este ir y venir espasmódico, haciéndose y deshaciéndose, pero siempre a medias y bajo la presión de inquietantes circunstancias, va

⁵²⁷ Fernando Chueca Goitia: *Breve historia...* op. cit., p. 251.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 228.

transformándose la ciudad con un crecimiento que ni es ordenado por vía técnica ni es pausado y orgánico por vía natural”⁵²⁹. Aquí se concatena lo dicho especialmente con el hipotexto:

Había un par de pulquerías en las cuales, al menos una vez a la semana, se producía un altercado con sangre; los cuartos de las vecindades estaban ocupados por obreros sin empleo o por campesinos recién emigrados a la ciudad; la mayoría de los niños estaban sin escolarizar. Eso la maestra lo sabía porque Cesárea en persona había llevado a unos cuantos a su escuela y los había matriculado. También vivían algunas putas y sus padrotes. No era una calle recomendable para una mujer decente⁵³⁰.

Como podrá observarse existe en nuestro autor la secuencia textual y la continuidad *espaciotemporal* de la historia. De este modo el lector se ve obligado a reconstruir el siglo XX mostrando que los seres humanos pueden aprender a vivir bajo las condiciones más brutales e intolerables. A este proceso histórico se le suman las guerras que son una de las características principales de este siglo así como el declive de la economía y la mala organización con respecto a la organización de los Estados. Además semejante sucesión espacial marca una continuidad de eventos narratológicos en donde: “No pasamos por alto el hecho de que la tortura o incluso el asesinato han llegado a ser un elemento normal en el sistema de seguridad de los estados modernos [...], y sin embargo, a la hora de hacer un balance histórico, no puede compararse el mundo con finales del s. XX con el que existía a comienzos del período. Es un mundo cualitativamente distinto”⁵³¹.

Asimismo el siglo XX fue un período constituido por ideales y pensamientos que desencadenaron una serie de conflictos en un mundo sumido en la oscuridad. Las etapas y

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁵³⁰ Roberto Bolaño: *Los detectives...* *op. cit.*, p. 630.

⁵³¹ Eric Hobsbawm: *Historia del siglo...* *op. cit.*, p.23.

periodos que conformaron este lapso fueron, por así decirlo, “ondulantes”⁵³²; la urbe tuvo momentos crueles, neutrales, tensos y tranquilos aunque no fue así en todo el mundo. La política fue el principal detonante de los conflictos bélicos de ese tiempo, una de las pajuelas que iniciaron la reacción en el mundo o, por lo menos, la forma, justificación o excusa en la que la guerra⁵³³ es usada la mayor parte de las veces:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento [...]. Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de las cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de la propiedad⁵³⁴.

Sin embargo, con dicha modernidad lo antiguo y lo nuevo no podían existir en un mismo lugar de la misma manera. Por esto, lo nuevo comenzó a destacar y lo viejo quedó en la tradición. Dentro de esta línea interpretativa, producto de una disposición textual, el discurso de nuestro autor presenta cierta linealidad con el siglo XX, exteriorizando “el sentimiento de catástrofe y desorientación causado por la Gran Depresión fue mayor entre los hombres de negocios, los economistas y los políticos que entre las masas. El desempleo

⁵³² Acerca de lo que se denomina como movimiento “ondulante”, es más bien una transformación perturbadora en los aspectos sociales, a lo que Hobsbawm añade: “la burguesía ha destruido de manera implacable los numerosos lazos feudales que ligaban al hombre con sus superiores naturales y ya no queda otro nexo de unión entre los hombres que el mero interés personal”. *Ibíd.*, p. 25

⁵³³ El siglo XX fue marcado por la guerra, el decenio de 1920 pareció haber superado las perturbaciones de la guerra y la posguerra, aunque la economía mundial se sumergió en la crisis más profunda y dramática que no había conocido desde la revolución industrial. Hobsbawm explica que la segunda guerra mundial se pudo haber evitado, si se hubiera restablecido la economía anterior a la guerra y si se hubiera abierto un panorama mundial próspero de crecimiento y expansión; así que: “Desde ese momento no sólo era previsible el estallido de una nueva guerra mundial, sino que estaba enunciado. Todos los que alcanzaron la edad adulta en los años treinta la esperaban. La imagen de las oleadas de los aviones lanzando bombas sobre las ciudades y de figuras de pesadilla con máscara antigás, trastabillando entre la niebla provocada por el gas tóxico, obsesionó a mi generación [...]”. En Eric Hobsbawm: *Historia del siglo...op. cit.*, p. 43.

⁵³⁴ Walter Benjamin: “La estética de la guerra”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, pp. 96-97.

generalizado y el hundimiento de los precios agrarios perjudicó gravemente a estas masas no obstante estaban seguras que existía una solución política para estas injusticias [...]”⁵³⁵. Además, como vimos en el Capítulo I, con las voces de los *Infras* se narran y se embrollan las fracturas *espaciotemporales*, es decir, ellos se convierten en el mapa de lecturas de una generación que tuvo que imponer sus ideales ante una sociedad que perseguía antiguos cánones literarios. Aparecen jóvenes desempleados, con sueños y promesas propias de su edad, un *puzzle* que nuestro escritor planteó subjetivamente para tratar de unificar la multiplicidad de enfoques y, en general, la problemática del México contemporáneo.

Ahora bien, la transcripción bolañiana se desprende de la estructura social puesto que el proceso de reproducción del autor modela de forma decisiva el espacio. Los relatos aquí examinados acusan una situación narrativa tan inestable y variable, porque el comienzo del siglo XX evidenció que:

Para la mayoría de los artistas del mundo no occidental el principal problema residía en la modernidad y no en el vanguardismo. ¿Cómo iban los escritores a convertir las lenguas vernáculas habladas en idiomas literarios flexibles y válidos para el mundo contemporáneo, al igual que habían hecho los bengalíes de la India a partir de mediados del siglo XIX? [...]. ¿Qué habían de hacer con las tradiciones en los países de culturas antiguas; con un arte que, aunque atractivo, no pertenecía al siglo XX? Abandonar al pasado resultaba lo suficientemente revolucionario como para hacer que la pugna occidental de una fase de la modernidad contra otra pareciera fuera de lugar o incluso incomprensible, sobre todo cuando el artista moderno solía ser, además, un revolucionario político⁵³⁶.

En esta pugna de la modernidad⁵³⁷ los talentos creadores del mundo europeo —que no se encontraban comprimidos en la tradición y mucho menos occidentalizados— tuvieron

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 194-195.

⁵³⁷ La transición del nuevo mundo hacia la modernidad incorporó al continente latinoamericano en las dinámicas económicas y sociales provocadas por las potencias europeas, pero hubo un cierto rezago puesto que ésta sólo arribó a las grandes urbes. José Luis Romero escribe: “Era mucho lo que en Latinoamérica no

el trabajo de descubrir, develar y representar la realidad contemporánea de sus pueblos mediante el realismo. Sin embargo, la novedad más interesante en el panorama cultural en la clase media fue el extraordinario desarrollo de la novela policiaca⁵³⁸ —el pensamiento de Bolaño es siempre de naturaleza detectivesca y dirigido hacia la clase media—; su estilo tiene la impronta de la novela negra, asociada a la aventura policiaca. Por tanto, este género⁵³⁹ hay que examinarlo como:

Una original invocación a un orden social amenazado, pero todavía entero. El asesinato, principal y casi único delito capaz de hacer intervenir al detective, se produce en un entorno ordenado —una casa en el campo, o un medio profesional conocido— y conduce hasta una de esas manzanas podridas que confirman el buen estado en que se halla el resto del cesto. El orden se establece gracias a la inteligencia que para solucionar el problema pone a contribución el detective (por lo general un hombre) que representa por sí mismo el medio social. Por ello el investigador privado, a no ser que sea el mismo policía, pertenece a la clase media o alta⁵⁴⁰.

cambiaba, sobre todo en vastas zonas rurales pero también en muchos centros urbanos. Fueron las ciudades las que cambiaron, y en particular las grandes ciudades”. José Luis Romero: *Latinoamérica: las ciudades...op.cit.*, p.247.

⁵³⁸ Sobre este género narrativo recordemos que “Bolaño siempre bebió de la tradición policiaca para nutrir su obra. Prueba de ello es, por ejemplo, para sólo citar algunos casos: su novela *Monsieur Pain*, inspirada en los cuentos de Poe, “Revelación Mesmérica” y “El caso del señor Valdemar”, o su colección de cuentos *Llamadas telefónicas* que demuestra el interés de Bolaño por la literatura norteamericana (clásicos como Faulkner y Chandler, y autores “menores” como Kennedy Toole) y, por supuesto, su novela cumbre, *Los detectives salvajes*, que tanto le debe, de manera (in)directa a la novela de Perec, *La vida: instrucciones de uso*. En *El secreto del mal* persisten estas y otras influencias policíacas de manera solapada en la mayoría de casos”. En Alberto Bejarano: “Confieso que he... leído. Lo (peor) mejor del género policial, según Roberto Bolaño”. En *Lingüística y Literatura*. Universidad Externado de Colombia, No. 55, 2009. pp. 148-149.

⁵³⁹ Acerca del auge que tuvo este género en México —ciudad en la que se desarrolla *Los detectives salvajes*— el historiador Pablo Picatto recalca: “La ficción policial mexicana de mediados del siglo XX ha sido despreciada por la historia de la literatura nacional. Carlos Monsiváis y otros críticos han propuesto que en sus décadas iniciales el género policial no era más que una literatura amateur y derivativa, por lo menos hasta que el *noir* de los setenta introdujo un nuevo espíritu de denuncia y autores más reconocidos. Este olvido se debe a que, sin duda, el policial no fue un género nacionalista. Mientras que las novelas del siglo XIX y las de la Revolución se prestaban para reflexionar sobre “lo mexicano”, aquellos modestos cuentos y novelas detectivescos o de acción de los años cuarenta y cincuenta parecían mirar hacia afuera, con personajes, situaciones y modelos literarios traídos directamente de Estados Unidos [...]. El criminal no tiene ningún tipo de redención estética o moral, pero no por ello es un bruto. Se trata de asesinos que ya no responden al modelo que habían creado los influyentes criminólogos positivistas del porfiriato, para quienes los criminales eran seres primitivos, estúpidos. Los asesinos de la literatura policial no se parecen ni siquiera a los bandidos o cuchilleros sanguinarios de la novela decimonónica. Ahora son criminales inteligentes a su manera, algunos cosmopolitas y educados, otros astutos por naturaleza, hábiles para moverse en el bajo mundo de la ciudad de México”. Pablo Picatto: “La era dorada de la novela policiaca”. *Nexos*. En <http://www.nexos.com.mx/?p=18399> [12-02-2015].

⁵⁴⁰ Eric Hobsbawm: *Historia del siglo...op.cit.*, p. 197.

Asimismo el siglo XX cierra con la revolución social (1945-1990) y, por ende, con el sueño revolucionario original de transformar las relaciones entre ambos sexos y modificar a las instituciones y hábitos que encarnaban la vieja dominación masculina. Por su parte, la nueva escisión existente a principios del siglo tuvo sus recompensas. De modo que, la función de la centuria fue la de regular la convivencia de hombres y mujeres en una sociedad regida por la realización personal del hombre, en donde hasta finales del siglo XIX, la mujer no poseía un lugar en la esfera social. En pocas palabras la lucha de las mujeres⁵⁴¹ para sobresalir en dicha estructura de sometimiento no fue vana y pronto rindió notables frutos. La igualdad entre el hombre y la mujer fue un concepto que se convirtió en el instrumento principal de las conquistas legales de las mujeres de Occidente; fue así que se convirtieron en personajes que representaban a la clase media que pobló la literatura de consumo en la modernidad. Además, recordemos que en España en el año de 1979 se presentó *Picadura Mortal*⁵⁴², la primera novela negra con una protagonista femenina: “Pero lo importante sobre esta novela es que la mujer toma por primera vez el lugar del hombre. Mediante esta presencia, la mujer tiene una participación igual a la del detective masculino, y al mismo tiempo, a través de la parodia, se rompen los estereotipos femeninos de la novela negra tradicional”⁵⁴³.

⁵⁴¹ Es claro este caso puntual en la narrativa de Bolaño, en particular con *2666*, mediante la escritura se ejerce un poder real sobre mujeres inteligentes y activas laboralmente; a la par, se ejerce una violencia extrema en contra de ellas, la cual concluirá en asesinatos. La ciudad de Santa Teresa se nos presenta como símbolo imperante del machismo y la corrupción en América Latina.

⁵⁴² *Picadura mortal* (1979), fue escrita por Lourdes Ortiz (Madrid, 1943). La trama es una denuncia ligada a los primeros años de la transición española. En la obra, toda la proyección y secuelas de la guerra civil tuvieron un sentido social para ofrecer la espesura narrativa y detectivesca en la novela. De este modo, se obtuvo un segundo trasfondo, el grave problema de la heroína en la España de los años 80, inmiscuida en la corrupción, las mentiras y las bajas pasiones de la alta sociedad.

⁵⁴³ Myung M. Choi: *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Estados Unidos de Norteamérica, Palibrio, 2012, p. 65.

De este modo el movimiento feminista en los países desarrollados, en particular de la clase media, planteó cuestiones que oprimían a las mujeres generando inquietudes y cambios drásticos en su conducta social e individual. “Las mujeres fueron un elemento crucial de esta revolución cultural, ya que ésta encontró su eje central, así como su expresión, en los cambios experimentados por la familia y el hogar tradicionales, de los que las mujeres siempre habían sido el componente central”⁵⁴⁴. Para caracterizar a las mujeres, como un distintivo que cobra auge en la novela negra, Bolaño establece parangones naturales porque la naturaleza de la posmodernidad está para él investida de los más admirados atributos actuales. A su vez posee el mismo dinamismo y sufre de todas las mutaciones del mundo natural, de ahí el título de nuestro segundo hipertexto: de las detectives femeninas, es decir, las *Putas asesinas*.

La historia en la ciudad del siglo XX es el resorte temático bolañiano, en donde también se inmiscuye el símbolo de la mujer como otro punto de intersección narrativa que irá conformando la ciudad literaria. Las féminas de *Putas asesinas* y *2666* no son presentadas por casualidad pues son más bien personajes que subvierten los roles asignados al género femenino de la primera década del siglo XXI. Actúan como dispositivo de la sublevación cultural planteado por Hobsbawm, en el que la mujer perturba los comportamientos impuestos por el imaginario machista en el ámbito de la sexualidad y, por medio de la palabra, manifiesta su erotismo⁵⁴⁵ defendiendo su autonomía. Aunque Bolaño

⁵⁴⁴ Eric Hobsbawm: *Historia del siglo...op.cit.*, p. 321.

⁵⁴⁵ La protagonista le expone esta retórica de concupiscencia al personaje de Max en *Putas asesinas*: “tú y yo volveremos a entrar en mi casa, a contemplar mis cuadros (el príncipe y la princesa), a beber cervezas, a desnudarnos, yo volveré a sentir tus manos que recorren con torpeza mi espalda, mi culo, mi entrepierna, buscando tal vez mi clítoris, pero sin saber dónde se encuentra exactamente, volveré a desnudarte, a coger tu polla con mis dos manos y a decirte que la tienes muy grande cuando en realidad no la tienes muy grande, Max, y eso deberías haberlo sabido, y volveré a metérmela en la boca y a chupártela como probablemente nadie te la había chupado, y luego te desnudaré y dejaré que tú me desnudes [...]”. En Roberto: *Putas...op. cit.*, pp.121-122.

—en la transición de la ciudad industrial⁵⁴⁶ al siglo XXI, plasme a la par las prácticas discriminatorias respecto a la mujer en sus relatos⁵⁴⁷— se suman a ello los feminicidios⁵⁴⁸ de 2666 que se superponen a la modernidad de la ciudad. Ofrece a su vez descripciones extensas porque la ciudad de nuestro autor desencadena una problemática compleja; implica zanjar una cuestión crucial que concierne a toda la obra. Esta es la relación entre espacio y urbe, la dimensión se organiza de la siguiente manera:

Lo cierto es que la violación “por los tres conductos” se extendió, se popularizó en la policía de Santa Teresa, adquirió un prestigio semioficial que en ocasiones se vio reflejado en los informes redactados por los policías, en los interrogatorios, en las charlas off the record con la prensa. En el caso de Mónica Posadas, ésta no sólo había sido violada “por los tres conductos” sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo. Las piernas estaban manchadas de sangre. Tanta sangre que vista de lejos, o vista desde una cierta altura, un desconocido (o un ángel, puesto que allí no había ningún edificio desde el cual contemplarla) hubiera dicho que llevaba medias rojas. La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer. [...] La madre y el padrastro, así como el hermano mayor, trabajaban en la maquiladora Overworld, en donde Mónica había trabajado durante tres años, al cabo de los cuales decidió marcharse y probar suerte en la maquiladora Country&SeaTech⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ El hombre bolañiano comienza a experimentar a partir de esta urbe, la condición posmoderna, como señala Lyotard, además con “la llegada de la posmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad posindustrial [...]. En la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba a los Estados nacionales, pero al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales. Pues si la sociedad no había de concebirse ni como un todo orgánico ni como un campo dualista de conflicto (Parsons o Marx), sino como una red de comunicaciones lingüísticas, entonces el lenguaje mismo —‘el vínculo social entero’— se componía de una multiplicidad de juegos diferentes cuyas reglas eran incommensurables y cuyas relaciones recíprocas eran agónicas”. En Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad... op. cit.*, p. 37.

⁵⁴⁷ Espinoza, el crítico literario de 2666 es el arquetipo de macho que cosifica y unifica a la mujer: “A las putas —le dijo Espinoza la noche en que Pelletier le habló de Vanessa— hay que follárselas, no servirles de psicoanalista”. En Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 54. También está el caso de Ramírez, el policía mexicano: “Mujeres con las piernas abiertas. Muy abiertas. ¿Qué es lo que se ve? ¿Qué es lo que se ve? Dios mío, de estas cosas no se habla cuando uno está comiendo. Un puto agujero. Un puto ojo. Una puta rajadura, como la falla en la corteza terrestre que tienen en California [...]. *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴⁸ 2666 es la suma de ciento siete asesinatos de mujeres cometidos en Santa Teresa entre 1993 y 1997 y también, una protesta hecha a modo de informe forense y con indagación detectivesca de esos crímenes, naturaleza de la infamia latinoamericana que Bolaño recoge a manera de recuento del siglo XX.

⁵⁴⁹ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, p. 281.

Sin embargo la narrativa de Bolaño —bajo la dinámica de origen y conformación de la ciudad— tiene como asentamiento un espacio físico que le sirve al autor de sustento material: la metrópoli, sitio que posee diversos nombres en sus narraciones y se reconfigura en una sola aunque contenga referentes diferentes. Lo novelesco se implanta y se construye con la ciudad literaria en donde se proyecta la obra y donde intervienen las interacciones del sujeto moderno y el medio que lo envuelve. De tal forma, se desvirtúan y degradan las sociedades metropolizadas bajo el discurso directo de las dimensiones del *vacío*, su filosofía, imagen y mitología. Ahora bien, entiéndase que la sociedad de la urbe es significativa pues contiene marcas tipográficas indicadoras del discurso a cargo de un narrador principal; los espacios de Bolaño sujetan valores simbólicos en los que conviene discernir en su descripción, antecedentes y representaciones.

3.1.2. *Sociedad y cultura en la ciudad moderna*

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX [...], la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país.

“La parte de Fate” de 2666

En la búsqueda de la expansión del urbanismo en gran parte de Hispanoamérica se aprecia que las primeras representaciones literarias de la ciudad aparecieron a través de los viajeros quienes contribuyeron con sus impresiones visuales y crónicas. Todos estos trotamundos detallaron y conceptualizaron la vida urbana con rapidez y desenvoltura, aunque en algunas ocasiones dictaron con prejuicio o generosa fantasía lo que vieron o lo que quisieron ver. Resulta significativo que, a partir de la mirada de los viajeros y desde ese otro lado, la escritura bolañiana marca estructuras espaciales con signos distintivos para la ciudad, los cuales han sido percibidos desde la *otredad* de Europa a América:

Si la humanidad había recorrido un camino ascendente de acumulaciones y generaciones culturales desde el pasado salvaje hasta la civilización moderna, cuyo máximo exponente era la sociedad industrial del siglo XIX, el investigador nativo de esta sociedad debía emprender un camino descendente para reconstruir el origen y desarrollo del hombre [...]. El nosotros social y cultural del antropólogo, cúspide del progreso alcanzado hasta el momento, era el punto de partida del viraje hacia la “otredad”. El viaje, como vimos, consistía en una operación que suponía movimiento, desplazamiento desde un presente hacia el pasado; pero este desplazamiento encerraba una segunda operación: si la historia del hombre ofrecía la imagen de una suma constante de adquisiciones culturales, el viaje al pasado, a los otros, requería una operación de resta, de descarte de los logros alcanzados⁵⁵⁰.

Los pensamientos más ricos y profundos de Bolaño acerca de la ciudad moderna comienzan justamente a partir del viaje de sus personajes errantes que se reconocen como individuos diferentes. Estos no forman parte de la comunidad propia pero mantienen su

⁵⁵⁰ Mauricio Boivin, *et. al: Constructores de la otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires, Eudeba. 1999, p. 30.

identidad a partir de la *otredad*. Bajo este panorama se acarrea por consiguiente una vida urbana que es circunscrita por las altas esferas sociales y el pensamiento de la época, es decir, los puntos estratégicos de una ciudad se proyectan a partir de su significado sociológico, que en cualquier caso viene determinado por la familiaridad que los personajes con el lugar. Sin embargo hay señales en la narrativa bolañiana en las cuales tanto la sociedad como los errabundos —e incluso la vaciedad de vida— generan una sensación contemporánea y, también, la necesidad de denuncia. Será ahí donde el escritor establece un vínculo regenerador con el mundo primigenio, pues: “Si el vacío (mi vacío interior) provoca un sentimiento de culpa, tal vez me permita sacar conclusiones respecto a lo que es el origen. La angustia precedió a la creación: el *horror vacui* es un hecho ético”⁵⁵¹. No obstante, en este acto narrativo, el espacio vuelve a justificarse y se subordina a la manera fragmentaria y discontinua de los personajes viajeros, que son una muestra que colisiona con la sociedad moderna.

Empero la cuestión real que aquí nos atañe es reconstruir los procesos entre sociedad y cultura que conformaron la ciudad moderna para, también, comprender los espacios urbanos del escritor chileno. Así, haciendo referencia a estas dos estructuras aparece que “mientras que la vida ha progresado desde el nivel meramente animal hasta el del espíritu y éste, por su parte, hasta el nivel de la cultura, en ella aparece una contradicción interna, cuyo desarrollo, despliegue y nuevo surgimiento constituye la totalidad de la cultura”⁵⁵². De tal forma sociedad y cultura contienen una desolación existencial en sus habitantes contemporáneos, quienes han buscado convertir a la

⁵⁵¹ Imre Kertész: *Yo, otro. Crónica del cambio*. El Acantilado, Barcelona, Acantilado, 2002, p. 7.

⁵⁵² Georg Simmel: “Die Konflikt der modernen Kultur”, En traducción realizada a partir del mismo texto incluido en *Das individuelle Gesetz*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, pp. 174-231.

metrópolis —según Néstor García Canclini— en una necesidad por pensarla⁵⁵³ como un todo pues existe la obligación de rehacer “la cultura latinoamericana a partir de las marcas heredadas por sus diferentes procesos de hibridación. Las ciudades de este continente también arrastran complejas historias políticas y económicas que permanecen en sus calles y edificios”⁵⁵⁴. Además el sociólogo argentino subraya la función palimpsestosa de la ciudad⁵⁵⁵ que exige descubrir la transposición de escrituras que la componen. Es decir, se plantea pensar la cultura de nuestra época tomando como eje central la cuestión del Estado, los métodos de libre comercio, la integración económica y la dinámica actual de la industria cultural.

El proceso modernizador no favoreció siempre a la cultura latinoamericana pues a partir de finales del siglo XX en América Latina creció de manera alarmante la grieta entre la producción y el consumo de medios, en especial de los electrónicos⁵⁵⁶. Aunque en un principio esto ayudó a que diversas culturas dialogaran entre sí, no obstante se dio un proceso de expansión en América Latina, afirma Canclini, que se ha reducido a una falta de

⁵⁵³ Sobre este proceso fundacional de “pensar” la ciudad se debe añadir: contiene un orden constituido antes de que la urbe exista. Ángel Rama señala: “Una ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían la voluntad de edificarla en aplicación de normas y, subsidiariamente, los diagramas gráficos, que las diseñaban en los planos, aunque, con más frecuencia, en la imagen mental que de esos planos tenían los fundadores, los que podían sufrir correcciones derivadas del lugar o de prácticas inexpertas. *Pensar la ciudad* competía a esos instrumentos simbólicos que estaban adquiriendo su presta autonomía, la que los adecuaba aún mejor a las funciones que les reclamaba el poder absoluto”. En Ángel Rama: *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del norte, 2002, p. 21.

⁵⁵⁴ Néstor García Canclini: *Imaginario urbanos*. Argentina, editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 12.

⁵⁵⁵ En *Imaginario urbanos* se aborda una definición sociológica de la metrópoli: “las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de prensa, la radio y la televisión [...]. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas”. *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵⁶ Más que nada, Baudrillard nos habla de un “hipermercado de la cultura”, que es ya “el modelo de toda forma futura de socialización controlada: nueva totalización en un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida social (trabajo, ocio, mass media, cultura), retranscripción de todos los flujos contradictorios en términos de circuitos integrados. Espacio-tiempo de toda una simulación operativa de la vida social”. En Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*. Editorial Kairos, 3ª Edición, Barcelona, 1987, p. 35.

capacidad de las sociedades latinoamericanas para asegurar no solamente el crecimiento de sus respectivas economías sino de sus niveles de vida. “Lo único que aumenta es la especulación financiera y la corrupción, la deserción escolar y la inseguridad urbana”⁵⁵⁷, por supuesto que ha habido reactivación económica pero no se ha visto reflejada en el gasto social ni cultural.

La ciudad moderna para el sociólogo argentino no es solamente un espacio físico de aglomeración de individuos, infraestructuras físicas o sociales, o la expresión de sus habitantes a través de la palabra o de diferentes formas de pensar y observar el mundo. La ciudad también es un espacio en donde coexisten múltiples culturas, mientras que las megalópolis contienen diferentes ciudades. Canclini señala que en la ciudad de México⁵⁵⁸ cohabitan cuatro urbes, pero nos detenemos en una en particular: la que emerge en la narrativa de Bolaño —“la ciudad industrial”—⁵⁵⁹ y su repercusión en la sociedad. Esta es la que desterritorializa a lo urbano pues de ser una urbe centralizada se convierte en una urbe multifocal y policéntrica, en donde sus clases populares y medias abandonan el centro histórico. “Así nos resituamos en una ciudad diseminada, una ciudad en la que cada vez tenemos menos idea de dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos”⁵⁶⁰. Además sus principales áreas metropolitanas se convierten en una economía plenamente generalizada de tal forma que estos diversos escenarios conectan entre sí a diversas

⁵⁵⁷ Néstor García Canclini: *Imaginarios... op.cit.*, p. 30.

⁵⁵⁸ La ciudad de México —punto focal del mundo ficticio de *Los detectives salvajes*—, entre los años cuarenta y cincuenta, tiempo en el que se inicia la expansión industrial, sufrió las migraciones masivas desde la provincia y la modernización del habitar, tenía durante esas décadas, entre un millón y medio y dos millones y medio de habitantes. En la gran ciudad aparecieron entonces, “algunos medios de transporte (autobuses, coches, carros precarios para llevar alimentos) y otras que marcan las diferencias (el Metro, que comenzó a operar en 1969, autos de modelos recientes)”. *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

sociedades. La tensión que se propagó por el arribo de la ciudad industrial desequilibró a la sociedad, por ello el investigador Renato Ortiz confirma esta característica y señala:

Hoy viviríamos una realidad en la cual habría ocurrido una estandarización de los productos consumidos a escala mundial que homogeneizaría nuestras necesidades de manera irrevocable. Sería ingenuo contraponerse acriticamente a esta perspectiva globalizante. Ciencia, tecnología y consumo son vectores importantes en el proceso de formación de una sociedad globalizada. Existe de hecho una estandarización en diferentes dominios de la vida moderna, y eso se debe en buena medida al industrialismo que penetra la propia esfera cultural. La fabricación industrial de cultura (filmes, series de televisión, etc.) y la existencia de un mercado mundial exigen una *patronización* de los productos⁵⁶¹.

La metrópolis que surge de esta dinámica afecta a la noción de la modernidad pues el proceso de sus sociedades encierra un cierto grado de autonomía y de industrialismo, lo que se cristaliza en el seno de instancias especializadas separadas de otros sectores de la vida social. La lógica del mundo moderno diferencia a esferas constitutivas de la sociedad y descompone los órdenes sociales tradicionales. Aunque con referencia a esta imagen de estandarización, Canclini incorpora *el viaje* como una nueva forma de repensar lo que puede significar hoy en día al arte urbano: “Son un tipo de recorridos donde se organizan gran parte del sentido (común) que la ciudad tiene para los sujetos, por tanto de su cultura urbana, deben ser importantes para la constitución de lo que suele llamarse cultura política y ejercicio de la ciudadanía”⁵⁶². De hecho, los viajeros y los ciudadanos son quienes constituyen —al manifestar su cultura— las necesidades y males de la ciudad; es entonces, que la ciudad se impone “como unidad indisoluble de morada viaje”⁵⁶³, como parte del estudio cultural.

⁵⁶¹ Renato Ortiz: *Mundialización y cultura*. Colombia, Edición del Convenio Andrés Bello, 2004. p. 33.

⁵⁶² Néstor García Canclini: *Imaginario... op.cit.*, p. 135.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 138.

Al volver ahora sobre las anteriores categorías de siglo —sociedad, cultura y viaje— podríamos afirmar que todas estas condiciones las resume el narrador de “La parte de Fate” en 2666. Ahí surge un recorrido azaroso sobre las centurias que han aglutinado a los engranajes de la muerte, el mal y la locura, los cuales son costumbres heredadas a partir de otras sociedades en las que el individuo urbano los ve como situaciones normales. Un palimpsesto de las operaciones intertextuales propuestas por el escritor chileno se dicta así:

Y es curioso, pues todos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles.

Lo mismo puede decirse de la locura. Fueron los griegos los que abrieron ese abanico y sin embargo ahora ese abanico ya no nos dice nada. Usted dirá: todo cambia. Por supuesto, todo cambia, pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia. Una explicación plausible es que la sociedad, en aquella época, era pequeña. Estoy hablando del siglo XIX, del siglo XVIII, del XVII. Claro, era pequeña. La mayoría de los seres humanos estaban en los extramuros de la sociedad. En el siglo XVII, [...] ⁵⁶⁴.

Bajo este mismo horizonte la sociedad moderna ⁵⁶⁵ buscó la conformación de su cultura y una conciencia que se fue perdiendo a partir de la mecanización y la industria, postura que Marshall Berman sostuvo en su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. En ella reedificará parte de la historia de la modernidad inscrita en la sociedad: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que

⁵⁶⁴ Roberto Bolaño: *2666...op.cit.*, pp. 162-163.

⁵⁶⁵ La ciudad moderna es correlativa a la constitución de las naciones y de lo moderno. Como advierte Ortiz: “La modernidad se encuentra articulada a la racionalización de la sociedad, en sus diversos niveles, económico y cultural. Expresa una forma de organización social en tanto “cultura”, esto es, un sistema simbólico específico. Espacio y tiempo, por ejemplo, son categorías que deben ser reelaboradas en su contexto, pues el universo cotidiano de los hombres está punteado por la racionalidad del industrialismo y de la técnica”. Renato Ortiz: “Cultura, modernidad e identidades”. En *Nueva sociedad*, núm. 137. 1995. p.5.

somos”⁵⁶⁶. El sociólogo dividirá a la modernidad en tres fases: la primera, que abarcará a principios del siglo XVI⁵⁶⁷ hasta finales del XVIII, en donde las personas comenzaron a advertir la vida moderna. Según Berman apenas se darán cuenta de esta experiencia vital y conducirá al individuo, a adquirir la conciencia del ser y del estar en el mundo; por otra parte, los ciudadanos buscarán palabras adecuadas para compartir sus esfuerzos y esperanzas en la comunidad moderna naciente. La segunda fase (que se inicia con la década de 1970) marcada por la repercusiones de la Revolución Francesa que promueve sublevaciones en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. A la par, los individuos del siglo XIX, se enfrentan a la dicotomía de saberse inmersos en un mundo que no es totalmente moderno, lo que hará que se sientan abismados simultáneamente en dos orbes donde surgen y se expanden las ideas de “modernización” y “modernismo”⁵⁶⁸.

Con respecto a la tercera fase, la que ocupa el siglo XX, el transcurso modernizador abarcó todo el mundo y la cultura del modernismo en la que, consigue triunfos en el arte y el pensamiento. Pero conforme la sociedad moderna se expande, multitudes de fragmentos de imágenes se proyectan para denunciar el análisis de las características sociales de los lugares que introducen permanentemente interrogaciones del discurso social y “la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde su capacidad de

⁵⁶⁶ Marshall Berman: *Todo lo sólido... op.cit.*, p.1.

⁵⁶⁷ Las formas de la cultura del siglo XVI, en el que floreció el Renacimiento, son aristocráticas. Es entonces que se da una explosión en la fisonomía del mundo, la cual se venía gestando desde antes, según señala José Luis Romero: “Entre el siglo XIV y el XVIII se produce el entrecruzamiento de las aristocracias y las burguesías, que de urbanas han pasado a ser nacionales. Los reinos nacionales crean grandes estructuras políticas y económicas, y las burguesías que antes se habían manejado en el ámbito de las ciudades, comienzan a transformarse en instrumentos del Estado moderno [...]. El conocimiento científico, que se desarrolla notablemente, repercute en la esfera de las ideas sociales y religiosas”. En José Luis Romero: *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires, Alianza, 1999, p.39.

⁵⁶⁸ Berman recuperó y construyó a la visión de Marx de la vida moderna como un todo. Dedicó el capítulo dos a señalar que dicho sentido de la totalidad va a contramano del pensamiento contemporáneo; es decir, “el pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimientos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la modernización en economía y política; el modernismo en el arte, la cultura y la sensibilidad. Si tratamos de situar a Marx en medio de este dualismo, no resulta sorprendente descubrir que está muy presente en la literatura sobre la modernización”. *Ibíd.*, p. 82.

organizar y dar un significado a la vida de las personas”⁵⁶⁹, lo que generó como consecuencia que hoy en día, haciendo un proceso de simbiosis al que hace referencia Berman, se hayan perdido las raíces de la modernidad.

El sociólogo realizó una lectura lúcida a partir de los textos de Karl Marx para elaborar un estudio sobre el tema judío, en el que justifica su egoísmo material e individual, y en donde abundan el comunismo estalinista y el maoísmo que son los que aniquilan la identidad y la libertad individual para disolver al individuo en la colectividad. De este modo Berman observó que la obra del filósofo era una alabanza al capital subrayando cómo esta clase social fue la primera en exponer los portentos que pueden producir la actividad humana y que con solo un siglo de coexistencia habían creado fuerzas productivas mayores que las generaciones anteriores. Resolución que toma de *El Manifiesto Comunista*, y de donde describe el sólido meollo institucional de la modernidad: “El capital se concentra cada vez más en unas pocas manos [...]. La producción se centraliza y racionaliza más y más en fábricas sumamente automatizadas [...]. Los trabajadores industriales despiertan gradualmente a algún tipo de conciencia de clase y se movilizan contra la terrible miseria y la crónica opresión en que viven⁵⁷⁰”. Por tanto, leemos desde el hipotexto A (*Los detectives salvajes*) hasta el hipertexto D (2666) el fenómeno de la doble deixis de narración; es decir, dos puntos de referencia espacial organizan dos descripciones que denotan dos tiempos distintos, el recuerdo y el presente del relato. El eje diegético del universo bolañiano construye un sistema de personajes sociocríticos de la modernidad. Sobre *El manifiesto de Marx* se lee con el personaje de Fate:

Fate pensó que le iba a regalar el *Manifiesto*, de Marx, tal vez debido a que en la sala, apilados en los rincones y bajo las sillas, había visto varios ejemplares editados

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷⁰ Marshall Berman: *Todo lo sólido... op.cit.*, p. 85.

por el propio Antonio Jones, vaya uno a saber con qué dinero o haciendo qué clase de trampas a los impresores, pero cuando el viejo le puso el libro entre las manos vio con sorpresa que no se trataba del *Manifiesto* sino de un grueso volumen titulado *La trata de esclavos*, escrito por un tal Hugh Thomas, cuyo nombre no le sonaba de nada. Al principio rehusó aceptarlo [...] ⁵⁷¹.

Encontramos también de modo paulatino que con la fragmentariedad de los discursos del escritor chileno aparece una ligera y radical subjetividad al preceder algunas de las problemáticas de la sociedad moderna. En la configuración espacial se construye la necesidad del valor monetario. Como podrá recordarse, Berman propuso que Marx no atacaba al dinero —inevitable para vivir en una sociedad moderna— sino al capital depositado en muy pocas manos. Entonces, la humanidad comenzó a ver el sueño de la creación, que se acopló con la participación de la Europa moderna que incorporaría la división social del trabajo, los nuevos descubrimientos y la riqueza, potencialidad de la sociedad, para llevar a cabo los sueños y las visiones imaginadas. El filósofo estadounidense lo evidencia desde el papel del capitalismo a partir del desarrollo de *Fausto* de Goethe: una potencia infernal consumada que deja arcaico al mago. Todo esto se convierte en un sistema social moderno:

La burguesía de Marx se mueve dentro de esta órbita trágica. Marx sitúa su mundo infernal dentro de un contexto terrenal y muestra cómo, en un millón de fábricas y talleres, bancos e intercambios, los poderes oscuros operan a plena luz del día y las fuerzas sociales son arrastradas en direcciones pavorosas por los incesantes imperativos del mercado que ni siquiera el burgués más poderoso puede controlar. Esta visión de Marx hace que el abismo se aproxime a nuestros hogares ⁵⁷².

La conciencia de la historia de la cultura en la ciudad moderna tuvo como “consecuencia una agudización del más amplio fenómeno de reflexión sobre la naturaleza de la obra artística que comienza a mediados del siglo XIX con las críticas de arte

⁵⁷¹ En Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 159.

⁵⁷² Marshall Berman: *Todo lo sólido... op.cit.*, p. 98.

realizadas por Charles Baudelaire”⁵⁷³. Sobre este horizonte Berman realizó dicho énfasis en el papel de la cultura como instrumento de desarrollo local en la urbe que aparece en su obra; para ello toma como matriz al poeta francés, en el apartado tres de su obra: “Baudelaire: el modernismo en la calle”. Como hemos manifestado anteriormente, es el poeta maldito una de las figuras favoritas de Bolaño en su narrativa así como el símbolo cultural del modernismo de la gran urbe. Berman señala que a la par de este poeta, otros escritores (como Hegel, Stendhal, Dickens, Herzen, Dostoievski) poseían un sentimiento agudo sobre la riqueza de la modernidad pero también del caos totalizante que este proceso histórico ostentaba con cierta inseguridad. Como puntea David Harvey:

La alta cultura entró en un torbellino de innovación infinita, en la que cada campo proclamaba su independencia del conjunto, y cada parte se dividía a su vez en otras partes. En la violenta acción centrífuga del cambio, se hundieron esos mismos conceptos mediante los cuales los fenómenos culturales podían fijarse en el pensamiento. No sólo los productores de la cultura, sino también sus analistas y críticos fueron víctimas de la fragmentación⁵⁷⁴.

Para entender el vínculo entre Bolaño y su apreciación de la ciudad moderna del siglo XX se debe trazar la aportación cultural que hizo Baudelaire en el siglo XIX. El poeta francés con su ensayo “El pintor de la vida moderna” no sólo logró que hombres y mujeres se percibieran a sí mismos como modernos sino que además retrató al hombre bajo los refinamientos de una civilización colosal. Berman evidenció dos características de lo moderno, lo escurridizo y lo difícil de fijar, puesto que retoma desde el ensayo de Baudelaire sus disquisiciones más famosas:

Por “modernidad” entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable. El pintor (o novelista, o filósofo) de la vida moderna es

⁵⁷³ José Manuel del Pino: *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam, Editorial Rodopi, 1995, p. 9.

⁵⁷⁴ David Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Madrid, Amorrortu editores, 2008, p. 26.

aquél que concentra su visión y su energía en “sus modas, su moral, sus emociones”, en “el momento fugaz y todas las sugerencias de eternidad que contiene”. Este concepto de modernidad pretende ir en contra de las fijaciones clásicas de anticuario que dominan la cultura francesa⁵⁷⁵.

Sin embargo fue Walter Benjamin en su obra sobre los textos parisinos del siglo XIX, *El libro de los pasajes*, en donde suma al individuo con la modernidad de la experiencia urbana a partir de la obra de Baudelaire para dar vida al *flâneur* (el paseante, el callejero). Benjamin además sitúa al poeta francés como el artista que supo mirar a la ciudad bajo la sentencia de quien se sabe extraño de ésta —el verdadero condensador de la ciudad contemporánea— es el *flâneur* con su mirada:

En cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desolada forma de vida del hombre de la gran ciudad [...]. La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma *flânerie* para la venta de mercancías. El gran almacén es el último territorio del *flâneur*⁵⁷⁶.

El *flâneur*⁵⁷⁷ puede transformarse en los personajes de Bolaño inscritos en la sociedad que se perciben como parte de otro engranaje de la gran urbe. Sujetos rebeldes, pues se inclinan hacia los asociales, los marginales y errabundos. Aquellos que nutren a la ciudad como espacios de la modernidad⁵⁷⁸; a través de ella deambulan y se hacen

⁵⁷⁵ Marshall Berman: *Todo lo sólido... op.cit.*, p. 131.

⁵⁷⁶ Walter Benjamin: *El libro de los pasajes...op.cit.*, p. 45.

⁵⁷⁷ Según Benjamin, el verdadero *flâneur* dirige su intelectualidad al mercado; es decir, ésta surge para encontrar comprador, puesto que la intelectualidad contiene mecenas que se relacionan con el mercado y resulta la bohemia. Entonces, se manifiesta una imprecisión económica y política, en la cual conspiran los profesionales, que a su vez pertenecen a dicha bohemia: “su campo de trabajo inicial es el ejército, más tarde la pequeña burguesía, en ocasiones el proletariado”. *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷⁸ La historiadora intelectual, Susan Buck-Morss en su obra, *Dialéctica de la mirada*, concatena esta relación entre el *flâneur* y su relación con la ciudad moderna: el reportero, un *flâneur* transformado en detective busca la noticia; el Fotoperiodista ronda como un cazador listo para disparar [...]. Es el prototipo de una nueva forma de asalariado que produce noticias/literatura/anuncios con el propósito de información/entretenimiento/persuasión (estas formas no pueden distinguirse claramente). Como reportero de las verdaderas condiciones de la vida urbana, [...], llenan esas horas “vacías” en las que se ha transformado el tiempo fuera del trabajo en

acompañar. En *Los detectives salvajes*, los personajes de García Madero⁵⁷⁹ y Auxilio enlazan dichas particularidades. Así se expresa la poeta uruguaya, observadora urbana, sobre el espacio del D.F:

¿Pero cómo me pueden acompañar?, me pregunto. ¿Flotan a mí alrededor? ¿Flotan sobre mi cabeza? ¿Los libros y las figuritas que fui perdiendo se han convertido en el aire del DF? ¿Se han convertido en la ceniza que recorre esta ciudad de norte a sur y de este a oeste? Puede ser. La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse⁵⁸⁰.

Con el fin de discernir entre sociedad y cultura en la ciudad moderna —como espacios de los presentes relatos bolañianos— debemos incorporar a Manuel Castells, otro sociólogo que reflexiona acerca de las tendencias de cambio social global a fines del siglo XX. Castells proporciona una respuesta parcial a estas disertaciones en su obra *La cuestión urbana*, en la que se vislumbra que el proceso de alineación de las ciudades se encuentra en primera instancia sobre la base de las redes urbanas, las cuales a su vez contienen la organización social del espacio. Una problemática sociológica de la urbanización debe considerarse como proceso de organización y desarrollo y, en consecuencia, a partir de la

la ciudad moderna. En Susan Buck-Morss: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, A. Machado Libros S.A., 2001, p. 334.

⁵⁷⁹ Con Juan García Madero, Bolaño le adjudica a su personaje adolescente rasgos del *flâneur*, que se conjuga con el observador huérfano que llevará la batuta en su diario, de los acontecimientos visceralistas desde la primera parte y, sobre todo, en la tercera. García Madero es el espectador urbano, curioso, inteligente y en ese procesar; él rastrea los vasos comunicantes a través de una narrativa de celebración, en donde examinará tensiones y seducciones de la ciudad contemporánea, el D.F. quien lo convierte en un “descubridor social”. En el diario de García Madero, con fecha del 4 de noviembre se lee: “[...]siete textos escritos a la manera de Ulises Lima (el primero sobre los sopos que olían a ataúd, el segundo sobre la universidad: la veía destruida, el tercero sobre la universidad: yo corría desnudo en medio de una multitud de zombis, el cuarto sobre la luna del DF, el quinto sobre un cantante muerto, el sexto sobre una sociedad secreta que vivía bajo las cloacas de Chapultepec, y el séptimo sobre un libro perdido y sobre la amistad) o más exactamente a la manera del único poema que conozco de Ulises Lima y que no leí sino que escuché, y una sensación física y espiritual de soledad”. Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 18.

⁵⁸⁰ Roberto Bolaño: *Amuleto... op.cit.*, p. 21.

relación entre fuerzas productivas, clases sociales y formas culturales”⁵⁸¹. Por ello, desde un supuesto previo, la importancia de la cultura tendrá correspondencia entre la técnica de producción (la actividad industrial), un sistema de valores (el modernismo) y el asentamiento espacial, dado que la ciudad estará delimitada particularmente por la dimensión y la densidad. El anterior discurso se encuentra conectado con el hipertexto de 2666, es el análisis de la *intratemporalidad* que comienza con la confesión del jefe de sección periodística de Fate, quien es el que marca la historicidad y la comprensión cultural del *ser-ahí*, en donde el “hecho” de la sociedad moderna transcurre con el tiempo:

Le habló de los asesinatos de mujeres, de la posibilidad de que todos los crímenes hubieran sido cometidos por una o dos personas, lo que los convertía en los mayores asesinos en serie de la historia, le habló del narcotráfico y de la frontera, de la corrupción policial y del crecimiento desmesurado de la ciudad, le aseguró que sólo necesitaba una semana más para averiguar todo lo necesario y que después se marcharía a Nueva York y en cinco días tendría armado el reportaje [...].

– ¿Qué me estás proponiendo?

–Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo –dijo Fate–, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder⁵⁸².

El panorama actual de la cuestión urbana parece caracterizarse por una cuestión ideológica. Se confunde, en un mismo discurso, la problemática de las formas espaciales concernientes al proceso de producción de la fuerza de trabajo y de la especificidad cultural de la sociedad moderna⁵⁸³. Esta ideología⁵⁸⁴ contiene un doble efecto social en la que la sociedad depende de un proceso de creciente complejidad de su asentamiento territorial mientras que la cultura dominante se presenta como general para todos los miembros de la

⁵⁸¹ Manuel Castells: *La cuestión urbana*. México, Siglo XXI editores, 1976, p. 15.

⁵⁸² Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 182.

⁵⁸³ Sobre este proceso, Sergio González, el periodista del DF de 2666, relata los días que pasó en Santa Teresa, a la par que constituye una realidad en la sociedad: “A veces, pensaba, ser periodista cultural, en México, era lo mismo que ser periodista de policiales”. En Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 283.

⁵⁸⁴ Sobre esta misma línea señala Castells que desplaza su eje “hacia una movilización general de la sociedad para reparar los daños de su progreso técnico, menoscabos que, por otra parte, aparecen como ineluctables”. Manuel Castells: *La cuestión urbana. op. cit.*, p. 473.

sociedad⁵⁸⁵. Aunque ésta es resultado de una evolución necesaria relacionada intrínsecamente con la naturaleza. La cultura urbana no contiene más cimiento que el ideológico: “Se trata de una ideología de la modernidad, dirigida a enmascarar y a naturalizar las contradicciones sociales”⁵⁸⁶. Además, es la ciudad moderna estriada por la decadencia, puesto que “los Pasajes que en el siglo XIX albergaron los primeros mundos de sueños consumistas, aparecían en el siglo XX como un cementerio de mercancías que encerraba el rechazo de un pasado descartado”⁵⁸⁷. De tal modo que las modernas metrópolis surgieron a partir de la síntesis entre arte y tecnología para desembocar en:

La nueva cultura emergería como un proceso de estetización de la tecnología o, inversamente, proclamando a la tecnología como arte. Ambas formas fueron intentadas a comienzos del siglo XX, la primera en el *jugendstil*⁵⁸⁸, que intentó renovar el arte a partir del tesoro de formas de la tecnología, estilizándolas ornamentalmente como símbolos naturales; la segunda por el Futurismo que, declarando hermosa a la tecnología, intentó transformarla en una forma artística⁵⁸⁹.

La afirmación de este escenario, de la ciudad moderna y su sociedad es la que ocupa a nuestro autor; todo lo ha encaminado hacia la construcción de un espacio hueco, el “vacío de sentido”⁵⁹⁰, desde donde puede satisfacer su deseo por la escritura. Con la incorporación de las “fábricas”, lugares físicos de producción en su novela de 2666, simultáneamente se

⁵⁸⁵ También se debe acotar que por movimiento social urbano, destaca Castells: “un sistema de prácticas que resulta de la articulación de una coyuntura definida, a un tiempo, por la inserción de los agentes-soportes en la estructura urbana y en la estructura social, y de naturaleza tal, que su desarrollo tienda objetivamente hacia la transformación estructural del sistema urbano o hacia una modificación sustancial de la correlación de fuerzas en la lucha de clases, o sea, en última instancia, en el poder del Estado. *Ibid.*, p. 475.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 474.

⁵⁸⁷ Susan Buck-Morss: *Dialéctica de la mirada...* *op.cit.*, p.56.

⁵⁸⁸ “Jugendstil” es la denominación que recibió en Alemania y países nórdicos, el término del Modernismo, corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX.

⁵⁸⁹ Ángel Rama: *La ciudad...* *op. cit.*, pp. 165-166.

⁵⁹⁰ Con esta interpretación de “vacío sin sentido” a lo que queda después de presentarse el símbolo de la sociedad que se erige en un pequeño infierno urbano. Nos amparamos con Jean Chevalier puesto que añade en este sentido: “si, por una ruptura de la unidad, el símbolo pone en peligro de atrofiar la estructura de lo real, no es menos cierto que es uno de los factores más poderosos de inserción en la realidad, gracias a su función socializante”. En Jean Chevalier: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 2003, p.34-35.

relata a una ciudad enfocada a la expansión económica pero en la que crece como un cáncer la pobreza y el despojo. El escritor chileno describe a esa clase de miseria como antigua, primitiva y permanente porque el tiempo parece haberse detenido en ese mundo. Es el caso concreto de la metástasis del crecimiento, la que observan los cuatro críticos al arribar a Santa Teresa; interesante y extensa configuración descriptiva, que bien podría nombrarse como “configuración de la desesperanza”:

En el norte encontraron fábricas y tinglados abandonados, y una calle llena de bares y tiendas de souvenirs y pequeños hoteles, donde se decía que nunca se dormía, y en la periferia más barrios pobres, aunque menos abigarrados, y lotes baldíos en donde se alzaba de vez en cuando una escuela. En el sur descubrieron vías férreas y campos de fútbol para indigentes rodeados por chabolas, e incluso vieron un partido, sin bajar del coche, entre un equipo de agónicos y otro de hambrientos terminales, y dos carreteras que salían de la ciudad, y un barranco que se había transformado en un basurero, y barrios que crecían cojos o mancos o ciegos y de vez en cuando, a lo lejos, las estructuras de un depósito industrial, el horizonte de las maquiladoras.

La ciudad, como toda ciudad, era inagotable. Si uno seguía avanzando, digamos, hacia el este, llegaba un momento en que los barrios de clase media se acababan y aparecían, como un reflejo de lo que sucedía en el oeste, los barrios miserables, que aquí se confundían con una orografía más accidentada⁵⁹¹.

La ideología de lo urbano confiere al espacio, elemento indispensable de toda actividad humana, una magnitud específica que no nos dice nada como tal pero con la relación social expresa su determinación en la práctica colectiva. Puesto que: “una sociología del espacio no puede ser más que un análisis de determinadas prácticas sociales dadas sobre cierto espacio, y por lo tanto, sobre una coyuntura histórica”⁵⁹². Indudablemente, la urbe es la que nos interesa rescatar como *imantación semántica*⁵⁹³ y de las relaciones sociales, la cual produce las características sociales, sus efectos y situaciones

⁵⁹¹ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 82.

⁵⁹² Manuel Castells: *La cuestión urbana... op.cit.*, p. 485.

⁵⁹³ Luz Aurora Pimentel: *El espacio... op. cit.*, p. 31.

históricas a partir de los individuos que estudian, comprenden y explican la dinámica urbana.

En sus vidas desperdiciadas como *parias de la modernidad* se sustituyen los valores perdidos de la sociabilidad y de la cultura. En *Los detectives salvajes*, los poetas no encajan en la sociedad moderna; la acción recae sobre el profesor de matemáticas quien designa un *valor intersemiótico* de “poeta” en un diálogo que sostiene con María Font (calle Montes, cerca del Monumento a la Revolución, México DF, febrero de 1981):

Al marcharse mis amigos el profesor de matemáticas los trató de parásitos, los elementos, dijo, que inmovilizan a una sociedad, los que hacen que un país nunca acabe de ponerse en movimiento. Yo le dije que era igual que ellos y él replicó que eso no era cierto, que yo estudiaba y trabajaba mientras ellos no hacían nada. Son poetas, argüí. El profesor de matemáticas me miró a los ojos y repitió varias veces la palabra poeta. Vagos es lo que son, dijo, y malos padres, ¿a quién se le puede ocurrir ir a comer en un lugar ajeno dejando a su hijo solo en casa?⁵⁹⁴

Michel Foucault, historiador y teórico social francés, en sus trabajos sobre la evolución de la sociedad analizó que nuestra época contemporánea se encuentra propensa al acrecentamiento de la incertidumbre, los conflictos y los imprevistos. Una “lógica bipartita” que comparte Bolaño así como también los diferentes mecanismos que sujetan a la sociedad con el discurso; es decir, más que “defender la sociedad” se le expone por abajo, intertextualmente:

Es un discurso que trastoca los valores, los equilibrios, las polaridades tradicionales de la inteligibilidad y que postula y exige la explicación por abajo. Pero el abajo, en esta explicación, no es forzosa-mente, sin embargo, lo más claro y lo más simple. La explicación por abajo es también una explicación por lo más confuso, lo más oscuro, lo más desordenado, lo más condenado al azar; puesto que lo que debe valer como principio de desciframiento de la sociedad y su orden visible es la confusión de la violencia, las pasiones, los odios, las iras, los rencores, las amarguras; es también la oscuridad de los azares⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, pp.317-318.

⁵⁹⁵ Michael Foucault: *Defender la sociedad*. Argentina, Fondo de cultura económica, 2000, p. 59.

Así pues, en el punto de vista social y cultural de lo urbano, influye el pensamiento que abarca a esos espacios, lo cual nos da como resultado la filosofía que se establece a partir de los intereses sociales; es decir, la que invade a la ideología reaccionaria de la evolución de la sociedad tradicional a la sociedad moderna. Para Bolaño, los espacios sociales y culturales de la sociedad moderna trastocan a los personajes, quienes a su vez se sienten incómodos en la ciudad; en la narrativa se configura al espacio como el sujeto de mayor carga simbólica cuya existencia nace por la presión icónica del mundo *vacío*, componente fundamental de la metrópoli moderna. De tal forma que es conveniente tener presente la trascendencia filosófica para la representación de la urbe y dar clave a otras significaciones literarias de la ciudad en nuestro autor.

3.1.3. *Filosofía de lo urbano, el valor simbólico del espacio*

Espacio sin cuerpo es denominado *vacío*, y un *vacío* es, por lo tanto, una extensión sin cuerpo.
Leonhard Euler, *Lettres à une princesse d'Allemagne*

Antes de analizar la representación de la ciudad debemos centrarnos en la filosofía del pensamiento urbano. Reflexionemos sobre este concepto: el primer paso es el espacio urbano y las relaciones humanas en el mundo contemporáneo. El segundo, y el más importante, la noción de la conciencia con respecto al origen e imágenes del espacio en las que se cohabita y que se entiende como urbe. En consecuencia se comprende que los abismales problemas de la vida moderna surgen ante la demanda del individuo por conservar su autonomía y su existencia frente a la dominación de la sociedad poniendo en juicio la evolución de la naturaleza que el hombre primitivo tuvo que sustentar para mantener su existencia. A nivel conceptual el tema de la dignidad del hombre se convierte en uno de los predilectos para los filósofos del Renacimiento, quienes habían retomado ideas desde sus predecesores: “Afirmaban Séneca o Cicerón, el hombre es un ser natural al que Dios dio un históricamente naturalizado, de la cultura externa, y de la técnica de la vida. Es decir, del alma con frenos capaces para sujetar sus pasiones e instintos de ser natural. A diferencia del hombre vulgar, el hombre sabio y educado es dueño de su conducta; puede vivir la euforia profana con la condición de que sepa ponerse límites”⁵⁹⁶. Y por ello, la filosofía comenzó a moldear el pensamiento de los habitantes de las ciudades⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ José Luis Romero: *Estudio de la mentalidad... op.cit.*, p. 37.

⁵⁹⁷ La no linealidad que se presenta en *Los detectives salvajes* como una de las características de la novela moderna configurará el pensamiento original de los habitantes, en este caso de los investigadores visceralistas que irán presentando discretamente la crisis existencial a través del proceso de su escritura, el planteamiento entre lenguaje y realidad, la exigencia de competencias narrativas no habituales por el lector y las expresiones de autoconciencia del escritor que irán conduciendo hacia la posmodernidad; es decir, hacia “a una relectura deconstruccionista y recodificadora que superan binarismos tales como ‘realidad vs. Ficción’ entre lo ‘público vs. lo privado’, llevando a la disolución de los géneros y finalmente a una nueva distribución y reorganización

Esta naturaleza gobernó al mundo profano que funcionó como un sistema mecánico y fue todo el pensamiento burgués. Así, “la expresión del pensamiento progresista en el siglo XIX y aún en el XX: Era un pensamiento enfrentado con las creencias tradicionales, con las supersticiones, con todo lo que se consideraba resabio de la mentalidad cristiano feudal y de todas las formas no críticas de conocimiento”⁵⁹⁸. Además durante estos dos siglos, el hombre buscó la libertad conforme a la división del trabajo, la industrialización de la ciudad que aqueja y denuncia Bolaño finalmente en 2666, siendo lo más trivial de la realidad como tema preponderante en la filosofía de masas y en la cultura, que terminan por fusionarse. En efecto, se trata de una trivialización de la realidad en su conjunto, un comentario *vacío* e insignificante por parte de los personajes quienes comienzan a cuestionarse sobre los productos de la vida moderna, el cuerpo de la cultura según su alma y los contenidos individuales en correlación a las grandes ciudades. Tal y como sugiere Georg Simmel para quien la urbe se perfecciona como el campo de acción sobre el cual los sujetos instauran relaciones conforme al constante cambio de estímulos, de especialización y de racionalización. Los urbanitas bolañianos confiesan angustiosamente su preocupación económica, haciendo uso de una interpretación *óntico-temporal* del dinero⁵⁹⁹. Esta imagen textual se concreta con la noción de *iconización verbal* que nos explica el efecto de la realidad, es decir, el concepto de “moneda” se convierte en un medio de intercambio y es una imagen asociada que confluye en su trabajo *Las grandes urbes y la vida del espíritu*:

de los diversos parámetros culturales, sociales y económicos”. Alfonso de Toro: “Introducción. Más allá de la postmodernidad, postcolonialidad y globalización: hacia una teoría de la hibridez” en *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006. pp. 9-44.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹⁹ Sobre esta característica, el fragmento citado es el resultado de una elaboración del análisis de Simmel quien subraya: “Las grandes ciudades han sido desde tiempos inmemoriales la sede de la economía monetaria, puesto que la multiplicidad y aglomeración del intercambio económico proporciona al medio de cambio una importancia a la que no hubiera llegado en la escasez del trueque campesino”; en donde por ende, economía monetaria y dominio del entendimiento se encuentran en un estrecho nexo. Georg Simmel: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. En, *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1986, p. 376.

El hombre es un ser de diferencias, esto es, su consciencia es estimulada por la diferencia entre la impresión del momento y la impresión precedente [...]. En tanto que la gran urbe crea precisamente estas condiciones psicológicas (a cada paso por la calle, con el *tempo* y las multiplicidades de la vida económica profesional, social), produce ya en los fundamentos sensoriales de la vida anímica, en el *quantum* de consciencia que ésta nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia, una profunda oposición frente a la pequeña ciudad y la vida del campo, con el ritmo de su imagen senso-espiritual de la vida que fluye más lenta, más habitual y más regular⁶⁰⁰.

Como consecuencia de esta reflexión encontramos el rostro de la ciudad contemporánea, en el cual es los modernos, creen ciegamente en que la evolución de las máquinas llevará al hombre alcanzar el anhelado progreso por eso resulta importante la aportación de Bolaño quien retrata el coste humano que ello acarrea, ser el hombre un apéndice de la máquina. Ahí entra la racionalidad del hombre e incluso retomando las palabras de Simmel observamos que el individuo se muestra indiferente frente a todo lo individual pues las relaciones y reacciones en su conjunto ya no funcionan dentro del discurso social. La gran ciudad moderna entra en un ámbito psicológico-económico para nutrirse con la producción del mercado. La economía monetaria elimina a cualquier resto e intento de producción propia, relega el intercambio de mercancías y, también, reduce la posibilidad de trabajo para los urbanitas. De esta relación poco equitativa resulta evidente la metamorfosis de la vida occidental:

El espíritu moderno se ha convertido cada vez más en un espíritu calculador [...]. Las relaciones y asuntos del urbanita típico acostumbran a ser tan variados y complicados, esto es, por la aglomeración de tantos hombres con intereses tan diferenciados se encadenan entre sí sus relaciones y acciones en un organismo tan polinómico, que sin la más exacta puntualidad en el cumplimiento de las obligaciones y prestaciones, el todo se derrumbaría en un caos inextricable⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ *Ibíd.*, p. 376.

⁶⁰¹ *Ibíd.*, p. 380.

Asimismo con respecto a la vida moderna de la gran ciudad se suma un nuevo factor a la par de la economía monetaria señalada por Simmel, lo que él denomina como “indolencia”, en donde el individuo disfruta de la vida sin medida y en donde sus estímulos nerviosos se acumulan en sus opuestos. Esto procede a una atrofia de la intelectualidad de los hombres que, de antemano, se encuentran espiritualmente muertos. En consecuencia, la indolencia urbanita se erige con el común denominador del dinero, que es el nivelador de las cosas para la vida en la ciudad. Aparece la “indolencia” del ciudadano que retrata Bolaño, en *Putas asesinas*, donde los íconos femeninos se adecúan para explorar el pensamiento de los urbanitas y su tiempo puesto que es “la vacía organicidad de los unos en el otro. Se les ha condenado a un espacio socialmente separado, y sus respuestas no se han hecho esperar: mancillan, hieren y asesinan al prójimo, porque solo así encuentran el reconocimiento y solo así se levantan la máscara colectiva y aplastante del anonimato”⁶⁰². La mujer es el símbolo *vacío* que encabeza el título de la narrativa, pero también reivindica el valor inaugural de la indolencia, que subraya el carácter hermenéutico de las féminas como engranaje principal de la novela negra. Surge otra cara fractal en el sentido rigurosamente existencial-temporal del concepto de la ciudad:

Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir. En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida. Para tus amigos, Max, en ese estadio que ahora se comprime en tu memoria como el símbolo de la pesadilla, yo sólo fui una buscona extraña, un estadio dentro del estadio, al que algunos llegan después de bailar una conga con la camiseta enrollada en la cintura o en el cuello. Para ti yo fui una princesa en la Gran Avenida fragmentada ahora por el viento y el miedo (de tal modo que la avenida en tu cabeza ahora es el túnel del tiempo), el trofeo particular después de una noche mágica colectiva. Para la policía seré una página en blanco.

⁶⁰² Daniuska González González: “Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño”. En *Anales de la literatura chilena*, Venezuela, 2008, p. 167.

Nadie comprenderá jamás mis palabras de amor. Tú, Max, ¿recuerdas algo de lo que dije mientras me la metías?⁶⁰³

En este nuevo conocimiento Simmel señaló que el tráfico monetario⁶⁰⁴ con sede en las grandes ciudades son auténticos parajes de la indolencia; a saber, la forma de vida de la gran urbe estrecha la filosofía de la negación, es decir, contiene un sentimiento de desvalorización del mundo objetivo. Para mantener su afirmación el filósofo alemán delibera sobre la interacción entre el sujeto cultural y el espacio ciudadano puesto que éste mantiene una perspectiva de reserva o, lo que es lo mismo, el derecho a la desconfianza presentado ante los elementos de la vida de la gran ciudad. Estos rozan en efímeros contactos, a diferencia de los habitantes de las pequeñas urbes, quienes ven al resto de los hombres como fríos y sin sentimientos. Redundando, la vida del individuo se torna en una esfera de indiferencia, de lucidez de la razón y en donde la gran ciudad nos protege de la antipatía y de la indolencia que hemos visto en el capítulo anterior con Baudrillard, en donde “es la indiferencia y el silencio de todos lo que impresionan en este acontecimiento. Así que no es un episodio irracional de nuestra vida social: está en plena lógica de su aceleración en el vacío”⁶⁰⁵.

Sin embargo la vida de la ciudad moderna supone una creciente división del trabajo y la pasividad del individuo, en la que este valor de la vida subjetiva pasa a la vida objetiva puesto que: “Las grandes ciudades son los auténticos escenarios de esta cultura que crece

⁶⁰³ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, pp. 122-123.

⁶⁰⁴ Con el narrador Juan García Madero de *Los detectives salvajes* se señala la plenitud del vacío, de los sentimientos en general que no necesitan la relación social, menos la equivalencia monetaria. Este es un fragmento sostenido entre García Madero y su tío: “— ¿Con qué dinero piensas vivir? ¿Has encontrado trabajo o te mantiene ella? Le contesté que aún no lo sabía y que de momento, en efecto, era Rosario la que pagaba mis gastos, por lo demás muy frugales”. Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 100.

⁶⁰⁵ En Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op. cit.*, p. 36.

por encima de todo lo personal”⁶⁰⁶. En este sentido los problemas fundamentales acerca de cuestiones como la existencia del ser humano contienen una preocupación pura en el proceso de creación de valor que se expresa en el dinero. Cabe señalar además cómo el dinero es institución que supone una organización social con normas suprasubjetivas.

Lo que sí parece claro es que la tarea de Bolaño no es acusar o perdonar, sólo es comprender y reflejar la preocupación primordial del *urbanita* en su narrativa y “que la especificidad e incomparabilidad que en definitiva posee toda naturaleza en algún lugar, se exprese en la configuración de la vida”⁶⁰⁷. En esta génesis filosófica, José Ortega y Gasset expone a la ciudad como un estudio donde el hombre coexiste fuera y frente al cosmos tomando de él fragmentos destacados. Para Ortega la metrópoli por excelencia es una ciudad clásica en la cual el elemento fundamental es a manera de plaza; el filósofo fundamenta esta definición a partir de una semejanza entre ciudad y naturaleza considerando a la primera como una creación abstracta y contrahecha por el hombre. El filósofo indica:

Sabido es que el Mediterráneo no da a gusto otros frutos políticos que el Estado-Ciudad, la Polis, una urbe con su breve cinturón de campiña en derredor que se otea desde la plaza ciudadana. La urbe es, ante todo, esto: plazuela, foro, ágora. Lugar para la conversación, la disputa, la elocuencia, la política. En rigor, la urbe clásica no debía tener casas, sino sólo las fachadas que son necesarias para cerrar una plaza, escena artificial que el animal político acota sobre el espacio agrícola⁶⁰⁸.

Asimismo Ortega y Gasset propone el concepto de “ciudad política”. El ágora es la gran sala de reunión y sede de la tertulia ciudadana, que funciona también como cenáculo político, pues: “La ciudad clásica nace de un instinto opuesto al doméstico. Se edifica la casa para estar en ella; se funda la ciudad para salir de la casa y reunirse con otros que

⁶⁰⁶ Georg Simmel: “*Las grandes urbes y...* op.cit., p. 395.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, pp. 391-392.

⁶⁰⁸ José Ortega y Gasset: *Obras completas*, Tomo II. Revista de Occidente, Madrid, 1916-1934, p.539.

también han salido de sus casas”⁶⁰⁹. Es así como se hace la primera distinción entre ciudades domésticas y ciudades públicas, la primera es de puertas adentro y la otra es de puertas afuera. En la urbe exteriorizada sus vecinos encuentran el verdadero hábitat en el exterior pues la calle y la plaza poseen paredes que segregan al campo adyacente. A partir de éstos, la ciudad íntima tiene su hábitat en la casa, preservada por techos y paredes. Por lo tanto, la ciudad pública es más urbana y es perfectamente perceptible para que el individuo latinizado y mediterráneo aviste a lo cardinal de la ciudad a través de la plaza y lo que ésta simbolice. A Bolaño le interesa la ciudad pública y su correlación con el “urbanita” típico simmeliano, o mejor aún, exponer el acompañamiento del discurso que hable de ella legitimándola. La vida diaria es un acto de supervivencia, la urbe no acoge y mucho menos representa una esperanza de cambio y bienestar porque la vida se cosifica y la cotidianeidad de lo malo, del *vacío* en el sentido de hacer presente de lo que acontecerá en el futuro. Esto es lo que se advierte en un fragmento a partir de un viaje entre Pelletier y Espinoza, dos de los críticos literarios de *2666*:

En el curso de un congreso visitaron ambos, mientras Pohl daba una conferencia magistral sobre Archimboldi y la vergüenza en la literatura alemana de posguerra, un burdel en Berlín, en donde se acostaron con dos chicas rubias, muy altas y de largas piernas. Al salir, cerca de medianoche, estaban tan contentos que se pusieron a cantar como niños bajo el diluvio. La experiencia con las putas, algo nuevo en sus vidas, se repitió varias veces en distintas ciudades europeas y finalmente terminó por instalarse en la cotidianidad de sus respectivas ciudades⁶¹⁰.

A partir del siglo XX algunos escritores comenzaron, a veces de modo implícito y a veces de modo explícito, la búsqueda de una nueva arquitectura espiritual trabajando a su vez la modernidad y la idea atemporal de la ciudad. Basándose en la tipografía y topografía

⁶⁰⁹ *Ibid.* p. 327.

⁶¹⁰ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 52.

urbana, Walter Benjamin⁶¹¹ escribió los pasajes comerciales de la ciudad de París en la *Obra de los pasajes* a modo de metonimia de la metrópoli y de la civilización industrial y consumista. Tarea que más bien es una antología de los más variados aspectos de las grandes ciudades de los tiempos modernos. Benjamin pasó sus últimos quince años de vida, dedicado exclusivamente a París, “Se fija en sus rincones, sus plazas, sus jardines, sus calles, sus habitantes, y desde estas particularidades pasa a reflexiones más generales que ya no sólo se refieren al París del siglo XIX, sino que aluden a la construcción global de la vida metropolitana y, por tanto, se refieren a la contemporaneidad”⁶¹². Para Benjamin⁶¹³ la ciudad ya no se liga a las anteriores que contenían caracteres de las grandes transformaciones decimonónicas. La gran urbe fomenta nuevas formas de relaciones entre las personas y todo está cambiando invariablemente además de que ésta es la sede de las relaciones capitalistas de producción y escenario de la lucha de clases; es, a su vez, hogar de las formas alienantes de la cultura, de la burocracia y del consumo masivo. En “La parte de Fate” se examina toda la anterior concatenación: “A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna

⁶¹¹ Walter Benjamin (1892-1940). Filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Benjamín fue próximo a los postulados del pensamiento marxista de György Lukács, mantuvo una estrecha relación con el dramaturgo germano Bertolt Brecht. Las influencias competitivas del marxismo de Brecht y el misticismo judío de su amigo Gershom Scholem fueron centrales en el trabajo de Benjamin, aunque nunca logró resolver sus diferencias completamente. La Tesis sobre la filosofía de la historia, uno de los últimos textos de Benjamin, fue lo más cercano a tal síntesis, que junto con los ensayos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *Libro de los pasajes* (1937), son sus textos más leídos.

⁶¹² David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*. Editorial, Ariel, 2007, p. 424.

⁶¹³ En Benjamin se reescribe al hombre como espectáculo de la modernidad lo denominó bajo el término de *flâneur*, el callejero, el paseante que observa con atención lo que ocurre en la gran ciudad a este personaje circunscrito a la tipología urbana del siglo XIX, figura histórica que nace con el fenómeno de las grandes ciudades. A este propósito, analizando el concepto desde el impacto de la obra poética de Baudelaire sobre la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, Walter Benjamin afirmaba que por primera vez, gracias a Baudelaire, París se convierte en objeto de la poesía lírica.

manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos”⁶¹⁴.

Las ciudades son, en primer lugar, los espacios en los que se permite la división del trabajo económico. Originan fenómenos tan extremos como el propuesto por el escritor chileno, en donde el urbanita del siglo XX termina en el desencanto, la frustración y la batalla perdida en medio de una incomodidad espacial⁶¹⁵. Ahí el pasado no comulga con el presente y la topografía urbana remite a las metamorfosis: al *vacío* que queda después de perder el orden establecido.

Referente a este tedio que sufren los personajes en el espacio bolañiano debemos acotar amparándonos en Kenneth J. Gergen, quien habla de “la esfumación del concepto de un *yo* auténtico considerado como unidad de características reconocibles”⁶¹⁶. En efecto, en las condiciones posmodernas, los urbanitas bolañianos existen bajo cambios dramáticos y “desapariciones”, es decir, se apropian de la proposición del mundo en el texto. Ahí importa considerar su exacerbación del *vacío* en un marco de modernidad propuesto por el escritor. No obstante dentro de la filosofía de lo urbano, ya no existe ningún eje que los sostenga. Por lo tanto, la localización espacial del *yo* se encuentra velado y redirigido hacia el campo de la posmodernidad.

⁶¹⁴ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 163.

⁶¹⁵ Sobre esta incomodidad espacial, las efigies bolañianas presentan una mayor indiferencia en correlación a esta condición; es decir, una abulia total ante la vacuidad personal, que desemboca en la violencia, en la maldad. Guadalupe Roncal lo señala así para Fate: “Entre los papeles de mi pobre predecesor había varias fotos. Algunas del sospechoso. Concretamente, tres. Las tres hechas en la cárcel. En dos de ellas el gringo, perdón, lo digo sin ánimo de ofender, está sentado, probablemente en una sala de visitas, y mira a la cámara. Tiene el pelo muy rubio y los ojos muy azules. Tan azules que parece ciego. En la tercera foto mira hacia otra parte y está de pie. Es enorme y delgado, muy delgado, aunque no parece débil ni mucho menos. Su rostro es el rostro de un soñador. No sé si me explico. No parece incómodo, está en la cárcel, pero no da la impresión de estar incómodo. Tampoco parece sereno o reposado. Tampoco parece enfadado”. *Ibíd.*, p. 186.

⁶¹⁶ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 26.

A continuación, vinculamos en el cuadro siguiente, la situación narrativa del urbanita en el que hemos visto la sociedad que expone Bolaño a manera de una gran edificación regida por un sólo valor, en el cual el perfil narrativo contribuye para espacio/construcción como plaza del *vacío*. La cultura se subordina a un discurso narrativo de perenne conflicto, en donde el *yo* individual autoriza las secuencias posteriores y “entrecomilla” el valor cultural de la colectividad. Ahora, veremos la relación narrativa, cada vez más fragmentada con que ese *yo* sigue estando subordinado a partir de una filosofía que se da dentro del contexto del diálogo, y va llenando, los “huecos” de la historia pero no a las pasiones individualizantes, en las que el sujeto integral determina su identidad porque “casa” es “ciudad”; es ahí donde se determina el primer pensamiento moderno, en donde *vacío* es la filosofía intersubjetiva y los espacios sirven para representar a la sociedad, la cultura y la filosofía a manera de triángulo exclusivamente modal:

	Ciudadanía
Sociedad	Edificio/valor
Cultura	Plaza/conflicto
Filosofía	Casa/individual

Imagen 14: Esquema del urbanita en la ciudad moderna

3.1.4. Imagen y mitología para la conformación de la ciudad literaria

Así que Avellaneda se lo explicó todo desde el principio, le habló de la ciudad sagrada de los primeros mexicanos, la ciudad-mito, la ciudad desconocida, la verdadera Atlántida de Platón, y cuando volvieron al hotel, medio borrachos, Ortiz Pacheco creyó que la culpa de aquellas ideas tan locas sólo podían ser de Cesárea.

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

En repetidas ocasiones por comodidad metodológica Bolaño testimonia el espíritu de la ciudad cuando comienza a ser invisible y cuando, a la par, todas las urbes empiezan a ser iguales; es decir, cuando es cada vez más difícil habitarlas como ciudades y se convierten en megalópolis. Relatos hilados con susurros que nos atrapan en un mundo inasible como el mal, cuyo presente es una pura ausencia, el pasado presencia de indiferencia, un mundo en el que al parecer, surge con la ciudad, en la que se despedazan todas nuestras nociones de tiempo y de espacio desde el hipotexto con el flâneur de Arturo Belano, por los infinitos “camino de la fractalidad” de un texto que se despedaza para multiplicarse.

Por lo tanto, en la escritura de estos espacios encontramos esa “tela de fondo”⁶¹⁷, la del lugar idealizado por nuestro autor, que nos permite leer la significación de los fragmentos en interacción con la ciudad en los presentes relatos aquí planteados.

Son muchas las interrogantes referidas al tema central de cómo y a partir de qué se construye la imagen de la ciudad en la narrativa del escritor chileno. En el presente apartado se intenta rehacer la representación de dicha urbe a través de sus errancias urbanas fluctuantes en diferentes espacios⁶¹⁸. Estas últimas son también efigies condensadas por un

⁶¹⁷ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en... op. cit.*, p. 144.

⁶¹⁸ En el caso de la literatura hispanoamericana, la *espacialidad* ha ganado terreno, pero en este proceso histórico, Alicia Llarena señala: “el paisaje fue uno de los elementos más persistentes, y entre los términos que han definido su historia literaria, el ‘telurismo’ se erigió por momentos en su piedra angular. Es obvio que a estas alturas nos desborda el americanismo militante de los textos regionalistas, las grandes ‘novelas de la

conjunto de significados a partir de las normas, valores, creencias, lenguaje y actitudes particulares que pertenecen e identifican a una sociedad y a nuestro tema: la ciudad moderna. Es mediante el proceso de escritura hipertextual de Bolaño, que: “todas las obras de un mismo autor presentan similitudes de construcción más o menos perceptibles y traducen secretamente, más allá de sus diferencias manifiestas, una manera idéntica de ordenar la realidad”⁶¹⁹. Además tratamos de abordar de modo uniforme la imagen de la ciudad hipertextual, es decir, la refiguración de la estructura dialéctica, la cual responde a la función de la presencia ejercida por el *vacío* y su alrededor para conquistar un espacio en dónde moverse. Este esquema se revela desde *Los detectives salvajes* hasta *2666* “como un campo abierto de relaciones o identificaciones entre autobiografía y ficción, literatura y vida, sueño y realidad, lo que fue entonces, lo que es ahora y lo que nunca será ni ha sido, entre distintos espacios geográficos y distintos sentimientos”⁶²⁰.

En el tránsito de una imagen mitológica se puede identificar en Ítalo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles* la imagen de la megalópolis. Una ciudad hipertextual que va cubriendo el mundo y derramándose en su narrativa. Calvino relata las descripciones de urbes fantásticas que son contadas por el protagonista-viajero⁶²¹. Se reconoce así la operación por la cual se puntea la reciprocidad que aqueja a Bolaño: el concepto de ciudad/viajero. Término donde el trotamundos posee: “la extrañeza de lo que ya no eres o que no posees más te está esperando al paso de los lugares desconocidos y nunca

tierra’, aún a sabiendas —nadie lo duda— de su importancia trascendental en el proceso de emancipación de la novela en busca de su ‘expresión americana’: en sus conocidas formulaciones teóricas sobre la ‘novela primitiva’ [...]. Seres, objetos y paisajes desempeñan en estas ficciones una función parecida, casi indiferenciable: están allí no por lo que son sino por lo que representan”. En Alicia Llarena: *Espacio y literatura en Hispanoamérica*. Editorial Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007, p. 41.

⁶¹⁹ Pierre Bayard: *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Barcelona, Anagrama, 2008, p. 57.

⁶²⁰ Juan Antonio Masoliver Ródenas: “Relatos de la vida inexplicable” en *La escritura como tauromaquia...* *op. cit.*, p. 51.

⁶²¹ Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*, Milano, Mondadori, 2004. p. 6.

poseídos”⁶²². A la par, la ciudad contiene propiedades visuales y semióticas pero Calvino, más allá de una definición urbanística, sujeta una idea de un tiempo inmóvil y de su dilación como algo abstracto que sobrelleva una serie de cavilaciones que involucran las extensiones sociales y culturales de un espacio geo-social y su idiosincrasia. Para el escritor italiano las ciudades van estrechamente relacionadas con la memoria, gestante de la imagen; son los recuerdos manifiestos por sus habitantes o estructuras:

A los pensamientos de los visitantes terminan por abrirse dos caminos, y no se sabe cuál reserva más angustia: o se piensa que el número de los que van a nacer supera de muy lejos el de todos los vivos y todos los muertos, y entonces en cada poro de la piedra se hacinan multitudes invisibles, apretadas en las pendientes del embudo como en las gradas de un estadio, y como en cada generación la descendencia de Laudomia se multiplica, en cada embudo se abren centenares de embudos cada uno con millones de personas que deben nacer y estiran el cuello y abren la boca para no sofocarse [...] cada paso entre el nacimiento y la muerte es un granito de arena que atraviesa el gollete, y habrá un último habitante de Laudomia que nazca, un último granito por caer que ahora está ahí esperando encima del montón⁶²³.

El “espacio vivido”⁶²⁴ que desborda al escritor chileno regula la lectura, los escollos literarios, estilísticos e ideológicos a los que busca soluciones y respuestas pero, a su vez, propone una lectura de sus espacios literarios como imágenes significantes que serán el eje sobre el cual giren muchos de sus conflictos y aportaciones más singulares. Siendo que el espacio para Bolaño es el punto de anclaje, la imagen se funda en la realidad; es decir, las geografías literarias serán signos complejos, abarcadores y expresivos con un enorme contenido de resonancia en los mapas mentales de sus ciudadanos. Su práctica escritural señala, desde sus inicios, una primera alineación y la imagen de la *megalópolis*

⁶²² *Ibid.*, p. 34.

⁶²³ *Ibid.*, p. 95.

⁶²⁴ Una tipología propuesta por Gastón Bachelard puesto que la *imagen* no quiere dejarse medir y el “espacio vivido confiere a “nuestro estar-allí a riesgo de no encontrar a veces en nosotros más que una miniatura de ser”. En Gastón Bachelard: *La poética... op. cit.*, p. 155.

*modernizada*⁶²⁵ que surge de la reminiscencia individual. Por ello García Madero expone en *Los detectives salvajes*:

7 de noviembre

La Ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas. Tampoco volveré a la facultad ni al taller de Álamo. Ya veremos cómo me las arreglo con mis tíos. He terminado el libro de Louys, *Afrodita*, y ahora estoy leyendo a los poetas mexicanos muertos, mis futuros colegas⁶²⁶.

El discernimiento de la “imagen de la ciudad” requerirá apoyarnos en ciertos elementos urbanísticos, con un especial interés en el proceso de conformación de la imagen como la capacidad expresiva y sintetizadora de la dinámica espacial del relato. El concepto incita a ampararnos en Kevin Lynch, como señalamos al principio; en este tópico la obsesión por el espacio en Bolaño justifica el derroche de vacuidad en sus urbanitas, quienes diseñan una ciudad idealizada y localizada entre los extremos de la esperanza, el horror, una distante utopía y, sin duda, una revelación/redirección en la posmodernidad. La construcción imagen/urbe se edifica bajo un primer ideal de “legibilidad”⁶²⁷ urbanística que buscaron erigir los Estridentistas; la primera megalópolis que se presenta. Así lo relata Amadeo Salvatierra, de *Los detectives salvajes*, que representa la principal significación de una retórica de la ficción. Aquí, las representaciones espaciales reciben un nombre y una

⁶²⁵ Históricamente, un concepto y una función idealizada en visión de los intelectuales; por su parte, Ángel Rama se refirió a ella señalando que: “la *ciudad modernizada*, fijando mitos sociales derivados del uso de la letra que servían para alcanzar posiciones, sino mejor retribuidas, sin duda más respetables y admiradas [...]. La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos, sostenida por la pluralidad de centros económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo[...]. Desde luego, siguieron funcionando los grandes mitos sociales de las clases bajas y aún con una intensidad desconocida, en la medida que la modernización alcanzó buena parte de su riqueza sobre las espaldas de la clase campesina”. En Ángel Rama: *Ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998, pp. 63-64.

⁶²⁶ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 21.

⁶²⁷ En relación a este concepto, Lynch señala dicha legibilidad se construye a partir de la imagen mental y de la calidad visual que tienen los habitantes de dicha ciudad: “Con esta expresión indicamos la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente [...]. Una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global”. En Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, p. 11.

conceptualización temporal: “Calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976”. Espacio idealizado con un alto grado de iconicidad en donde la narrativa se proyecta a manera descriptiva y la imagen nos conduce al espacio diegético del presente Infrarrealista:

Y entonces me puse a hablarles de la noche en que Manuel nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, y que nosotros al escucharlo nos reímos, creímos que era una broma, pero no, no era una broma, Estridentópolis era una ciudad posible, al menos posible en los vericuetos de la imaginación, que Manuel pensaba levantar en Jalapa con la ayuda de un general, nos dijo, el general Diego Carvajal nos va a ayudar a construirla [...], Manuel nos contó su historia, una historia, muchachos, les dije, que no difiere mucho de la de tantos hombres que lucharon y se distinguieron en nuestra revolución, hombres que entraron desnudos en el torbellino de la historia [...]. Esto sucedió poco antes de que Cesárea se sumara al estridentismo⁶²⁸.

La cartografía bolañiana sirve para presentar al lector la *imagen*⁶²⁹ como pilar de la ciudad, siendo el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales a partir del viaje. Este análisis comienza a establecer los elementos que determinarán con su reintegración la imagen total de la urbe; es decir, los contenidos que se estudian aquí simultáneamente, son referibles a las formas físicas. En este sentido las clasificamos dentro de cinco elementos amparándonos en Lynch: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones⁶³⁰. Los contenidos del espacio son precisamente un punto de anclaje, y una imagen fundacional de la narrativa de nuestro escritor. La ciudad literaria será también un signo

⁶²⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives...op. cit.*, pp. 354-355.

⁶²⁹Nuestra tesis requiere desarrollar la “imagen” de la ciudad, a partir del texto/acción sobre personaje/narrador que hemos venido examinando desde el capítulo anterior, mediante una lectura y análisis simultáneo de las obras aquí señaladas. Para ello, recogemos el concepto desarrollado por Lynch a sabiendas que la “imagen” parte de tres elementos básicos: identidad, estructura y significado; además el urbanista advierte: “con rapidez vamos erigiendo una nueva unidad funcional, la región metropolitana, pero aún nos queda por aprender que también esta unidad desde su imagen correlativa”. En Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, p.24.

⁶³⁰ En su trabajo *The image of the City* (1960), el urbanista estadounidense, centrado en el siglo XX, en la ciudad moderna incorpora y clasifica los contenidos de las imágenes de esta forma, de la cual nos amparamos para configurar dicha capacidad en la narrativa del escritor chileno. *Ibid...* p., 61.

complejo, abarcador y expresivo, con una enorme capacidad de reverberación en los mapas mentales y sociológicos del urbanita perceptivo y cultural que depende en gran medida de la relación con dicho espacio: en donde es el *vacío* nutriente del mal en el pensamiento moderno⁶³¹.

Bolaño pretende a través de sus textos colocarse por encima de la lucha entre realismo e irrealismo, de la forma y contenido, produciendo una literatura comprometida por develar la construcción de la posmodernidad. El espacio de la ficción se convierte en el espacio de la realidad. Así pues, el primer contenido que se marca en el ejercicio de la escritura del chileno para permitir la reconstrucción de espacios, son las *sendas*⁶³². A partir de esta imagen hemos analizado la novela de *Los detectives salvajes*, son las acciones de los personajes quienes intentan encontrar en el pasado un dibujo que inversamente pueda proyectar el conocimiento de otra “imagen espacial”, para la comprensión de sí misma; de hecho, “el espacio se concreta en nombre de calles que se suceden, como un mantra o como una enumeración aparentemente caótica, referentes hipnóticos tanto para el lector que conoce como para el que desconoce la geografía de la ciudad, ya que ambos se dejan llevar de la mano del itinerario transcrito”⁶³³. Es el caso de la calle Bucareli⁶³⁴, con 32 referencias

⁶³¹ Los seres humanos pueden comportarse de manera tal que, pueden violar las normas tanto razonables como racionales. Justamente esta percepción aborda un problema radical que marca la conciencia moderna: el mal. Susan Neiman, en su ensayo *El mal en el pensamiento moderno*, retoma a esta palabra, sustrayéndola de la esfera de acción del individuo; es decir, de los lugares: “abarca todo lo que queremos decir cuando hoy en día usamos la palabra *mal*: una maldad absoluta que no deja espacio para ninguna forma de aprecio ni de expiación”. En Susan Neiman: *El mal en el pensamiento moderno, una historia no convencional de la filosofía*. México, FCE, 2012, p. 28.

⁶³² Para la definición de este contenido urbano, Lynch señala: “Las sendas son los conductos que sigue el observador normalmente, ocasionalmente o potencialmente. Pueden estar representados por calles, senderos, líneas de tránsito, canales o vías férreas [...]. La gente observa la ciudad mientras va a través de ella y conforme a estas sendas se organizan y conectan los demás elementos ambientales”. Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, p. 62.

⁶³³ Dunia Gras: *El viaje imposible, en México con Roberto Bolaño*. España, Tropo editores, 2010, p. 13.

⁶³⁴ En el capítulo anterior, señalamos que en Amuleto se construye el hipertexto, 2666, debemos añadir que, es la calle de Bucareli el “sendero” que nos conducirá hacia esa Santa Teresa. Además, Auxilio Lacouture, es la urbanita observadora de la modernidad que nos remite: “Y entonces sus mejores amigos dejaron de ser los

exactas en la diégesis. Los detectives observan a la ciudad mientras que a la par, deambulan por ella. Es esta línea de tránsito en donde “ese extrañamiento no se corresponde tanto a los posibles cambios experimentados durante los años de ausencia de la ciudad sino a un proceso paulatino de desintegración, de desaparición de la misma a través de los recuerdos”⁶³⁵, esta imagen se revela en García Madero, quien señala:

El tráfico era igual de denso y la muchedumbre que circulaba por las aceras en nada se diferenciaba de la que fluía por Bucareli Pero luego (tal vez influido por la advertencia de María) fui percibiendo algunas discordancias. Para empezar, la iluminación. El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundaban. Los bares y las cafeterías, en Bucareli eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas⁶³⁶.

poetas jóvenes de México, todos mayores que él, y comenzó a salir con los poetas jovencísimos de México, todos menores que él, chavitos de dieciséis años, de diecisiete, chavitas de dieciocho, que parecían salidos del gran orfanato del metro del DF y no de la Facultad de Filosofía y Letras, seres de carne y hueso a los que yo veía a veces asomados a las ventanas de las cafeterías y bares de Bucareli y cuya sola visión me provocaba escalofríos, como si no fueran de carne y hueso, una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus”. En Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 69.

⁶³⁵ *Ibid...* p., 34.

⁶³⁶ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 44.



Imagen 15: En el corazón de Bucareli, uno de los edificios más antiguos ubicados en la calle Reforma, es una imagen esencial en los discursos de Belano. *Foto del autor.*

Identificando simultáneamente el segundo punto de contacto más emblemático de la imagen propuesto como “borde”⁶³⁷, tenemos a “Santa Teresa”⁶³⁸; si bien, la construcción de este espacio contiene elementos fronterizos que el escritor chileno comienza a perfilar desde el inicio. Cuando Morini, uno de los cuatro críticos⁶³⁹ de 2666, lee una noticia

⁶³⁷ Nos apoyamos con Lynch, quien señala: “Los bordes son los elementos lineales que el observador no usa o considera sendas. Son los límites entre dos fases, rupturas lineales de la continuidad como playas, cruces de ferrocarril, bordes de desarrollo, muros. Constituyen referencias laterales y no ejes coordinados. Estos bordes pueden ser vallas, más o menos penetrables, que separan de una región de otra o bien pueden ser suturas, líneas según las cuales se relacionan y unen dos regiones”. En Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, p. 62.

⁶³⁸ Santa Teresa es la ciudad fronteriza/protagonista de 2666, los asesinatos femeninos que se comenten aquí, no son más que un despliegue de zonas arraigadas, inestables, que se metamorfosean en el espacio urbano. Es esta frontera el hipertexto del mal, palimpsesto del *vacío*: “Santa Teresa no es una forma del destino; es un final que vuelve inteligible a una pluralidad infinita de destinos, y su campo de acción abarca todo el planeta”. Gonzalo Garcés: “El mito del final”, en *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 21/11/2004, p. 7.

⁶³⁹ Los cuatro críticos, Pelletier, Morini, Espinoza y Norton, no son más cuatro destinos que atraviesan el *vacío*, rebasando fronteras, nacionalidades, territorios, la otredad latinoamericana; son europeos perdidos en el

aparecida en *Il Manifesto* sobre los asesinatos de Sonora, firmada por una periodista italiana que había ido a México a escribir artículos sobre la guerrilla zapatista:

La noticia le pareció horrible. En Italia también había asesinos en serie, pero rara vez superaban la cifra de diez víctimas, mientras que en Sonora las cifras sobrepasaban con largueza las cien. Después pensó en la periodista de *Il Manifesto* y le pareció curioso que hubiera ido a Chiapas, que queda en el extremo sur del país, y que hubiera terminado escribiendo sobre los sucesos de Sonora, que, si sus conocimientos geográficos no lo engañaban, quedaba en el norte, en el noroeste, en la frontera con los Estados Unidos. Se la imaginó viajando en autobús, una larga tirada desde México DF hasta la tierra desértica del norte. Se la imaginó cansada después de pasar una semana en los bosques de Chiapas. Se la imaginó hablando con el subcomandante Marcos. Se la imaginó en la capital de México. Allí alguien le contaría lo que estaba sucediendo en Sonora [...]. Durante un instante Morini sintió el deseo irrefrenable de compartir el viaje con la periodista⁶⁴⁰.

Sobre este mismo horizonte —el mismo espacio como escenario natural de la barbarie de “la ciudad modernizada”⁶⁴¹ — nos enfrentamos a un tercer contenido de la imagen: el “distrito o barrio”⁶⁴². Tenemos con Auxilio de *Amuleto* la puesta en escena de un D.F. ya que hemos visto desde *Los detectives salvajes* en donde se repiten “imágenes familiares [...] como el espacio del DF”⁶⁴³, una constante como escenario bidimensional que encubre a la posmodernidad. Además tal alusión cobra un sentido de presagio:

Y así fueron pasando los minutos, con Arturo y Paolo hablando de teatro, con Elena silenciosa y conmigo que giraba la cabeza a cada rato siguiendo las estelas de los ruidos que estaban socavando no ya los cimientos de El Principio de México sino de la ciudad entera, como si me avisaran con algunos años de anticipación o con

mundo. A lo largo del periplo en búsqueda de Archiboldi se refleja su *vacuidad*, el “símbolo de su exilio exterior e interior”. En Antonio Masoliver Ródenas. “Las palabras traicionadas” en *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002. p. 189

⁶⁴⁰ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 29.

⁶⁴¹ Ángel Rama: *La ciudad... op. cit.*, p. 61

⁶⁴² Para desarrollar este tercer concepto, Lynch señala: “Los barrios o distritos son las secciones de la ciudad cuyas dimensiones oscilan entre medianas y grandes, concebidas como un alcance bidimensional, en el que el observador entra en ‘su seno’ mentalmente y que son reconocibles como si tuvieran un carácter común que los identifica [...]. La mayoría de las personas estructura su ciudad hasta cierto punto en esta forma, quedando margen para las diferencias individuales en cuanto a si las sendas o los barrios son los elementos preponderantes. Esto no sólo parece depender no sólo del individuo sino también de la ciudad de que se trata”. En Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, p. 62.

⁶⁴³ Dunia Gras: “Roberto Bolaño y la obra total” en *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: ICCI-Casa América a Catalunya-Universitat Pompeu Fabra, 2005. p. 69

algunos siglos de retraso del destino del teatro latinoamericano, de la naturaleza doble del silencio y de la catástrofe colectiva de la que los ruidos inverosímiles suelen ser los heraldos. Los ruidos inverosímiles y las nubes⁶⁴⁴.

El mundo bolañiano se transforma a partir de una cuarta imagen, “los nodos” que “son los puntos estratégicos de una ciudad a los que pueden ingresar un observador y constituyen los focos intensivos de los que parte o a los que se encamina”⁶⁴⁵. Los nodos más reiterativos son las plazas, un rito de iniciación urbana, espacios abiertos, peligrosos y fascinantes, desolados y miserables. Lugares de intercambio de escrituras o conversaciones, sitios del mundo moderno que el escritor chileno emplea para problematizar los vínculos equívocos entre poetas, la búsqueda de otros escritores e inclusive, de la propia identidad o, sencillamente, para relatar un hecho por algún otro personaje. Las plazas en la narrativa del escritor chileno son: “La noción de *espacio literario*, en el origen del pensamiento de *afuera* y de la alteridad radical se interroga interminablemente por las condiciones de posibilidad de la experiencia de la escritura”⁶⁴⁶.

La imagen de la plaza pública deja de ser un espacio de reconocimiento urbano para convertirse en campo de diálogo y lugar de representación vital de sus personajes. En *Los detectives salvajes* se mencionan algunas de las más emblemáticas del D.F. y de España, entre Barcelona y Mallorca (espacios que en su mayoría, se repetirán en *Amuleto* y *2666*): Plaza de San Fernando, Plaza Popocatépetl, Plaza Pacheco, San Juan, de Santo Domingo, Garibaldi, Cataluña, Santa Catarina, Esterhazy, Ramalleras, Martorell, Molina y Cardona.

⁶⁴⁴ Roberto Bolaño: *Amuleto...op. cit.*, p. 53.

⁶⁴⁵ Además, “los nodos” son concentraciones cuya importancia reside en la que su condensación está determinada por su uso o carácter físico, como una esquina o plaza cercada; por otra parte, constituyen el foco de un barrio “sobre el que irradian su influencia y del que se yerguen como símbolos”. En Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, p. 62.

⁶⁴⁶ Anna Pocca: “Prólogo a la edición española: De la literatura como experiencia anónima del pensamiento”, en *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 11.

Felipe Müller, “sentado en un banco de la plaza Martorell, (Barcelona, octubre de 1991)⁶⁴⁷”

concatena esta relación del espacio como *leit motiv*, para referir a otros hechos:

Estoy casi seguro que esta historia me la contó Arturo Belano porque él era el único de entre nosotros que leía con gusto libros de ciencia ficción. Es, según me dijo, un cuento de Theodore Sturgeon, aunque puede que sea de otro autor o tal vez del mismo Arturo, para mí el nombre de Theodore Sturgeon no significa nada.

La historia, una historia de amor, trata sobre una muchacha inmensamente rica y muy inteligente que un buen día se enamora de su jardinero o del hijo de su jardinero o de un joven vagabundo que por azar va a dar con sus huesos a alguna de sus propiedades y se convierte en su jardinero [...]. En la primera fase del romance viven en la lujosa mansión de ella, en donde ambos se dedican a mirar libros de arte⁶⁴⁸.

Las referencias a una quinta imagen bolañiana apuntalan la configuración de “los hitos” o “mojones”, referencias icónicas en las que el observador no entra en ellas sino que le son exteriores y “pueden estar dentro de la ciudad o a tal distancia que para todo fin práctico simbolizan una dirección constante”⁶⁴⁹. Para Bolaño, los “mojones” más empleados en su narrativa son los “edificios”, un elemento esencial de la imagen entre una multitud de posibilidades que paradójicamente verifican las vicisitudes de la geografía urbana proyectadas para modernizar la ciudad y conferir mejores infraestructuras. En *Putas asesinas*, Buba contempla los edificios de Barcelona así como el crecimiento de la ciudad, en la forma de andamiajes que enmascaran realidades; en pocas palabras es una metonimia de vida:

Y cuando salimos del restaurante, no sin antes haberle firmado autógrafos a los camareros y al cocinero y a los pinches de cocina, nos pusimos a caminar durante un rato por las calles vacías de la ciudad, esa ciudad tan bonita, la ciudad de la sensatez y del sentido común como la llamaban algunos exaltados, pero que también era la ciudad del resplandor en donde uno se sentía bien consigo mismo, y que para

⁶⁴⁷ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 423.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 423.

⁶⁴⁹ Además, Lynch señala: “Pueden ser otros detalles urbanos que caben en la imagen de la mayoría de los observadores. Se trata de claves de identidad e incluso de estructura usadas frecuentemente y parece que se confía cada vez más en ellas a medida que el trayecto se hace más familiar”. En Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad... op. cit.*, pp. 63-64.

mí ahora es la ciudad de mi juventud, bueno, como decía, nos pusimos a caminar por las calles de Barcelona [...]. Los edificios iluminados (obra de grandes arquitectos que Herrera nombraba como si los hubiera conocido personalmente), Buba dijo con una sonrisa más bien triste que si queríamos podíamos volver a repetir la experiencia del año pasado⁶⁵⁰.

Ahora bien José Carlos Rovira analiza la búsqueda de creación de la conciencia a partir de la memoria colectiva en diversos escritores puesto que “la ciudad interior es un recurso que la literatura ha recorrido muchas veces para que sea necesario explicarlo”⁶⁵¹. Las ciudades se reconstruyen en novelas y son transitadas por itinerarios de los personajes que las pueblan como espacio real del presente:

Todos podemos tener el recuerdo, en una ciudad conocida, de algún fragmento literario (que solemos recordar) en el que se describen itinerarios urbanos, lugares, entornos en los que aprendemos un nuevo sentido que es, quizá, el que el escritor quiso conseguir. El conjunto de estas descripciones masivas en la tradición literaria puede crear un amplio espacio en la historia de la literatura: las ciudades míticas, como la Jerusalén celestial; las ideales, como la Florencia medicea; las desaparecidas, como la Tenochtitlan azteca; las fundadas contemporáneamente en la literatura, como el Buenos Aires de nuestro siglo⁶⁵².

Por otra parte, entre la tierra y el espacio vital del hombre, la imagen mitológica de la urbe bolañiana⁶⁵³ recoge a la que ha sido creada dentro de un entorno mítico que se constituye a partir de la diferenciación entre lo masculino y lo femenino como particularidades de diferente valor: “la relevancia de estos mitos fundacionales será un rasgo identificable por la tradición literaria que explica a *posteriori* la diferenciación

⁶⁵⁰ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 165-166.

⁶⁵¹ José Carlos Rovira: *Ciudad y Literatura en América Latina*. Madrid, editorial Síntesis, 2005, p. 11.

⁶⁵² *Ibíd.*, p. 14.

⁶⁵³ Existe una imagen más allá del escritor detrás de los mitos, el de sus personajes que reconfiguran a otras efigies, como una yuxtaposición de ciudad y vida. El mito como otro patrón narrativo en Auxilio de *Amuleto*, quien señala: “Un Orestes embrutecido, antes de que amanezca, le confiesa su plan. Le propone una alternativa. Erígone debe abandonar Argos esa misma noche. Orestes le proporcionará un guía que la sacará de la ciudad y la llevará lejos. Erígone, horrorizada, lo contempla en la oscuridad (ambos están sentados en cada extremo del lecho) y piensa que en las palabras de Orestes se esconde su sentencia de muerte: el mismo guía que su hermano dice estar dispuesto a proporcionarle será quien ejecute la sentencia. El miedo la hace decir que prefiere permanecer en la ciudad, cerca de él”. En Roberto Bolaño: *Amuleto...op. cit.*, pp. 121-122.

urbana. En el recorrido de estos mitos se hallará sin duda una vertiente explicativa que dará cuenta de muchas cosas de la ciudad originaria”⁶⁵⁴. Además a esto se le debe sumar que la puesta en escena de Bolaño se asocia al mito latinoamericano de uso y abuso de poder en las ciudades. Eso quiere decir que su narrativa confiere a la ciudad como un símbolo donde: “Uno de los problemas más urgentes con que se enfrenta la sociedad contemporánea, una vez que se ha hecho consciente de la ‘fabulación’ del mundo operada por el sistema *mediaciencias* sociales, es el de redefinir su propia posición en relación al mito”⁶⁵⁵.

Desde esta misma perspectiva evolutiva de la imagen podremos comenzar a develar la representación de los espacios urbanos en la obra de Bolaño. El desarrollo de esta línea de continuidad —que va desde *Los detectives salvajes* hasta *2666*— nos conducirá a los escollos descriptivos de la ciudad del *vacío*, condenada a la formación de ideales desde la oscuridad interior y la hostilidad de los personajes. La narrativa bolañiana contiene una *deixis* de referencia fija, conformada por su representación y capacidad expresiva. A esto se le suma, también, su capacidad de síntesis de la dinámica espacial:

Imagen urbana	Imagen literaria
Sendero	Calle Bucareli/ <i>Los detectives salvajes</i>
Borde	Santa Teresa/ <i>2666</i>
Distrito	D.F./ <i>Amuleto</i>
Nodo	Las plazas/ <i>Los detectives salvajes</i>
Mojones	Edificios/ <i>Putas asesinas</i>

Imagen 16: El desarrollo de la *imagen* en la ciudad moderna en Bolaño

⁶⁵⁴ José Carlos Rovira: *Ciudad y Literatura en...op. cit.*, p. 19.

⁶⁵⁵ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1990. p.111.

3.2. *La representación de los espacios urbanos en la obra de Roberto Bolaño*

Durante un rato estuvimos los dos en silencio, chupando y mirando por los ventanales ese espacio oscuro que era la ciudad de Managua, una ciudad ideal para perderse, digo, literalmente hablando, una ciudad que sólo conocen sus carteros y en la que de hecho la delegación mexicana se había perdido más de una vez, doy fe.

Hugo Montero de *Los detectives salvajes*

Como vimos en el capítulo anterior, para el escritor chileno la atrofia del urbanita en la ciudad contemporánea es el pilar para la construcción de sus personajes. Este signo semiológico de disminución simbólica del personaje sirve para destruir la memoria y a su vez, configura la estructura de los espacios. Es pertinente aclarar también que los espacios enunciativos del discurso sobre la historia se confunden con las narraciones subjetivas de los personajes lo cual nos aproxima a diferentes órdenes espaciales. El narrador bolañiano muestra entonces un espacio social tan complejo como la ciudad del siglo XX; sus mensajes hipertextuales nos han ligado a su trayectoria individual en donde la figura del urbanita ayuda a proyectar la representación de los espacios urbanos.

El espacio literario supera y traduce a una ciudad, es decir, a la par que los protagonistas de la urbe se desarrollan, los espacios urbanos empiezan a abrir las figuraciones del *vacío*. Aparecen así cartografías simbólicas del espectro social-cultural propuesto por el chileno: ahí está su forma de alinear los problemas de la ciudad moderna colocándose él mismo como un escritor “discretamente postmoderno”⁶⁵⁶. Marcy Schwartz se limita a una observación creativa respecto a esta configuración espacial al señalar que: “Los espacios no son meramente síntomas pasivos de una realidad geográfica y social, y tampoco sirven sólo como factores determinantes de esta problematización simbólica. La

⁶⁵⁶ Raymond Williams: *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, Fundación Universidad central, Santafé de Bogotá, 1998. p. 109.

ocupación y el uso de los espacios, como la pampa, la selva, o en el caso que se considera aquí, la ciudad, toman en cuenta su cotidianeidad y su poder”⁶⁵⁷. Las narraciones aquí propuestas en la obra del chileno son creadas no sólo por él mismo sino también por los ciudadanos, “figuras premodernas de la temporalidad continua que el escritor moderno cree mostrar que no las ha olvidado en el momento mismo en que se libera de ellas son también figuras espaciales específicas de un mundo”⁶⁵⁸, cuya presencia y movimiento trazan itinerarios que asientan la cultura y el uso de la ciudad.

El presente apartado analiza la representación urbana escrita y visual desde la perspectiva narrativa, donde las palabras y las formas visuales irrumpen con reciprocidades productivas en el espacio literario. Sobre la configuración imaginaria del espacio urbano bolañiano se muestran algunos temas centrales: “el desplazamiento, la mirada hacia Europa, el imaginario visual y el compromiso social”⁶⁵⁹ puesto que el énfasis en el espacio de la modernidad, como vimos con anterioridad se debe en parte:

A las pérdidas inevitables y los ajustes necesarios causados por la experiencia del desplazamiento, debido al crecimiento de la globalización y también como respuesta a las experiencias virtuales en los medios de comunicación masiva. Las migraciones del campo a la ciudad o de un país a otro, la circulación de gente de diferentes esferas, las nuevas comunidades creadas a partir de estos cambios geográficos muchas veces impactan más a la ciudad que al campo⁶⁶⁰.

En el capítulo uno, en la última sección incorporamos el concepto elaborado por Marc Augé, los “no-lugares”, concepto del que retomaremos la definición de espacio en donde se señala que se debe realizar una distinción clara entre lugares y no lugares; por

⁶⁵⁷ Marcy Schwartz: *Invenções urbanas. Ficção y ciudad Latinoamericanas*. Buenos Aires, Corregidor, 2010. p.10.

⁶⁵⁸ Marc Augé: *Los no-lugares. Una antropología...op. cit.*, p. 82.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

tanto, nos referimos a la oposición del lugar con el espacio urbano⁶⁶¹, puesto que en nuestro autor el espacio diegético y los objetos que lo habitan están fuertemente axiologizados. Los personajes en el relato son los que llevan el sentimiento del *vacío* a manera de intersticios en toda la urbe. Para esto, Augé señala:

‘lugar practicado’, ‘un cruce de elementos en movimiento’: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo. A este paralelo entre el lugar como conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden y el espacio como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil le corresponden varias referencias que los mismos términos precisan⁶⁶².

El término “espacio” se refiere a un acontecimiento que ha tenido lugar advirtiéndose con claridad que en él se implica la noción de superficie o de tiempo. Por ello practicar el espacio bolañiano nos orilla desde el principio a situarnos dentro de la experiencia del primer viaje, momento en que su narrativa es la nostalgia de la ciudad de su juventud, elemento que funciona como su primera identificación.

Así pues, surgen mapas cartográficos en la narrativa del escritor chileno en donde aparece el espacio como esa experiencia vital que requiere un desplazamiento del viajero quien observa “paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, instantáneas, sumadas y mezcladas en su memoria”⁶⁶³. De tal forma que nos inclinamos por la evocación de los espacios⁶⁶⁴ del escritor chileno donde ni la identidad, ni la relación ni tampoco la

⁶⁶¹ Sobre este pensamiento, Schwartz reflexiona: “La ciudad Latinoamericana como fenómeno espacial, social y cultural ha recibido en años recientes bastante atención por parte de las ciencias sociales y los estudios culturales. Tópicos como los patrones de la violencia urbana, el surgimiento de las megalópolis, los desafíos ambientales de las ciudades, y el arte público confrontan las visiones anteriores que celebran la modernidad y la industrialización”. En Marcy Schwartz: *Inventiones urbanas... op. cit.*, p. 23.

⁶⁶² Marc Augé: *Los no-lugares. Una antropología...op. cit.*, p. 85.

⁶⁶³ *Ibid.*, pp.90-91.

⁶⁶⁴ Encontramos revelador el texto de Amalia Signorelli, “Ciudad: espacios concretos y espacios abstractos”, en donde se advierte que el espacio humano no es precisamente un contenedor indiferenciado, homogéneo, tampoco es una abstracción geométrica. Es diferente estar en el espacio, a lo que la investigadora denomina como “el aquí y el ahora”; aunque cabe resaltar que hay espacios en los que se puede estar bien o se puede estar mal. Nos amparamos en el trabajo de Signorelli, para partir de la primera idea de espacio que

historia tienen verdadero sentido. Sitios donde la soledad se advierte como exceso de violencia o *vaciamiento* de la individualidad. En este mismo espacio los relatos se configuran también como el movimiento de las imágenes que dejan entrever borrosamente por momentos, yuxtapuestos a otros, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir: el *vacío* en el espacio posmoderno.

El proceso de configuración del espacio de la vida del ciudadano bolañiano es el sumario de una constante lucha: comienza por el espacio textual que aparece como la pincelada trémula del escritor chileno para plasmar el paisaje hostil:

14 de diciembre

A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales.

Belano y Lima parecen dos fantasmas.

Si simón significa sí y nel significa no, ¿qué significa simonel?

Hoy no me siento muy bien⁶⁶⁵.

Intercalado entre el drama creativo —de un periplo poético iniciado pero suspendido— tenemos el espacio que ocupa Auxilio en *Amuleto*. Nos referimos al espacio interior, en el que queda cautiva: ahí es en donde el relato yuxtapone el aislamiento y las imágenes sociales del mundo exterior. Es este mundo de deseos desenfrenados e incluso de deseos concertados por el discurso físico de la mujer autonombra como el “amuleto” de su repetido espectáculo. El relato breve rediseña el espacio urbano, la UNAM en primera

encontramos en Bolaño. La autora señala en su obra: “el espacio se define en relación a los seres humanos que lo usan, que lo disfrutan, que se mueven en su interior, que lo recorren y que lo animan [...]. Todo el espacio con el que los seres humanos se relacionan en cualquier circunstancia y ocasión, viene de esta misma relación transformado en recurso: es decir, en medio de supervivencia, estímulo a su utilización, ocasión de crecimiento, pero también de riesgo, tanto a nivel biológico como psicológico, para los individuos solos, no menos que para los grupos”. En Amalia Signorelli: *Antropología urbana*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, pp.55-56.

⁶⁶⁵ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 113.

instancia, como “la ciudad post-letrada desde el imaginario femenino”⁶⁶⁶. La voz femenina sirve para revalorar el dinámico poder social y a su vez contiene tres apreciaciones del espacio pues el cuento nos adentra en el espacio psicológico que está lleno de extrañas manías y reflexiones de Auxilio, el sitio de la orfandad y la pérdida de la juventud y, por último, la representación espacial del viaje de los jóvenes latinoamericanos que van directo al precipicio. Además con el relato femenino se advierte también la creación del espacio hipertextual para futuras narraciones: “Si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré. Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio”⁶⁶⁷.

Los espacios “han inspirado a la encarnación del texto en la ciudad”⁶⁶⁸: en esta línea interpretativa es evidente que en nuestro autor la configuración descriptiva articula un espacio con significación simbólica y reforzada por las imágenes de la urbe. A lo cual el clima posmoderno contribuye paralelamente a una exploración de sus barrios, calles, rincones, márgenes e imágenes. Asistimos a la difusión de un ambiente cada vez más vertiginoso, donde se perpetra un desleimiento del marco espacial para sólo apuntalar que lo inasequible es lo fascinante y aterrador para los habitantes. Se trata, en suma, de estar viviendo en un espacio fundacional de la realidad donde la trama disfraza el contexto convirtiéndose en la enunciación urbana. Así pues, las proyecciones narrativas de Bolaño

⁶⁶⁶ Retomamos esta contribución de Schwartz quien enmienda el trabajo de Ángel Rama, *La ciudad letrada*. La especialista en literatura y cultura en Latinoamérica señala: “es un espacio social no sólo vagamente más allá sino más críticamente posterior a la pasada función de la escritura [...], el selecto espacio cultural urbano hacia una perspectiva contemporánea más amplia, donde la escritura de las mujeres, y no sólo su resistencia, su oralidad, ni su sexualidad, pueden jugar un papel [...]. La ciudad posletrada, como estado actual de crisis e incertidumbre, puede ser también un momento especial para crear un lenguaje, esto es, para pensar de otros modos”. En Marcy Schwartz: *Inventiones urbanas... op. cit.*, pp. 38-39.

⁶⁶⁷ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p.

⁶⁶⁸ Emma Álvarez Tabío: *Invenición de la habana*. Barcelona, Casiopea, 2000, p. 19.

son un “discurso que descubre y edifica la personalidad de una ciudad”⁶⁶⁹. Con “El Ojo Silva” de *Putas asesinas* se realiza una devaluación espacial del concepto de ciudad:

La historia del Ojo transcurría en la India. Su oficio y no la curiosidad de turista lo había llevado hasta allí, en donde tenía que realizar dos trabajos. El primero era el típico reportaje urbano [...]. Así que el primer reportaje había consistido en fotos donde se vislumbraban casas coloniales, jardines derruidos, restaurantes de todo tipo, con predominio más bien del restaurante canalla o del restaurante de familias que parecían canallas y sólo eran indias, y también fotos del extrarradio, las zonas verdaderamente pobres, y luego el campo y las vías de comunicación, carreteras, empalmes ferroviarios, autobuses y trenes que entraban y salían de la ciudad, sin olvidar la naturaleza como en estado latente, una hibernación ajena al concepto de hibernación occidental, árboles distintos de los árboles europeos, ríos y riachuelos, campos sembrados o secos, el territorio de los santos, dijo el Ojo⁶⁷⁰.

La representación de los espacios bolañianos desembocan en uno sólo, el más trabajado y el más laborioso, el que invade a 2666. Ahí se aglutinan todas las representaciones del *vacío* que hemos considerado desde el anterior capítulo. Santa Teresa como el espacio fronterizo, contiene una dimensión temporal, el de la posmodernidad. No obstante esta *alineación* confirma “el espacio íntimo de las intrigas subterráneas”⁶⁷¹ y la obsesión de Bolaño de “la urbe como imagen del espacio infeliz”⁶⁷² de tal forma que las tramas aquí analizadas sobre estructuras urbanas representan movimiento y transición: sobremodernidad. Como andamiajes visualmente porosos, representaciones de territorios que contradicen las normas sociales convencionales, encontramos tres interpretaciones como intersticios que proporcionarán el retrato potencial de la ciudad del *vacío*. A

⁶⁶⁹ Alicia Llarena: *Espacio y Literatura... op. cit.*, p. 52.

⁶⁷⁰ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, pp. 16-17.

⁶⁷¹ Gastón Bachelard: *El espacio... op. cit.*, p. 41.

⁶⁷² El escritor Hernán Neira propone a la ciudad contemporánea como un espacio desaparecido; es decir, en su lugar nos encontramos con el significado de la palabra urbe, en donde señala: “En la imagen de urbe los seres humanos se integran sin vínculo interno, sino tan sólo por la separación a que les obliga un espacio geométrico, sin intensidad, profundidad ni moralidad y donde, siguiendo las leyes de la geometría euclidiana, dos volúmenes no pueden ocupar el mismo lugar. De ahí que en la imagen de la urbe cada uno quita el lugar al otro, en vez de contribuir a que todos tengan su sitio en el mundo, como sucede cuando la ciudad es entendida como polis, como comunidad”. Hernán Neira: “La urbe como espacio infeliz”. En *La ciudad y las palabras*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile 2002. p. 47.

continuación, exploraremos por medio de la escritura tres territorios narrativos de las invenciones urbanas del escritor chileno: la extensión del horror, el universo del *vacío* y la dimensión del colapso.

3.2.1. *La extensión del horror*

Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el *horror*, es decir el mal.
Roberto Bolaño, “Literatura+ enfermedad =Enfermedad”

Para la primera mitad del siglo XIX el cuento fantástico debía tener la capacidad de generar miedo u horror, de esta forma surgió el relato de horror moderno. En este tipo de narración el elemento fantástico fue introducido gradualmente en un ambiente cotidiano determinado, ya que se partió de lo natural para alcanzar lo sobrenatural. A partir del siglo XX, en plena revolución tecnológica, el ciudadano se preguntó por el sentido de la técnica y la producción de máquinas. Entonces lo fantástico se mezcló con lo real y con lo material, por ello el mundo literario se adentró en la ciencia-ficción. Tzvetan Todorov situó el horror sobrenatural en el terreno de lo *extraño puro*⁶⁷³; es decir, aquél que podía captar con más nitidez la experiencia de los límites, la transgresión de las normas morales y sociales con escenas de crueldad, la descripción del mal manifiesto, la preponderancia del crimen y la violación de todos los tabúes. El horror se relacionó con los sentimientos de las personas y como un acontecimiento que desafió a la razón.

En la narrativa de Bolaño el “horror”⁶⁷⁴ tiene otras caras y sus representaciones espaciales son su autofagia practicada. En relación con este contexto ambiental, comenzaremos por los jóvenes detectives salvajes; ellos ya no ven a la gran ciudad como utopía de progreso y civilización, sino que “los hombres empiezan a ver con terror el

⁶⁷³ Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 91.

⁶⁷⁴ Para este término la investigadora Adriana Cavarero propone examinarlo desde el siglo XX, momento en el cual el “horror” adquiere nuevas dimensiones a partir de los sucesos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York: “El trágico desconcierto de una masacre insensata y desmedida, que parecía cerrar definitivamente el siglo XX e inaugurar, en nombre de un horror desorbitante, el nuevo siglo”. Véase Adriana Cavarero: *Horrorismo, nombrando a la violencia contemporánea*. México, Anthropos, 2009, p. 8.

porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino del horror”⁶⁷⁵. El presente apartado se enfocará a definir las condiciones narrativas del horror⁶⁷⁶ en el escritor chileno, es decir a señalar las manifestaciones formales y sus temáticas ligadas a éste: el miedo, lo siniestro, la enajenación, la inhibición del erotismo, el humor macabro, la violencia y la subversión de lo cotidiano. El primer espacio fracturado, a partir de *Los detectives salvajes*, marca el horror⁶⁷⁷ que envuelve a una juventud sacrificada; los real visceralistas son herederos de una modernidad, del fracaso proclamado por los estridentistas, por Cesárea Tinajero y hasta por la cultura francesa:

Y fue entonces cuando de golpe se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo, y entonces supe que ya no iba a poder seguir traduciendo “Sangre de satén” o “Sangre de raso”, supe que si lo hacía iba a terminar asesinando a Bulteau en su estudio de la rué de Teherán y luego huyendo de París como un desesperado. Así que decidí finalmente no llevar a cabo tal empresa y cuando Ulises Lima se marchó (no recuerdo cuándo exactamente) dejé de frecuentar para siempre a los poetas franceses⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ Octavio Paz: “Los hijos del Limo”. En *Obras completas, op. cit...*p., 186.

⁶⁷⁶ Es indiscutible la presencia de México en la obra de Roberto Bolaño; sin duda, el contacto cercano con este territorio, le permitió ser un cercano conocedor de sus mitos, la presencia del horror y de su imagen del mundo, distinta y particular de dicha cultura. Pero cada sociedad posee un ritmo propio, el país azteca es una “casa de presencias”, Octavio Paz señala: “Todas las culturas han sentido el horror del ‘fin del tiempo’. De ahí la existencia de ‘ritos de entrada y salida’ [...]. Pues bien, la estupefacción ante lo sobrenatural no se manifiesta como terror o temor, como alegría o amor, sino como horror. En el horror está incluido el terror — el echarse hacia atrás— y la fascinación que nos lleva a fundirnos con la presencia. El horror nos paraliza. Y no porque la presencia sea en sí misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado”. Octavio Paz: “La casa de la presencia” en *Obras completas*, Tomo 1, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 31-56.

⁶⁷⁷ Sobre este concepto nos adherimos a la clasificación señalada por David Hartwell: “La literatura de horror se produce en tres corrientes principales; la alegoría moral, que trata con el mal manifiesto; la investigación de la psicología anormal, a través de metáforas y símbolos; y lo fantástico, que crea un mundo de duda y terror radical”. David Hartwell: *La evolución de la literatura de terror*. Barcelona, Gigamesh, 1998, pp. 35-42.

⁶⁷⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 234.

Los personajes de la ciudad moderna del D.F viven en el movimiento interno y en el asombro; no obstante hay otros espacios, otros puntos en el tiempo, que se multiplican y diversifican el suspenso y el horror. Aquí debemos realizar una acotación partiendo de que “el horror es un proceso mental. El terror es el sobresalto producido por un hecho particular”⁶⁷⁹. En la escritura del chileno se coloca el horror del pasado entre el olvido y la memoria a través de su forma de relatar las vinculaciones que sostiene entre la literatura, la historia y la sociedad. El tópico del viaje también refiere un contexto de horror: “Yo viajo a África por lo menos tres veces al año, generalmente a los puntos calientes y cuando regreso a París me parece que todavía estoy soñando y me cuesta despertar, aunque se supone, al menos en teoría, que a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás”⁶⁸⁰. También nos asomamos a Auxilio, de *Amuleto*, quien percibe con horror el engendro que había generado la nueva metrópolis; aunque describe en primera instancia el quiebre obvio de la experiencia entre la dictadura y el exilio conformada en los espacios y atmósferas:

Pocos días después, en enero de 1974, llegó Arturito de Chile y ya era otro. Quiero decir: era el mismo de siempre pero en el fondo algo había cambiado o había crecido o había cambiado y crecido al mismo tiempo. Quiero decir: la gente, sus amigos, lo empezaron a mirar como si fuera otro aunque él fuera el mismo de siempre. Quiero decir: todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo⁶⁸¹.

El horror se inyecta puro en el relato de “Días de 1978” de *Putas asesinas* mediante una concatenación entre el clima de exiliados chilenos en Barcelona, peleas inútiles, la locura, el aburrimiento, la fragilidad y lo inevitable. En Bolaño, el horror es asombro ante

⁶⁷⁹ Norma Lazo: *El horror en el cine y en la literatura*. México, Paidós, 2004. p. 37.

⁶⁸⁰ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 526.

⁶⁸¹ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 69.

una totalidad henchida e inaccesible y “todas las presencias, bien y mal dejan de ser mundos opuestos y discernibles y nuestros actos pierden peso, se vuelven inescrutables”⁶⁸². Las relaciones espaciales discurren aquí entre apartamentos y psiquiátricos. Si para Bachelard la casa es “instrumento de análisis para el alma humana”⁶⁸³, en el escritor chileno el viaje es el parámetro de la estancia aligerada para la percepción del horror. El tren en donde marcha U a París desemboca en su muerte: es el espacio en donde se desarrolla toda una película de casas soñadas. La movilidad condensa un mundo desaparecido, el horror comienza a emanar como un simple mundo externo y es la antesala aligerada que se desarrolla poco a poco en los grandes espacios viajeros. Por su parte, esta extensión se presenta como levedad, memoria y olvido:

Pasan los días. Al principio B intenta, con un impulso que tiene algo de autodestructivo, encontrar a U, a la mujer de U, y para tal fin visita, como nunca lo había hecho, las casas de los chilenos exiliados en Barcelona que conoce, y oye sus problemas, sus comentarios sobre la cotidianidad con una mezcla de horror e indiferencia que disfraza detrás de una mirada de aparente interés, pero U y su mujer nunca están, nadie los ha visto, todos, por supuesto, tienen algo que contar, alguna opinión pertinente que emitir sobre la desgracia que planea sobre ellos, pero lo único cierto, concluye B al cabo de tantas visitas y monólogos, es que U y su mujer evitan la sociedad de sus iguales. Después el impulso pierde potencia, se agota, y B regresa a sus costumbres⁶⁸⁴.

En el caso de “Putas asesinas”⁶⁸⁵ el horror es una serie de desplazamientos espaciales que evolucionan a la seducción. Ahí el mal se aposenta en la geografía habitacional de una mujer; para recuperar dicho semillero semántico la protagonista secuestra a Max después de tener relaciones sexuales. La violencia es consensuada y la

⁶⁸² Octavio Paz: *Los hijos... op. cit...*p., 57.

⁶⁸³ Gastón Bachelard: *La poética...* op. cit., p. 23.

⁶⁸⁴ Roberto Bolaño: *Putas...* op. cit., p. 69.

⁶⁸⁵ Cuento dedicado a Teresa Ariño, “responsable del departamento de edición, quien habitualmente hacia la revisión de las primeras pruebas y luego supervisaba la corrección de las segundas, y que, por tanto, llevaba a cabo con Roberto elaborados torneos gramaticales”. En Jorge Herralde: *Para Roberto Bolaño*. Colombia, Villegas editores, 2005, p. 73.

soledad figura como el arma principal. La mujer⁶⁸⁶ es la contrafigura del modelo femenino pues resume el efecto del arte-horror⁶⁸⁷. Las páginas de esta historia evocan las incómodas posiciones de los personajes y anuncian la proximidad de la muerte. Bolaño no nos describe los horrores de la sexualidad: nos ofrece, sin más, la imagen de lo sexual. El poeta no quiere decir: dice. Oraciones y frases son medios. La imagen es un medio; sustentada en sí misma porque ella es su sentido narrativo. En ella acaba y en ella empieza. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. El horror pone en entredicho la existencia; el poeta chileno juega con lo ya antes señalado por Baudrillard: “La trampa de la liberación sexual y política de la mujer consistió precisamente en hacer creer a las mujeres que son mujeres: entonces vence la ideología de la feminidad, el derecho, el estatuto, la idea, todo eso domina con la creencia en su propia esencia. Ahora ‘liberadas’, se pretenden mujeres, y se ha perdido la ironía superior de la comunidad”⁶⁸⁸. En este cuento mujer y ciudad obtienen el mismo peso de su plenitud y paradójica presencia y su “Extrema visión de *irrealidad* es en la que el espacio del pasado y el deseo *desrealizan* al del

⁶⁸⁶ La mujer es el símbolo del abandono en la narrativa bolañiana, una explicación/cosificación para el horror. Además, desde la lectura del Primer Manifiesto Infrarrealista efectuado en una Librería Gandhi del D. F. en el año 1976, el título presenta reminiscencias claras al manifiesto *Lanchez tout* publicado por André Breton: “Dejad todo. Abandonad Dadá. Abandonad a vuestra mujer, a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y vuestros temores. Abandonad lo conocido por lo desconocido. Partid por los caminos”. En Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. III, Guadarrama, Madrid, 1971, p. 17.

⁶⁸⁷ Según Noël Carroll, el pensamiento del hombre debe contener cualquier expresión artística relacionada con las formas del horror para llegar a construir dicho efecto, puesto que: “[...] como lector o miembro de una audiencia (en el cine o el teatro) me encuentro en un estado emocional equivalente al que los personajes de la obra parecen estar sumidos, por lo tanto estoy *arte-horrorizado* por el muerto-demonio (continuando con el primer personaje declarado de este género) si y sólo si: estoy en un estado de agitación física que, ha sido suscitado por mi pensamiento de que el muerto-demonio es un ser posible y mi capacidad evaluativa y racional de *acceptar* que, este muerto-demonio posee la facultad de ser físicamente peligroso del mismo modo en que lo es en la ficción, y que este muerto-demonio tiene la desagradable propiedad de ser una criatura hedionda, desagradable o, en una palabra, impura; lo que hace que estas contravenciones hacia la razón estén acompañadas del deseo de no querer tocar seres que en algo se asemejen al muerto-demonio. En Noël Carroll: “The Nature of Horror”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, núm. 1, 1987 p.57.

⁶⁸⁸ Jean Baudrillard: *La transparencia... op. cit.*, p. 82.

presente, robándole su ‘historia’, robándole hasta la materialidad misma de su realidad”⁶⁸⁹;

sin más, ambas engendran el horror:

Han intentado matarme, una jodida puta del extrarradio de la ciudad, de las afueras de la ciudad y del tiempo, una puta del más allá que me vio en la tele (¡salimos en la tele!) y que me llevó en su moto y que me la chupó y que me ofreció su culo y que me dijo palabras que al principio me sonaron misteriosas pero que luego entendí, o mejor dicho sentí, una puta que me dijo palabras que sentí con el hígado y con los huevos y que al principio me parecieron inocentes o cachondas o producto de mi lanza que le llegaba hasta las entrañas, pero que luego ya no me parecieron tan inocentes, chavales, os lo voy a explicar, ella no paraba de murmurar o susurrar mientras la cabalgaba, ¿normal, no? [...]. Y entonces fue como si ese mar de testosterona, ese mar de semen se estremeciera ante una voz sobrenatural, y el mar se encogió, se replegó en sí mismo, el mar desapareció, chavales, y todo el océano se quedó sin mar, toda la costa sin mar, sólo piedras y montañas, precipicios, cordilleras, fosas oscuras y húmedas de miedo, y sobre esa nada la barca siguió navegando y yo la vi con mis dos ojos, con mis tres ojos, y dije no pasa nada, no pasa nada, cariño, cagado de miedo, fosilizado de miedo⁶⁹⁰.

Entre la ciudad y el espacio narrativo se sigue trazando dicha extensión. A su vez para el poeta chileno lo horrible no consiste en la mera acumulación de formas e imágenes, sino en mostrar en un mismo plano y en un mismo instante las dos vertientes de la existencia humana. Lo horrible muestra las entrañas del ser, el estado puro todoroviano, el elogio de lo cotidiano: “el horror no sólo se manifiesta como una presencia total, sino también como ausencia: el suelo se hunde, las formas se desmoronan, el universo se desangra. Todo se precipita hacia lo blanco. Hay una boca abierta, un hoyo”⁶⁹¹. La dialéctica bolañiana contiene extrañeza y reconocimiento, elevación, caída, devoción, repulsión y fascinación; lo sagrado también contiene horror, el escritor lo refleja en otro de los cuentos de *Putas asesinas*, en “El Ojo Silva”, se va preparando la “región del horror”⁶⁹²:

⁶⁸⁹ Luz Aurora Pimentel: *El espacio... op. cit.*, p. 155.

⁶⁹⁰ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 124.

⁶⁹¹ Octavio Paz: *Los hijos... op. cit...*p., 57.

⁶⁹² Julia Kristeva: *Los poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1989, p. 278.

La fiesta tiene la apariencia de una romería latinoamericana, sólo que tal vez es más alegre, más bulliciosa y probablemente la intensidad de los que participan, de los que se saben participantes, sea mayor. Con una sola diferencia. Al niño, días antes de que empiecen los festejos, lo castran. El dios que se encarna en él durante la celebración exige un cuerpo de hombre —aunque los niños no suelen tener más de siete años— sin la mácula de los atributos masculinos. Así que los padres lo entregan a los médicos de la fiesta o a los barberos de la fiesta o a los sacerdotes de la fiesta y éstos lo emasculan y cuando el niño se ha recuperado de la operación comienza el festejo. Semanas o meses después, cuando todo ha acabado, el niño vuelve a casa, pero ya es un castrado y los padres lo rechazan. Y entonces el niño acaba en un burdel. Los hay de todas clases, dijo el Ojo con un suspiro. A mí, aquella noche, me llevaron al peor de todos⁶⁹³.

Las situaciones y niveles espaciales que se plantean como vehículo del horror se consagran en “Gómez Palacio”. Ahí el narrador inscribe en la escritura un itinerario constante por espacios transitorios: es el portavoz de una cartografía en donde se concretiza el legítimo horror ante el mundo moderno y el lector se enfrenta al horror del *vacío*. El espesor del relato transfigura la cotidianeidad en algo funesto e inexplicable para volver luego a la apariencia de lo normal. Y esta naturalidad permeada por el horror se vuelve el eje apocalíptico, profético incluso, el proyecto de ramificación del escritor. El lugar como mal-estar, en donde el horror es el rostro urbano del siglo XX:

Fui a Gómez Palacio en una de las peores épocas de mi vida. Tenía veintitrés años y sabía que mis días en México estaban contados. Mi amigo Montero, que trabajaba en Bellas Artes, me consiguió un trabajo en el taller de literatura de Gómez Palacio, una ciudad con un nombre horrible. El empleo acarrea una gira previa, digamos una forma agradable de entrar en materia, por los talleres que Bellas Artes tenía diseminados en aquella zona. Primero unas vacaciones por el norte, me dijo Montero, luego te vas a trabajar a Gómez Palacio y te olvidas de todo. No sé por qué acepté. Sabía que bajo ninguna circunstancia me iba a quedar a vivir en Gómez Palacio, sabía que no iba a dirigir un taller de literatura en ningún pueblo perdido del norte de México⁶⁹⁴.

⁶⁹³ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, p. 27.

El plano espacial evidencia la crisis de la desestabilización de los sujetos, motor en sordina del horror de los 13 cuentos de *Putas asesinas*. Los escenarios bolañanos establecen la simbiosis permanente con América Latina, la modernidad y la experiencia cotidiana. Tanto el nivel de la trama, como la estructura y el discurso, no requieren de asesinatos masivos sino de ese reconocimiento interno en donde el *yo* —que comienza a saberse posmoderno— es el homicida y con él reside el horror en el territorio interior. Así pues, entre el espacio del presente y el futuro, se plantea una escena trivial en el cuento “Dentista”, en donde se decodifica el horror aunque de modo encubierto. Ahí la historia girará más en torno a la vida del especialista, a su mala experiencia con uno de sus pintores favoritos y al personaje de José Ramírez, un humilde adolescente que resulta ser un notable cuentista. Es entonces cuando la escena del asesinato pasa a segundo plano puesto que es el horror mismo quien no encuentra explicación:

No era Rimbaud, sólo era un niño indio.

Lo conocí en 1986. En aquel año, por motivos que no vienen a cuento o que ahora me parecen banales, estuve unos días en Irapuato, la capital de las fresas, en casa de un amigo dentista que estaba pasando por un mal trance. En realidad, el que estaba mal era yo (mi novia había decidido romper abruptamente nuestra ya prolongada relación), pero cuando llegué a Irapuato, en donde supuestamente iba a tener tiempo para pensar en mi futuro y tranquilizarme, me encontré a mi amigo dentista, siempre tan discreto y ponderado, al borde de la desesperación.

Diez minutos después de haber llegado me contó que había matado a una paciente. Como no me cabía en la cabeza que un dentista pudiera matar a alguien, le rogué que se tranquilizara y me contara toda la historia⁶⁹⁵.

La economía hipertextual de los cuentos de Roberto Bolaño interesa, sorprende, fascina y horroriza con vigor, debido a la profundidad con la que se explora en sus páginas la compleja condición humana. Si “toda renovación pasa por un parricidio”⁶⁹⁶, el escritor

⁶⁹⁵ Roberto Bolaño: *Putas...op.cit.*, p.175.

⁶⁹⁶ Liliana Weinberg: “Lo real ominoso y los límites del mal”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004. P. 235.

aborda el horror con imaginación; es decir, no existe una falta de verosimilitud en sus discursos atacando con firmeza a la apoteósica realidad. Además, siguiendo este perfil, debemos añadir la visión retomada por Celina Manzoni, en su prólogo a los ensayos de Alejo Carpentier, en donde señala: “Ni siquiera los acontecimientos que constituyeron lo real horroroso latinoamericano de los años sesenta en adelante, una expresión que él mismo trae a la conferencia de Yale, lograron quebrar sus convicciones ni su confianza en lo real maravilloso”⁶⁹⁷. En *Putas asesinas* se escritura lo real horroroso⁶⁹⁸ como afirma Carpentier⁶⁹⁹, la dimensión espacial articula la significación ideológica de la realidad circundante, así lo leemos en “Prefiguración de Lalo Cura”.

Apoyándonos en estas reflexiones examinamos en dicho cuento la adquisición de la conciencia sobre los espacios que son salidas del infierno, de la narración de un hijo de “un cura renegado”⁷⁰⁰, un texto que presagia y entreteje las viejas costumbres que bien podrían mantenerse como pintorescos anacronismos al borde de la desaparición o como “el misterio de la vida en Latinoamérica”⁷⁰¹. En él los personajes son la representación de la crudeza sexual⁷⁰² porque giran “Alrededor de la inflación erótica actual y de lo porno, una especie

⁶⁹⁷ Celina Manzoni: “Ensayos selectos”, en Prólogo a la edición. Buenos Aires: Corregidor, 2003, p. 18.

⁶⁹⁸ Sobre esta condición de lo real horroroso, la grandeza de Bolaño es justamente haber visto una realidad Latinoamericana, como señaló Alejo Carpentier, una limitación exclusiva de dicho continente; es decir; en este espacio urbano se detecta lo que “es realmente horroroso que se vuelve tan insólito como lo real maravilloso. Entonces ¿Cuál es la misión nuestra? Si el escritor latinoamericano tiene el don de revelar lo maravilloso, el ciudadano que hay dentro de cada escritor latinoamericano debe combatir con todas sus fuerzas, como lo hacen millares y millares de intelectuales latinoamericanos, lo real horroroso”. En Alejo Carpentier: *Obras completas, Conferencias, Volumen 14*. México, Siglo XXI editores, 1991, p. 214.

⁶⁹⁹ Weinberg sustituye a esta categoría propuesta por Carpentier como “lo real ominoso”; es decir, “un horizonte narrativo que se apoya en la idea del mal, de error y de caída”. En Liliana Weinberg: “*Lo real ominoso y los límites...* op. cit., p. 410.

⁷⁰⁰ Roberto Bolaño: *Putas...* op. cit., p. 97.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁰² En la diégesis de “Prefiguración de Lalo Cura”, la narración se perfila hacia respuestas sobre su llegada al mundo del protagonista, toda la narración parece estar ubicada hacia la búsqueda de los distintivos orígenes familiares de Olegario; además, los datos que develan su historia concatenan dicha crudeza sexual: “Mónica y Doris hacen un 69 negro en una gran cama blanca. El ganadero muerto abre los ojos. Se incorpora y sale del ataúd ante el horror y la estupefacción de familiares y amigos. Cubierta por el toro y por el cóndor, Connie pronuncia la palabra Kundalini. Las vacas huyen de los establos y los títulos de crédito aparecen sobre el

de denuncia unánime reconcilia a las feministas, los moralistas, los estetas, escandalizados por el envilecimiento del ser humano rebajado a la categoría de objeto y por el sexo-máquina que disuelve las relaciones de seducción en una orgía repetitiva y sin misterio”⁷⁰³. Así, en esta ficción se hilvana la magnitud del horror mientras entendemos toda clase de manifestaciones de la fealdad. Aparece ésta última en una dimensión tan grande que, por su deformidad, aterra. Sobre este mismo horizonte, los personajes y el espacio constituyen una misma relación conceptual, ambos simbolizan la podredumbre de la ciudad y: “La relación de sujeto a sujeto es reemplazada por un simulacro en que la basurización del otro constituye la condición de posibilidad de toda tentativa de relación entre Centro y Periferia”⁷⁰⁴.

La *basurización* que hace Bolaño en el cuento de *Putas asesinas* —en donde la pornografía interviene como declaración implícita del horror— constituirá el espacio hipertextual: el cual irá convirtiéndose en una representación urbana. Será un lugar en donde no sólo los ciudadanos son consumidores de basura, sino que también son el desecho mismo de otros seres más privilegiados. Lalo Cura, personaje hipertextual, representa un espacio ficcional y concluirá a otro lugar: “La parte de los crímenes”, de 2666. Casi al final del relato se lee: “Ahora no hay tiempo para aburrirse, la felicidad desapareció en algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro. Un asombro constante, hecho de cadáveres y de personas comunes y corrientes”⁷⁰⁵. Es el mismo Lalo Cura quien nos traslada hacia la calamidad: la impresión que el lector recibe es la de “el horror ante la falta de consistencia del individuo, por lo regular se trueca en una autoafirmación histérica, en un egoísmo que

cuerpo abandonado del Pajarito Gómez que poco a poco se va oscureciendo”. En Roberto Bolaño: *Putas...* *op. cit.*, p. 102.

⁷⁰³ Gilles Lipovetsky: *La era del...* *op. cit.*, p. 23.

⁷⁰⁴ Daniel Castillo Duarte: *Los vertederos de la posmodernidad, Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ottawa, Dovehouse-UNAM, 1998. pp. 31-32.

⁷⁰⁵ Roberto Bolaño: *Putas...* *op. cit.*, p. 112.

incrementa su autoafirmación hasta la malignidad y crueldad frente a los otros *yoes*⁷⁰⁶. Desde este punto de vista *Putas asesinas* prepara el terreno a los espacios que confluyen en la ciudad⁷⁰⁷: “la máquina social que horroriza a los románticos de ayer y hoy, una máquina que en el mejor de los casos doma los egoísmos y los une con el egoísmo colectivo del interés por la supervivencia”⁷⁰⁸.

La conformación de un diseño espacial unitario en la *polis* bolañiana encuentra su realización en *2666*; el escritor chileno “traza una genealogía del mal y una cartografía del horror contemporáneo que se remonta a la Europa del Tercer Reich y a la Rusia de Stalin, y que encuentra su última y no menos aterradora expresión en el asesinato de mujeres en la ciudad de Santa Teresa —trasunto de Ciudad Juárez—, en la frontera mexicano-estadounidense”⁷⁰⁹. Los críticos han hablado de que es la aspiración literaria más ambiciosa y extensa dentro de su obra⁷¹⁰, aquí el horror se traza con el mal, la crueldad y la violencia. El territorio del mal está asociado a la ciudad imaginaria de Santa Teresa. El horror comienza con el viaje a este lugar de los —denominados como *archimboldianos*— donde han arribado siguiendo una pista que factiblemente los llevará hasta su escritor favorito⁷¹¹.

⁷⁰⁶ Rüdiger Safranski: *El mal o el drama de la libertad*. España, Tusquets Editores. 2005, p. 78.

⁷⁰⁷ Ahora bien, de todos los espacios urbanos a los que se refieren los trece cuentos de *Putas asesinas*, existe uno sólo que sobresale por su descripción arquitectónica; si bien, el relato de “Buba”, en donde el narrador personaje de Acevedo, un futbolista chileno, se va a jugar al Fútbol Club Barcelona, hace referencia a la otra cara del espacio, la del bien, desde el inicio del relato: “La ciudad de la sensatez. La ciudad del sentido común. Así llamaban a Barcelona sus habitantes. A mí me gustaba. Era una ciudad bonita y yo creo que me acostumbré a ella desde el segundo día”. En Roberto Bolaño: *Putas...op. cit.*, p. 147.

⁷⁰⁸ *Ibid.* p. 119.

⁷⁰⁹ Juan Carlos Galdo: “Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Hipertexto 2*, Texas A&M University, p. 24.

⁷¹⁰ Para sustentar esta afirmación, seleccionamos artículos de críticos literarios, de los cuales hemos recogido en los capítulos anteriores otras aseveraciones; y señalamos las siguientes: “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño” (Espinosa); “2666: la magia y el mal” (Candia); “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis” (Paz Soldán); “Una primera aproximación a 2666 de Roberto Bolaño” (Rodríguez de Arce); “Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño” (Donoso); “2666: la autoría en el tiempo del límite” (Elmore); y “El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño” (Muniz).

⁷¹¹ Si bien, en el capítulo anterior, abordamos la diégesis de las cinco partes que componen a *2666*. Para un análisis más ágil, nos disponemos solamente a ceñirnos en lo concerniente a la representación espacial del horror.

El epígrafe con el cual inicia el terrible peregrinaje que conforma a *2666* reza así: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”, planteando entonces el destino de este espacio. Lugar donde el fastidio es uno de los peores males que ha enquistado la ley moral y la ética en el arte del urbanita ya que la cultura moderna es bifronte. En efecto, según Simmel: “Todo lo bueno en ella es la condición del mal, todo lo bueno muestra un reverso del mal en el que de modo alguno, podríamos, es más, querríamos, prescindir. La cultura moderna es trágica en el sentido más estricto y exacto de la palabra”⁷¹².

El *horror vacui*⁷¹³ contiene el declive de la soledad y de lo grotesco se le suman las experimentaciones técnicas de Bolaño, las cuales componen la extensión del espacio urbano en *2666* y la creación constante de zonas ficcionales. En éstas áreas convergen de manera cruda la zona narrativa del horror: ahí donde *el mal*⁷¹⁴ es propenso a contaminar la mente de los hombres más inteligentes e infecta el pensamiento de “La parte de los críticos” desde sus primera líneas: “El nombre de Liz Norton se pronunció cincuenta veces, nueve de ellas en vano. La palabra París se dijo en siete ocasiones. Madrid, en ocho. La palabra amor se pronunció dos veces, una cada uno. La palabra horror se pronunció en seis ocasiones y la palabra felicidad en una”⁷¹⁵.

Sí, en el fondo, no hay nada más en el concepto del horror que el mal, ambos subvierten a lo cotidiano: todos los fragmentos de esta última novela son los laberintos

⁷¹² Georg Simmel: *El individuo y...op. cit.*, p. 20.

⁷¹³ Con un significado literal, el “miedo al vacío”. La ciencia premoderna afirmaba que la naturaleza aborrece el vacío, haciendo de este *horror vacui* un principio absoluto. Aristóteles aportó una argumentación exhaustiva contra *el vacío*. “Desde entonces, entendemos que el vacío es el contrapunto necesario a la presencia de las cosas, es quizás su constitución última y esencial”. En Albert Ribas: “En los límites de la realidad: el vacío”. *La Recherche*, 1999, pp.41-45.

⁷¹⁴ Mucho se ha hablado que converge *el mal* en la genealogía del horror, Bolaño en sus 50 años de vida “Había explorado a fondo el tema del mal —el mal absoluto, lo llamó él— primero en la figura del capitán de la fuerza aérea chilena Carlos Wieder en uno de sus textos más conocidos, la novela *Estrella distante* (a su vez una ampliación de la semblanza de Carlos Ramírez Hoffman, esteta del horror, con cuya historia culminaba *La literatura Nazi en América*, también publicada en 1996) y luego en *Nocturno de Chile* (2000). Juan Carlos Galdo: “*Fronteras del mal...op. cit.*”, p. 23.

⁷¹⁵ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 28.

narrativos en donde lo trágico puebla con las formas progresivas de la infertilidad. La ironía se expone al desnudo durante el proceso investigativo como sostienen los críticos: “La nota estaba dirigida a sus ‘colegas’ Espinoza, Pelletier y Norton. Queridos colegas, había escrito sin un ápice de ironía. Esto los hizo reír aún más, aunque acto seguido los entristeció, pues el ridículo de un ‘colega’, a su manera, tendía puentes de hormigón armado entre Europa y aquel rincón trashumante”⁷¹⁶. En efecto, antes de asomarnos al estado puro del *horror*, es esta primera parte sólo el umbral para anunciar la fría exhibición de la miseria humana; la puesta en escena que realiza Bolaño y “su elección recae sobre un vicio que ‘bostezando’ se traga el mundo, el horror del vacío, la atracción del agujero negro en el interior”⁷¹⁷.

Sin embargo el horror —nos parece decir Bolaño— no puede sino involucrar a quien en el plano espacial lo crea y lo vuelve a narrar. Aunque sea apoyándose en la autorreflexión del narrador, quien penetra en las interioridades en las que el mal está instalado; interioridades llenas de pesadumbre, tormento, soledad, incompreensión y abandono. Todo esto se percibe en la inflexible tragedia de “La parte de Amalfitano”. Ahí el *horror* se apodera del profesor Óscar y lo hace particularmente en su vida privada, pues el sueño o la pesadilla urbana consiguen despertarlo de golpe. En la cruda realidad de saberse en Santa Teresa. Amalfitano hace un recuento del tiempo y del espacio donde pone al desnudo las manifestaciones del temor y traduce el vestigio tétrico del mal: la individualidad del ser humano se funde aquí en el territorio del *horror*.

La representación del tercer espacio narrado de *2666* se muestra con el neoyorquino Antonio Fate, mejor conocido como Quincy Williams, un periodista negro quien es enviado a Santa Teresa con la encomienda de reseñar una pelea de boxeo protagonizada por

⁷¹⁶ *Ibíd.* p. 72.

⁷¹⁷ Rüdiger Safranski: *El mal o el drama de...op. cit.*, p. 295.

Merolino Fernández, un compatriota suyo. En efecto, Fate descubre que la extensión del horror es el mal; al llegar el día del combate, asiste a la función y allí Chucho Flores le presenta a Rosa, la hija de Amalfitano. Una vez finalizado el combate, Fate, Rosa, Chucho y unos amigos se van juntos, pero un suceso violento presenciado por el neoyorquino hace que huya junto con Rosa. Ambos llegan a casa de Óscar Amalfitano quien espantado de lo que le pueda suceder a su hija, le entrega dinero a Fate para que la saque del país. Antes de abandonar México, de sentir el horror de saberse perseguidos, el periodista, Rosa y Guadalupe se preparan a entrevistar al sospechoso de los asesinatos. Cuando se encuentran con él, les llama la atención la enorme fisonomía del preso. En este texto, Santa Teresa es para Fate un “abismo del mal que atrae”⁷¹⁸, independientemente de las desventajas que se derivan de las malas acciones ocurridas ahí; una afinidad que nace entre personaje/espacio para desembocar en la reproducción de los lugares que se desprenden del horror y, define, en su profundidad la reproducción fotográfica de las superficies y con ella el movimiento de los personajes.

Aproximándonos hacia el final del relato aparece en contraste el devaluado mundo urbano contemporáneo con la dimensión del *horror* que el protagonista alcanza a descubrir. Bolaño ironiza sobre el estatus de civilizado y las estrechas metas que se han ido imponiendo a la modernidad; Santa Teresa es un espacio enraizado extremadamente como arquetipo de la alteridad en el imaginario contemporáneo. El texto visual-verbal resiste a las estructuras totalizantes, en las que nuestro autor reconfigura el diseño urbano mientras anuda la posición binaria entre imágenes visuales y lenguaje:

Comieron en un local llamado El Rey del Taco. En la entrada había un dibujo de neón: un niño con una gran corona, montado en un burro que cada cierto tiempo se levantaba sobre sus patas delanteras tratando de tirarlo. El niño jamás se caía,

⁷¹⁸ Georges Bataille: *La literatura y el mal*. Barcelona, Nortésur, 2010, p. 58.

aunque en una mano llevaba un taco y en la otra una especie de cetro que también podía servirle de fusta. El interior estaba decorado como un McDonald's, sólo que algo chocante. Las sillas no eran de plástico sino de paja. Las mesas eran de madera. El suelo estaba embaldosado con grandes baldosas verdes en algunas de las cuales se veían paisajes del desierto y pasajes de la vida del Rey del Taco. Del techo colgaban piñatas que remitían, asimismo, a otras aventuras del niño rey, siempre en compañía del burro. Algunas de las escenas reproducidas eran de una cotidianidad desarmante [...]. Como si el Rey del Taco no fuera el nombre de un restaurante sino el personaje de un cómic que Fate jamás había tenido oportunidad de leer. Sin embargo, la sensación de estar en un McDonald's persistía⁷¹⁹.

La vitalidad del mundo urbano de 2666 posee complejas dimensiones, si Fate entiende que: “Todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos”⁷²⁰, en la cuarta parte el desarrollo urbano tiene que ver con “una sucesión de crímenes que ocurren entre 1993 y 1997 y que tienen por víctimas a jóvenes mujeres, adolescentes y niñas, la mayoría humildes obreras de las maquiladoras localizadas en los parques industriales de la ciudad. Violadas, cosidas a puñaladas, estranguladas, torturadas, quemadas”⁷²¹. Aquí los aspectos que participan en el desarrollo urbano se representan por medio de la concatenación directa entre muerte y espacio exterior; es decir, las calles son el desembarcadero del mal:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma⁷²².

⁷¹⁹ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 194.

⁷²⁰ *Ibid...*p. 211.

⁷²¹ Juan Carlos Galdo: “*Fronteras del mal...op. cit.*”, p. 25.

⁷²² Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 219.

Hacia el quinto segmento existe “un vértigo y una ascesis en este horror”⁷²³ en “La parte de Archimboldi”. La voluntad exasperada del mal se demuestra al revelar la profunda significación de la vida del misterioso autor alemán. La diégesis del horror tiene que ver con las guerras pues el inicio se remonta a la Primera Guerra Mundial. Por aquellos días un soldado cojo contrae nupcias con una mujer tuerta que también vivía en su pueblo. Ellos tendrán dos hijos: el mayor, Archimboldi, cuyo nombre real es Hans Reiter y la pequeña, Lotte Reiter. A Hans le declaran incompetente para los estudios por lo que comienza a trabajar como sirviente en la casa de campo de un barón. Posteriormente, en 1939, se alista en el ejército alemán para combatir durante la Segunda Guerra Mundial; en una de las batallas finales se entrega al ejército norteamericano permaneciendo retenido en un campo de prisioneros. Cuando es liberado se traslada a la ciudad de Colonia en donde conoce a Ingeborg, su futura esposa. Archimboldi consigue una máquina de escribir y empieza a crear su primera novela, acogiendo como seudónimo el primer nombre que le viene a la cabeza y así surge Benno von Archimboldi. Consigue que un editor, Bubis, le publique la obra y las restantes que escribe. Debido al estado de salud de Ingeborg, la pareja viaja por Europa con el fin de que ella se reponga, aunque finalmente fallece. Archimboldi comienza a gozar de cierto éxito como escritor, residiendo en Venecia. Llegados a este punto empieza la narración de Lotte, la hermana de Archimboldi, lo cual hará que se traslade a Santa Teresa dando pie al comienzo del relato de 2666.

El mal se apodera de la ciudad y esta se convierte en el espacio del horror. Después de Auschwitz⁷²⁴, prototipo supremo de la deshumanización industrializada del urbanita,

⁷²³ Georges Bataille: *La literatura y el mal... op. cit.*, p. 163.

⁷²⁴ El filósofo Neiman señala a Auschwitz como un espacio arquetípico del horror puesto que: “Si puede decirse que Auschwitz marca su fin es por la manera en que marca nuestro terror”. Susan Neiman: *El mal en el pensamiento moderno... op. cit.*, p. 28.

Bolaño presenta una genealogía completa de la realidad y “los eventos del siglo XX hicieron que las explicaciones sistemáticas del todo parecieran no sólo imposibles, sino final y decididamente equivocadas”⁷²⁵. Más aún, la figura del pensamiento del mal moderno es la imagen visual del espacio urbano; además es esa apropiación violenta del espacio y de la destrucción que se lee en el hipertexto de *2666*:

En esta ciudad esperó veinticuatro horas en la estación, comiendo sopa del ejército. El que distribuía la sopa era un sargento cojo como él. Hablaron durante un rato, mientras el sargento vaciaba cucharones de sopa en los platos de aluminio de los soldados y él comía, sentado en un banco de madera, un banco como de carpintero, que había a su lado. Según el sargento todo estaba a punto de cambiar. La guerra tocaba a su fin e iba a empezar una nueva época. Él le contestó, mientras comía, que nada iba a cambiar nunca. Ni siquiera ellos, que habían perdido cada uno una pierna, habían cambiado⁷²⁶.

Este fragmento es un proceso inductivo natural hacia el horror; las dos guerras que sirven como marco referencial de los relatos resultan ser paradigmas del mal contemporáneo y son simbólicamente el presagio de la otra cara del horror. En “La parte de Archiboldi”, a final de cuentas regresamos al origen —al viaje a la semilla bolañiana— en donde “todo lo que tomamos como un mal en realidad es una parte necesaria de un plan más vasto”⁷²⁷. Para la representación de los espacios urbanos, Bolaño *textualiza* su narrativa bajo: “El tono neutro, fiel representante de la distancia con que se presenta el saber, prefigura una manera de darle forma al horror”⁷²⁸. Además, el escritor utiliza el horror para situar al lector ante un mundo nuevo, pues se ha podido comprobar que en todas estas obras aquí referenciadas hay un orden en el cual el mal nos lleva a otro orden más amplio; es decir, al hipertexto *puro del horror*.

⁷²⁵ *Ibíd.* p. 410.

⁷²⁶ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 381.

⁷²⁷ Susan Neiman: *El mal en el pensamiento moderno... op. cit.*, p. 73.

⁷²⁸ Sobre el concepto del “horror” véase a Carlos Walker, quien está pronto a finalizar sus estudios doctorales con una tesis titulada *El horror como forma. Juan José Saer / Roberto Bolaño*. Cita en, Carlos Walker: “Horror y colección en Roberto Bolaño”, en *Kamchatka*. Nº1, abril 2013, pp. 155-177.

3.2.2. *El universo del vacío*

Voces duras hablando en español y en inglés. Bittrich, mientras escuchaba, sonreía. Y luego oí otra vez el huracán y esta vez lo oí de verdad. El *vacío*. Un puente vertical y vacío, vacío, vacío.

Roberto Bolaño, *Putas asesinas*.

En este contexto partimos de la existencia del vocablo *vacío*, que en griego se escribe $\chi\epsilon\nu\upsilon\nu$, pero proviene del latín *vacuum*; este término hace referencia a aquello que “no contiene nada, que no está ocupado por nadie; el vacío negativo como *vaciedad*: lo que es falta de solidez, falta de interés, superficial, falta de ideas, como las frases vacías (en la actualidad, el sujeto como hombre vacío, o el artista frívolo). Algo que es *vacuo* es falta de contenido: un *discurso vacío*”⁷²⁹. Para nuestro escritor el *vacío* es la ausencia de sentido mientras que la nada aparece como la negación de la realidad bajo el aspecto de lo real donde el espacio urbano sujeta la tensión entre espacio positivo y espacio negativo.

La narrativa de Bolaño representa, más que los espacios urbanos en sí mismos, una inserción del universo del *vacío*. El espacio que busca, la realidad/ficción, ocupa dos procesos; primero, uno en el que la simulación⁷³⁰ gobierna ambos terrenos y segundo que significa un intento clarificador en donde “la posmodernidad es el folklore de la sociedad posindustrial”⁷³¹. Un embrollo en donde la palabra posmodernidad, más que referirse a su

⁷²⁹ Eugenio Garbuno Aviña: *Estética del vacío: La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México, UNAM, 2009, p. 40.

⁷³⁰ Desde el capítulo anterior nos hemos trabajado en el concepto de *simulación* propuesto por Lipovetsky en donde señala: “Lejos de estar en discontinuidad con el modernismo, la era posmoderna se define por la prolongación y la generalización de una de sus tendencias constitutivas, el proceso de personalización, y correlativamente por la reducción progresiva de su otra tendencia, el proceso disciplinario. Es por eso que no podemos suscribir las problemáticas recientes que, en nombre de la indeterminación y de la simulación o en nombre de la deslegitimación de los metarrelatos, se esfuerzan en pensar el presente como un momento absolutamente inédito en la historia”. En Gilles Lipovetsky: *La era del... op. cit.*, p. 88.

⁷³¹ Iñaki Urdanibia: “Lo narrativo en la posmodernidad”. *Entorno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 1994. P. 41.

uso y abuso en la narrativa del chileno, se constriñe como el “proyecto universalista de civilización descansando sobre el optimismo de un progreso tecnológico ineluctable”⁷³².

Ahora bien, limitando nuestro análisis, nos referimos a la “cultura del vacío”⁷³³; es decir, inclinamos la balanza hacia el encuentro entre culturas y miradas tan distintas que acoge el escritor y, de donde extrae nuevas ideas para afinar el casillero vacío de las utopías de las “atmosferas culturales del fin de siglo”⁷³⁴, a las que tratamos de dar respuesta.

La representación del universo del *vacío* se nos ofrece como símbolo literario. Para la exploración de “vacío” ha sido importante acogernos a diversas significaciones que hemos venido presentando desde el capítulo primero, por lo cual, en el actual apartado trataremos de matizarlas, el espacio que ahora significa la urbe, entendiéndolo como un *espacio hueco, vacío de sentido, religión de vacío*⁷³⁵, desde donde se pueda reflejar y satisfacer el deseo de la escritura de nuestro autor.

En este sentido abordamos la imagen de la cultura cuyo exceso de imágenes crea un entorno de ilusión onírica que no cesa de aparecer y transformarse, registrando en su proliferación hacia el caos y el vacío, un *vacío* de significado. Los espacios bolañianos

⁷³² *Ibid.*, p. 44.

⁷³³ Omar Calabrese: “Sobre el carácter equívoco y genérico del concepto de posmodernidad”. En, *Enfoques sobre la posmodernidad en América Latina*. Caracas, Fondo Editorial sentido, 1998, p. 87.

⁷³⁴ Véase el concepto propuesto por Martín Hopenhayn, en el que intenta descifrar la experiencia posmoderna en donde es necesario el uso de metáforas puesto que, resulta ser un primer acercamiento a la radical experiencia de des-orden que esta implica. Martín Hopenhayn: “Desencantados y triunfadores camino al siglo XXI: una prospectiva de atmósferas culturales en América del Sur”, en *Ni apocalípticos ni integrados*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1994. p. 40.

⁷³⁵ Gustavo Guerrero en “La religión del vacío” comenta sobre la obra de *Gestos* (1963) de Severo Sarduy, la cual debe mucho a la obra de Franz Kline; puesto que nace de la fascinación del cubano ante las franjas negras que el artista dibujaba bailando sobre la superficie blanca. Al igual que en Sarduy, en Bolaño el *vacío* es el *Leitmotiv*; además el investigador señala: “Me refiero a la intuición fundamental de una presencia del *vacío* que orienta el pensamiento y la escritura del cubano, y que acabará representando, para él, toda una concepción del mundo, el comienzo y el fin de la más alta experiencia de lo real”. Gustavo Guerrero: “Sarduy o la religión del vacío”. En, *Cuadernos hispanoamericanos, Invenciones y ensayos*. Madrid, Nro. 552, junio, 1996, p. 35.

están marcados y “caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de lo absurdo de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres”⁷³⁶. El universo del *vacío* contiene representaciones que configuran un nuevo territorio en el espacio literario, las cuales se constriñen a tres categorías, *superficie*, *relación* y *personaje*. De este modo, dicho cosmos refiere: el espacio de la fiesta, el espacio de la transmisión ideológica, erótico/pecado, espectáculo/reunión, de la transformación, de la muerte y por último, el espacio público.

Si regresamos al universo del *vacío* nos referiremos a la fiesta, primer espacio imaginario de las representaciones iconográficas de los territorios urbanos con múltiples funciones que contienen un alto grado de codificación en el diseño de la realidad extratextual que propone Bolaño, en donde la visión ponderativa es: “La inoperosidad que define a la fiesta no es simple inercia o abstención: se trata, más bien, de una santificación, es decir, de una modalidad particular del hacer y del vivir”⁷³⁷. Además, la naturaleza espacial de la ciudad en lo relativo a la felicidad y la infelicidad es para *Los detectives salvajes* el punto exacto propuesto por Lipovetsky, “De la comicidad grotesca al humor pop”⁷³⁸. Es ahí en donde cultos, mitos cómicos, el regocijo y la risa ocupan un lugar fundamental dentro de este hipertexto, es decir, el viraje abrupto está constituido hacia la participación, habilitan el tiempo libre y el ocio de los personajes dentro del relato, dentro de esta acepción, el sociólogo señala:

Pero si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes

⁷³⁶ Gilles Lipovetsky: *La era del... op. cit.*, p. 88.

⁷³⁷ Giorgio Agamben: *Desnudez*. Buenos Aires, Grafimor, 2011, p. 155.

⁷³⁸ Gilles Lipovetsky: *La era del... op. cit.*, p. 105.

divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico⁷³⁹.

En el espacio de la fiesta los detectives conocen a diversas personas y entran a situaciones de las cuales saldrán más *vacíos*. Situaciones que, sin embargo, determinan los espacios de posesión y de áreas prohibidas de fuerzas adversas, aparentemente hostiles pero que contribuyen a la ironía. Para ellos —los real visceralistas— “La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen”⁷⁴⁰. En la obra *A* es notable el espacio de la fiesta que parece compartir atributos de los otros personajes hacia los otros, pero en realidad, es la degradación del sentido del hombre; la imagen acusa, ya para entonces, una desintegración de las efigies bolañianas y su conflicto con el espacio del presente:

En la casa grande daban una fiesta en honor a un escritor español que acababa de llegar a México y en determinado momento de la fiesta la señora Font quiso presentarle a su hija mayor, es decir a María, y no la halló. Así que, del brazo del escritor español, salió en su busca. Cuando llegaron a la casita ésta estaba con las luces apagadas y desde el fondo sintieron un ruido como de golpes, golpes rítmicos y sonoros. La señora Font sin duda no pensó en lo que hacía (si hubiera reflexionado antes de actuar, dijo Moctezuma, se hubiera llevado al español de regreso a la fiesta y hubiera vuelto sola a averiguar qué ocurría en el cuarto de su hija), pero, bueno, ella no pensó en nada y encendió la luz. En el fondo de la casita descubrió, horrorizada, a María, vestida únicamente con una blusa, los pantalones bajados, chupándole la verga a Piel Divina mientras éste le propinaba palmadas en las nalgas y en el sexo⁷⁴¹.

En segundo lugar está el espacio de transmisión ideológica en *Amuleto*, el cual es representado por la Universidad y ocupa la mayoría de la narración. En este sentido, el espacio de la UNAM es la forma de analizar las relaciones sociales y, al mismo tiempo, el operador de éstas. Como se ha mencionado con anterioridad refleja una problemática social

⁷³⁹ *Ibid...* p., 106.

⁷⁴⁰ Octavio Paz: *Obras completas, op. cit.*, p., 51.

⁷⁴¹ Roberto Bolaño: *Los detectives.... op. cit.*, pp. 70-71.

e histórica de México puesto que contextualiza la época del Movimiento de 1968 en dicho país. Entonces, si la ciudad es un texto, “México es el centro de la obra de Roberto Bolaño (1953-2003), una vasta zona planetaria en la que ocurren, sucesivamente, la educación sentimental de los poetas (en *Los detectives salvajes*), la imagen pionera y desenfocada del exilio Latinoamericano (con Auxilio Lacouture en *Amuleto*), y, en 2666, el feminicidio como la herida a través de la cual se drena el planeta”⁷⁴². De tal forma que se hace presente la Universidad como espacio de transmisión ideológica y, también, como un símbolo que recluye la tragedia de la represión militar sufrida por los mexicanos antes y después de Tlatelolco. El *vacío* es la metáfora perfecta en donde se halla la protagonista, Auxilio, frente a las fuerzas modernas: encerrada en el baño, entre la cultura científica y humanística, sentada en un retrete, como detalla la uruguaya en *Amuleto*.

Un detallado análisis del proceso del *vacío* lo ocupa el espacio erótico/pecado. Por lo tanto es conveniente abordar la zona más angustiosa en la narrativa del chileno, “Prefiguración de Lalo Cura” de *Putas asesinas* donde aparece la concatenación de la crisis de la idea de la vacuidad que entraña la idea de progreso. Ahí “el sexo-máquina, el sexo abandonado al juego de lo que sea, el sexo alta fidelidad, ese es el vector humorístico. Prevalece entonces la pornografía como sexo tecnológico y el objeto como tecnología porno. Como siempre, el estadio humorístico designa el estadio último del proceso de substancialización: lo porno liquida la profundidad del espacio erótico”⁷⁴³. Es esta la geografía social expuesta en el cuento a través de una “banalidad estereotipada del *vacío* de significado”⁷⁴⁴, focalizándose sobre el espacio simbólico y no físico:

⁷⁴² Cristopher Domínguez Michael: “Apuntes sobre la Patagonia mexicana”, en *Periódico Reforma*, 11 de Noviembre de 2007.

⁷⁴³ Gilles Lipovetsky: *La era del... op. cit.*, p. 131.

⁷⁴⁴ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente...op. cit.*, p. 86.

Película profunda como pocas, solía recordar Doris, de esa vil manera acabamos las artistas de cine porno, devoradas por fulanos insensibles después de ser usadas sin descanso ni piedad. Parece que Bittrich hizo esa película para competir con las cintas de porno caníbal que empezaron a causar sensación en aquella época. Pero a poco que uno la vea con algo de atención se dará cuenta de que lo importante es el Pajarito Gómez sentado en la timba. El Pajarito Gómez, que sabía vibrar desde dentro hasta empotrarse en los ojos del espectador. Un gran actor desperdiciado por la vida, por nuestra vida, amiguitos. Pero ahí están las películas del alemán, todavía impolutas. Y ahí está el Pajarito Gómez sosteniendo esas cartas llenas de polvo, con las manos y el cuello sucios, los párpados eternamente caídos y vibrando sin tomarse un respiro. El Pajarito Gómez, un caso paradigmático en el porno de los ochenta⁷⁴⁵.

Así el *vacío* se desdobra para plantear un nuevo problema: el espacio espectáculo/reunión. No obstante lo *vacío* no sería para Bolaño sino una ilusión derivada de una transferencia semejante a la anterior; es decir, las acciones narrativas apuntan a obtener un objeto del que nos sentimos privados o a crear uno que aún no existe: la sobremodernidad. Puede decirse que las reuniones⁷⁴⁶ que mantienen *Los detectives salvajes* llenan un *vacío*, de una ausencia a una presencia, de lo irreal a lo real; además, el hipertexto narrativo nos refiere a dichas situaciones. El fragmento de *Amuleto* que nace en este hipotexto es un número infinito de ideas que construye un universo cerrado, el espectáculo/reunión deja de ser para los poetas salvajes una “ocupación de parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna”⁷⁴⁷ y, pasan a soñar con ser originales y geniales, se entregan al “espectáculo del pensamiento”⁷⁴⁸. Ellos quieren mediante su poesía suscitar una experiencia de intenso simulacro, señalando la teoría de Baudrillard, en donde

⁷⁴⁵ Roberto Bolaño: *Putas asesinas...op. cit.*, pp. 105-106.

⁷⁴⁶ Además también las “reuniones” son un *vacío* de ausencias, que ocasiones refieren al abandono de la escritura por la escritura. Así relata Rafael Barrios en el café Quito de la calle Bucareli: “Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, performances de una sola persona y sin espectadores, *constraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos [...]”. En Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 223.

⁷⁴⁷ Gilles Lipovetsky: *La era del... op. cit.*, p. 13.

⁷⁴⁸ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op.cit.*, p. 24.

el deseo desafiante que contiene la intención de cambiar al mundo a través del arte, que es *vacío* porque está lleno de sí mismo y nada lo colma. Así el *vacío* se desdobra y un nuevo problema se plantea:

Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976.

Arturo Belano [...]. Yo lo conocí. Yo lo conocí en una ensordecedora reunión de poetas en el bar Encrucijada Veracruzana, atroz huronera o cuchitril, en donde se reunían a veces un grupo heterogéneo de jóvenes y no tan jóvenes promesas. Yo me hice amiga de él. Yo creo que fue porque éramos los dos únicos sudamericanos en medio de tantos mexicanos⁷⁴⁹.

En “La parte de los críticos” de *2666*, creemos que lo *vacío* es útil como figura narrativa más que como categoría de análisis. Las reuniones que mantienen enlistan sitios mencionados que nos remiten a conocidos temas y procedimientos en donde dichos círculos son el punto de coincidencia entre los cuatro personajes. El *vacío* es el miedo de no encontrar al “maestro” Benno von Archimboldi puesto que su búsqueda resulta ser una especie de dispositivo articulable al que se van sumando nuevos segmentos. Esto es: dentro del relato la ciudad es lo que subvierte, altera y envicia el ordenamiento del discurso social:

En 1992, en la reunión de literatura alemana de Augsburg, volvieron a coincidir Pelletier, Espinoza y Morini. Los tres presentaban trabajos archimboldianos. Durante unos meses se había hablado de que el propio Benno von Archimboldi pensaba acudir a esta magna reunión que congregaría, además de a los germanistas de siempre, a un nutrido grupo de escritores y poetas alemanes, pero a la hora de la verdad, dos días antes de la reunión, se recibió un telegrama de la editorial hamburguesa de Archimboldi excusando la presencia de éste. Por lo demás, la reunión fue un fracaso [...].El tiempo libre que les quedó, que fue mucho, lo dedicaron a pasear por los, en opinión de Pelletier, parvos lugares interesantes de Augsburg, ciudad que a Espinoza también le pareció parva, y que a Morini sólo le pareció un poco parva⁷⁵⁰.

⁷⁴⁹ Roberto Bolaño: *Los detectives...* op. cit., p. 203.

⁷⁵⁰ Roberto Bolaño: *2666...* op. cit., p. 10.

Bolaño propone el concepto del *vacío* como la máxima destreza para negar la cultura y la sociedad de consumo contemporáneas. En el simulacro, como señala Baudrillard, los personajes asumen una realidad: lo que está ausente. En “Dentista”, de *Putas asesinas*, existe un espacio *ausente* de significado o hallado en la ambigüedad: “Y añadí que el alma se encogía en un sitio así e iba a seguir enumerando lo que sentía, el vacío que se había instalado en mi alma mucho antes de morir”⁷⁵¹; hasta encontrar la nada donde la realidad y la ficción son imperceptibles. Por ello, el universo de la nada manifiesta una pluralidad y dispone de una infinita cantidad de formas en donde la urbe se reduce a estructuras vacuas, el *yo* es un sujeto *vacío*⁷⁵² y lo emocional es la ingravidez indiferente en la que se despliegan las operaciones sociales:

Mi amigo declaró que a él solía ocurrirle algo parecido en los edificios aparentemente vacíos. Comprendí que sus palabras eran básicamente benévolas conmigo y traté de no pensar más en ello [...]. Los edificios aparentemente vacíos, es decir los edificios que uno cree que están vacíos, y uno cree eso porque no oye ruido alguno, pero que en realidad no están vacíos, y eso uno también lo sabe, aunque los sentidos, el oído, la vista, le digan que está vacío. Y entonces la angustia, el miedo, no obedecen a lo que uno cree que obedecen, es decir al hecho de encontrarse en el interior de un edificio vacío, ni siquiera al hecho, nada fantástico, de creerse atrapado o encerrado en el interior de un edificio vacío, sino a que uno sabe, en lo más profundo uno sabe, que no existen edificios vacíos, que en los chingados edificios vacíos siempre hay alguien que se nos hurta a nuestra mirada y que no hace ruidos, y a eso se reduce todo, a que no estamos solos, dijo mi amigo dentista, a que ni siquiera estamos solos cuando todo nos indica de forma razonable que lo estamos⁷⁵³.

Por otro lado, las lógicas de diseño autorreferentes a partir del viaje, se convierten en una aproximación habitual en la tradición narrativa del escritor chileno quien centra su

⁷⁵¹ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 143.

⁷⁵² En la concepción del individuo opera un comportamiento vigente, el vínculo promovido por la saturación social que va de la mano de la desaparición del yo individual, Gergen señala: “Al ser saturados por las relaciones, somos colonizados por fragmentos de los otros, y cada uno alberga a cúmulos de posibilidades para relacionarse con el otro y remplazarlo”. En Kenneth J. Gergen: *El yo saturado, dilemas de identidad... op. cit.*, p. 239.

⁷⁵³ Roberto Bolaño: *Putas asesinas...op. cit.*, pp. 185-186.

proyecto de espacio público en el imaginario del personaje. El discurso ideológico se aproxima a la “transformación” del espacio en un plano horizontal, el cual va revelando a una ciudad y, a la vez, genera de este modo espacios posiblemente descontextualizados respecto a los cimientos edificados. Tal y si se tratara de un universo del *vacío*.

El autor es un personaje posmoderno, ensalzado por el individualismo de nuestra sociedad. Este doble efecto expansión/transformación involucra a la cultura como punto focal; es decir, el desplazamiento de la perspectiva a la sociedad es el plano más cercano propuesto por el ángulo de visión. Para alterar, por lo tanto, el espacio se propone como un cosmos en donde “la transformación de los estilos de vida unida a la revolución del consumo lo que ha permitido ese desarrollo de los derechos y deseos del individuo, esa mutación en el orden de los valores individualistas”⁷⁵⁴. Para el escritor chileno, esta segmentación del *vacío* es un proceso de transformación de lo real y del individuo; tanto los términos de cultura y espacio son una vinculación con las dimensiones simbólicas de la narrativa:

La cultura, pese a las desapariciones y a la culpa, seguía viva, en permanente transformación, como no tardaron en comprobar cuando los jóvenes lectores de Archiboldi, finalizada la conferencia, fueron, por petición expresa de Pelletier y Espinoza, a la sala de honor de la universidad donde se celebró un ágape o mejor dicho un cóctel o tal vez un coctelito o puede que tan sólo una fineza en homenaje a los ilustres conferenciantes y en donde, a falta de un tema mejor, se habló de lo bien que escribían los alemanes, todos, y del peso histórico de universidades como la Sorbona o la de Salamanca, en las cuales, para pasmo de los críticos, dos de los profesores (uno que enseñaba derecho romano y otro que enseñaba derecho penal en el siglo XX, habían estudiado)⁷⁵⁵.

El espacio de la transformación, en suma como un *vacío* que se gesta desde el interior de los personajes y el exterior de la urbe, es en segunda estancia: “Ciertos lugares

⁷⁵⁴ Gilles Lipovetsky: *La era del... op.cit*; p. 8.

⁷⁵⁵ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 87.

tienen el poder de ofrecerse como símbolo puro de la época por la condensación y la integración de los rasgos característicos de la modernidad que realiza”⁷⁵⁶. Los espacios textuales de Bolaño son una vertiente simbólica/poética pero implican una configuración espacial urbana por parte del lector; es decir, el aspecto de la evolución requiere de “la exigencia de la significación”⁷⁵⁷ puesto que no se llega a hablar de una configuración literaria espacial propiamente dicha de la ciudad sino más bien de la sensación del *vacío* como evolución narrativa dentro del espacio urbano.

El universo del *vacío* es un espacio que determina los matices en los personajes, actúa sobre ellos y les obliga a rebelarse. Es una condición dinámica que se impone a la instancia narrativa. Sobre esta categoría la penúltima representación que nos encontramos es el “espacio de la muerte”, aparecida en un contexto posmoderno y provocando el deceso de la libertad de todos los habitantes de la ciudad literaria. En el escritor chileno: “Es algo virtualmente decidido. En Occidente la libertad y la idea de la libertad han muerto de muerte natural [...]. Será una experiencia muy interesante ver qué ocurre con la libertad cuando re-aflora a la superficie, cuando se la resucita después de haber borrado todos sus signos”⁷⁵⁸. Además, si “Hegel profetizó la muerte del arte en la sociedad industrial avanzada”⁷⁵⁹, la narrativa bolañiana nos ofrece una segunda distinción: las eternas lamentaciones sobre la decadencia occidental. Ahí donde el ciudadano del espacio espera la muerte por aburrimiento siguiendo la muerte de las ideologías, la muerte de Dios y la muerte de la identidad. México es el territorio de la muerte, el espacio caótico y destructivo del origen mítico de la urbe; además, “México es un país tremendamente vital, pese a que

⁷⁵⁶ Gilles Lipovetsky: *La era del... op.cit.*; p. 132.

⁷⁵⁷ Roland Barthes: *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 259.

⁷⁵⁸ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op.cit.*, p. 45.

⁷⁵⁹ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1990, p. 49.

es el país donde, paradójicamente, la muerte está más presente. Tal vez sólo así, siendo tan vital, puede tener a la muerte tan presente”⁷⁶⁰.

En *Los detectives salvajes* los poetas caminan hacia la muerte pues el destierro perpetuo equivale a una sentencia mortal. En esta área el espacio narrativo infiere dos intersecciones: la primera, sobre el cambio conductual de los personajes a partir de la muerte de un ser querido o de la amenaza de perder la propia vida; la segunda, la proyección que hace Bolaño sobre la muerte y su condición cultural en México, la cual en dicho país posee un rasgo muy notable: “Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad”⁷⁶¹. La edificación de la trama a partir de la concretización del centro urbano, el D.F., nos arrojará hacia la conformación de los nuevos espacios surgidos — *Amuleto* y 2666—; además los real visceralistas se caracterizan por una consciencia/coincidencia entre el momento del proyecto de modernidad de la capital y el de la construcción.

Así es como Bolaño prepara un espacio abierto dado que la mayor parte de la diégesis ocurre en calles, bares, jardines y cafeterías, en donde observamos su particular forma de resignificación sobre la muerte. A esto se le suma, para romper con este espacio estrictamente codificado, la incorporación del mito, los sueños y las fantasías imaginativas que habitan este espacio discursivo urbano sin antes exponer el funcionamiento de la ciudad a partir de la modernidad: “Además de la ciudad histórica, la de los monumentos y los barrios que atestiguan el espesor de los siglos, y la ciudad industrial, desplegada desde

⁷⁶⁰ Eliseo Álvarez: “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo”, en *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, p. 42.

⁷⁶¹ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1981, p. 11.

los años cuarenta, existe la ciudad globalizada que se conecta con las redes mundiales de la economía, las finanzas y las comunicaciones”⁷⁶². Lo visual y lo verbal están íntimamente mezclados en el proyecto de los real visceralistas: el espacio de la fiesta, con que abrimos el presente apartado, estalla con el de la muerte. Perviven los personajes mientras su vitalidad se petrifica, se niega la vejez y el espacio de la muerte, el cual se convierte en una metáfora de donde se puede entrar y salir:

Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976. Y entonces uno de los muchachos me dijo: ¿dónde están los poemas de Cesárea Tinajero?, y yo salí del pantano de la muerte de mi general Diego Carvajal o de la sopa hirviente de su recuerdo, una sopa incomedible e incomprensible que cuelga, creo yo, sobre nuestros destinos como la espada de Damocles o como un anuncio de tequila, y les dije: en la última página, muchachos, y miré sus rostros fresquitos y atentos y observé sus manos que recorrían esas viejas hojas y luego volví a observar sus rostros y ellos entonces también me miraron y dijeron ¿no nos estarás vacilando, Amadeo?, ¿te sientes bien, Amadeo?, ¿quieres que te preparemos un café, Amadeo?, y yo pensé, ah, caray, debo estar más borracho de lo que creía, y con pasos vacilantes me levanté, me acerqué al espejo de la sala y me miré la cara. Seguía siendo yo mismo⁷⁶³.

En *Amuleto* el espacio de la muerte se reduce a un pequeño baño de la UNAM: la voz poética de la protagonista subyace a la inercia con la que el horizonte de esperanzas se ha ido apartando de los espacios de experiencias del pasado y sólo queda el presente que apunta hacia el fin. Bolaño realiza un juego en donde la poesía y la muerte son “un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas —obras y sobras— que es cada vida, encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación”⁷⁶⁴. El autor atenúa la dificultad de la muerte como una pérdida progresiva del acrecimiento de la misma, marcada por *el ser y el tiempo*

⁷⁶² Néstor García Canclini: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos mundiales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995, p. 61.

⁷⁶³ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 395.

⁷⁶⁴ Octavio Paz: *El laberinto... op. cit.*, p. 25.

que aludía Ricoeur como posible boceto del efecto del “ser en el mundo”, en el que se recalca: “Ese retorno con fuerza de la mundanidad, al término de la obra; no es la última de las sorpresas reservadas a ala analítica de la temporalidad. Es precisamente lo que verifica la continuación del texto en su paso de la historicidad a la intratemporalidad”⁷⁶⁵. El espacio de la muerte en la escritura hipertextual de Bolaño redonda con la Ciudad de México hasta llegar en esta obra, la suma de su realización: añoranza, pasado, juventud, ímpetu, calles, movimiento, encierro y muerte:

Y así me pudo ir a mí. Pero cuando la sombra que quería mi muerte y si no mi muerte al menos mi dolor y mi humillación comenzó a avanzar hacia el portal en donde yo me había ocultado, otras sombras aparecieron por aquella calle que hubiera podido convertirse en el resumen de mis calles del terror y me llamaron: Auxilio, Auxilio, Socorro, Amparo, Caridad, Remedios Lacouture, ¿dónde te has metido? Y en esas voces que me llamaban reconocí la voz del melancólico e inteligente Julián Gómez y la otra voz, la más risueña, era la de Arturito Belano, dispuesto como siempre a la pelea. Y entonces la sombra que buscaba mi aflicción se detuvo, miró hacia atrás y luego siguió avanzando, y pasó a mi lado, un tipo común y corriente de mexicano salido del tártaro, y junto con él pasó un aire tibio y ligeramente húmedo que evocaba geometrías inestables, que evocaba soledades, esquizofrenias y carnicerías, y ni siquiera me miró el perfecto hijo de la chingada⁷⁶⁶.

Por ello la mirada sobre el espacio de la muerte marca también el dominio de la vida que le ha tocado a Auxilio. Y ese espacio también simbolizará y traspasará los límites estrictos de la obra: colonias, valles, plazas, Facultad de Filosofía y Letras. El encierro/muerte como espacio interior, que aqueja a la protagonista se trueca en un espejo que le muestra sus recuerdos. El escritor chileno considera al espacio interior de la conciencia y de la crítica como inicio de la posmodernidad: “Nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar, tal vez Arturito ya esté muerto,

⁷⁶⁵ Paul Ricoeur: *Tiempo y Narración III*. México, Siglo XXI editores, 2009, p. 747.

⁷⁶⁶ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 61.

pensé, tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo”⁷⁶⁷.

Si limitamos en esta etapa nuestras reflexiones a la afirmación bolañiana acerca de la muerte como resultado de una operación de condensación realizada por el *vacío* en el espacio narrativo hipertextual, podríamos afirmar lo siguiente: “La muerte es amistad / La muerte es responsabilidad / La muerte es amor / La muerte es crecimiento / La muerte es comunión / La muerte es limpieza / La muerte es mi corazón / La muerte es resurrección”⁷⁶⁸. Asimismo, la ciudad y el espacio narrativo es un sintagma referencial de la muerte; en *Putas asesinas*, la diégesis de los cuentos impone en su mayoría el *vacío* en una estrecha relación con la defunción de algún protagonista o la muerte de aquello a lo que se pretendía dar vida:

La situación, a primera vista, parecía embarazosa, pero para mí fue como un segundo o un tercer nacimiento, es decir, para mí fue el inicio de la esperanza y al mismo tiempo la conciencia desesperada de la esperanza. Allí Villeneuve dijo: descríbame el sitio en donde estamos ahora. Y yo le dije que aquel lugar era como la muerte, pero no como la muerte real sino como imaginamos la muerte cuando estamos vivos. Y Villeneuve dijo: descríballo. Todo está oscuro, dije yo. Es como un refugio atómico. Y añadí que el alma se encogía en un sitio así e iba a seguir enumerando lo que sentía, el vacío que se había instalado en mi alma mucho antes de morir y del que sólo ahora tenía conciencia, pero Villeneuve me interrumpió, dijo que con eso bastaba, que me creía, y abrió de golpe la puerta⁷⁶⁹.

Es en esta armónica integración de universos y en esta continuidad hacia un proceso de consolidación del *vacío* en los que el hipertexto de 2666 se resigna a consignar la muerte donde la urbe y el espacio evocan un relato bajo el mismo horizonte. Ahí la operación

⁷⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 67-68.

⁷⁶⁸ Nos apoyamos en un compendio sobre la idea de la muerte que ocupa a todo el espacio; para esto nos remitimos a una de las primeras novelas del escritor chileno, *Estrella distante*, en donde su protagonista, Carlos Wieder al salir lejos del aeródromo, en un barrio periférico de Santiago, escribe estos primeros versos. Si bien, este pasaje nos remite al proceso histórico de Chile: muerte, ciudad y espacio narrativo. En Roberto Bolaño: *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 89-91.

⁷⁶⁹ Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 143.

narrativa de Bolaño es: “una cara a cara con la muerte”⁷⁷⁰ pues las diversas historias que se narran en la novela concurren, en un momento u otro, en la ciudad mexicana de Santa Teresa, la cual funciona como una reproducción de Ciudad Juárez. 2666 es el proceso de personalización en donde se “aseptiza el vocabulario como lo hace con el corazón de las ciudades, los centros comerciales y la muerte. Todo lo que presenta una connotación de inferioridad, de deformidad, de pasividad, de agresividad debe desaparecer en favor de un lenguaje diáfano, neutro y objetivo, tal es el último estadio de las sociedades individualistas”⁷⁷¹. La realidad de una urbe posmoderna y plena de la emanación del *vacío* que produce la muerte de las mujeres en Santa Teresa, así como toda otra serie de atrocidades que se dan en ella, genera un espacio de opresión y un espacio *vacío* en contraste con el universo del todo. El personaje de Guadalupe Roncal en “La parte de Fate” advierte: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo”⁷⁷².

La desesperación infinita y el *vacío* abren el espacio de la muerte que poco a poco carcome a la ciudad, y es que “Nos hemos acostumbrado a la muerte”⁷⁷³, frase que actúa como la elegía en la narrativa. Asimismo esta dependencia que establece Bolaño entre una urbe del norte de México y la muerte que encarna como figura en el espacio proyectado en esta novela es, entonces, una red simbólica: amor, madre, sociedad, mujer, asesinatos. 2666 significa la creación de espacios, la presencia de un entorno y de un paisaje mexicano que expresa dolor/muerte. Bolaño nos indica que la ciudad de Santa Teresa posee una

⁷⁷⁰ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op.cit.*, p. 73.

⁷⁷¹ Gilles Lipovetsky: *La era del... op. cit.*, p. 17.

⁷⁷² Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 217.

⁷⁷³ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 162.

cartografía de desesperanza⁷⁷⁴; es decir, los asesinatos tipo rituales de niñas y mujeres cifran una destrucción del mundo actual. 2666 tiene los dígitos de la muerte en los cuales el autor chileno nos expresa: se está fundando el futuro del mundo; desde México, espacio de la muerte, en donde se proyecta el porvenir de los urbanitas. Aquí Bolaño combina la crónica periodística y el cuento en cinco historias aparentemente sin conexión subrayando el absurdo de las interacciones urbanas y sociales; éstas últimas aparecen enmarcadas dentro de la crítica sobre la condición industrial más una reflexión urbana sobre la metrópoli. Además la intersección de modos culturales pone la crónica breve al servicio de la hipertextualidad gracias a la cultura que lleva consigo la ciudad industrial y sus espacios. El autor utiliza estos espacios para orientar la historia de esta relación y para subrayar las divisiones de clase social que trazan los personajes, en particular las entidades femeninas:

En efecto, esta categoría pictórica que representa el montaje en un espacio determinado de objetos inanimados extraídos de la vida cotidiana, cuyo rol es gatillar por antonomasia el potencial *aesthético* de la representación (dar “vida” a la representación), provocando en este acto un efecto de armonía, serenidad y bienestar, pasa a convertirse, tras el desplazamiento semántico al que es sometida luego se asociarse al espacio geopolítico de Santa Teresa, en una metáfora que, en el contexto del desierto y su obnubilante densidad experiencial, anula la capacidad de generación *aesthética* según los parámetros artísticos cultivados por la tradición aurática eurocéntrica, socavando e insensibilizando el potencial de representación de cualquier tipo de montaje, exhibiendo de esta suerte un desmontaje radical de

⁷⁷⁴ Aunque Bolaño no pudo documentarse sobre el norte de México, como Ciudad Juárez en donde nunca estuvo, se apoyó en su gran amigo, el periodista y escritor mexicano Sergio González Rodríguez, quien evidenció en su investigación expuesta en diciembre de 2002 bajo el título de *Huesos en el desierto*, dicha cartografía; en la República Mexicana, por cada nueve hombres víctimas de homicidio doloso se mata a una mujer; en Ciudad Juárez, la proporción aumenta a cuatro asesinadas. González Rodríguez con sus indicios, datos, testimonios que disponía, llegó a la conclusión de que los homicidios en serie contra mujeres eran cometidos en orgías sexuales y de fraternidad por uno o más equipos de operadores o sicarios (protegidos por funcionarios de diversas corporaciones policiales) en complicidad con personas poseedoras de fortunas legales o ilegales producto del narcotráfico y el contrabando, cuyo alcance ocupa la frontera norte e incluso el centro del país. Asimismo, con fuentes de seguridad federal, se trata de seis prominentes empresarios de El Paso, Texas, Ciudad Juárez y Tijuana, quienes patrocinan y atestiguan los actos que cometen los sicarios, dedicados a secuestrar, violar, mutilar y asesinar mujeres. En su prólogo González señala: “En México, es muy peligroso indagar los nexos del poder político y el crimen organizado, pero no tanto como el hecho de ser una mujer y vivir en una sociedad que, día tras día, descubre cuánto su rostro tiende a multiplicar en otras partes la desolación de Ciudad Juárez”. En Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 6.

ésta. Así, la “naturaleza muerta”, extrapolada a la cartografía de Santa Teresa, “representa” el lugar donde lo que “muere” es una forma de aesthesis concebida bajo los fundamentos de la estética moderna. Esta muerte o anulación se implanta bajo la forma de una terminal *im-potencia* frente al umbral de percepción del escenario descrito en el desierto mexicano⁷⁷⁵.

El lenguaje es, sin embargo, una herramienta utilizada por el autor para la escritura de la muerte. Aquí es necesario entender que en dicho espacio convergen el inconsciente colectivo y las mujeres de 2666 que vienen ocupando esas zonas. Surgen con esto varias perspectivas de otredad encarnadas por los personajes femeninos, quienes en esta situación mostrarían una mayor conciencia de las divisiones internas del *yo*: un *yo* descentrado o ausente, “sin tomar en cuenta el hecho de que siempre se expresa simbólicamente aquello que en realidad se ignora”⁷⁷⁶. Además la evolución de este espacio resulta notorio gracias al peso de los personajes femeninos; si bien vemos que desde *Putas asesinas* se adquirió un matiz en el cual: “Una vez que el componente vampírico adopta la identidad femenina, en ella se encarnarán los miedos y temores de una cultura que percibe a la mujer como un ser empeñado en dominar, succionar y devorar al hombre. Así convertida en mito y leyenda o emblema y parodia de la perversidad”⁷⁷⁷. En la última novela que analizamos se enfatiza la idea de la victimización de la mujer como una de las características de la literatura contemporánea; aunque también se asoma en el espacio de la muerte el papel de la mujer emancipada: Liz Norton, de la “La parte de los críticos”, Lola en la “La parte de Amalfitano”, y, posteriormente, Elvira Campos en “La parte de los crímenes”. El espacio de la muerte configurará la nueva manera de entender el lugar que ocupa la mujer en la

⁷⁷⁵ Christian Andrés Soazo Ahumada: *Una historia salvaje: re-versión de la modernidad, vanguardia y globalización en la obra de Roberto Bolaño*. Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2012, p. 231.

⁷⁷⁶ Carl Gustav Jung: *Arquetipos e inconsciente... op. cit.*, p. 120.

⁷⁷⁷ Mateo Del Pino y Gregorio Rodríguez Herrera: *Metáforas de perversidad, percepción y representación de lo femenino en el ámbito literario y artístico*. Universidad de Chile, 2004, p. 145.

ciudad industrial. No obstante los fenómenos *espacio* y el *tiempo*⁷⁷⁸ aparecen siempre vinculados. En “La parte de los crímenes” luego de la llegada de Sergio González a Santa Teresa para realizar el reportaje que le han encargado se lee:

Fue gracias a él, durante la segunda y última vez que lo vio, en la iglesia, como Sergio González supo que en Santa Teresa, además del famoso Penitente, se cometían crímenes contra mujeres, la mayoría de los cuales quedaba sin aclarar. Durante un rato, mientras barría, el cura habló y habló: de la ciudad, del goteo de emigrantes centroamericanos, de los cientos de mexicanos que cada día llegaban en busca de trabajo en las maquiladoras o intentando pasar al lado norteamericano, del tráfico de los polleros y coyotes, de los sueldos de hambre que se pagaban en las fábricas, de cómo esos sueldos, sin embargo, eran codiciados por los desesperados que llegaban de Querétaro o de Zacatecas o de Oaxaca, cristianos desesperados, dijo el cura, un término extraño para venir, precisamente, de un cura, que viajaban de maneras inverosímiles⁷⁷⁹.

Bolaño alude a la estructura elemental de la violencia que los hombres ejercen sobre las mujeres para delimitar el espacio que encubrirá y propiciará estos crímenes de odio contra ellas⁷⁸⁰. En *2666* el espacio de la muerte⁷⁸¹ simboliza la orfandad que lleva consigo:

⁷⁷⁸ Sin embargo, la interpretación de esta idea es con base en Heidegger, quien exige la previa dilucidación de la *temporeidad* del “Dasein”, que es la finalidad de la presente caracterización del “estar-en-el-mundo”. El tiempo está marcado por el espacio; es decir, “al hablar de ‘espacio y tiempo’, podría parecer sin embargo que también la espacialidad es una determinación fundamental del Dasein”. De tal forma que la temporeidad depende del Dasein, del “ser-ahí”, “aquí”, “allí”. En Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 354.

⁷⁷⁹ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 233.

⁷⁸⁰ Con el arribo de la Ciudad industrial, las mujeres jóvenes de Santa Teresa (Ciudad Juárez) se convirtieron en las poseedoras del empleo y del dinero, al contrario de la estructura patriarcal que hasta antes dominaba; sobre esta condición Griselda Gutiérrez Zermeño señala: “Dígase lo que se diga, son las que al final de la semana cuentan con un ingreso, llegan a los bailes con algo que se llama capacidad de pago [...], son las que en ciertos momentos del baile y la fiesta en el galerón se dan el lujo de escoger con qué tipo quieren bailar y salir y seguir. Los hombres habitan esa sociedad esperando cruzar la frontera y desempeñar el rol más heroico de ganar en dólares. Pero mientras eso no se logra, y eso no se logra fácilmente, los hombres se reúnen en los espacios públicos para tomar o jugar fútbol y con mucha dificultad se encargan de los hijos y del hogar mientras la mujer, la hija o la hermana se encuentran en la faena”. En Griselda Gutiérrez Zermeño: *Violencia sexista: algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, México, 2004, p. 57.

⁷⁸¹ El escritor chileno juega con el nombre hipertextual de Santa Teresa para concatenar a este escenario de la muerte. El hipertexto proviene del nombre femenino: “Varios hospitales dentro de la República mexicana cuya especialidad son la ginecología y la obstetricia (como en Lomas Virreyes en el D.F.) llevan la identificación de “Santa Teresa”. En los informes forenses de la novela, los cadáveres de las muchachas asesinadas ostentan terribles lesiones y particularmente en el seno del útero. Las imágenes de la matriz materna violada, de la vagina profanada y pulverizada, invaden las páginas del cuarto movimiento y engendran una negación y luego una aniquilación del aparato genital femenino, fuente de procreación y de

el desierto, los basureros⁷⁸² y las áreas deshabitadas. Esta área literaria se conforma a través de la irrupción cotidiana de la muerte que se yuxtapone al espacio urbano. El título de esta última obra repica como un código, es: “El eco sucesivo y sempiterno que se destaca de la sibilante del seis recuerda por onomatopeya no sólo el silbido del peligro viperino, del viento angustioso que barre el desierto del norte de México, sino también un espacio circular vicioso y sin salida, un espacio en el que se vuelve siempre al crimen”⁷⁸³.

Por último, para cerrar la representación de los espacios urbanos, tenemos la disertación sobre el espacio público⁷⁸⁴; para ello nos referimos a los jardines en la obra del escritor chileno como las zonas de intercambio cultural por excelencia, de diégesis bolañiana y que gozan de una estructura arquitectónica urbana conexas con varios vínculos.

Ahora bien, los textos de Bolaño constituyen —además de infinitas hebras— perspectivas, subjetividad⁷⁸⁵ y multiplicidad de relatos dentro de un texto que refleja una

alumbramiento. Por fin se trazan conexiones con Santa Teresa de Lisieux (1873-1897) y sobre todo con Santa Teresa de Ávila”. En Kathy Fourez: *2666 de Roberto Bolaño. Cartografía narrativa y actancial en el tríptico espacial de Santa Teresa: entre zona vaciada, zona subyugada y zona de rapiña*. Proyecto presentado dentro del marco del Seminario del Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México, p. 5.

⁷⁸² Pero no podemos olvidar que el espacio en la narración siempre nos propone espacios irreales con el nombre de “basureros” en donde son arrojados los cuerpos, vertederos en los que sus referentes son explícitos y reconocidos: “En octubre no apareció ninguna mujer muerta en Santa Teresa, ni en la ciudad ni en el desierto, y las obras para eliminar el basurero clandestino de El Chile se interrumpieron definitivamente. Un periodista de *La Tribuna de Santa Teresa* que hizo la nota del traslado o demolición del basurero dijo que nunca en toda su vida había visto tanto caos”. Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 116.

⁷⁸³ Kathy Fourez: *2666 de Roberto Bolaño. Cartografía narrativa y actancial... op. cit.*, p. 6.

⁷⁸⁴ Proponemos al jardín o parque como el espacio público que encubre a la posmodernidad Bolañiana; para ello nos amparamos al concepto de espacio público que señala Lipovetsky: “El proceso de personalización es inseparable de una esterilización silenciosa del espacio público y del lenguaje, de una seducción irreal a la manera de las voces aterciopeladas de las azafatas de los aeropuertos, es asimismo inseparable de una animación rítmica de la vida privada”. Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 17.

⁷⁸⁵ Las diversas nociones del espacio urbano no implica confrontarlo con diversos epítetos especiales (moderno, posmoderno, medio, núcleo, densidad), sino de ilustrar muy brevemente a nuestro juicio, los puntos nodales del discurso subjetivo sobre dicho espacio, en donde los modos de subjetivación es el objetivo que perseguimos como un acto hermenéutico entre los textos aquí expuestos; puesto que “El ser de la literatura ya no representa, ya no está atado a un individuo-autor —y su conciencia de existencia finita— del cual sería cuestión confiable, sino que cada vez se acerca más al lenguaje de la locura, aquel que ya no es transmisible porque sostiene siempre un hueco dentro de sí mismo”. Elba Sánchez Rolón: “Michel Foucault y el enfoque ontológico para la literatura”, en *Modos de subjetivación*. Universidad de Guanajuato, México, Pliego literatura, 2011, p. 101.

imagen pública del espacio urbano. Aquí dichas narraciones espejean o se cruzan en esos puntos físicos claves: los jardines. Estos significan fragmentos operativos con hegemonía porque dichos parques explotan múltiples caminos desde los cuales se piensa a la ciudad pasando por la violencia, el mal, la memoria y el pasado. Esto implica una reconstrucción total del siglo pasado por parte del escritor chileno, quien conjuga la tradición y se propone constituirse otra identidad pues en: “La poesía de fin de siglo el motivo del *jardín* cobra una especial vitalidad. Es sabido que este símbolo abarca la totalidad de las culturas y que es resumen del universo e imagen del paraíso, porque está relacionado con la isla o el oasis, pero a la vez es naturaleza sometida, accesible al hombre, lo opuesto al bosque o selva inextricable”⁷⁸⁶ pero, también este símbolo “encarna una contradictoria ambigüedad, jardín o parque equivale a paraíso espiritual de la belleza y la pureza, y por otro lado será, coincidiendo con ciertas creencias orientales, y con las ensoñaciones subconscientes que lo ligan a lo femenino, el lugar de la relación carnal que puede convertirse en recinto de las más voluptuosas prácticas eróticas”⁷⁸⁷.

Sin embargo antes de adentrarnos en los complicados y, a menudo, engañosos relieves del pensamiento bolañiano y de su mundo narrativo es importante situarnos en el origen y despliegue de este espacio como motivo expreso y sistemáticamente tratado en los textos precedentes. Lo que aquí importa es destacar la evolución del jardín; esta proyección arroja 41 referencias directas en *Los detectives salvajes*, sobre un espacio que se transforma y que se repite varias veces, proporcionándonos al mismo tiempo un marco arquitectónico urbano para las recurrentes escenas bolañianas. Es decir se incorpora a este espacio público,

⁷⁸⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo: “La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)”. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-configuracion-de-un-espacio-modernista-el-motivo-del-jardin-en-leopoldo-lugones-y-julio-herrera-y-reissig/html/> [30-05-2015]

⁷⁸⁷ *Ibíd.*

de forma gradual y con penetración narrativa, por medio de un giro detectivesco que encierra a todas las tramas y pone en evidencia a los detectives. El jardín puede ser el centro de las escenas, y presenta a su vez, imágenes visuales como análisis del ambiente urbano para que los protagonistas sean reconocidos como sujetos observadores de la ciudad:

Atravesé el jardín Morelos, vacío y fantasmal pero en cuyos rincones se adivina una vida secreta, cuerpos y risas (o risitas) que se burlan del paseante solitario (o eso me pareció entonces), atravesé Niños Héroes, atravesé la plaza Pacheco (que conmemora al abuelito de José Emilio y que estaba vacía, pero esta vez sin sombras y sin risas) y cuando ya me disponía a tirar por Revillagigedo en dirección a la Alameda, de una esquina surgió o se materializó Quim Font. Me llevé un susto de muerte⁷⁸⁸.

La contraposición del jardín despliega una aceptación y reflexión de la gran urbe capitalina como es el D.F. pero sobre todo una ilusión óptica: una “antesala de refugios”⁷⁸⁹ que todas las ciudades poseen. Aquí también entra el espacio del parque —con 49 relatos directos— puesto que otorga a *Los detectives salvajes* esa condición de “refugio”: “En cualquier caso, sé que moriré en las termas o en el parque”⁷⁹⁰; es así la escena bolañiana: “la forma transparente de un espacio público del que se han retirado los actores, la forma pura de un acontecimiento del que se han retirado las pasiones”⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 96.

⁷⁸⁹ José Carlos Rovira: *Ciudad y literatura en América... op. cit.*, p. 142.

⁷⁹⁰ Roberto Bolaño: *Los detectives...op. cit.*, p. 473.

⁷⁹¹ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 38-39.

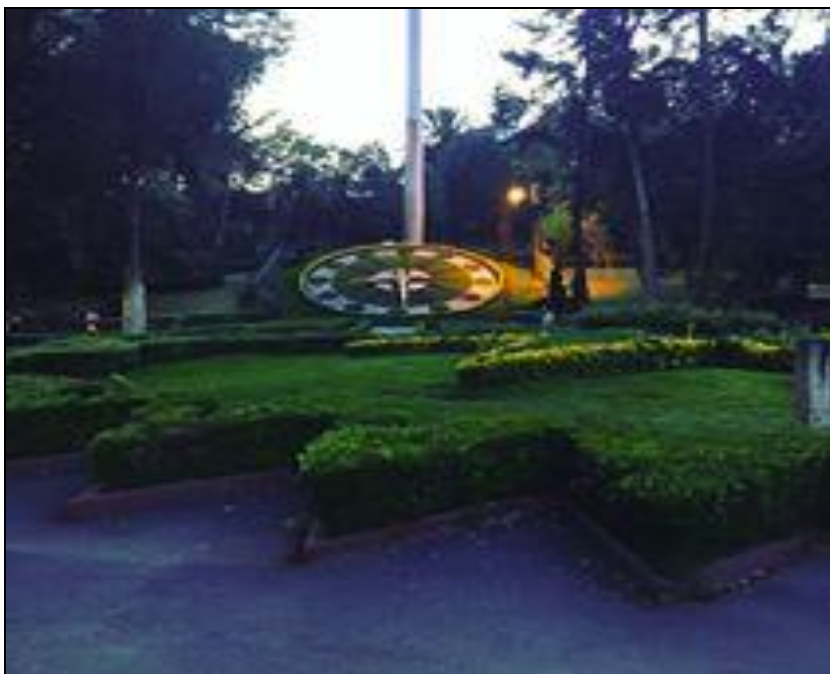


Imagen 17: El Parque hundido es un *espacio significado*, en él se entretajan los encuentros entre Octavio Paz y Belano. Ubicado en la Av. Insurgentes, en la delegación Benito Juárez, honra al poeta mexicano Luis Gonzaga Urbina, cuenta con un reloj floral, que es el más grande de México. *Foto del autor.*

La configuración de este espacio público irá evolucionando como ese amparo o guarida secreta que todo detective requiere. No obstante, en *Amuleto* y *Putas asesinas* es apenas perceptible la mención de este espacio por el autor ya que supera más de las cuatro referencias para jardín y parque: en ambas obras es la “hiper-inversión de lo privado y en consecuencia desmovilización del espacio público”⁷⁹². Aunque persiste el pacto entre el autor y el espacio racional en su escritura subsiste la preocupación central de crear un lugar en apariencia sin significado en un lugar que exponga a la sobremodernidad como “productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y

⁷⁹² Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 33.

que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares de memoria”⁷⁹³.



Imagen 18: Paralelamente en 1972, tiempo narrado en *Los detectives salvajes*, se comienzan a depositar varias reproducciones de piezas arqueológicas distribuidas en diversos lugares del Parque hundido; se hicieron presentes las culturas zapoteca, maya, olmeca, totonaca y huasteca, pueblos prehispánicos. Se embona ficcionalmente la realidad extratextual. *Foto del autor.*

El estilo narrativo hipertextual de Bolaño tiende al desplazamiento de la perspectiva hacia el espacio exterior, para esto propone “el jardín” como el plano denotativo de esta demarcación que ofrece la evolución fractal, una estrategia de construcción textual que implica “cortar y pegar” las narraciones en 2666: además de ser un espacio público es en el jardín en donde se ha escondido el mal, “en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, este se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan”⁷⁹⁴. El elemento ficcional trabaja mediante la ruptura del

⁷⁹³ Marc Augé: *Los no- lugares... op. cit.*, p. 83.

⁷⁹⁴ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 40.

horizonte referencial que el pasado y la tradición han trazado para la configuración inicial de “jardín”, leemos un “Jardín Bolaño, donde se adivinan —allá al fondo, tras la niebla— robles gigantescos, arbustos demenciales y laberintos de intrincados diseños, junto a flores que recién nacen y otras mal cuidadas o que han sido mutiladas”⁷⁹⁵. La alineación urbana de Santa Teresa no sólo afecta a los ciudadanos, emigrantes o exiliados, en el jardín se enfatiza al *vacío* motor del mal en términos espaciales. En este lugar ocurren cuantiosas narraciones⁷⁹⁶ y hechos importantes que marcan a los personajes pero sobre todo que la ciudad se convierte en un monumental “jardín petrificado”⁷⁹⁷:

Pero Florita sí le hizo caso y le preguntó por su salud, le preguntó cuántas horas dormía, cuántas comidas hacía al día y en dónde, y aunque las respuestas del ventrílocuo fueron más bien irónicas [...]. Después miró a Reinaldo, que se movía inquieto en la silla, y se puso a hablar de su última visión. Dijo que había visto mujeres muertas y niñas muertas. Un desierto. Un oasis. Como en las películas donde aparece la Legión extranjera francesa y árabes. Una ciudad. Dijo que en la ciudad mataban niñas⁷⁹⁸.

En lo que se refiere a la descripción de los jardines sus narraciones siguen los contornos de un texto urbano que Bolaño escribe desde los modelos lógicos tradicionales proponiendo una ubicación temporal, lo cual conlleva un juego de interpretación exclusiva por parte del lector. Dicha práctica utiliza este tipo de espacios propios de intersecciones que organizan a una ciudad en movimiento y que de modo inminente se vuelca más hacia el *vacío*. Cada vez se produce un desencuentro entre la idea inicial: “El símbolo de los jardines, que han sido elementos narrativos fundamentales desde la antigüedad más lejana.

⁷⁹⁵ Carlos Almonte: *El secreto del mal: un secreto a medias*. En <http://garciamadero.blogspot.mx/2008/04/el-secreto-del-mal-un-secreto-medias.html> [26-05-2015]

⁷⁹⁶ Por ejemplo, en La parte de Amalfitano, el jardín ocupa una gran proyección para la diégesis: “Antes de dar media vuelta y dirigirse, sin pasar por el interior de la casa, a la parte trasera del jardín en donde el *Testamento geométrico* lo esperaba en medio de la quietud y la oscuridad, que él, en el fondo, muy en el fondo, aún era una persona con esperanzas”. Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 122.

⁷⁹⁷ *Ibíd.*, p. 72.

⁷⁹⁸ *Ibíd.*, p. 266.

Los poemas bíblicos como el *Cantar de los Cantares* o la propia descripción del *Génesis*, y, en general, todas las cosmogonías conocidas, relatan la esencia del bien y la belleza como un jardín en el que la muerte es negada, y, con ella, el propio tiempo”⁷⁹⁹. Una evolución que difiere de dicho símbolo, como se observa desde *Los detectives salvajes* hasta *2666* pues son espacios diegéticos que contienen un revés creación/deformación/destrucción del jardín, de cuyo significante comienza a ser un lugar urbano ficcional, yuxtapuesto a la misión del escritor: el jardín posmoderno.

⁷⁹⁹ Fernando Romera Galán: *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila*. Universidad Nacional de educación a distancia. Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. 2009. p. 95.

3.2.3. *La dimensión del colapso*

La voz narrativa del escritor chileno comunica desde el principio el *colapso* de la modernidad en la gran urbe y sus espacios. El resultado es que ambas partes interactúan como patrones basados en lo que Ken Wilber define como: “El colapso de la modernidad: futilidad, frivolidad e ironía. La sociedad más avanzada, la más ilustrada, la más progresiva, pierde tiempo rebuscando, entre sus cimientos más ontológicos a un dios perdido al que jamás podría aceptar aunque encontrase”⁸⁰⁰. Dicha dimensión nos arroja una vertiente: la escritura del espacio y la ciudad como relato. Los laberintos y sus trampas que se ofrecen en las cuatro obras que abordamos, por otra parte, establecen una búsqueda detectivesca sin vigencia. Estas indagaciones en vez de encaminarse hacia posibles salidas sólo fecundan más historias, deslazamientos, destierros, exilios, movimientos, perdiciones, maldad, muerte y al discurso vacío que es silencio cuando nos enfrentamos a la opacidad del significante: urbe.

Ese *vacío* del espacio narrativo ha continuado en expansión y carece de su sentido original y de todo sentido; es decir, se ha volcado el *vacío* hacia una dimensión mayor, la del colapso. Esto es lo que Baudrillard llama “el grado Xerox de la cultura”, donde la cultura se comporta como una “especie de semiologización mediática y publicitaria que lo invade todo”⁸⁰¹. Mientras que en los textos de Bolaño sus referentes provienen de la concepción urbana latinoamericana de lo moderno, una extensión en donde “ya no es exactamente humana, una dimensión excéntrica que corresponde a una despolarización del espacio y a una indiferenciación de las figuras del cuerpo”⁸⁰².

⁸⁰⁰ Ken Wilber: *Breve historia de todas las cosas*. España, Kairós, 1996, p. 358.

⁸⁰¹ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal...op. cit.*, p. 9.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 25.

El espacio narrativo se desgaja: la violencia y el mal está en potencia en el *vacío*. En *Los detectives salvajes* esta dimensión comienza a rebasarse: “El colapso posmoderno del primer mundo la alcanza cuando ella anda todavía sumergida en la premodernidad y desencantada de cualquier despegue económico e ilusorio. Es más, en sus márgenes, dicho colapso ha ocurrido ya, se está viviendo permanentemente”⁸⁰³. Bolaño desvía este espacio de inserción original, lo trasforma y lo constituye a su vez en los otros tres textos que simultáneamente analizamos; una dimensión como un movimiento de autofagia, un procedimiento que a su vez anuncia una nueva lectura. Así lo notifican los detectives al final de la obra: “En fin, éramos los típicos muchachos latinoamericanos de cuarenta y pocos años que se encuentran en un país africano que está al borde del abismo o del colapso, que para el caso es lo mismo”⁸⁰⁴.

En *Amuleto*, el presente, el pasado y el futuro se aletargan en una presentización. La voz profética de Auxilio lo advierte: “Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio”⁸⁰⁵. Auxilio colapsa con el presente, anuncia un año 2000 que no verá, en medio de un espacio narrativo que se derrumba en la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, para sobresaturar el espacio que va realizando un progreso de la narración hacia una sobremodernidad, en donde a su vez se encubre de nuevo al *vacío*:

¿Qué hice entonces? Lo que cualquier persona, me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una de María Félix y Pedro

⁸⁰³ Esperanza López Parada: “El mapa del caos: ciudad y ensayo en Hispanoamérica”. En *La ciudad imaginaria*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 224.

⁸⁰⁴ Roberto Bolaño: *Los detectives...op. cit.*, p. 553.

⁸⁰⁵ Roberto Bolaño: *Amuleto...op. cit.*, p. 107.

Armendáriz de la Revolución Mexicana, una película que se resolvía en una tela oscura pero con figuritas fosforescentes, como dicen que ven algunos locos o las personas que sufren repentinamente un ataque de miedo⁸⁰⁶.

Auxilio lanza la pregunta al aire para fundirse con la comprensión espacio-temporal, haciendo una réplica de ella en su propia retórica extravagante, respondiendo: “Los siglos XIX y XX ya nos depararon todo el terror que somos capaces de soportar”⁸⁰⁷. La primera línea de defensa de la protagonista no es sólo la de refugiarse detrás de un lavabo de la facultad, sino la de interpretar la ficción de las cualidades posmodernas: “Los cimientos de El Principio de México sino de la ciudad entera, como si me avisaran con algunos años de anticipación o con algunos siglos de retraso del destino del teatro latinoamericano, de la naturaleza doble del silencio y de la catástrofe colectiva de la que los ruidos inverosímiles suelen ser los heraldos”⁸⁰⁸. Si para Auxilio Lacouture el México moderno comenzaba a colapsar con el primer síntoma de la guerra⁸⁰⁹, en esta situación: “El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores”⁸¹⁰.

Los signos de dichas resquebrajaduras sociales sugieren que se está sufriendo un colapso en los espacios urbanos pues los valores antiguos y eternos colisionan con los

⁸⁰⁶ *Ibíd.*, p. 30.

⁸⁰⁷ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado...op. cit.*, p. 260.

⁸⁰⁸ Roberto Bolaño: *Amuleto...op. cit.*, p. 53.

⁸⁰⁹ Sobre la guerra, condición peculiar del siglo XXI, Auxilio Lacouture señala: “¿Qué hice entonces? Lo que cualquier persona, me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una de María Félix y Pedro Armendáriz de la Revolución Mexicana, una película que se resolvía en una tela oscura pero con figuritas fosforescentes, como dicen que ven algunos locos o las personas que sufren repentinamente un ataque de miedo”. Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 30.

⁸¹⁰ Jean François Lyotard: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 11.

actuales. Los personajes bolañianos intentan restaurar o renacer de aquellos principios. Para Auxilio, heroína moderna, el presente es válido sólo en virtud de las potencialidades del futuro y en la medida en que el avance de la historia, en continuas metamorfosis, ésta es vista como una revolución posmoderna: un camino hacia dicha dimensión bolañiana. En *Amuleto*, el *yo* es una extensión que se va unificando como un proceso de decadencia y el desarrollo de las culturas de masas será una característica de la posmodernidad⁸¹¹ encubierta por el autor:

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos. Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños sin duda se dirigían hacia la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor [...]. Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer⁸¹².

En efecto, la ciudad y el espacio narrativo se colapsan y evolucionan en *Putas asesinas*, su lectura es la comprensión espacio-temporal y el principio del posmodernismo como decadencia cultural⁸¹³; visiones que tienen mucho de atisbo a un mundo oscuro, a lo que en particular señala Michel Foucault: “lo que nos revela que la postmodernidad no ha de entenderse sólo o ante todo como categoría cronológica (pese a lo engañoso del nombre), sino como posibilidad o contrapunto que ha acompañado el desarrollo mismo de la modernidad”⁸¹⁴. Las urbes que ocupan a este libro de cuentos, en su mayoría

⁸¹¹ Véase Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres, Methuen, 1985, p.6.

⁸¹² Roberto Bolaño: *Amuleto...op. cit.*, p. 154.

⁸¹³ Véase David Harvey: *La Condición de la posmodernidad... op. cit.*, p. 288.

⁸¹⁴ Carlos Gómez (ed.): *Doce textos fundamentales de la ética del siglo XX... op. cit.*, p. 13.

pertenecientes a México se presentan como la crisis de perspectiva y proyecto que definió Jean-François Lyotard en el posmodernismo⁸¹⁵.

Bolaño retoma las anteriores reflexiones y representa esa superficie en el cuento de “Gómez Palacio”, en donde intenta unir espacio y tiempo; además de su preocupación que está detrás de la creación del símbolo de las ciudades muertas y de otros símbolos de extraordinaria riqueza semántica como el símbolo de la miseria: otra cara del *vacío*. En el cuento se deshilvana la voz del narrador quien va a la ciudad mexicana de Gómez Palacio, en Durango, a realizar un taller literario. La urbe relatada como un pueblo miserable en medio del desierto, lo deprime. Sin embargo, los vagabundeos en vehículo con la directora del Bellas Artes serán lo único capaz de mermar el hastío de su visita, un relato visionario en donde “El espacio no existe como tal, sino como conciencia del ser en un lugar”⁸¹⁶. No nos encontramos ante un espacio condicionado por el lenguaje narrativo sino ante una realidad temática que llega también desde la subjetivación, ya que se habilita el abandono del paradigma moderno; quizás esta sea la salida propuesta por nuestro autor, o un camino que nos lleve al conocimiento del mundo mediante la realidad y el sujeto:

Temblaba todo el tiempo pese al calor que hacía. La directora, una mujer de ojos saltones, regordeta, de mediana edad, que llevaba un gran vestido estampado con casi todas las flores del estado, me instaló en un motel de las afueras, un motel espantoso en medio de una carretera que no llevaba a ninguna parte [...]. A veces me olvidaba de mis presiones y me quedaba junto a la ventana observando el desierto de noche⁸¹⁷.

⁸¹⁵ Además cabe señalar para fines de esta investigación, esa condición posmoderna en los textos bolañianos: “Simplificando al máximo, se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas”. En Jean François Lyotard: *La condición postmoderna...* *op. cit.* p. 15.

⁸¹⁶ Marisol Morales: “La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce”. En *Barcelona English language and literature studies*, 2004, p. 6.

⁸¹⁷ Roberto Bolaño: *Putas...* *op. cit.*, pp.28-29.

En *Putas asesinas* la ciudad se va resquebrajando mientras el movimiento y la flexibilidad de los cuentos deconstruyen la modernidad. Los relatos dependen de la arquitectura de la urbe en donde se proporciona un espacio transitorio en el que los personajes confrontan a sus seres interiores que viven en constante conflicto⁸¹⁸; si son Europeas no dejan de ser peligrosas (dicha comparación existe en “Vagabundeo en Francia y Bélgica”). Visualmente estas ventanas urbanas servirán como entradas y salidas que contradicen las normas convencionales. Aunque muchas escenas se dan en la calle, el espacio narrativo ofrece personajes que irán siendo absorbidos, por lo que el escritor chileno utiliza a estos espacios urbanos para desafiar las limitaciones urbanas; por tanto, el acrecentamiento de los viajes en los actantes ofrecerá en mayor medida a descender a mundos que construyen conexiones conflictivas en una vida doble. En Bolaño se hilvana la experiencia urbana de esas ciudades que se desarrollan arquitectónicamente mientras sus urbanitas son “el espectáculo de la nada”⁸¹⁹; la ciudad comienza a colapsarse bajo la utilización artificiosa de abandonar a la modernización, al respecto señala Harvey:

En la medida en que la metrópoli no se puede controlar por partes, el diseño urbano (nótese que los posmodernistas no hacen proyectos sino diseños) busca simplemente tener en cuenta las tradiciones vernáculas, las historias locales, las necesidades, requerimientos y fantasías particulares, de modo de generar formas arquitectónicas especializadas y adaptadas a los clientes, que pueden ir desde los espacios íntimos y personalizados, pasando por la monumentalidad tradicional, hasta la jovialidad del

⁸¹⁸ El relato corto de “Buba” es el palimpsesto total de un personaje en la dimensión del colapso entre el espacio narrativo y la ciudad. Acevedo, un futbolista chileno que trata de llenar a su vacío interno con putas, narra a una ciudad arquitectónicamente bonita, Barcelona, a quien deconstruye con la imagen de Santiago, Chile; la primera, como una gran urbe, un centro transnacional, y como un lugar para la perversión, plagada de distorsiones fantásticas: “La ciudad de la sensatez. La ciudad del sentido común. Así llamaban a Barcelona sus habitantes. A mí me gustaba. Era una ciudad bonita y yo creo que me acostumbré a ella desde el segundo día (decir el primer día sería una exageración), pero los resultados no acompañaban al club”. En Roberto Bolaño: *Putas... op, cit.*, p. 147.

⁸¹⁹ Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México, FCE, Breviarios no. 555, 2003, p. 117.

espectáculo. Todo esto puede florecer recurriendo a un notable eclecticismo de estilos arquitectónicos⁸²⁰.

Conviene tener en cuenta el sentido de esta dimensión del colapso que se constituye en su eje vital: 2666. La ciudad es la protagonista, es la frontera⁸²¹ y trinchera de pobreza latina, toda la periferia de las partes que conforman a la obra se entrelaza y presenta a la muerte y la posmodernidad de la mano. 2666 es el desafío literario de una dicotomía urbana. El espacio de esta obra se observa como una desintegración de la “modernidad híbrida”⁸²² en donde se expone el terreno “Para el yo postmoderno ‘ser hacia la muerte’ late con la vida, mientras que la eternidad seduce tanto como una tumba”⁸²³. Además esta configuración de lo urbano conlleva explícitamente el feminicidio en donde se intenta desafiar y denunciar la violencia de la vida cotidiana; las partes desmembradas de cuerpos son sólo la metáfora del colapso moderno:

Guadalupe Rojas, por otra parte, no murió mientras se dirigía a su trabajo, algo que se hubiera podido entender, pues aquella zona era solitaria y peligrosa, apta para ser transitada en coche y no en autobús y luego a pie, al menos un kilómetro y medio desde la última parada del autobús, sino en las puertas de su casa en la calle Jazmín. La causa de la muerte fueron tres heridas de arma de fuego, dos de ellas de pronóstico mortal. El asesino resultó ser el novio, que intentó huir aquella misma noche y que fue atrapado junto a la vía del tren, no lejos de un local nocturno llamado Los Zancudos donde previamente se había emborrachado [...]. La última muerte de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella, que da nombre a la colonia que lo rodea de forma irregular, como si allí nada pudiera crecer o expandirse sin aristas. Sólo la cara este del cerro da a un paisaje más o menos no edificado. Allí la encontraron. Según el forense, había muerto acuchillada.

⁸²⁰ David Harvey: *La Condición de la posmodernidad... op. cit.*, p. 85.

⁸²¹ El urbanita bolañiano transita bajo el influjo de la frontera. Sobre esta condición Perec señala: “Pasar una frontera siempre es un poco conmovedor: una línea imaginaria, materializada por una barrera de madera que además no está nunca realmente sobre la línea que representa sino algunas decenas o centenares de metros hacia acá o hacia allá, es suficiente para cambiarlo todo, incluso hasta el paisaje: es el mismo aire, es la misma tierra, pero la carretera no es la misma en absoluto”. En Georges Perec: *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos. 2004, p. 113.

⁸²² Néstor García-Canclini: *Imaginario urbanos... op.c it.*, p. 20.

⁸²³ Zygmunt Bauman: *Arte, ¿líquido?* Madrid, Ediciones sequitur, 2007, p. 14.

Presentaba signos inequívocos de violación. Debía de tener unos veinticinco o veintiséis años⁸²⁴.

La imagen de la muerte en la modernidad es el idioma que emplea el escritor chileno para perpetuar la vida hacia la posmodernidad que partirá del vacío existencial de los urbanitas. El trabajo del narrador es el de presentar la novela como un universo totalizador pero, al hacerlo, la única cosa que es en sí fractal y que la separa, la define más y más hasta llegar a su estado más puro: el *vacío*. Si todo está dicho en la posmodernidad Bolaño entonces reescribe la literatura pues no exhibe la verdad dentro de la obra, más bien plantea perspectivas dentro del sistema hipertextual de la narrativa. Ahí el colapso de la modernidad es el parteaguas de la posmodernidad encubierta que percibe el hombre bolañiano:

Repitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¿Qué ciudad es ésta?, se preguntó.

A ver, ¿qué ciudad es ésta? Yo quiero saber cómo se llama esa ciudad del demonio. Meditó durante unos segundos. Lo tengo en la punta de la lengua. Yo no me censuro, señoras, menos tratándose de un caso así. ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas.

¡Mis hijas! ¡Mis hijas!, gritó al tiempo que se echaba sobre la cabeza un rebozo imaginario y Reinaldo sentía que un escalofrío le bajaba como un ascensor por la columna vertebral, o le subía, o ambas cosas a la vez. La policía no hace nada⁸²⁵.

No hay una desvinculación de la obra y el resto de las partes que conforman a *2666*, sino que persigue esa afirmación positiva, el hueco que se abre en el cruce del lenguaje y de la obra en donde se impugna al *vacío* donde se alcanza su límite y donde el límite define el hombre bolañiano que es: “El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece al mismo

⁸²⁴ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 222.

⁸²⁵ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 267.

código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud”⁸²⁶. La obra en su totalidad no existe porque está en proceso de existir como algo —es el retrato de algo— es el vestigio de la realidad del sujeto y en esa esencia reside el colapso de tal sujeto. Santa Teresa, una ciudad enterrada en el desierto, que ha colapsado como proyecto de modernidad, en donde: “El concepto de espacio urbano implica tener en cuenta el segundo término de la dicotomía: el espacio natural, ya que la naturaleza —obra de Dios— se opone a la invención de Caín”⁸²⁷. Así, gradualmente, el espacio urbano que se presenta al final ofrece esa extensión del colapso: lo desfigurado que abarca a *2666*, un relato perverso como bosquejo de la modernidad en donde todo ese mundo se despedaza al igual que un murmullo vital que se disgrega sin sentidos. Y en el peso de la dimensión del colapso: la materialización de los espacios tiene que ver con la realidad interior de la conciencia de los urbanitas; de tal forma que la ciudad está aletargada a punto de desmoronarse. La posición espacial del *vacío* es la atención particular en esta exploración de la escritura, pues en él se produce concretamente la realización/configuración del concepto con un valor descriptivo ideológico. Así el espacio vale como la figuración del *vacío* que transforma a la ciudad.

⁸²⁶ Marc Augé: *Los no lugares... op. cit.*, p.106.

⁸²⁷ Eugenia Popeanga: *Historia y poética de la ciudad. Estudio sobre las ciudades de la península Ibérica*. Madrid: Universidad Complutense, 2002, p. 13.

CAPÍTULO 4

Los territorios hipertextuales para la composición de la ciudad de Bolaño

Levantar por cien veces, topográficamente, la ciudad desde sus pasajes y sus puertas, cementerios, burdeles, estaciones..., tal como antes se hizo desde sus iglesias y mercados. Las ocultas [...] figuras de la ciudad hechas de asesinatos, rebeliones, sangrientos nudos en la red de calles, y los nidos de amor, y los incendios.

Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*

4.1. *Una posmodernidad aletargada: el urbanita de la indiferencia en la ciudad a partir del siglo XX*

La sociedad posmoderna es aquella en que reina la *indiferencia* de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable.

Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*

En las obras de Bolaño las diferentes formulaciones de los territorios nos conducen al verdadero motivo literario que pervive bajo una realidad ficcional plurisignificativa tal y como es la ciudad. Por ello los protagonistas comienzan viajes hacia espacios en los que pretenden recrear un cierto objetivo pero que, también, son lugares áridos e improductivos. En la narrativa bolañiana estas diferentes expresiones de los territorios contienen una característica básica y una especie de construcción que diseñará la ciudad posmoderna. A esta última trataremos de recuperar en el presente apartado, tomaremos en cuenta que los territorios colapsan a partir de las fuerzas productoras impuestas por los sujetos/personajes —como una liquidación del pasado— provocando finalmente un intersticio hacia la urbe.

Dirigimos el presente análisis a partir de la relación existente entre la ciudad y el espacio en el relato de Bolaño. La urbe es un proceso hipertextual que llama sutilmente la atención hacia los urbanitas. Éstos últimos son quienes evidencian una conexión hacia un futuro y señalan los “lugares” para desafiar las limitaciones de la existencia convencional. En efecto, las relaciones hipertextuales que planteamos y la diégesis de los personajes están edificados desde la mente del escritor chileno y luego se realizan afuera, en el espacio sobre el cual se rige una posmodernidad encubierta. Su propuesta es la de un estudio territorial, un análisis que inscribe a la ciudad vaciada de identidad que constituye los ejemplos de los itinerarios urbanos de fin de siglo; del espacio que sirve como lienzo para exponer el

dilema del mundo moderno pero que, a su vez, pertenece a una realidad apenas esbozada. Además, los relatos aquí examinados se centran en el tiempo, pero “no sólo en el que se consume, sino en el tiempo que lo consuma”⁸²⁸, es decir, los territorios subjetivos marcados por Bolaño, identifican una fuerte conexión que existe entre el espacio y la experiencia de la narrativa urbana que intenta construir la ciudad: “O por lo menos una ilusión, generada discursivamente, de lo visual, de lo yuxtapuesto y aun de lo sobrepuesto”⁸²⁹.

Los detectives salvajes y *Amuleto* reflejan una posmodernidad aletargada y constituyen directamente los territorios hipertextuales de la indiferencia a partir del siglo XX, los cuales nos permiten la posibilidad de recuperar el espacio de una modernidad en movimiento que se superpone a una posterior. El tono de las dos obras apunta a dos búsquedas; primero, a ser hipertextos narrativos que no sólo nos muestran textos territoriales, sino que como vimos en el capítulo anterior, los personajes sufren ante el complejo mundo contemporáneo que existe en la escritura de Bolaño. En segundo lugar, exige estudiar la subjetividad de nuestro autor y la identidad individual de sus urbanitas que forman parte de la misma periferia y, a su vez, nos “implica rastrear nuestra noción moderna de lo que es ser un agente humano, una persona o un yo”⁸³⁰.

Conviene precisar que el objetivo de la primera parte de esta cuarta sección es exponer especialmente la *función* subjetiva de los territorios de la ciudad de Bolaño. Más que un personaje, el urbanita pasea su indiferencia⁸³¹ por la ciudad del siglo XX; es decir,

⁸²⁸ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción*. México, 2001, Siglo veintiuno editores, p.7.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁸³⁰ Charles Taylor: *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Chile, Paidós. 1996. p. 17.

⁸³¹ Si bien, retomamos este término desde la mirada sociológica de Lipovetsky aunque, debemos aclarar que previamente Georg Simmel lo había trabajado desde el concepto de “indolencia”. Simmel analizó las manifestaciones del medio-ciudad sobre la afectividad; es decir, aquellas en donde el individuo solitario se entrega a las terminales nerviosas de las grandes ciudades y registran cambios a sus subjetividades sometidas a lo que el teórico denominó como “el aparato técnico-social del capitalismo tardío”. Es entonces, que el

los territorios son el espejo/urbe de las proyecciones que se nos ofrecen con el entramado narrativo a partir del hipotexto A⁸³² (*Los detectives salvajes*). Ya se ha señalado que el protagonista de *Los detectives salvajes* es la realización textual que el autor nos aporta, la cual proviene de la hibridación de carácter casi monstruoso del primer territorio (la ciudad de México) que prospera en la primera mitad del siglo XX. La metrópoli escriturada⁸³³ contiene líneas que transitan hacia senderos que se fragmentan y luego buscan unificarse a través de los espacios del hastío como una propiedad arquitectónica de los pasajes bolañianos. Nuestro autor nos ofrece un espacio aún no revelado y, a su vez, establece otras relaciones de afinidades y contrastes con lo universal. En síntesis, la indiferencia se asocia a los territorios en donde el sujeto literario comienza a darse cuenta de la existencia de un despliegue urbano, el cual es posiblemente la transposición de la ciudad ordenada y un elemento de ruptura modernista, tal y como señala José Carlos Rovira: “¿No es acaso esa metáfora de ciudad sin estilo, una entrada posible en la tradición hispanoamericana? O sea, ciudad y literatura como conjunción de estilos, partiendo del eclecticismo que contradice históricamente los momentos inaugurales, las instrucciones de la monarquía española para crear ordenadamente, vitrubianamente, las ciudades del nuevo mundo”⁸³⁴.

En este sentido, debemos tomar en cuenta que el *puzzle* de la ciudad bolañiana construye un discurso sobre la planificación urbana/americana como “la ciudad sin forma”. Aparecen entonces las características que enumera Alejo Carpentier: “La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no

urbanita organiza y estructura las realidades de la urbe y “deja de sentir”. Véase, Georg Simmel: *El individuo y la libertad... op. cit.*, p. 76.

⁸³² Proponemos una estrategia de lectura con respecto a los títulos: *Los detectives salvajes* (A), *Amuleto* (B), *Putas asesinas* (C) y *2666* (D).

⁸³³ Y ampliándonos el caos descriptivo de México, el escritor chileno hace referencia directa de la ciudad con 87 relatos exactos en las 609 cuartillas de *Los detectives salvajes*.

⁸³⁴ José Carlos Rovira: *Ciudad y literatura... op. cit.*, p. 31.

tienen estilo. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables, remedos horribles a veces de ocurrencias arquitectónicas europeas”⁸³⁵. De tal forma que, con exactitud geométrica y racionalismo crítico, el resto de los protagonistas detectivescos asimilan de forma subjetiva al espacio asfixiante, la organización de un proceso histórico, físico, literario y social que engarzados, dan sentido a lo que son los territorios hipertextuales. En *A*, la ciudad se alterna entre el hervor vital y la indiferencia:

Y la amistad, aunque es un tesoro, acaba con el sentido crítico. Una vez, dijo don Pancracio, Monteforte Toledo me puso sobre el regazo este enigma: un poeta se pierde en una *ciudad* al borde del colapso, el poeta no tiene dinero, ni amigos, ni nadie a quien acudir. Además, naturalmente, no tiene intención ni ganas de acudir a nadie. Durante varios días vaga por la ciudad o por el país, sin comer o comiendo desperdicios. Ya ni siquiera escribe. O escribe con la mente, es decir delira. Todo hace indicar que su muerte es inminente. Su desaparición, radical, la prefigura⁸³⁶.

La creación de un universo de convergencias del territorio subjetivo sirve seguramente para retomar la idea inicial, que es la casa como juego conceptual: ciudad sin estilo/vacío. Los detectives poseen la clave principal del espacio, es decir, la ciudad incómoda y oscura que se puede recorrer con peligro, tal y como esa proyección del sitio americano del cual nos habla el narrador: “Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días [...], pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío”⁸³⁷.

⁸³⁵ Alejo Carpentier: *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 12.

⁸³⁶ Roberto Bolaño: *Los detectives.... op. cit.*, p. 359.

⁸³⁷ *Ibíd.*, p. 123-124.

Los detectives salvajes, ejerce su patria protestad sobre ese mundo aletargado simmeliano, entendiéndose que: “Así como un hombre no finaliza con las fronteras de su cuerpo o del ámbito al que hace frente inmediatamente con su actividad, sino con la suma de efectos que se extienden espacial y temporalmente a partir de él, así también una ciudad existe ante todo a partir de la globalidad de sus efectos desde su interior más allá de la inmediatez”⁸³⁸. Se plantea, pues, el problema del lugar social de la operación histórica propuesta por la teoría simmeliana del “no sentir” supondría patentar —como lo vimos en el capítulo anterior— el acaecimiento del estrato de la “indolencia”. Este sería reforzado por el término propuesto por Lipovetsky: “indiferencia”, la cual también se apropia nuestro escritor.

Bajo este contexto junto a la nostalgia y la construcción figurativa, Bolaño reconfigura en primera instancia a la ciudad infinita de la literatura bajo el título de *Los detectives salvajes*. Posteriormente, el narrador escribe un elogio y el fracaso de la ciudad amparándose en los escenarios gráficos de México, Santiago de Chile, Barcelona y París. El estudio acerca de la percepción del espacio urbano nos lleva a una ampliación del análisis de las cuatro obras aquí expuestas; así como al desarrollo de los modelos territoriales que hemos recopilado como una “escritura no secuencial” que representa la subjetividad plena del escritor.

Aunque, por otra parte, en este capítulo se pretende delimitar el análisis dimensional de la ciudad contemporánea, es decir, la ciudad bolañiana que puede considerarse a partir de la urbe industrial, producto de lo que ha dado en llamarse como posmodernización, obtendremos las imágenes a través de *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666*. Estos cuatro formatos elegidos representan las escenas textuales, la crisis de una

⁸³⁸ Georg Simmel: *El individuo y la libertad... op. cit.*, p. 391.

conciencia fractal por la disparidad entre ser y conocer, “que en la hipótesis implícita del autor habrían sido sumergidas y ocultadas bajo la marea de cemento y asfalto que la urbanización y la motorización del siglo XX ha desatado con una fuerza y amplitud implacables e irreversibles”⁸³⁹.

Un primer ejemplo de esta actitud se manifiesta en el hipotexto A, en donde el tiempo de la narración afecta a la recepción del texto, en particular a las coordenadas espacio-temporales en que el escritor chileno produce su discurso. A esto se le suma la dependencia de una variable: la subjetividad del lector. Este ardid literario es estrictamente funcional en el espacio diegético, el cual queda subordinado a partir de la función de sus detectives, pues así sus alucinaciones hallan el vehículo figurativo que les permite aprovecharse de las imágenes impresas en la búsqueda del propio *yo*. Gracias a este proceso accede a los choques metafóricos que tratarán de imponer su visión poética; así como el remudamiento estético, el odio, el amor, la muerte, los asesinatos y las desapariciones que agilizarán el progreso de la acción. Dicho de otro modo, son todas estas representaciones las que privilegian el espacio urbano como epicentro de sus relatos. En Bolaño, esta técnica permisiva, su ilusión de realidad y de lo visual, conduce al lector a manifestarle que dicha novela es una imagen extrema de la situación. Es al mismo tiempo, un territorio dentro de otros puntos que a la par dan vida al presente. En sí, la obra materializa a la misma realidad puesto que es una concatenación en donde el *vacío* de la urbe se multiplica y diversifica, lo cual sí posibilita la transformación que desembocará en un: “fiel reflejo de su época, que tal ciudad ha sido bien o mal ‘representada’ o ‘reconstruida’”. No obstante, lo que aquí nos

⁸³⁹ Carles Carreras I Verdager: *La ciudad en la literatura. Un análisis geográfico de la literatura urbana*. Barcelona, Milenio, 2013, p. 29.

interesará analizar no son los grados de fidelidad de esas supuestas representaciones, sino de los diversos modos discursivos de significar el espacio”⁸⁴⁰.

Con *Los detectives salvajes* nuestro autor pretende apropiarse de una poética mudable, es decir, los territorios idealizados flotan en una especie de intemporalidad en la cual la lírica puede contener diversas formas de representación. El *yo* poético se identifica desde las primeras páginas mientras que los sentimientos y pasiones íntimas se reflejan en el resto de los protagonistas como una condición hipertextual. Además, el *yo* protagonista/escritor del texto se unifica con la carnavalización bajtiniana que busca exponer el mundo de toda una generación nacida en la década de los cincuenta.

Así, la naturaleza marginal de los infrarrealistas ofrece una visión del mundo, totalmente distinta y deliberadamente no-oficial. De hecho, sus integrantes en conjunto con todas sus extravagancias autoritarias que ya señalamos en el capítulo uno, pertenecen a una cartografía de la realidad, de un reflejo que busca plasmar los territorios subjetivos que en apariencia se relatan en México D.F.

Bolaño no hace una distinción entre protagonistas y espectadores, su máquina narrativa consiste en hacer posible la vida diaria que desembocará en una negación del presente. Así la posición simbólica del texto hace posible reconstruir una interpretación del discurso narrativo a través de una hermenéutica en donde los signos policiales se proyectan reiterativamente en los personajes —de ahí el título de la obra—, y que nos infiere que: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*⁸⁴¹. Nuestra impresión al leer esta novela responde a una modalidad autobiográfica; los espacios de los detectives son creados para identificar al *yo* poético de ellos mismos y los territorios subjetivos en que se mueven, son la base literaria para un posterior desarrollo del espacio urbano bolañiano: la metrópoli infrarrealista⁸⁴².

Los matices de denuncia acerca del territorio posmodernista en *Los detectives salvajes* nos ofrecen una tesis en donde el sujeto y la realidad son parte del mismo entramado: el mundo del escritor chileno, quien se apropia de una realidad y la modifica, para posteriormente reconstruirla desde lo subjetivo. Como problema ontológico, nuestro autor concibe al “ser del sujeto”⁸⁴³ como quien surge a partir de lo real y que ha comenzado a existir a partir de su escritura. En resumen, el urbanita “salvaje”, menosprecia aquello que sólo tiene estatuto literario y sólo acepta lo real que no es otra cosa más que sí mismo. De modo paralelo también construye una realidad puesto que lo “real” está con o sin él; las imágenes de la ciudad, sus entretreídos ejes de referencia y lo hiperliterario van constituyendo el mundo contemporáneo, por ende, la subjetividad díscola que es la posición simbólica del escritor:

Finalmente salimos de la ciudad y entramos en una autopista de cuatro carriles. Los campings están agrupados en una misma zona, dijo Hans, avisadme cuando los

⁸⁴¹ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 1987, p. 13.

⁸⁴² Contrapuesta a la jubilación festiva del modernismo, la urbe de Bolaño Infra es el estallido de una subjetividad que desborda el discernimiento y sobrepasa los límites de la visión culturalista de las sociedades: “La actitud es la poesía. ¡Es cambiémoslo todo! Rechazábamos desde la explotación, la opresión, el imperialismo, el capitalismo, hasta las relaciones amorosas con reglas rígidas: ¡¿Por qué me tengo que casar?!... Todas las formalidades que tienen que ver con una cortesía que atora”. Roberto Bolaño: “Déjenlo todo, nuevamente”, en *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*, Nro. 1, 1977, p. 11.

⁸⁴³ Concepto en el cual nos amparamos a partir de la investigación de Heidegger, lo que en su sentido propio se puede decir al ente en su cara es su *ser*; a Bolaño le ocupa el Dasein humano, lo pone al descubierto puesto que “La constitución ontológica fundamental del Dasein, a partir de la cual resulta imposible aprehender ontológicamente la historicidad nos conduce a la explicación fenomenológica del tiempo”. En Martin Heidegger: *El concepto de tiempo*. Barcelona, Herder, 2008, p. 13.

veáis. La autopista era oscura y lo único que se veía a ambos lados eran fábricas y terrenos baldíos y tras estos algunos edificios muy grandes, mal iluminados, como puestos allí al azar, que ofrecían un aspecto de temprana decrepitud. Poco después, sin embargo, entramos en un bosque y vimos el primer camping⁸⁴⁴.

La modernidad desquicia a los real visceralistas, pues no conviven en la nitidez de las imágenes urbanas y, a su vez, advierten que se encuentran en un nuevo desarrollo perturbado por una fuerza que lo subvierte. Es decir, el caos del espacio y la vida nerviosa de los territorios de las urbes les infligen un rechazo hacia esta integridad eufónica territorial; la cual se encuentra constituida esencialmente por un espacio *vacío* y provocó que los personajes comiencen a saturarse y conviertan a los territorios mentales como su primer motor de lo poético, de tal forma que, el mundo de afuera es un extrañamiento ensoñador en el cual ellos no funcionan. Los territorios del *vacío* pasan de ser una realidad atisbada por los sentidos, a ser una idea y un signo: el letargo de lo real, y la descripción de los pobladores de la ciudad ante el arribo del capitalismo. Percepción que se inserta en uno de sus protagonistas: Arturo Belano, quien interioriza y somatiza estas figuraciones, “todo él *indiferencia*, el desierto posmoderno está tan alejado del nihilismo pasivo y de su triste delectación en la inanidad universal, como del nihilismo activo y de su autodestrucción [...]. El vacío del sentido, el hundimiento de los ideales no han llevado, como cabía esperar, a más angustia, más absurdo, más pesimismo”⁸⁴⁵.

Con Belano no sólo se expone la muestra de la literatura urbana⁸⁴⁶ de la que es fundador en este hipotexto A. Es decir, el recurso evocado y el relato principal que se ofrece

⁸⁴⁴ Roberto Bolaño: *Los detectives...* op. cit., p. 247.

⁸⁴⁵ Gilles Lipovetsky: *La era del...* op. cit., p. 29.

⁸⁴⁶ En el capítulo uno rescatamos las disposiciones del entendimiento lógico y textual que propone Bolaño a partir de Baudelaire. Como recordaremos para el poeta francés, París fue en el siglo XIX como capital de la modernidad: moda, arte y literatura. El relato de *Los detectives salvajes* ofrece la trayectoria territorial, temporal y literaria, “en este sentido, la amplia y variada literatura de viajes constituye una aportación documental urbana”. En Carles Carreras I Verdaguer: *La ciudad en la literatura...* op. cit., p. 40.

a través del escenario de la gran megalópolis del D.F. establecen en *Los detectives salvajes* una nueva modalidad en donde el hombre ya no vive en armonía con su entorno. Belano es, como personaje focal, quien en conjunto con el espacio se acusa a sí mismo de que “a pesar de la yuxtaposición, denotan dos tiempos distintos, el del recuerdo y el del presente del relato”⁸⁴⁷. Es notable que A constituye la etapa fundacional del proceso de pensar la ciudad y el escritor chileno es reiterativo con este personaje y con esta idea. Los protagonistas de *Los detectives salvajes* son el reflejo fiel de los urbanitas de la indiferencia, a partir del siglo XX, ante la perspectiva de los aspectos de civilización y barbarie que tiene el mundo social emergido desde su fijación espacial y urbana. Esta condición del individuo nace, nos dice Lipovetsky, de la misma causa que genera a lo que le llamó como “indiferencia”.

Con esta primera novela que abordamos se nos permite encontrar un vínculo discursivo a partir del desdoblamiento de sus personajes, tal y como vimos en el capítulo dos, o con la lectura hipertextual de los espacios que examinamos en el apartado tres. *Los detectives salvajes* sostiene una narrativa que puede definirse subjetivamente intencional. El escritor encuentra en la urbe el espacio que va a influirle en el alumbramiento de un nuevo movimiento: la posmodernidad, en la cual se opta por el universo de cultura que simboliza el Distrito Federal. De este modo, lo urbano que se advertía en su poemario *Los perros románticos* (1993) se entretreje con el culto a la ciudad⁸⁴⁸, territorio para la configuración descriptiva que articula hipertextualmente una significación simbólica reforzada con la imagen del hastío en los protagonistas infras. En cierto sentido, la narración tiene que ver con la conectividad, la secuencialidad y la ordenación, como

⁸⁴⁷Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción... op. cit.*, p. 147.

⁸⁴⁸ Véase el poema “El gusano” (pp. 12-15), en donde el territorio del recuerdo siempre apunta hacia la gran urbe, el D.F. en donde ya existía la imagen de la ciudad del D.F. y el personaje de Mario Santiago ayuda a colocar los cimientos de “la mera boca del infierno”: “En el huracán del D.F. / Los dedos cortados renacían con velocidad sorprendente/ Dedos cortados, / quebrados, / esparcidos / en el aire del D.F.”. En Roberto Bolaño: *Los perros románticos*. Argentina, 2000, Editorial Lumen.

cualidades inextricablemente unidas al mundo de *Amuleto*, *Putas asesinas* y *2666* (hipertextos *B*, *C* y *D*). El reconocimiento de estos patrones nos arroja continuamente a un espacio *vacío* en la narración que aporta el texto para la construcción del mundo: la apatía pura.

Los enlaces hipertextuales en Bolaño nos remiten a una conexión ya percibida desde páginas anteriores, las cuatro obras se definen como un sistema que une mediante escenarios diversos sus conocimientos de la conducta humana y de las convenciones literarias con el individuo de la indiferencia lipovetskiano. Este experimenta que la era de la revolución, del escándalo y de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha finalizado. Si “la sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución”⁸⁴⁹, pero la sociedad posmoderna infrarrealista organiza la narración en otras escenas: surge el desencanto y la monotonía por lo nuevo. Se reafirma el cansancio de una humanidad que consiguió neutralizar en la apatía aquello en que se funda, que según afirma Lipovetsky, es “el cambio”.

Si enfocamos exclusivamente a la apropiación subjetiva de los territorios para la composición de la ciudad literaria en Bolaño, de nuevo, el espacio proyectado por Arturo Belano en *Los detectives salvajes* se dispone como una narrativa iniciática y concéntrica en expansión. Es decir, una dialéctica espacial se va desarrollando mientras sus límites se definen por la descripción obsesiva de un urbanita impasible a partir del siglo XX. Como hemos visto en los capítulos anteriores, este espacio obsesivamente reiterado, contiene a su vez una dimensión temporal. Por otra parte, dicha descripción ya nos la había ofrecido

⁸⁴⁹ Gilles Lipovetsky: *La era... op. cit.*, p. 7.

Simmel, como un valor y un proceso al que denominó como “indolencia”. De tal modo, que en un primer momento, debido a las estrategias descriptivas que hemos apuntado, las relaciones espaciales parecen ser trazadas por el personaje a partir de una unión simbiótica con base a estos dos autores: indiferencia/indolencia.

La saturación del urbanita culmina, por fin, en la plenitud de la nada. Nuestro autor realiza un saneamiento mental en donde los urbanitas del hipotexto encabezados por Belano, por un lado son la plenitud del *vacío* pero verbalmente son un lleno de indiferencia. Este eje vitalista es el individuo “blasé” simmeliano, como un vocablo que significa lo vacante. La posmodernidad aletargada se representa irónicamente por dos cosas: la saturación del personaje y el vaciamiento que adensa la concentración simmeliana, en donde dicha racionalidad es una protección de la vida subjetiva frente a la violencia de la gran urbe. Al mismo tiempo es común la dureza despiadada —como sostiene Simmel— que se gesta en el hombre cien por ciento racional, aquel que es “indiferente frente a todo lo auténticamente individual, pues a partir de esto resultan relaciones y reacciones que no se agotan con el entendimiento lógico (precisamente como en el principio del dinero no se presenta la individualidad de los fenómenos)⁸⁵⁰”. Y, evidentemente, esa interacción tan estrecha con la economía monetaria que domina en las grandes ciudades confirma la eliminación de los restos de la producción propia. En efecto, Simmel afirmaba que “se reduce cada vez más de día en día el trabajo para clientes, que nadie sabría decir si primeramente aquella constitución anímica, intelectualista, exigió la economía monetaria o si ésta fue el factor determinante de aquélla”⁸⁵¹.

⁸⁵⁰ Georg Simmel: *El individuo y la libertad... op. cit.*, p. 378.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 379.

En los territorios de la posmodernidad aletargada, existe la preocupación por el valor monetario. Así, en el mundo interno del texto de *Los detectives salvajes* se presenta propiamente dicha la pericia retórica y la potente acumulación de imágenes referentes al “dinero” mediante 191 tesisuras matemáticas concretas en la obra. A veces, este *cañamazo* logístico organiza la estructura del texto pues los espíritus “posmodernos” de los *Infras* se van convirtiendo en calculadores; conjeturan el dinero con relación a la vida, aunque las condiciones de la gran ciudad del D.F. les confiera rasgos especiales a los asuntos del urbanita que pueden ser tan complicados o que encadenan acciones o relaciones. Como bien expresa Simmel, “la técnica de la vida urbana no sería pensable sin que todas las actividades e interacciones fuesen dispuestas de la forma más puntual en un esquema temporal fijo, suprasubjetivo”⁸⁵². Este proceso de premonición económica, como preponderancia obsesiva del texto, se manifiesta desde sus primeras páginas:

—¿Has leído a Lautréamont, García Madero? —dijo María.

—No.

—Pues entonces es normal que no sepas nada de Laura Damián.

—Ya sé que soy un ignorante, perdona.

—No he querido decir eso. Sólo que eres muy joven. Además, el único libro publicado de Laura, *La fuente de las musas*, está en edición no venal. Es un libro póstumo sufragado por sus padres, que la querían mucho y eran sus primeros lectores.

—Deben tener mucho dinero.

—¿Por qué crees eso?

—Si son capaces de conceder de su propio bolsillo un premio anual de poesía, es que tienen mucho dinero.

—Bueno, sin exagerar. A Angélica no le dieron mucho. En realidad la importancia del premio es más de prestigio que económica. Y tampoco el prestigio es excesivo. Ten en cuenta que es un premio que sólo se concede a poetas menores de veinte años.

En efecto, con Roberto Bolaño, las ciudades son en primer lugar las sedes de la más alzada división económica del trabajo, el individuo *blasé* bolañiano no intenta sanear a la

⁸⁵² *Ibid.*, p. 381.

ciudad mediante la imagen de elevadísima impersonalidad, sino al contrario, la condicionan a la indolencia en donde la identidad grupal prevalece sobre la identidad individual. A medida que el grupo se ensancha, estos vínculos se van debilitando y tienden a desaparecer. Es la indolencia encubierta que caracteriza a la relación del urbanita con los demás: un signo inequívoco del desvanecimiento de los vínculos y lazos grupales⁸⁵³. A la vez que en *Los detectives salvajes* son la soledad, el desarraigo y el desamparo, los terrenos propicios para el desarrollo de la indolencia y la expresión de sus motivaciones e impulsos más propios y una atrofia de su identidad individual. Al final, resulta que el proceso de su agrupación literaria, los *Infras*, se ve impedido por el predominio de los parámetros colectivos; es así que comienzan a darse cuenta cómo el discurso ha operado un cambio que resulta tan problemático como la transformación propuesta por la posmodernidad para una apropiación sujeto/espacio.

A partir de la indolencia, la pereza y la insensibilidad se tensan, agitan y fervorizan en la mente que es asaltada por acontecimientos de visiones nebulosas, así como de atisbos que se superponen y se embrollan por parte del narrador Juan García Madero. Si bien, como vimos en el capítulo anterior, con este personaje de “observador huérfano” descubrimos a una generación que cae en la indiferencia y en el hastío, como patología de la cultura actual. Sin embargo, este exponente del movimiento es también aletargado, inclusive accidentado, plurifocal, lúdico, opaco y grisáceo. De esta forma, con Belano y García Madero se ofrece el pensamiento discursivo, así como el desarrollo lineal y del sintagma que se despliega gradualmente. Emerge de nuevo la urbe: “Como te decía, es una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión en donde me quieran alojar.

⁸⁵³ Véase Georg Simmel: *El individuo... op. cit.*, pp. 382-383.

Pero no encuentro nada. Sólo encuentro a un mudo fulero. Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada”⁸⁵⁴.

Aquí el mensaje urbano lo es todo, pues comprende los territorios subjetivos de la imagen estética, aquellos importados por ella. Al encumbrarse la aglomeración en la ciudad, se estimula la prestación nerviosa de la que habla Simmel: “En este peculiar fenómeno adaptativo de la indolencia, en el que los nervios descubren su última posibilidad de ajustarse a los contenidos y a la forma de vida de la gran ciudad en el hecho de negarse a reaccionar frente a ella [...], lo que al final desmorona inevitablemente la propia personalidad en un sentimiento de igual desvalorización⁸⁵⁵”. Para Bolaño, en *Los detectives salvajes*, la metrópoli equivale a un tipo de evidencia sentimental, la cual transcribe en una peculiar versión del mundo que implica cierto conocimiento de la realidad. Nuestro autor transcribe hechos sin discriminación jerárquica, su acaecer total en donde existe una escisión entre los *Infras* y la memoria individual del poeta, que se encubre “a medida que la sociedad se interna en la modernidad, la escisión se agranda y se vuelve abismal: la poesía deja de ser comunión y se convierte en exasperada conciencia de sí, en soledad y, al final, en rebelión”⁸⁵⁶.

Cabe destacar que en este proceso de investigación existe un realismo constante y formal que sujeta al modelo arquetípico del urbanita; no es una fórmula, sino una relación epistemológica con la realidad. Los personajes se saben inmersos, de pronto, en un elemento extraño que destruye la identidad de la conciencia. Además, el mismo Bolaño marca sus conexiones con la “indiferencia”; como el principio autorreferente de la obra, luego se revierte sobre el destinatario del mensaje, es decir, el lector. La obra nos informa

⁸⁵⁴ Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes...op. cit.*, p. 48.

⁸⁵⁵ Véase Georg Simmel: *El individuo... op. cit.*, p. 384.

⁸⁵⁶ Octavio Paz: “La casa de la presencia” en *Obras completas... op. cit.*, p. 7.

sobre una subjetividad enajenada, angustiada y obsesiva; su posmodernidad es intermitente e hipertextual. En ese mismo nivel analítico, la novela adquiere un toque urbano y en la urbe se concentra, como sostiene Canclini, un “desbalance espacial”⁸⁵⁷. Subjetivamente se rompe con este espacio, el ciudadano se adentra en un amplio reparto de lugares no gratos, en *A* se lee: “Estos lugares me traen el recuerdo de uno de los momentos más horribles de mi vida”⁸⁵⁸.

La novela de Bolaño problematiza la visión idealizada del escritor poeta y romántico; a su vez expone la indiferencia de Bolaño quien prepara el territorio que reúne poetas dispuestos simplemente a esperar o a ver pasar un siglo XX. Casi simbólicamente el espacio salta de ser simple soporte a medio expresivo en donde el presente, el pasado y el futuro son tiempos y ritmos de añoranza que lleva a los jóvenes infrarrealistas a querer recuperar la ciudad mediante palimpsestos escritos y reescritos por las manos bolañianas y sus modos de subjetivación. En tal sentido, desde *Los detectives salvajes* y *Amuleto* se exhiben las condiciones que encarnan el preámbulo de una serie de múltiples discursividades que ponen en aprietos cualquier afán de sistematización total, es decir, en las dos primeras novelas de nuestro autor, el sujeto *blasé simmeliano* apenas si percibe el tema de la modernidad. No obstante, es plausible trazar desde el pensamiento complejo bolañiano una serie de señalamientos que nos hacen ver dicha indiferencia; puesto que si “La discusión a iniciar tiene como punto de partida las siguientes categorías: ciencia, razón y sujeto, las cuales la modernidad había planteado de una u otra forma y fueron consideradas en los primeros años del siglo XX como troncales”⁸⁵⁹. Así, puede observarse

⁸⁵⁷ Véase Néstor García Canclini: *Consumidores y ciudadanos... op. cit.*, pp. 69-70.

⁸⁵⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes...op. cit.*, p. 95.

⁸⁵⁹ Nicolás Alejandro Hernández Guillén: “Ironías del sujeto en la escena contemporánea, una mirada desde la complejidad”. En *Modos de subjetivación... op. cit.*, p. 38.

cómo estos personajes desde el hipotexto (A) se interrogan epistemológicamente sobre la condición del sujeto, aquello que la modernidad hubo fundado como elemento testamentario de su discurso:

Cesárea, piénsatelo bien, no actúes a tontas y a locas, mide tus pasos, le dije, y ella se rió y me dijo: Amadeo, yo sé lo que hago, y después nos pusimos a hablar de política, que era un tema que a Cesárea le gustaba aunque cada vez menos, como si la política y ella hubieran enloquecido juntas, tenía ideas raras al respecto, decía, por ejemplo, que la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII, un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie, ¿verdad?⁸⁶⁰

Sobre esta condición vital externa, nuestro autor expone con Auxilio Lacouture en *Amuleto*, una urbanita aletargada de igual forma que los personajes de A, enfrentan una colisión con la posmodernidad; es decir, cuál es el coste en términos sociales antes que individuales que se presentan como punta de lanza de cuestiones más profundas en la protagonista de B. Las asociaciones que se pueden establecer respecto a los urbanitas del A y B resultan ser las contribuciones más importantes con respecto al mundo y la función que éstos desempeñan. Por su parte, Auxilio ve claramente que el mundo moderno ya no es tan moderno y tergiversa las prácticas hipertextuales; acciones tendientes a probar lo precario de la estabilidad del mundo que ella misma comienza a darse cuenta, como sorpresa osmótica que se infiltra de modo paulatino y en la cual se inscriben en las metáforas del espacio al que se está preparando:

A veces veo a lo lejos, por el norte, una gran tormenta eléctrica que avanzaba hacia el centro del DF, pero mi memoria me dice que no hubo ninguna tormenta eléctrica, el alto cielo mexicano bajó un poco, eso sí, por momentos costaba respirar, el aire era seco y hacía daño en la garganta, recuerdo la risa de Ernesto San Epifanio y la risa de Arturito Belano en el interior del taxi, una risa que los devolvía a la realidad o a lo que ellos preferían llamar realidad, y recuerdo el aire de la acera del hotel y del interior del taxi como compuesto de cactus, de toda la inabarcable variedad de cactus de este país⁸⁶¹.

⁸⁶⁰ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 488.

⁸⁶¹ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 35.

Para distinguir al sujeto de la acción, nuestro autor lo coloca como ese ente que no se encuentra separado del territorio literario, es decir, que se incluye en el sentido intencionado del discurso; por otro lado es picaresco, humorista, gráfico y expresivo para desfasar los momentos históricos de los cuales hicimos mención en el capítulo anterior. Auxilio se encuentra empotrada con lo verídico pues ella misma es lo real, ya que: “Lo subjetivo no está sino entremezclado en lo que se comprende por real. Como se ha dicho, lo real es él mismo, no porque hay que pensarse bien un solipsismo, bien un ensimismamiento idealizante de esto. El sujeto se confunde con lo real por lo que ‘ve’ se le presenta como lo real”⁸⁶². Además, este nuevo espacio aletargado de circunstancias que se abre para la protagonista de *Amuleto* sirve de revelación intersticial de posibilidades operativas que realiza Bolaño, acciones tendientes a probar el proceso de la fría existencia (eficacia narrativa) de un reflejo cotidiano:

¿A quién querés que me coma?, decía yo buscando su sombra que sonaba tan enfática y tan bonita como el poema *Marcha Triunfal* de Rubén Darío. A mí no, a mí no me podés comer, decía la vocecita. ¿A quién podría comerme entonces? Aquí estoy sola. Estamos tú y yo y los miles de Popocatépetl e Ixtaccíhuatl y el viento helado y nada más, decía yo mientras caminaba por la nieve y miraba el horizonte buscando una señal cualquiera de la ciudad más grande de Latinoamérica. Pero el jodido DF no se veía por ninguna parte y lo que en realidad quería era volver a dormir otra vez⁸⁶³.

En este punto cabe trazar una serie de reflexiones finales sobre esta realidad posible y acerca de la incertidumbre que se instala en el interior del discurso desbaratando a la modernidad. Si bien, al final de la novela observamos que la protagonista hace hincapié en prolongar el mundo futuro —que se presenta en la parte 13, pp. 134, 135, 137—, mediante un discurso desflecado, fisurado y descentrado que origina un discurso subjetivo. Tenemos

⁸⁶² Nicolás Alejandro Hernández Guillén: “Ironías del sujeto en la escena contemporánea, una mirada desde la complejidad”. En *Modos de subjetivación... op. cit.*, p. 49.

⁸⁶³ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 138.

a partir de esta novela el concepto acabado de la ciudad posmoderna aletargada, el cual merece ser analizado con detalle. Auxilio desflora el idioma a través de metáforas copulativas que apuntalan hacia el mismo texto arrebatado, por medio del uso transitivo del verbo que resulta ser parte del sentido sónico de la novela: Amuleto/talismán. La narración se conjuga con la urbe como un mundo movilizado hacia un todo que se acoyunta. Como el mismo Néstor Gracia Canclini sostiene en *La sociedad sin relato* (2010), en donde la indiferencia de los protagonistas bolañianos son los tiempos externos y los tiempos íntimos de los escenarios, puesto que “La ciudad como lugar de apropiación-reapropiación-destrucción de espacios, y la ciudad como sistema de comunicación y circulación *de flujos*”⁸⁶⁴. Vale decir, es evidente el territorio subjetivo de la megalópolis (el D.F.) la cual corresponde a la pérdida del sentido de los límites en los pobladores de la urbe. De modo claro en el discurso opera una permuta que resulta tan problemática como el cambio propuesto para el concepto de ciudad posmoderna que transita hacia otro sentido, en donde además las categorías *indiferencia/vacío* ya avasallan disueltas en palabras en un flujo expansivo:

A veces me da por pensar que tanto mis libros como mis figuritas de alguna manera me acompañan.

¿Pero cómo me pueden acompañar?, me pregunto. ¿Flotan a mí alrededor? ¿Flotan sobre mi cabeza? ¿Los libros y las figuritas que fui perdiendo se han convertido en el aire del DF? ¿Se han convertido en la ceniza que recorre esta ciudad de norte a sur y de este a oeste? Puede ser. La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse⁸⁶⁵.

⁸⁶⁴ Néstor Gracia Canclini: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz editores, 2010, p. 160.

⁸⁶⁵ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 21.

La comprensión de las cuestiones epistemológicas en los territorios subjetivos para la composición de la ciudad en Bolaño, nos arroja la luz sobre los espacios activos del pensamiento; es decir, en este caso, aparecen los protagonistas como excipientes fundamentales que acrecientan una fractalidad para convertirlo todo en uno o volverlo un eslabón de la cadena magnética de la urbe. Y bajo estos signos de realidad, el antropólogo Clifford Geertz nos habla de una ‘refiguración del pensamiento social’, en donde para entender la textura de la vida interior del individuo, en suma, hay que moverse en torno de su círculo hermenéutico. Se trata pues de “las estructuras que lo simbólico trasunta, si bien elusivas, no constituyen milagros ni espejismos, sino hechos tangibles”⁸⁶⁶. Es obvia esta deuda de Bolaño con la interpretación de la cultura de símbolos y procesos de Geertz, puesto que nuestro autor desentraña la indiferencia como otra cara fractal del *vacío*, en donde se narran los procesos de los territorios que ocupa Auxilio en las coordenadas del espacio social, y es un estado de tremenda e inmensa soledad:

La oscuridad parecía casi absoluta, pero no tardé en descubrir que sólo eran mis ojos que tardaban en acostumbrarse. Después vi la luna detenida en una baldosa, en una sola, como si me estuviera aguardando. Yo estaba sentada en el suelo, con la espalda apoyada en la pared. Me levanté. La llave de uno de los lavamanos del baño de mujeres de la cuarta planta no estaba bien cerrada. La abrí del todo y me mojé la cara. La luna entonces cambió de baldosa⁸⁶⁷.

Desde el inicio de la lectura, hasta el final perfilado en el que el “canto es un Amuleto”, se proyecta una posmodernidad encubierta donde los personajes que narra la protagonista viven también un individualismo puro. En el hipertexto *B*, los territorios son estructuras discontinuas (se narran a partir del protagonista) pero, a su vez, se incorporan subjetivamente retazos de todos los discursos posibles como lo vimos en el capítulo

⁸⁶⁶ Clifford Geertz: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 2003, p.10.

⁸⁶⁷ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 141.

anterior. A la vez, en una especie de génesis lenta, el “lavabo” de la UNAM es el edificio no clásico de los espacios, el ‘no-lugar’ que se convierte un símbolo de la heterogénea y simultánea proyección de lo real. Es el discurso en donde lo de afuera es lo que hay aquí adentro. Auxilio realiza la reelaboración de la ciudad: “incluso con un deje de indiferencia”⁸⁶⁸, en donde se extraen discurso, espacio y subjetividad de la cultura, todos ellos que se yuxtaponen con el discurso polimorfo y plurifocal de Bolaño, el espacio de adentro proyecta al de afuera como espacio explorado.

Los detectives salvajes y *Amuleto* son la diástole de la vida del siglo XX y de los territorios/visión del mundo. La simultaneidad de lo real en las dos narraciones reduce el caos del cosmos, de tal forma que, la hipertextualidad irreductible de los territorios posee una palabra conciliadora y la concertación aletargo/arribo. Así como la universalidad abstracta de los urbanitas en la indolencia pura. Es decir, viven entre la relación vital y visceral del territorio del cual se apropian para sugerir de antemano una exactitud geográfica para la precisión de la urbe dando origen a la posmodernidad.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 95.

4.1.2. *Del progreso a la legitimación, la existencia de la era del vacío: Santa Teresa, la ciudad muerta*

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

Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*

Nuestro autor, mediante la omnisciencia, gradúa el espacio geográfico a través del acondicionamiento histórico; es decir, nos ubica precisamente a principios del siglo XXI, con *Putas asesinas (C)* y *2666 (D)*, hacia las evidentes representaciones del espacio en una notoria y diferente producción urbana. Los ejemplos están en intersticios determinados por su condición de espacio interior (C) y a la vez de frontera (D), los cuales por su extensión y posición en el territorio se convierten en coyunturas subjetivas de una nueva organización urbana: sitios con una nueva actividad, del centro como periferia, como expusimos en el capítulo anterior. Estos archivan, en gran parte, la condición del *vacío* a través del espacio libre/público en la ciudad. De tal forma, que la ciudad aparece en primera instancia como un progreso hacia la legitimación en donde se expone claramente el fin de la era moderna, al posmodernismo analógico de la existencia del *vacío* a través de la metáfora: “El hombre caminando siempre al borde del vacío, a la orilla de la gran boca de la insignificancia”⁸⁶⁹.

Las novelas resultan ser dos puentes de representación y resignificación —según Gerard Genette, de *Ilusión Mimética*— pues: “El tema de la ilusión es con frecuencia por el de la imitación”⁸⁷⁰, y por lo tanto en *C* y *D* se iconiza la forma verbal de la ciudad en esta última etapa de la figurativización del discurso. Ahí en donde se atenúa la superficie fractal de la urbe y una copia ligada a la imagen occidental en donde se vive lo escrito. Mientras

⁸⁶⁹ Véase la carta prefacio que realiza Octavio Paz a *El libro vacío* de Josefina Vicens. En *Escritores de Hispanoamérica* en www.redescolar.ilce.edu.mx [10-11-2015].

⁸⁷⁰ Gerard Genette: *Palimpsestos... op. cit.*, p. 187.

que *C* está relatada por un narrador topógrafo que atestigua acerca de un acaecer que lo implica:

Seguramente se suicidó, piensa B. Supo que no iba a obtener jamás el visado para los Estados Unidos o para México y decidió acabar sus días allí. Imagina o trata de imaginar una ciudad costera del sur de Francia. B aún no ha estado nunca en Europa. Ha recorrido casi toda Latinoamérica, pero en Europa aún no ha puesto los pies. Así que su imagen de una ciudad mediterránea está condicionada directamente por su imagen de Acapulco. Calor, un hotel pequeño y barato, playas de arenas doradas y playas de arenas blancas. Y ruidos lejanos de música. B no sabe que falta en su imagen un ruido o un rumor determinante: el de las jarcias de las pequeñas embarcaciones que suelen amarrar en todas las ciudades costeras⁸⁷¹.

Putas asesinas, con su lenguaje corpóreo e ilusorio, resulta ser una estructura del fin de la modernidad. Los cuentos que la componen testimonian un claroscuro del año en que fueron escritos: un 2001 que expresa un mundo que intercambia una resignificación; es decir, los territorios y la ciudad son los semilleros semánticos en donde la realidad y el texto se fluidifican. Obra de antídoto contra el posmodernismo que se comienza a legitimar; pues bien, si un año atrás ocupaba el siglo XX, el hipertexto *C* aún guarda nostalgia por el ocaso moderno, y como esas obras de dicho periodo se concentran “aún en el plano del ‘contenido’ en el problema del tiempo y en los modos de experimentar la temporalidad de su presunto carácter lineal y natural tal vez no deje de tener su significación”⁸⁷². Además, con la representación de sus trece cuentos, estaría propuesta como un proceso entre cohesión y la urdimbre de relaciones humanas que se transfiguran en los espacios; por lo tanto, en nuestro autor no son sólo los espacios geográficos los que hilvanan sus territorios sino también, los hilos temporales que enriquecen a sus personajes polimorfos como vimos en el capítulo anterior. Espacio, tiempo y efigies son la consumación para el despliegue de

⁸⁷¹ Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 44.

⁸⁷² Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1987, p. 98.

dicho territorio; un juego discontinuo entre lo presente y lo ausente o de la realidad fáctica en donde se muestra el trabajo del montaje a través de una escritura retórica, a fin de plantar signos inciertos de la verdad como perspectiva y como un guiño de la posmodernidad. La propuesta de Bolaño se lee a través del personaje de su primer cuento “El ojo Silva”, en donde la prosa es capaz de condensar la complejidad del mundo en poco espacio: “Viajando uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian formas”⁸⁷³; además, al final de sus líneas, se retoman las consideraciones que condensa esta razón geométrica así como la aglomeración del acontecer entremezclándose en el flujo errático del texto:

El Ojo abandonó la aldea y volvió a la ciudad en donde había conocido a sus hijos. Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve. Una tarde, la tarde en que llegó a la ciudad, fue a visitar el burdel en donde castraban a los niños. Sus habitaciones se habían convertido en viviendas en las que se hacinaban familias enteras. Por los pasillos que recordaba solitarios y fúnebres ahora pululaban niños que apenas sabían andar y viejos que ya no podían moverse y se arrastraban. Le pareció una imagen del paraíso⁸⁷⁴.

El hipertexto *C* denuncia con su explicitud y aplanamiento el territorio del progreso a la legitimación pero sobre todo, lo que nos ocupa, la era del *vacío* que el escritor chileno trató de entramar en una textura inseparable, en la que existe una intersección y no una simple contigüidad. Ya no se trata de una modernidad en movimiento sino de la urbe vacua alimentada de la experiencia diaria, dicha visión es ponderativa en el segundo cuento que tiene por nombre “Gómez Palacio”, un territorio que se abre por momentos como el parteaguas que instala la incertidumbre interior del discurso. En él encontramos la modernidad agonizada, la cual recibe el mismo nombre de una de las ciudades de Durango:

⁸⁷³ Italo Calvino: *Las ciudades invisibles... op. cit.*, p. 92.

⁸⁷⁴ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 24.

como recordaremos el narrador va a Gómez Palacio para realizar un taller literario. La urbe, descrita como un territorio miserable en medio del desierto⁸⁷⁵, lo desalienta, pues como señala Calvino “cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone”⁸⁷⁶. El orden del discurso ha sido perturbado por la inserción de los territorios, Durango y Gómez Palacio, en donde el símbolo del “desierto” será el puente hipertextual de 2666. Aquí, el protagonista propone la pretendida cognoscibilidad de todo lo real, el territorio misterioso, pecaminoso, el que está fuera de la ley; así como la urbe diabólica en donde se aumentan los índices augurales de la crisis de valores del siglo XX: “Las tierras a mi alrededor, los montes en los que se perdía la carretera, eran de un color amarillo oscuro tan intenso como no he visto nunca. Como si esa luz (pero no era luz, sólo era un color) estuviera grávida de algo que no sabía qué era pero que muy bien hubiera podido ser la eternidad”⁸⁷⁷.

Con esto podríamos afirmar entonces, que el fin de la modernidad se apodera de los territorios propuestos por Bolaño, con “Últimos atardeceres en la tierra”, donde la superficie no existe sino como el proceso de semiotización. Es decir, como receptores nos replanteamos una “construcción de lectura”⁸⁷⁸, ya que la percepción se torna activa cuando interviene la actividad de la memoria y del año de la diégesis. 1975, simbólicamente, es la representación *versus* hacia donde las superficies se construyen como un referente rumbo a la subjetividad por la que Bolaño requiere desplazarse. Con el estudio de este cuento, por

⁸⁷⁵ A partir de 2666, han sido varios los autores mexicanos que han intentado ir más allá de una literatura sobre “desierto” y violencia contemporánea, provocando “La literatura del norte de México”. Con *Tierras de Nadie*, escritores norteros como Daniel Sada, Eduardo Antonio Parra, David Toscana y Luis Humberto Crosthwaite trataron de “reflexionar sobre esa etiqueta llamada literatura del norte y que con un afán totalmente mercantilista consolidó a una serie de autores que al parecer compartían un proyecto estético. Lo que quisimos es desarticular esa categoría, porque que un autor haya nacido en el norte de ningún modo lo autoriza más que a otro autor a hablar sobre determinados temas como el narcotráfico o el desierto”. En Osvaldo Nava (Coord.): *Tierras de nadie*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro. p. 7.

⁸⁷⁶ Ítalo Calvino: *Las ciudades invisibles... op. cit.*, p. 33.

⁸⁷⁷ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 32.

⁸⁷⁸ Véase a Luz Aurora Pimentel: *El espacio... op. cit.*, p. 112.

otro lado, leemos intertextualmente otras direcciones referenciales que constituirán, en paralelo, el fin del modernismo. Aquel que no practica ninguna ortodoxia pero tampoco propone una estética lineal, sino que apuntala el eje encubierto en donde se plantea si los modernistas ingresaron como una importación semantizada bajo un nombre de las vivencias ya existentes; provocando con este cuento el resultado de la entropía posmoderna. Refutaciones ante un nuevo estado en el mundo, efecto/producto de la fragmentación (es el tiempo una copia-remedo-símil de la vida real); pero, sobre todo, la autonomía textual que realiza nuestro autor a través de sus protagonistas: una reconceptualización de la sociedad, de la historia y del *yo*. Este último como panoplia de los nuevos problemas del siglo XXI):

Seguramente se suicidó, piensa B. Supo que no iba a obtener jamás el visado para los Estados Unidos o para México y decidió acabar sus días allí. Imagina o trata de imaginar una ciudad costera del sur de Francia. B aún no ha estado nunca en Europa. Ha recorrido casi toda Latinoamérica, pero en Europa aún no ha puesto los pies. Así que su imagen de una ciudad mediterránea está condicionada directamente por su imagen de Acapulco. [...]. B no sabe que falta en su imagen un ruido o un rumor determinante: el de las jarcias de las pequeñas embarcaciones que suelen amarrar en todas las ciudades costeras⁸⁷⁹.

De manera implícita Bolaño propone territorios posmodernos incorporándolos a la lectura cotidiana en donde “B y el padre de B” experimentan el nihilismo puro; es decir, si “el hombre se aparta del centro hacia la X”⁸⁸⁰, Bolaño incorpora la realidad fáctica o asociación nietzscheana en donde “al salir de la ciudad se acercan al infierno”. Inminentemente la concatenación y la articulación semántica “ciudad + territorio = vacío”, son la aparatosa maquinaria verbal donde el referente es cada vez más postergado por los ardidés estilizados; surgen territorios de explosión y expansión/esparcimiento en donde los

⁸⁷⁹ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p.44.

⁸⁸⁰ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad...op.cit.* p. 104.

protagonistas preparan la urbe “al abismo en el cual ya estamos siempre radicados en nuestra condición de mortales”⁸⁸¹.

Bajo estos referentes hipertextuales que abordamos desde el capítulo dos, el acicate territorial de los efectos fractales que aparecen en la urbe de “Prefiguración de Lalo Cura” también conforma el progreso a la legitimación; una vez más, la modernidad está desbordada y, además, en donde se ve “como entrando en una nueva etapa donde grandes *flujos* reestructuran la vida de las sociedades en el conjunto del planeta, en particular, el flujo migratorio y el de la información”⁸⁸². El cuento contiene los indicios textuales que le permiten al lector salir del texto al encuentro de otro texto (2666) ciertamente a la gran marejada latinoamericana como territorio operativo signado por su marginalidad y algunos otros códigos que la constriñen: vaguedad con la cultura americana, a partir de un antagonismo rotundo entre literatura y sociedad mediante imágenes como la fotografía, el cine, la televisión que manifiestan lo inefable y lo indecible para proyectar dicho espacio en donde la *modernidad desbordada* no se resuelve. Al menos así lo señala el protagonista: “Tres buenas amigas. La Productora Cinematográfica Olimpo se dedicaba a las películas pornográficas y aunque el negocio era semiilegal y el ambiente francamente hostil la empresa no se hundió hasta mediados los ochenta”⁸⁸³. Los territorios pornográficos se convierten en un movimiento evocador a partir de esta tercera obra, insólitas disparidades que se presentarán como alusiones que musitan una nueva era; pues, si en la modernidad permaneció el mito de la liberación sexual, en Bolaño la pornografía⁸⁸⁴ se remarca para

⁸⁸¹ *Ibid...* p. 106.

⁸⁸² Arjun Appadurai: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo, Uruguay. Trilce, 2001, p. 9.

⁸⁸³ Roberto Bolaño: *Putas...* *op. cit.*, p. 98.

⁸⁸⁴ Según Michel Foucault, la pornografía es una “invención de la modernidad”, puesto que refleja un hecho social inédito, aparecido en las sociedades occidentales a partir del siglo XVIII, aunque las palabras *pornography* o *pornographie* no entraron en los grandes diccionarios ingleses o franceses hasta el siglo XIX.

instaurar una vez más la posmodernidad aletargada, nuestro autor, tensa mediante imágenes el mundo banal y la problemática ya antes advertida por Nietzsche, en la lucha más despiadada del individuo. También, en las representaciones de la vida contemporánea, se abren nuevos contextos para que el lenguaje efectivamente figure/configure el mundo. Así lo confirma Wittgenstein al señalar que: “El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de tal modo, que por la forma externa del vestido no es posible concluir acerca de la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del vestido está construida con un fin completamente distinto que el de permitir reconocer la forma del cuerpo”⁸⁸⁵. Además, la evanescencia del mundo corporal son sinestesias para escuchar lo visual y visualizar lo auditivo en el mundo tentador, en el territorio texto/geográfico de Bolaño en donde situar al urbanita para mirar el mundo y reproducirlo en imágenes:

La transparencia retroactiva de todos los signos de la modernidad, acelerados y de segunda mano (casi un *remake* posmoderno de nuestra versión original de la modernidad), de todos los signos positivos y negativos confundidos; es decir, no sólo de los derechos del hombre, sino de los crímenes, de las catástrofes, de los accidentes, de los que se nota una alegre recrudescencia en la URSS a partir de la liberalización del régimen. Así hasta llegar al redescubrimiento de la pornografía⁸⁸⁶.

A partir de *Putas asesinas* el autor reitera la contrapartida lineal del progreso moderno a la legitimación posmoderna; asimismo afianza el territorio del sexo para montar su propio espectáculo de la urbanidad que enmascara su subjetividad y así lograr una máscara teatral del *vacío* en vez del verdadero rostro marcado por la vida. En la obra de

A partir del siglo XX, la pornografía se gestó como una turbamulta icónica muy íntima Como lo manifiesta Ruwen Ogien: “Sólo en nuestras sociedades modernas habrían empezado a serlo por resultar ‘obscenas’ (justificación moral). Para aportar una imagen algo más precisa de la idea de ‘invención moderna de la pornografía’, basada en la justificación exclusivamente moral de su represión, conviene añadir que aquella insiste en el nexo entre represión moral y democratización”. En Ruwen Ogien: *Pensar la pornografía*. Barcelona, Paidós, 2003, pp. 71-72.

⁸⁸⁵ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico—philosophicus*. Chile, Edición Electrónica de www.philosophia.cl /Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1999, p. 33.

⁸⁸⁶ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 47

nuestro autor existe una línea de creación para profundizar en sus territorios. Aparece el valor del cuerpo propio, aquel que rescata topológicamente; es decir, a pesar de ser consubstancial al ser humano, lo *aproxima* en exceso desnaturalizándolo y sometiéndolo a los controles culturales: el consumo, la erotización y en este caso puntual, la pornografía. Bolaño aprovecha por el medio verbal los momentos controlados por la sociedad para recuperar el cuerpo, pues el terreno del sexo, por otra parte, manifiesta a las pilastras posmodernas. Además el título del hipertexto *C* responde a la carnavalesca convocatoria de la cada vez descabellada ciudad; la escritura hipertextual⁸⁸⁷ rompe con la identificación romántica del territorio, es decir, sus valores semánticos de la ciudad de ficción no son contruidos por la descripción de su referente extratextual. Por ello Lipovetsky confirma: “La liberación sexual, el feminismo, la pornografía apuntan a un mismo fin: levantar barreras contra las emociones y dejar de lado las intensidades afectivas. Fin de la cultura sentimental, fin del *happy end*, fin del melodrama y nacimiento de una cultura *cool* en la que cada cual vive en un *bunker* de indiferencia”⁸⁸⁸.

Así, operando bajo esta línea de existencia, colocándonos en las estructuras del sujeto y sobre todo, en la fundamentación lingüística, peana del posmodernismo, en “Prefiguración de Lalo Cura” se proyecta el viaje hacia la consciencia de los protagonistas: Lalo Cura, Connie Sánchez, el Pajarito Gómez y Mónica Farr. Todos ellos constreñidos por el tamiz erótico de la historia moderna en donde la pornografía se adueña del papel didáctico en la evolución de los protagonistas, sobresaliendo la epidermis característica de la narrativa posmoderna: personajes privados de profundidad psicológica, lo vacío que se

⁸⁸⁷ No olvidemos que esta narrativa apareció en ciernes de los noventas, casi una década antes de *Putas asesinas*, en efecto, “Como representaciones de la vida contemporánea”. Véase: Anja Rau: “Breve compendio de la escrilectura. (o cómo apreciar la narración hipertextual)”. En *Literatura hipertextual... op. cit.*, p. 129.

⁸⁸⁸ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío.... op. cit.*, p. 60.

representa en Connie, la mayor de las *Putas asesinas*, madre de Oligario Cura, una inculta prostituta y actriz de cine porno:

Y la fijación por la leche materna, otra característica europea. Cuando yo estaba dentro de Connie ésta siguió trabajando. Y Bittrich filmó películas de leche materna. Las del tipo Milch y Pregnant Fantasies, dedicadas al mercado de los hombres que creían o a quienes les gustaba creer que las mujeres embarazadas tienen leche. Connie, con una barriga de ocho meses, se apretaba los pechos y la leche fluía como lava. Se inclinaba sobre el Pajarito Gómez o sobre Sansón Fernández o sobre ambos y les dejaba ir un chisquetazo de leche. Trucos del alemán, Connie nunca tuvo leche. Un poco sí, unos quince días, tal vez veinte, lo suficiente para que yo la probara. Pero nada más. En realidad las películas eran del tipo Pregnant Fantasies y no del tipo Milch. Ahí está Connie: gorda, rubia, y yo dentro, hecho un ovillo, mientras ella ríe y unta con vaselina el culo del Pajarito Gómez. Sus movimientos ya son los movimientos delicados y seguros de una madre. Abandonada por el imbécil de mi padre, ahí está Connie⁸⁸⁹.

El individuo posmoderno, privado de los valores tradicionales, pasa a identificarse con estos personajes de éxito mediático y estos se tornan en consumidores de sensaciones y deseos inmediatos. En el cuento que da título a la obra *Putas asesinas*, los territorios persiguen la misma modalidad de proyección, la oferta abismal del consumo en donde la protagonista propone como realidad inmediata: “Te vi en la televisión, Max, y me dije este es mi tipo”⁸⁹⁰. Entonces, Max es el fotógrafo/narrador que retrata lo más pobre y masificado de la sociedad y devela la frustración del sujeto: “¿Qué armas llevas, Max? Sólo tu soledad”⁸⁹¹. La situación posmoderna es una ascesis ya en “El retorno”, un territorio que se produce como “la vida después de esta vida”, del individualismo puro que el narrador hace inferencia a partir de su propio deceso. La visión de la eternidad como una infinitud del tiempo y del espacio, porque si volvemos al título, el narrador modula hacia este territorio:

⁸⁸⁹ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 100.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 127.

En la infinitud todo *se recicla sin fin*, al igual que en la concepción hindú del eterno retorno y la reencarnación, o es *sempiterno*, como en la concepción cristiana de un progreso lineal desde el hábitat terrenal de la carne mortal hasta el otro mundo de las almas, donde el auténtico significado de los actos humanos se desentraña, se juzga, se premia o se castiga como corresponda⁸⁹².

Con la saturación del *vacío*, el símbolo de la muerte y el proceso de la legitimación de la posmodernidad se descubre a la ciudad bolañiana en *Putas Asesinas*. El pensamiento de nuestro autor es, una reflexión que, no posee una nacionalidad determinada; es decir, son vastas las referencias territoriales del núcleo sémico de ciudad, lo cual acarrea automáticamente la exposición iterativa de muchos países (Argentina, Chile, México, Alemania, España, Francia, India). Además, procede por contagio una especie de intercalado semiótico que precipita concreciones conceptuales al renovar o contaminar ritornelos territoriales alejados de las fronteras de la modernidad. En esta obra se exponen los territorios del sueño, de la vida con la muerte, lo cotidiano con lo insólito y del realismo social. De nuevo, la *imago mundi* se nos presenta en estos textos con finales abiertos y otra vez nos niega la posibilidad de que la vida pueda tener sentido, pero las piezas de los 13 mosaicos que la componen, acaban por formar una imagen. Logran una serie de teselas que, a su vez, nos ofrece un cuadro verdadero pues según la lectura, el territorio del sueño y la hipertextualidad se fusionan en resonancias simbólicas que buscan convertir a la obra en una sugestiva cámara de ecos. Esto se dice explícitamente en “Buba”, el protagonista de Acevedo, futbolista chileno: “Soñé que estaba en Santiago otra vez, en mi barrio de La Cisterna, y que estaba recorriendo con mi padre la plaza esa en donde estuvo la estatua del

⁸⁹² Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 124.

Che, la primera estatua del Che que hubo en América [...], y eso era lo que me iba contando mi padre en medio del sueño”⁸⁹³.

De hecho, Acevedo, al acostarse con putas como parte de una superstición que presagia un buen juego, nos representa la subjetividad contrita del humano que opera mediante el proceso de personalización, *mass media* y sexo. En esta representación subjetiva de la sociedad posmoderna, ni se demoniza al hombre y mucho menos se glorifica a la mujer, se agita en la escena posmoderna del mundo occidental a la mujer que obtiene el poder de disponer de sí misma; es decir, en el hipertexto de *C*, las féminas logran decidir acerca de su cuerpo y por ende, el derecho al conocimiento, y parece indicar, hasta cierto punto, que “La mujer tiene sexo por todas partes. Goza por todas partes. Entonces nada más falso que luchar contra esa mecánica de los fluidos acusada de restablecer la imagen arcaica y falocrática de la mujer”⁸⁹⁴.

Sin embargo, los territorios de Bolaño sólo tienen un camino único que desemboca indeleblemente hacia la urbe (con 26 referencias exactas en la diégesis). Con este hipertexto, se obliga al lector a redirigir enteramente a la lectura en la concepción y representación de la subjetividad mediante la insistencia de la temporalidad y la territorialidad. En “Dentista” se explora el terreno de las vidas desperdiciadas, la ocupación de la vida del otro y de la saturación del individualismo, señala Bauman: “De ahí la ansiedad, espoleada por la dolorosa experiencia de sentirse perdido y desgraciado: no somos los únicos, *nadie* tiene el mando, nadie está al tanto. Es imposible saber cuándo y en dónde vendrá el próximo golpe [...], y cuán mortífero será el cataclismo”⁸⁹⁵. Los “no lugares” en *Putas asesinas* son refugios para todos los viajeros o protagonistas solicitantes

⁸⁹³ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 150.

⁸⁹⁴ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 140.

⁸⁹⁵ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 88.

de asilo como esos “productos residuales”⁸⁹⁶ que no encajan con el mundo, que no se sienten satisfechos y buscan otras válvulas de escape hacia otros territorios. En efecto, al encarnar otra extraterritorialidad, van perdiendo el orden planetario, más aún el de la ciudad, el narrador menciona: “¿a quién iba a llamar en una ciudad en donde no conocía a nadie? Me arrepentí mil veces de haber ido a Irapuato, maldije mi sensibilidad atrofiada, me prometí que nada más volver al DF encontraría una mujer inteligente y hermosa”⁸⁹⁷.

Por su parte, “Fotos”, “Carnet de baile” y “Encuentro con Enrique Lihn” son los territorios más fractales, no sólo porque las diégesis giran en torno a la poesía y a los poetas, sino porque los espacios construidos auxilian a los mismos personajes a “volver hacia adentro”; es decir, permanecen en el interior del recinto, de la única urbe que les permite seguir al servicio activo de la sociedad: el *yo* poético.

El imaginario urbano de Bolaño devela a un *ser* desde un trasfondo de “indiferencia”, como vimos en el capítulo anterior, pero con *Putas asesinas* y más aún en el último hipertexto que nos ocupa, 2666, el territorio Guattariano de los “siendos”⁸⁹⁸: “El ser no es un uno-todo ni un uno-múltiple, sino un ser directamente sustantivado, que siendo multiplicidad afirmada en sus modos y en el pensamiento que les es concomitante, debe permitir no revelar para ocultar, sino inyectar, hacer pasar un diferencial cósmico, un atractor extraño: la afirmación existencial de los “siendos”⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ *Ibíd.*, p. 88.

⁸⁹⁷ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 184.

⁸⁹⁸ Nos amparamos en el concepto Guattariano, puesto que dentro de la ontología se piensa el ser como lo que se devela desde un fondo indiferenciado, además el psicoanalista francés señala: “Usamos este ‘barbarismo’ en lugar de la noción de ‘ente’, heredada de la filosofía alemana, para afirmar su singular posición de multiplicidad en devenir: ‘el ser se dice de todo lo que es’, y lo que es sólo puede serlo como paso de un estado a otro, devenir”. En Félix Guattari: *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Colombia, Fundación Comunidad, 2008. p. 9.

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 9-10.

Si la modernidad ha producido e instaurado imágenes del pensamiento lógico y racional, en la posmodernidad el urbanita se convierte en un *ser maquínico*; es decir, Bolaño confirma la filosofía guattariana, el centro de sus intensidades corrosivas está comprometido con la vida social, la vida ápice de los *mass-media* y la vida en las urbes capitalistas que poseen un pensamiento conceptual. Entonces, el sujeto está nutrido de los modos de ser altamente precarios y de los modos de la emergencia siempre a punto de disolverse, que el psicoanalista francés propone como los “modos de la creación”.

El imaginario de nuestro autor chileno está alimentado y penetrado por el influjo sedante de la ciudad subjetiva, la urbe “máquina de máquina, esencialmente heterogénea, es el motivo político fundamental de las prácticas ecosóficas, y su reinención es una exigencia existencial frente a la cual no podemos menos que reclamarnos responsables”⁹⁰⁰. Tal agenciamiento de construcción prevé una combinación de lo que Guattari propone como línea de existencia, línea de creación y línea de enunciación. En la primera recta se ha señalado al hipotexto *A*, para la segunda hemos discernido con base a *B* y *C*; estas dos últimas proyecciones fractales a las ciudades reales y a sus redes ecuménicas, una urbe re-subjetivada se re-construye y se re-inventa persistentemente a su vez, funda y engulle sus modelos para producir las “meta-modelizaciones” perpetuamente nuevas. Al final la “línea de enunciación” es para el hipertexto *D* (2666), en donde hemos visto con anterioridad que las fugas del pasado han provocado una multiplicidad indiscernible e indefinida hacia el futuro que compondrá una posmodernidad velada. La fuerza vital se resuelve en una pusilánime frustración en la cual se aboca el trabajo de recreación, lo cual permite concebir la construcción de sus obras como un proceso de ensamblaje en donde los fragmentos aquí seleccionados conforman un nuevo territorio en el espacio literario ingresado al *vacío*,

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 12.

2666. En efecto, la línea de enunciación y los hipertextos son cámaras grafológicas en donde:

Hay textos que son concebidos previamente, en un tiempo determinado en el que ya sé que todo lo que ocurra en ese mes de escritura, será destinado a un libro determinado. Pero este tiene el elemento común de que sus fragmentos fueron hechos en distintas circunstancias, por distintos intereses y que entre los textos internos al propio libro hubo un tiempo grande de diferencia. Están como descoordinados entre sí⁹⁰¹.

El procedimiento que utiliza Bolaño para la escritura de *D*, a fin de conformar ese progreso/legitimación, ofrece el autorretrato más completo convirtiéndose en el productor de “espectáculos de realidad”, tal como lo señala Reinaldo Laddaga, dedicados a: “montar escenas en las cuales se exhiben condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales”⁹⁰². De hecho, el estilo de la novela representa un esfuerzo por encontrar el equivalente escritural del *vacío* en el personaje, como vimos en el capítulo dos, el cual provoca la presencia inquietante de la “era del vacío”. Así pues, el territorio *D*, es la codificación de la metáfora de la ciudad, es decir; el autor opera bajo una maniobra compleja que requiere una total percepción de las “relaciones de conjunción”, las cuales como señala Pimentel: “se dan entre semas de uno y otro campo, lo cual hace posible la construcción de una interacción sémica que indica una identidad parcial entre los dos campos semánticos”⁹⁰³.

La *interacción sémica* le otorga el efecto estereoscópico del sema inherente: *vacío*. Los territorios como proyecciones del espacio diegético ofrecen la actividad subversiva,

⁹⁰¹ Ramiro Larrain: “Entrevista a Mario Bellatin, Dossier Mario Bellatin – Memoria Académica”. En, *Orbis Tertius*. Revista de Teoría y Crítica Literaria, XI (12), La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006, p. 5.

⁹⁰² Reinaldo Laddaga, “Espectáculo de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas”. En *Comunicação & política*, 24, 3, Centro Brasileiro de Estudios Latino-Americanos, 2008, p.166-167.

⁹⁰³ Luz Aurora Pimentel: *El espacio... op. cit.*, p. 94.

generando así el momento icónico para ver lo semejante; es decir, mediante los lugares emerge el sentido subjetivo, el del discurso que da lugar a lo que Ricoeur nombró como “identidad” y “diferencia”⁹⁰⁴, lo cual permite que Bolaño realice una conexión en donde dicho esquematismo no se confunda pero sí se confronte. El mundo bolañiano se descompagina para recomponerlo en los territorios subjetivos de la *vacuidad*, efusión diegética que subvierten el orden razonable. Superficies sometidas a los requerimientos alotópicos; por lo tanto, Ciudad Juárez y Santa Teresa son la subversión de la ilusión de la realidad, en donde la isotopía urbana se disloca mediante sintagmas que propondrán la ligazón semántica del discurso. Así lo constituyen los cuatro críticos, quienes poseen la función de las configuraciones descriptivas:

En la parte norte vieron una cerca que separaba a Estados Unidos de México y más allá de la cerca contemplaron, bajándose esta vez del coche, el desierto de Arizona. En la parte oeste rodearon un par de parques industriales que a su vez estaban siendo rodeados por barrios de chabolas.

Tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo.

Vieron, en los extremos de Santa Teresa, bandadas de auras negras, vigilantes, caminando por potreros yermos, pájaros que aquí llamaban gallinazos, y también zopilotes, y que no eran sino buitres pequeños y carroñeros. Donde había auras, comentaron, no había otros pájaros. Bebieron tequila y cervezas y comieron tacos en la terraza panorámica de un motel en la carretera de Santa Teresa a Caborca. El cielo, al atardecer, parecía una flor carnívora⁹⁰⁵.

La imagen del espacio proyectado embona hacia la línea de enunciación y al mismo tiempo incorpora analogías semánticas henchidas de multivocidad. El texto alegoriza la relación espacial entre los personajes y la ciudad de Santa Teresa; ahí se legitima la condición lugareña y terrestre, lo instintivo y visceral constituyen una fuerza en el seno de la escritura que constriñe más a la relación del clasma, redundante urbano. Además, la metáfora urbana/literaria nos ofrece la visión sintética del autor a su vez que en “La parte

⁹⁰⁴ Véase Paul Ricoeur: *La metáfora viva*. Francia, Le Seuil, 1975. pp. 253-254.

⁹⁰⁵ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 83.

de Fate” —nombre también metafórico de la fatalidad—, las imágenes son ramificaciones intersemióticas que se deshilan como relaciones metafóricas del pensamiento autor/personaje. Estas son en realidad el *ser del lenguaje*, “pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental”⁹⁰⁶. Ahora bien, en esta parte, la intersección sémica del personaje de Seaman nos ofrece una concatenación de la vasta panoplia literaria luego de su referente hipertextual, Bobby Seale, cofundador con Huey Newton de los Panteras Negras en 1966⁹⁰⁷. Sin embargo, en *La parte de Fate*, es en el doble texto donde Seaman pronuncia un gran discurso que ocupa alrededor de 15 páginas; dicha disertación funciona como un primer plano asociado con el cine (hiper enlace autor) y como una verdadera secuencia *paranarrativa* del personaje hablando en un paneo largo sobre su vida. La fragmentación y la multiplicidad discursiva, como condición posmoderna, se legitima sobre el hecho de que los territorios son concebidos, todos, en la dimensión de la temporalidad.

Por una parte, la narración hipertextual “entraña una manera de entender la vida, la realidad y la representación de ambos conceptos que encaja con lo que podemos llamar, de

⁹⁰⁶ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 2010. p. 52.

⁹⁰⁷ Es posible evidenciar que somos partícipes de la apreciación de nuestro autor de los textos de un tercero; ya que “El Partido de las Panteras Negras”, fue una organización afro-estadounidense de izquierda que se presentó ante la población de color como un movimiento para combatir la discriminación de los negros y que legitimaba la violencia. Es indudable que al conocer el *Código penal de California* desarrollaron teorías para la autodefensa, la cual les permitió incentivar a que los miembros de la comunidad negra se armasen y formasen patrullas para combatir la brutalidad y las agresiones de la policía. Además, teniendo como trasfondo, un intento de preparación de la población hacia una revolución maofista, dicho partido logró renombre nacional pero sobre todo internacional. Los años cumbre de este movimiento fueron entre las décadas de 1960 y 1970. Véase prólogo, José Manuel Roca: *Nación negra poder Negro*. Madrid, La linterna sorda, 2008.

modo aproximativo, la visión posmoderna del mundo”⁹⁰⁸ y se percibe en ello ciertas temáticas propuestas a manera de metáforas hiladas: peligro, dinero, comida, estrellas y utilidad. Seaman los aborda de manera inesperada (a partir de la p. 150). Y en segundo lugar con la llegada del “momento icónico” de la metáfora ricoeuriana, en donde aparece la temática de las “estrellas” como proyección encubierta de manifestación del texto. De nuevo dentro del tiempo y las intenciones, la historia propaga un enfoque del mundo, perspectiva única y de trazado lineal, en el que también se denuncia a una sociedad en donde los valores ya no poseen una diligencia intersubjetivamente admitida; en este caso puntual, el problema se proyecta en todas las esferas de la vida humana. La lectura en apariencia rota, fracturada, y sin un argumento claro donde se maquina el paradigma por antonomasia de la sociedad posmoderna, al menos de la ciudad literaria que responde al itinerario vital de nuestro autor. Seaman ofrece una forma de narración metafórica capaz de proyectar espacios “seudodiegéticos, es decir, espacios que no son propiamente los de la ficción principal, sino que son productos únicos de una narración metafórica y que afectan al espacio diegético constituido”⁹⁰⁹. Así se lee un extracto de la organización del texto:

ESTRELLAS. Dijo que uno conocía muchas clases de estrellas o que uno creía conocer muchas clases de estrellas [...]. La Vía Láctea. Habló de las estrellas del deporte. Ésas son otra clase de estrellas, dijo, y las comparó con las estrellas de cine, aunque precisó que la vida de una estrella del deporte solía ser bastante más corta que la vida de una estrella de cine [...]. Podía tratarse de una estrella viva o podía tratarse de una estrella muerta [...]. De tal manera que el viajero de la 80 al que se le acaba de reventar un neumático no sabe si lo que contempla en la inmensa noche son estrellas o si, por el contrario, son sueños. De alguna forma, dijo, ese viajero detenido también es parte de un sueño, un sueño que se desgaja de otro sueño así como una gota de agua se desgaja de una gota de agua mayor a la que llamamos ola. Llegado a este punto Seaman advirtió que una cosa es una estrella y otra cosa es un meteorito⁹¹⁰.

⁹⁰⁸ Anja Rau: “Breve compendio de escritura (o cómo apreciar la narración hipertextual). En *Literatura Hipertextual y teoría...* op. cit., p. 133.

⁹⁰⁹ Luz Aurora Pimentel: *El espacio...* op. cit., p. 100.

⁹¹⁰ Roberto Bolaño: *2666...* op. cit., p. 154.

En los inicios de *D*, a través del análisis de Liz Norton, se hace una crítica de la modernidad, personaje elemental de la representación del lenguaje como referente; es decir, si por una parte con Descartes la respuesta tradicional y parteaguas de la posmodernidad ha sido el pensamiento, con “La parte de los críticos” a través de Norton se ofrece la pura verbalización, lo no-pensante y el grado cero de la acción: “El nombre de Liz Norton se pronunció cincuenta veces, nueve de ellas en vano”⁹¹¹. Esto se puede entender como referido al pensar; es decir, lo que sirve de potencia lumínica a la perspectiva de la escritura como mediación entre el proceso de la legitimización/representación, lo cual permite al objeto textual, ciudad a “inventarse en otra, en ella misma”. Dicha doradura espacial se plantea con términos de *semejanza*, repertorios de tipo icónico, descripciones verbales de un narrador innominado y con referentes extratextuales, como parte sustanciales del texto.

No obstante, de la pluma de nuestro autor, el juego de la alteridad incrementa el poder de la contextualización que tiene la ciudad literaria a partir de la urbe industrial. En ambos casos, aparece la vanilocuencia de los personajes, más allá de la palabra y de la ciudad frontera, con el fin de penetrar el conocimiento de la urbe y completar la existencia del *vacío*. El hombre bolañiano ni es el decadente pesimista de Nietzsche, ni tampoco el trabajador oprimido de Marx, aunque “La alienación analizada por Marx, resultante de la mecanización del trabajo, ha dejado lugar a una apatía inducida por el campo vertiginoso de las posibilidades y el libre-servicio generalizado; entonces empieza la indiferencia pura, librada de la miseria y de la ‘pérdida de realidad’ de los comienzos de la industrialización”⁹¹². En la obra, con la ayuda de este influjo cinematográfico, adquirimos una parte de la realidad, la diversificación de la metrópolis se mejora con las subjetividades

⁹¹¹ *Ibíd.*, p. 28.

⁹¹² Gilles Lipovetsky: *La era del vacío.... op. cit.*, p. 33.

del autor quien va entregando los componentes y bloques al lector, el cual será arrastrado de un lugar a otro por caminos en apariencias invisibles en donde: “El marasmo posmoderno es el resultado de la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden estable”⁹¹³. Entonces, la ciudad podría considerarse como un proceso hiperbólico de negación de dichas reglas heterónomas:

–Ésta es una ciudad completa, redonda –dijo Chucho Flores –. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz⁹¹⁴.

Los territorios de 2666 demuestran claramente que la ciudad ha encontrado ya su supuesto natural en la creación del *vacío*. A partir de dicha incorporación a la urbe, es esta “clase de revelación que pasa frente a nosotros dejándonos sólo la certidumbre de un vacío, un vacío que muy pronto escapa hasta de la palabra que lo contiene”⁹¹⁵. Según Lyotard, en las sociedades posmodernas, la legitimación de lo verdadero y lo justo es lo que se encuentra en cuestión, dado que “el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna”⁹¹⁶. En este sentido, el espacio se empareja con el tiempo y la Ciudad Juárez, transformada en Santa Teresa, obtiene dos situaciones peculiares; la primera, mediante la absorción de la problemática social de sus mujeres muertas expone el poco sentido de sus habitantes y el uso periodístico latente en las cinco partes que la conforman. La segunda, al moverse los diferentes personajes en diversos territorios se recompone una ciudad, que a su

⁹¹³ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹⁴ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 176.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁹¹⁶ Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna... op. cit.*, p. 5.

vez es el centro de un rompecabezas con ayuda del cemento y el asfalto de otras urbes europeas. De tal forma que, nuestro narrador oscila entre los territorios subjetivos; es decir, se encuentra más preocupado hacia la verosimilitud del *vacío*, así como de la cosificación de la mujer que permite describir la dualidad social y realizar el itinerario del espacio: “Al salir, cerca de medianoche, estaban tan contentos que se pusieron a cantar como niños bajo el diluvio. La experiencia con las putas, algo nuevo en sus vidas, se repitió varias veces en distintas ciudades europeas y finalmente terminó por instalarse en la cotidianidad de sus respectivas ciudades”⁹¹⁷.

Compartiendo la lectura como un simulacro de la realidad y del urbanita neonarcisista, en la sociedad posmoderna los medios de comunicación masiva son su principal factor. Según Gianni Vattimo, la cultura posmoderna se circunscribe con la aparición de nuevas tecnologías, entre ellas las Tecnologías de la información y la comunicación (TICs), ya que “vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión, que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de belleza”⁹¹⁸. Con ello, concurren residentes de los territorios que chocan con los medios de comunicación y se resisten a dicha condición de la posmodernidad; por lo tanto, resulta ser un campo minado de nociones en conflicto. Examinemos ahora una de estas manifestaciones efrásticas de Bolaño con significación icónica; focalizando a la recontextualización del juego sinecdóquico entre el crítico francés Pelletier y el encuentro casual que sostiene con Vanessa, un personaje que constriñe el desdén por la cultura:

Vanessa estaba perfectamente preparada, tanto anímica como físicamente, para vivir en la Edad Media. Para ella el concepto “vida moderna” no tenía sentido. Confiaba

⁹¹⁷ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 104.

⁹¹⁸ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad... op. cit.*, p. 52.

mucho más en lo que veía que en los medios de comunicación. Era desconfiada y valiente, aunque su valor, contradictoriamente, la hacía confiar, por ejemplo, en un camarero, un revisor de tren, una colega en apuros, los cuales casi siempre traicionaban o defraudaban la confianza depositada en ellos [...]. No pensaba en el futuro, ni siquiera en el futuro de su hijo, sino en el presente, un presente perpetuo. Era bonita pero no se consideraba bonita. Más de la mitad de sus amigos eran inmigrantes magrebíes pero ella, que no llegó a votar jamás a Le Pen, veía en la inmigración un peligro para Francia.
—A las putas —le dijo Espinoza la noche en que Pelletier le habló de Vanessa— hay que follárselas, no servirles de psicoanalista⁹¹⁹.

A partir de la lectura de esta obra es fácil identificar la consolidación de la fragmentación social que responde fundamentalmente a la producción del territorio de la vacuidad ayudado por signos e imágenes. Nuestro autor se opone a la tesis de una ciudad estratificada al extremo; es decir, aquella que no es necesariamente entregada al cálculo racional propuesto por los sociólogos. La ciudad emerge a modo de escenario donde los urbanitas despliegan el desempeño de sus variadas relaciones y su ideología responde a una red laberíntica de múltiples entradas y direcciones; de tal modo que, nuestro autor expresa sin titubear las nociones individualistas/subjetivas del principal territorio, el estudio de la vida urbana. Santa Teresa es el territorio del *vacío*, vulnerable y una pesadilla dictatorial. El espacio proporciona una nueva perspectiva que altera la escena: “Señales, estilos, sistemas de comunicación veloces, altamente convencionalizados, son el alma de la gran ciudad. Y cuando estos sistemas se derrumban —cuando perdemos la posibilidad de manejar la gramática de la vida urbana—, domina la [violencia]”⁹²⁰. De tal forma, que la urbe al perder estos valores, como vimos en el capítulo anterior, representa la raíz. Ella cultiva el *espacio vacío*, intersticio de la posmodernidad.

⁹¹⁹ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 108.

⁹²⁰ David Harvey: *La condición de la posmodernidad... op. cit.*, p. 19.

La polis de Bolaño persigue una línea de enunciación, ya que el análisis y el sumario nos conducen a “la ciudad subjetiva, irreducible a las ciudades reales”⁹²¹; es decir, nuestro autor amplía su trabajo inicial de la reflexión humana que termina sustentado a partir de la antítesis de ciudad industrial. Si bien, a finales del siglo XX se exponía que Ciudad Juárez sería el resultado exitoso de la globalización neoliberal en América Latina⁹²², ya para principios del XXI el escritor chileno expone con *D* los terrenos a los que se adentra la posmodernidad. Espacio proyectado, topológico y laberíntico es la enunciación escritural del fin de la modernidad. La teatralidad es un factor en Bolaño que anuda el espacio y el tiempo para sentar las bases en el territorio de su “polis reinventada”, en donde “ya se trate de *vagabundos abstinentes* ya de *abstinentes mecanizados*”⁹²³. Ahí es en donde todo confluye, se superpone y al final se torna babélico. La violencia y la muerte comienzan, con *2666*, a convertirse en eficaces operadores diegéticos y la vía de la trascendencia plena para legitimar un ideal, pues no se busca un antídoto para el *vacío* de la existencia, sino que la posmodernidad se proyecta del “sumo redactor”, con Bolaño. Se parte del discurso caótico del mundo —de ahí la razón del epígrafe de Baudelaire al inicio de la obra— en donde se “sugiere que uno de los signos más conspicuos de *vacío* existencial en nuestra sociedad es el aburrimiento”⁹²⁴. Es por eso que la narración de *D* se abre con el epígrafe que se refiere a “tedio” en el inicio del relato, también agrega el tema

⁹²¹ Félix Guattari: *La ciudad subjetiva y post-mediática... op. cit.*, p. 12.

⁹²² Ciudad Juárez como hipertexto de la violencia, activa el territorio de la muerte, expone el orden social característico de los países del Tercer Mundo y de su hipertrofia del poder centralizado y burocrático. Por su parte el investigador-periodista mexicano Sergio González Rodríguez ha reflejado esta condición de la lógica cultural posmoderna a través de una investigación trípica (*Huesos en el desierto*, 2002; *El vuelo*, 2008 y *El hombre sin cabeza*, 2009), señala: “Las muertas de Juárez planteaban un acertijo donde se transparentaba el país: la dificultad de la justicia y el peso de sus inercias de ineptitud y corrupción. Pero la certeza del mal en una frontera mexicana también se expandía poco a poco hasta rebasar el perímetro de la aldea, e incluir lo global”. En Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 81.

⁹²³ *Ibid.*, p. 148.

⁹²⁴ Oscar Fernando Ordoñez: *La máquina del vacío*. México. Metakosmia Editores, 2013.

del progreso mediante la imagen visual con la evocación del peligro, en este contexto, de la apropiación posmoderna. En efecto, Santa Teresa es más que una bisagra discursiva, es un hipotexto, también, la creación destructiva del mundo como una gran cámara del *vacío*.

4.2. *El individualismo vital: la saturación/desarraigo del ser hipertextual para la composición urbana*

“Yo no soy un hombre, soy un campo de batalla”.
(Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*)

Las respuestas estéticas que hacen posible escribir la experiencia cronotópica en la ficción posmoderna de nuestro autor como ciudad del *vacío*, giran en torno a tres ejes fundamentales: el individualismo, la saturación del *yo* y la movilidad urbana. En el presente apartado se discernirá sobre la ontología del ser bolañiano, desde la cual se confirma la legitimación de la ciudad. Primero, hay que partir sobre la base *heideggeriana* de los conceptos ‘universal y vacío’ puesto que: “la universalidad del ser no es la del *género*. El ser no constituye la región suprema del ente en tanto que éste se articula conceptualmente según género y especie: οὔτε τὸ γένος³. La universalidad del ser *sobrepasa* toda universalidad genérica. El ser es, en la nomenclatura de la ontología medieval, un trascendental (‘transcendens’)⁹²⁵.

En efecto, el *ser* para Bolaño no puede ser atribuido como una *entidad*, ya que en sus territorios es una noción evidente por sí mismo; es decir: “No sabemos lo que significa ‘ser’. Pero ya cuando preguntamos: ¿qué es ser?, nos movemos en una comprensión del ‘es’, sin que podamos fijar conceptualmente lo que significa el ‘es’. Ni siquiera conocemos el horizonte desde el cual deberíamos captar y fijar ese sentido. Esta comprensión del ser mediana y vaga es un *factum*”⁹²⁶. En particular, este sustantivo neutro abarca en nuestras obras un tránsito entre los siglos XX y XXI; es la superficie, el despliegue plano de los acontecimientos puros de la desontologización del *ser*, la caída y pérdida del *ser*; en el

⁹²⁵ Martín Heidegger: *El ser y el tiempo... op. cit.*, p. 14.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 16.

sentido de que el *ser* de forma progresiva se ha ido “vaciando” de su contenido existencial para confluir en la omisión racional. La elección por parte del autor de situar en un espacio urbano el ser del *vacío*, a través de sus ficciones posibilita el establecimiento de la ciudad de naturaleza feroz y como asentamiento persistente en donde se figura la posibilidad de imponer a dicho *vacío* como código regulador de un universo de sentido. Los seres que pueblan los hipertextos *A*, *B*, *C* y *D* simbolizan el proceso dialéctico de la idea absoluta, originada y concebida con la realidad de las prácticas cotidianas que nos conducirá al concepto del *ser* como una actualidad real en los albores de nuestro siglo presente, así como a su total hundimiento. De tal forma que en el capítulo uno, de *Los detectives salvajes*, vimos a través del personaje de Bolaño la investigación del lugar, de la literatura y la condición del escritor a partir del quiebre democrático y las dictaduras militares, lo cual refuerza a Bolaño para trazar su propio recorrido estético.

En el presente apartado, exponemos la lectura objetiva a través del recorrido de la ciudad; los urbanitas se desvirtúan y degradan para fundamentar la condición posmoderna: el individualismo vital. Ellos como personajes abandonan la regulación y la uniformidad para captar el mundo tal como lo perciben. En las últimas páginas del hipotexto de *Los detectives salvajes* leemos a un escritor que relocaliza estas formas en el territorio del desarraigo del ser que surge a partir de la saturación de sí mismo. En pocas palabras: “Estar desarraigado significa no tener en el mundo un lugar reconocido y garantizado por los demás; ser superfluo significa no pertenecer en absoluto al mundo”⁹²⁷. En este sentido, contraviniendo a todos los órdenes sociales, son los caminos de los detectives quienes los conducen a “Santa Teresa”, la representación progresiva y cohesiva de la urbe:

⁹²⁷ Hannah Arendt: *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus. p.7.

24 de enero

Belano está cada día más nervioso y Lima más ensimismado. [...]. Ellos van armados, dijo Lupe. Yo también, dijo Belano. Por la tarde me mandaron a mí a los Archivos de Educación. Dije que estaba escribiendo un artículo para una revista del DF sobre las escuelas rurales de Sonora en la década de los treinta. Qué reportero más jovencito, dijeron las secretarías que se pintaban las uñas. Encontré la siguiente pista: Cesárea Tinajero había sido maestra durante los años 1930-1936. Su primer destino fue El Cubo. Después estuvo de maestra en Hermosillo, en Pitiquito, en Bábaco y en Santa Teresa. A partir de allí había dejado de pertenecer al cuerpo de maestros del estado de Sonora⁹²⁸.

Bolaño señala que el individuo es el rey, por lo tanto “el individualismo es el nuevo estado histórico propio de las sociedades democráticas avanzadas, que definiría precisamente la era posmoderna”⁹²⁹, según indica Lipovetsky. La desolación existencial, como tejido narrativo, posee una textura perforada a manera de red en donde instala el escritor chileno; en la estructura palimpséstica/prosaria para posteriormente, centrarse exclusivamente en lo individual. De tal forma, el individualismo vital integra junto con *A* y *B*, el dúo de libros fundamentales para la traza urbana, es decir, la megalópolis del D.F.

En la primera obra, los *Infras* y su consagración literaria (enmarcada por los años de 1975-1977), proyectan los cantos urbanos; en otras palabras, urden una visión de la ciudad y transforman los espacios públicos justo antes de su caótica extradición personal que surge a partir de la búsqueda de Cesárea Tinajero —bajo este pretexto del espacio mítico del recuerdo funciona también el sujeto individualizado—. Asimismo, son los detectives/viajeros los que se encauzan hacia la desolación existencial porque: “Vivimos en una cultura que tiende a arrojar sobre cada uno de nosotros la responsabilidad de su propia vida [...]. Eso equivale a una extradición del otro, que se ha vuelto absolutamente inútil en

⁹²⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 601.

⁹²⁹ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 2.

la gestión programática de la existencia, ya que todo contribuye a la autarquía de la célula individual”⁹³⁰. El protagonista Belano, personaliza y convierte en legítimo el seno del universo disciplinario de los Infras; además, expone la condición de dicho término: la insatisfacción. Ésta es un apéndice incesante en torno a este centro oscuro que todos los personajes bolañianos buscan “aprehender” orientados por su conciencia, por su conocimiento sustancial y porque después de la revolución llega el individualismo. En una parte del diario de García Madero se lee: “20 de noviembre. Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas. María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra”⁹³¹. También, los real visceralistas estructuran los hechos en el discurso para referirlos a la construcción de acciones que tienen relación con la emancipación, vertebra fundamental del desarraigo y a su vez de intencionalidad semántica. Uno de los detectives salvajes, Xosé Lendoiro, (Terme di Traiano, Roma, octubre de 1992), desmesura la realidad: “Algunos palidecieron. [...]. A todo esto, ya había anochecido y las linternas de cámping, gas y las linternas de pila competían en una danza macabra cuyo centro magnético era la herida abierta del monte. La gente lloraba o hablaba en gallego, lengua que mi *desarraigo* me ha hecho olvidar”⁹³².

En el segundo libro (*B*), la ciudad es el espacio en el que se desarrolla el individualismo vital. Auxilio Lacouture es la simbiosis del desarraigo y el letargo para poetizar su individualismo con 535 referencias directas del pronombre/concepto/ego, “yo” en toda la obra. Ella es la que habla, la que cuenta, la que radica en México y quien apuesta por su fe mientras permanece cautiva porque “el proceso de personalización tiene por

⁹³⁰ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 76.

⁹³¹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, p. 77.

⁹³² Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, pp. 431-432.

efecto una deserción sin precedentes de la esfera sagrada, el individualismo contemporáneo no cesa de minar los fundamentos de lo divino”⁹³³. La figura de Auxilio está marcada por un rasgo sociopolítico, se ve condenada al fracaso y llega a un presente espacial/metafórico “boca del infierno”; relata un territorio en donde no hay plenitud ni aire que ventile la vida, debido a que el relato parece ser colectivo y después se convierte en un espacio interior, una fragmentación y extinción de lo social. Una narración oblicua del individualismo:

Yo miraba un aeropuerto en donde no había aviones ni gente: sólo hangares sin sombras y pistas de aterrizaje, porque de ese aeropuerto sólo salían sueños y visiones[...]. Y yo dije: nada. Nada, locuras mías, ideas mías. Hice el ademán de levantarme pues entonces sí que decidí que por aquella noche ya estaba bien, pero Coffeen puso una de sus manos sobre mi hombro y me retuvo. Que sea lo que Dios quiera, pense⁹³⁴.

Auxilio es más que el núcleo del desarraigo, pues con este personaje se pone en práctica a la primera arquitecta posmodernista en las obras de Bolaño. Se trazan los mapas que señalan los centros y por medio de su discurso se desvían las historias en el espacio de la ciudad y con ello se acentúa el dispositivo del *vacío*. A partir del hipertexto *B*, el tema es la “ciudad del vacío” y la noción de “maldad urbana”, éstas han sustituido a la vilipendiada “violación humana” como palabra clave del léxico de Bolaño. La megalópolis suscita una sociedad abocada a la obsolescencia de las cosas y del sentido, a la par que sus habitantes manifiestan reconocer la solidez y la congruencia de una red de indicios que se puede asociar con la presencia del mal que pondrá en tela de juicio mediante sus formas más triviales y sutiles. Los seres de nuestro autor son las víctimas de un exceso, del destino, del peligro, de la ilusión y la muerte. Son mártires de una normativa escurridiza, de una carencia de ilusión y de un exceso de realidad. Muerte y continente son la inmersión que

⁹³³ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 92.

⁹³⁴ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 127.

los empuja hacia la nueva conciencia de ellos mismos, porque “tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo”⁹³⁵.

Una vez más, el individualismo vital está focalizado en la obra *C (Putas asesinas)*; a través del personaje de Belano, quien comunica una impresión subjetiva de fragmentación en los seis cuentos en los que aparece y que hemos mencionado en el capítulo dos. Dicha efigie traza una relación entre todos ellos: el urbanita *saturado del yo*. En “Últimos atardeceres en la tierra” están dadas las claves de una interrogante más escéptica: ¿no será que el problema está mal planteado? Y tal vez, son los individuos de la ciudad quienes resultan inabordables a la megalópolis que expone Belano; es decir, las efigies territoriales están destinadas a presentar síntomas de rechazo social en donde se encuentran. En efecto, los habitantes bolañianos exteriorizan incomodidad sobre el mismo horizonte: el mundo real y el mundo experimentado. En su medio y en su mensaje, al salir de la megalópolis del D.F. padre e hijo recobran un significado de desarraigo que (al ir descendiendo hacia la costa de Acapulco) subraya el problema del *vacío*, la cotidianeidad, la intensidad del ser y la consistencia ontológica que está siempre en proporción directa con el vínculo del territorio en donde se adentran: a mayor contacto con éste, más *vacío*. Es Belano quien define la emergencia de este nuevo paisaje como el de *ciudad vacua* con el que asocia la transformación de dicho territorio urbano en mega e hiperciudad. Su viaje, su visión del mundo y su ingenuidad así lo sugieren. Después de todo, “la localización cultural de yo”⁹³⁶ le hace reconocer las propias verdades de su propia cultura. Sin embargo, para Belano la cultura no es un conocimiento seguro; es decir, el comportamiento de los otros, es su

⁹³⁵ *Ibíd.*, pp. 67-68

⁹³⁶ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado... op. cit.*, p. 28.

percepción sobre la historia que sintetiza entre el espacio y el tiempo. Se define como un individuo autónomo, puesto que en la posmodernidad “concedemos derechos inalienables a los individuos [...]. De acuerdo con nuestro sistema moral, los individuos, y no sus amigos, familiares o colaboradores profesionales, son los responsables de sus actos”⁹³⁷.

Según puntualizamos anteriormente la primera parte de la vida de Bolaño se retrata en “Días de 1978”; con ello se inicia el collage de la vida posmoderna, a partir de la tergiversación del sexo como subtema hipertextual en *Putas asesinas*. La elección por parte de nuestro autor, por exponer la existencia de los dos sexos —masculino y femenino— le posibilita resaltar sus representaciones a través del consumismo sexual, la creciente pobreza y marginalidad de las ciudades periféricas. Es por eso que el año —1978— es el valor simbólico del espacio como hilo conductor, el cual nos permite trazar uno de los posibles recorridos del laberinto que son los 13 cuentos que conforman al hipertexto *C* y es que, el desarraigo del ser hipertextual de “B” se encuentra enmarcado por la nostalgia y la idealización de un tiempo que le es imposible ya hacer “reversible”. Pero el narrador de este cuento sólo crea una fuerte ilusión de la realidad para después subvertirla en la violencia; el mundo como una pesadilla y hacer ingresar al lector “la dimensión ideológica del espacio representado”⁹³⁸, el choque entre ambos mundos: la composición urbana y la etapa realista de su construcción, coordinada espacial indispensable, el *vacío*:

Mientras cena con una pareja de chilenos B se entera de que U está internado en un psiquiátrico tras haber intentado matar a su mujer. Tal vez esa noche B ha bebido demasiado [...]. Pero lo cierto es que B escucha el relato de las adversidades de U con sumo placer, y luego, imperceptiblemente, con una sensación de victoria, una victoria irracional, mezquina, en la que entran en escena todas las sombras de su rencor y también de su desencanto. Imagina a U corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latinoamericana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁹³⁸ Luz Aurora Pimentel: *El espacio... op. cit.*, p. 165.

lados los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque en ningún momento es posible discernir ni una sola llama⁹³⁹.

Ahora bien, en “Fotos” comienza a cumplirse la promesa posmoderna, Bolaño rememora su conversión de poeta/admirador; de nuevo, Arturito Belano construye su *yo* pero hipertextualmente se mantiene la sentencia de “porque leí, resistí”, aunque busca reforzar dicha verosimilitud destacando la imagen visual, a la extrapolación del otro. Las fotografías le resultan eficaces para atender los desafíos de un mundo social complejo, comienza a desarrollarse “non stop”⁹⁴⁰ la individualización, autodefinirse y autodescribirse. La actividad del individualismo es una producción localizada, temporal y geográfica.

La visión se torna en ascesis individualista con “Vagabundo en Francia y Bélgica” y “Encuentro con Enrique Lihn”. El ser hipertextual de B, en el primer cuento refleja la saturación social, de ahí el título del cuento “Errabundo”, el escenario en donde se desenvuelve, oculta el drama del sujeto reñido con las pautas de relaciones sociales. Inclusive la participación de un personaje ficticio, Henri Lefebvre, es la incitación para proseguir a Bruselas y luego dirigirse al pueblo de Lefebvre, tan desconocido como su obra, dicha pauta de nuevo hipertextual para la diégesis de 2666 es, ante todo, la búsqueda del *otro* para llenar el propio ser; puesto que “las interpretaciones individuales no se libran en el *vacío*, se conectan, a través de un nexo que tiene carácter histórico-factual, pero también alcance normativo”⁹⁴¹. B (Belano), durante su periplo lee, come y se relaciona con prostitutas; más bien, es el sinsentido de la vida, principio de la vacuidad. El *yo saturado* que se autocondena desde un principio al fracaso: “Al llegar a su hotel se mira en un espejo.

⁹³⁹ Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 67.

⁹⁴⁰ “Sin parar”. Nos amparamos en dicho término propuesto por Lipovetsky, mencionado desde el prefacio en su libro *La era del vacío*; además, es el “non stop”, es la ocupación de la producción moderna.

⁹⁴¹ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente... op. cit.*, p. 138.

Espera ver a un perro apaleado, pero lo que ve es un tipo de mediana edad, más bien flaco, un poco sudoroso por la caminata, que busca, encuentra y esquiva sus ojos en una fracción de segundo”⁹⁴².

En el “Encuentro con Enrique Lihn”, se demuestra la importancia de la construcción del propio *yo*, base del individualismo vital, a partir del reconocimiento de la función del otro. La atribución de la diégesis a un sujeto/persona (Lihn) es el predicado/proceso del acto terminado, el *yo* supremo (Belano/B). Más aún, esta asociación metafórica del ser se ve reforzada por una contigüidad diegética espacial, el *vacío* como lugar. Sí, la motivación narrativa del protagonista es exponer la dimensión del significado onírico que deconstruye con la aparición del poeta chileno Lihn. Porque la dimensión ideológica para la composición urbana es “la representación, así, estaría propuesta como un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad”⁹⁴³. *Putas asesinas* es un libro de cuentos espaciales de lo urbano, en donde el lector opera a partir de una revalorización del concepto *vacío* y después del ser; es decir, el choque entre dos mundos, saturación/desarraigo del ser y el espacio de la acción, la ciudad. B le escribe a Lihn: “Le contesté hablándole de mi vida, de mi casa en el campo, en uno de los cerros de Gerona, delante de mi casa la ciudad medieval, detrás el campo o el vacío”⁹⁴⁴.

Por último, con *D (2666)* la urbe es una panorámica de la dimensión ideológica de Bolaño. El *vacío* es el valor semántico, la cuantía de esta palabra respecto a su significado con la ciudad. Aquí la dimensión de la muerte —con 171 referencias directas—, es la

⁹⁴² Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 96.

⁹⁴³ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción... op. cit.*, p. 111.

⁹⁴⁴ Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 219.

metástasis del *vacío* en Santa Teresa. Gracias a la dimensión intertextual de los personajes, como vimos en el capítulo dos, son los personajes quienes transfiguran el territorio urbano y el de la marginalidad. Gergen señala que “la pérdida de lo identificable”⁹⁴⁵ fue una concepción modernista para ocupar la premisa de que existían “cosas en sí”, en otras palabras, aquello que se refería a que “el mundo estaba compuesto de diversas esencias o especies naturales (átomos físicos, elementos químicos, estados psicológicos, instituciones sociales)”⁹⁴⁶, multiplicidad de perspectivas que el sujeto posmoderno fue perdiendo. Ahora bien, en nuestro autor la saturación de sus actores, es el resultado puramente espacial afuera/adentro; en *D* cobra una significación ideológica, equivalente al espaciotemporal posmodernidad = presente. El modelo espacial dominante se organiza mediante la cohesión del mal/violencia para transformar el espacio mediante la destrucción.

La ciudad es el torrente del individualismo, fronterizo/industrial. La ausencia del escritor Archimboldi, objeto de admiración de los críticos, es el disparador de un desplazamiento espacial; aunque evidentemente éste no es el movimiento más importante que provoca en los personajes que nos ocupan. Es más, el fervor de los críticos y la ausencia de su novelista es lo que les provoca un nuevo *vacío*, (inclusive) más agudo que aquél que van cargando con sus vidas. En esta atmósfera, el concepto de “persona individual” empieza a ganar coherencia; es decir, los urbanitas claves de *D* recalcan las diferencias entre ellos y el objeto de sus deseos, la frontera como cartografía de “desechos humanos” del modo de vida moderno; conforme avanza el análisis, encontramos en mayor medida la construcción social de la realidad para poder distinguir el *yo*, en donde “las palabras no son espejos que reflejan la realidad sino expresiones de alguna convención

⁹⁴⁵ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado... op. cit.*, p. 162.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 162.

colectiva”⁹⁴⁷. Además, como hemos visto con anterioridad, a cada una de las efigies de nuestro autor “le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que reinterpreta en función de los problemas del momento”⁹⁴⁸. Estos recuerdos consensuales son parte esencial en los real visceralistas, quienes se afincan cada vez más en lo poético con base en la imagen de Cesárea Tinajero. Esta concepción se repite en el hipertexto *B*, reproduciéndose con Auxilio Lacouture donde se simboliza como el mito de la diosa madre de la poesía mexicana, deidad de la fertilidad literaria a finales del siglo XX, el B en *Putas asesinas* es un metamórfico y polifónico personaje de la exclusiva función de autorretratos de poetas; por último, los cuatro críticos expresan perfectamente la paradoja incluida de su *ser*, a partir de sus propios sentimientos literarios evocados anteriormente con la figura incluida de dicha fenomenología concentrada en Archiboldi. De este modo, todos ellos se convierten en “equivalentes de la estima del *otro como sí mismo* y la estima de *sí mismo como otro*”⁹⁴⁹.

Una de las respuestas esenciales derivadas del argumento de *D*, es la destreza que se emplea para evidenciar el mundo del *ser*, que se resiste a tener sentido y ser partícipe totalitario de éste. En la narración, el individualismo es un intento coherente por rechazar la vida colectiva, por lo que la muerte pone fin al cuerpo y se toma de forma aislada la vida para constituir la como novedad en el inquieto panorama del siglo XXI. El mismo Bolaño, con cierto afán provocador, sitúa este hipertexto en los orígenes de dicho tiempo, en yuxtaposición con transcripciones simbólicas y circuitos emblemáticos sujetos a su propia clave (*A*). Como una proliferación de signos de inmediatas realidades en donde es el medio verbal que le sirve de soporte:

⁹⁴⁷ *Ibid.* p. 171.

⁹⁴⁸ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío...* *op. cit.*, p. 49-50.

⁹⁴⁹ Paul Ricoeur: *Sí mismo como otro...* *op. cit.* p. 202.

Algo que no sucedió y que llenó de indignación a los archimboldianos (esta vez unidos), quienes en lugar de deprimirse por el ninguneo al que seguían sometiendo a Archimboldi, redoblaron sus esfuerzos, endurecidos por la frustración y acicateados por la injusticia con que un Estado civilizado trataba no sólo, en su opinión, al mejor escritor alemán vivo sino también al mejor escritor europeo vivo, lo que produjo un alud de trabajos sobre la obra de Archimboldi e incluso sobre la persona de Archimboldi⁹⁵⁰.

A partir de los hipertextos de *C* y *D* observamos el quiebre del orden racional en los ciudadanos; en otras palabras, el sexo es la otra comprensión democratizada que se realiza en la urbe. La pornografía, el cuerpo y la muerte son la diégesis para ver/hacer/exhibir signos propicios de los sucesos de *indiferencia pura* que marcaron funcionalmente la última parte de nuestro capítulo tres, aunque contiene una correlación con el presente apartado puesto que, el *individualismo vital*, es también simbiosis del “nihilismo nietzscheano”⁹⁵¹ y de la anemia emocional. El presente siglo que le ocupa al escritor chileno, la construcción teórica del “individualismo vital”, requiere no aferrarse a nada, sin certezas absolutas en donde nada del mundo real le sorprende y sus opiniones son difíciles de mantener dado que su criterio es totalmente endeble.

En varios momentos de la narración de *2666* (antes de la saturación del ser), es decir, el escenario nos revela personajes colmados por la cantidad, variedad e intensidad de las relaciones. Decisivamente, existe un mapa de construcción social que puede parangonarse con el concepto que emplea Baudrillard el cual denomina como “hiperrealidad”⁹⁵². Tonalmente, Bolaño nos ofrece “una realidad más real”, una ficción

⁹⁵⁰ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.* p. 25.

⁹⁵¹ Véase Gilles Lipovetsky: *La era... op. cit.*, pp. 34-49.

⁹⁵² Aunque el origen del término baudrillano aparece en: *La transparencia del mal*, existen también otras connotaciones previas del mismo autor en: *The evil demon of images*, Australia, Power Institute of Fine Arts, 1987. Por otra parte, el término ha sido empleado por el semiólogo y escritor posmoderno Umberto Eco, para exponer los casos en donde los individuos exigen “la cuestión real”; aclarando que para esto se debe generar

ininterrumpida que nos expone el *vacío*. Pese al periplo que realizan los críticos hasta la ciudad de Santa Teresa, se representará el hastío entre los cuatro amigos, así como su propia condición individual. Si la obsesión por Archimboldi propició un cierto estado de relación entre los cuatro críticos, la composición urbana de Santa Teresa posibilita la nula peripecia de encontrarlo, provocando que los teóricos capturen el retrato del mundo o ser + es = hiperrealidad. Además, la confirmación de que Archimboldi “no está”, desencadena acontecimientos que habrán de “desaguar” en una situación disímil al de su patriarca literario. Podría incluso considerarse a la hiperrealidad que va más allá de un argumento que pone la escena urbana, en este caso, la proyección del desierto como madre de todos los *vacíos*. Es una consideración teórica y crítica que se puede formar al respecto, insistiendo en una presencia real, un aquí y un ahora de la representación de la ciudad afincada en el *vacío*. De tal forma, que la posmodernidad encubre a una urbe/objeto que responde a otro reciclaje, puesto que “Una vez que el modo de la vida moderna ha de ser un privilegio de zonas escogidas, han desaparecido los primeros desagües para la eliminación de residuos humanos, a saber, los territorios ‘vacíos’ o ‘de nadie’ [...] Los territorios que, gracias al diferencial de poder global, podían verse y tratarse como vacíos y/o sin dueño”⁹⁵³.

El individualismo vital es el nuevo estado histórico propio de las sociedades bolañianas y con el hipertexto *D* se expone precisamente la era posmoderna. La ciudad industrial obstruye los canales de drenaje del excedente humano, diagrama de “desperdicios y residuos”⁹⁵⁴, estatuas esculpidas por el *vacío*: “La mayoría eran mujeres. En el basurero

simulacros que al final, sustituirán a lo real. Véase, Umberto Eco: *Travels in Hyperreality*, Orlando, Florida, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani, 1986.

⁹⁵³ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas. La modernidad...* op. cit., p. 94.

⁹⁵⁴ Véase Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas*. En “A cada residuo su vertedero”... op. cit., p. 95.

donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora”⁹⁵⁵.

Los cuatro críticos catalizan la exposición baumaniana de “vidas desperdiciadas” en búsqueda de su tótem aunque resulte evidente el enfoque de su *individualismo*. También abandonan la categoría de lo social en lo referente a la subordinación al orden establecido para centrarse exclusivamente en lo individual. Ellos elevan su individualidad con ayuda del *yo como otredad*, es decir, encontrar al *otro* les posibilita llegar a *sí mismos*. El “nuevo hombre” bolañiano efectivamente, se resemantiza al arribar al futuro, aunque siempre con una añoranza por el pasado como un espacio (argumentación central), que es lo real/ideal:

Hablando en términos figurados:

Mnemósine, la diosa-montaña y la madre de las nueve musas, estaba más cerca del francés que del español. Hablando en plata: Pelletier podía aguantar seis horas follando (y sin correrse) gracias a su bibliografía mientras que Espinoza podía hacerlo (corriéndose dos veces, y a veces tres, y quedando medio muerto) gracias a su ánimo, gracias a su fuerza.

Y ya que hemos mencionado a los griegos no estaría de más decir que Espinoza y Pelletier se creían (y a su manera perversa eran) copias de Ulises⁹⁵⁶.

La revolución individualista bolañiana muestra que es una *hiperrealidad*, es una cara fractal de la violencia: la procedente de nuestra hipermodernidad, la ciudad como recipiente del *vacío*. El narrador en un recorrido que realiza Norton por un barrio “residual” de Santa Teresa señala: “La gente de pocas palabras que se reunía en el pub, del que se hizo parroquiano. El dolor, o el recuerdo del dolor, que en ese barrio era literalmente chupado por algo sin nombre y que se convertía, tras este proceso, en vacío. La conciencia de que esta ecuación era posible: dolor que finalmente deviene vacío”⁹⁵⁷. Por otra parte, bajo esta demanda de los individuos, nuestro autor pone en evidencia a una sociedad posmoderna

⁹⁵⁵ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 220.

⁹⁵⁶ *Ibid.* p. 30.

⁹⁵⁷ *Ibid.* p. 33.

regida por una matriz personal, en donde existe otra injerencia, otra dimensión entre el deseo y la consumación del individualismo, el narcisismo.

4.2.1. *El narcisismo, nueva modalidad de la relación social detrás del vacío urbano*

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,
envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.
(José Lezama Lima, *Muerte de Narciso*)

En el circuito de territorio y urbanidad, el narcisismo es una pieza más de ésta maquinaria textual. Para el presente apartado resulta conveniente realizar un breve recorrido por dicha caracterización de los personajes en la obra narrativa de Roberto Bolaño, con miras a establecer una tipología que circunda los espacios de la posmodernidad; por tanto, las condiciones que impone al individuo son el resultado del desarrollo personal para con los otros y el medio social. Las relaciones en nuestros cuatro hipertextos sopesan los deseos, necesidades, confianzas y temores, resultando incólume hasta el fin del proceso de la modernidad —a partir de *C*— la construcción narcisista causada como entidad.

En ese proceso, los personajes y los territorios —yuxtapuestos unos con otros— van creando la ciudad. En dicha fase, los espacios *vacíos* otorgan la interpretación que se da sin equívocos; es decir, son las conductas de los individuos las que producen realmente los espacios urbanos concretos, pero en la presente recapitulación, el narcisismo también se oculta detrás del *vacío*, reside en la toponimia urbana. En Bolaño inventar una ciudad es la posibilidad de encontrar el individualismo del ser humano, un rasgo oculto desde el símbolo de Narciso, figura mitológica que confiere su referencia hipertextual en uno de sus poetas favoritos, José Lezama Lima. Desde la dimensión hipertextual que nos ocupó en el primer capítulo, presentamos la relación díscola entre los personajes de Belano y Ulises Lima, en *Los detectives salvajes*, de ahí la importancia de la construcción de la *otredad* del

apellido “Lima” como una disipación del *yo* —Además, Lima es en realidad el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro—. En consecuencia, la translación de la subjetivación/admiración se otorga a partir del diario de Juan García Montero, así leemos en la fecha marcada por el 9 de diciembre:

La mafia de los librereros mexicanos no desmerece en nada a la mafia de los literatos mexicanos. Librerías visitadas: la Librería del Sótano, en un sótano de la avenida Juárez en donde los empleados (numerosos y perfectamente uniformados) me sometieron a una vigilancia estricta y de la que pude salir con un libro de poemas de Roque Dalton, uno de Lezama Lima y uno de Enrique Lihn⁹⁵⁸.

La noción del sujeto *narcisista* contiene el epíteto espacial a partir de dicha figura mitológica. La literatura de Lezama Lima se presenta como un influjo directo en el devenir de la vida social que expone Bolaño (con tres menciones específicas acerca del escritor cubano en *Los detectives salvajes*). Justamente, el *narcicismo* se ve con nitidez en el plano de las imágenes narrativas a través de la obra del escritor cubano, donde la forma de abordarlo es en el individualismo posmoderno, aunque claro, existe una fuga imaginaria replanteada así, por el barroquismo:

El supuesto grupo de poetas viscerales, mimesis de otros iniciáticos de la vanguardia mexicana a principios de siglo, habrían inspirado el neo-realismo barroco que, en *Los detectives salvajes* exalta la imagen, desintegra las barreras de la moral tradicional para desmarcar los límites entre realidad y ficción, a través de un exagerado desarrollo de la acción con personajes escasamente diseñados y con muy pocas vinculaciones afectivas y huérfanos de creencias teleológicas⁹⁵⁹.

La imagen narcisista es el despliegue del pronombre personal *yo*, los íconos bolañianos terminan en una alineación en donde la remisión de lo mítico es lo

⁹⁵⁸ Roberto Bolaño: *Los detectives... op.cit.*, p. 103.

⁹⁵⁹ Julia Elena Rial: *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Un obituario a la narrativa del siglo XX*. Brasil, *Hispanista*, n. 16.

explícitamente evasivo: “*yoes* reales por los *yoes* contruidos”⁹⁶⁰. Ingresar al mundo posmoderno requiere la cimentación del individualismo, provocando la omnipresencia y luminosidad del *yo*. El individualismo emerge de lo continuo se redirecciona con el mundo entero como señala Lipovetsky: “El narcisismo encuentra su modelo en la psicologización de lo social, de lo político, de la escena pública en general, en la subjetivización de todas las actividades antaño impersonales u objetivas”⁹⁶¹. En efecto, cuando Bolaño alaba la obra de Lezama, lo hace siguiendo un orden lógico de progreso estético y una definición de lo moderno:

La mafia de los libreros mexicanos no desmerece en nada a la mafia de los literatos mexicanos. Librerías visitadas: la Librería del Sótano, en un sótano de la avenida Juárez en donde los empleados (numerosos y perfectamente uniformados) me sometieron a una vigilancia estricta y de la que pude salir con un libro de poemas de Roque Dalton, uno de Lezama Lima y uno de Enrique Lihn⁹⁶².

En primer lugar, la imagen de Narciso refleja la postura del hombre que no sabe llevar la belleza dentro de sí mismo y la exterioriza a partir de la belleza exterior del *otro*; segundo, dicha figura nos remite hacia el auténtico destino del hombre bolañiano, que es el de proyectar fuera de sí y el amar a ese *otro* que se desdoblaba en su interior. La simbiosis Bolaño-Lezama contiene nuevas y marcadas sendas hermenéuticas, donde la *imagen asociada* es el producto único de la interacción con el espacio. Ahora bien, si discernimos a partir del poema como metáfora hilada, para Lezama la “Muerte de Narciso” va más allá de un simple símbolo mitológico, es decir, es la imagen que *se sabe absoluta*, además de que se emplea la temática del mito para exponer sus ideas acerca de la efigie y su incesante fluir puesto que asomarse a las aguas a contemplar su imagen es imposible de abarcar. Para el

⁹⁶⁰ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado... op. cit.*, p. 195.

⁹⁶¹ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 11.

⁹⁶² Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes... op. cit.*, p. 103.

escritor de Trocadero, el agua es el espacio más importante dentro del discurso pues es la distancia imaginaria para aterrizar con el presente de Narciso. Por otra parte, “Se puede decir que en toda su obra, la espacialidad es uno de los elementos que procesa con más precisión, siempre concatenada con la materialidad lingüística de las palabras, hasta el punto de convertirse en uno de sus atributos poéticos y devenir en parte sustancial de su concepción literaria”⁹⁶³. Aunque, la secuencia paranarrativa del narcisismo es capaz de proyectar coordenadas nuevas como modalidad de la relación social, donde la topografía de *D* (2666) con su espacialidad reinterpreta un espejo de la condición moderna mientras un individualismo puro se circunscribe al momento histórico concreto y un lugar determinado, ya que Narciso es el símbolo de nuestro tiempo: “Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el ‘capitalismo’ autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo”⁹⁶⁴. El narcisismo estrena la época posmoderna en la sociología, pero en nuestro autor chileno todo se encuentra ya engarzado en un tono: la ciudad de Santa Teresa, apoteosis del territorio vacío. Con todo, el narciso bolañiano es el sujeto que nace entre la sociedad del consumo y el mal, también pretende satisfacerse a sí mismo (*self-interest*) en todas las facetas de una nueva época que germina.

Las ideas más incesantes de Bolaño resultan ser los territorios de lo caótico y apocalíptico proyectadas en dos macroestructuras, *A* y *D*, correspondiendo a un “agujero

⁹⁶³ Carmen Ruiz Barrionuevo: “Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima”. En *Revista Letral*, número 4, 2010, p. 79.

⁹⁶⁴ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 39.

negro del crimen múltiple sin solución”⁹⁶⁵. Pero, los laberintos de *B* y *C*, son la base de su penetrante y exhaustivo ensayo sobre el polisémico mito de Narciso; en donde dicha imagen poética es la raíz germinal del binomio agua/transparentar, en otras palabras, el valor icónico de la mujer como protagonista de estas dos obras detalla el peso retórico-discursivo; primero, el *yo* narcisista mitológico ha construido su significado apoyándose en el reflejo del agua, que, como señala atinadamente Bachelard es uno de los cuatro elementos dentro del reino de la imaginación, es el elemento femenino y en los poetas es el componente favorito de sus paisajes⁹⁶⁶, y segundo, en Bolaño el agua contiene la radicalidad del signo de “transparentar” la condición posmoderna, siendo el protagonista su prototipo del sujeto que transmite y “se caracteriza por la autoabsorción hedonista sino también por la necesidad de reagruparse con seres idénticos, sin duda para ser útiles y exigir nuevos derechos, pero también para liberarse, para solucionar los problemas íntimos por el contacto, lo vivido, el discurso en primera persona: la vida asociativa, instrumento *psi*”⁹⁶⁷.

Así, por ejemplo, Bolaño no sólo estudia la conducta del individuo en la ciudad, sino que también se centra en el territorio que es la subjetividad proyectada del narcisismo, puesto que resulta una nueva modalidad de las relaciones individualistas cada vez más vacías; el individuo narcisista “abre sucesivas cajas de Pandora, libera hipótesis al conjuro de números pitagóricos y significados cabalísticos, invoca autores y maneja una

⁹⁶⁵ Edmundo Paz Soldán: “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. En *Bolaño salvaje... op. cit.*, p. 18.

⁹⁶⁶ Véase Gastón Bachelard: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica. 2003, pp. 11-14.

⁹⁶⁷ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 11.

sorprendente bibliografía para lanzarse tras las imágenes fugitivas del reflejo que intenta retener con metáforas y argumentos”⁹⁶⁸.

Los protagonistas —narcisistas encubiertos— se encargan de disminuir la diferencia del mundo circundante y condicionan el orbe social pues la sentencia del mito “sólo llegará a viejo mientras no se vea”, se encuentra cargada de resonancias simbólicas en la que actúa la búsqueda perenne del *superyo* que señala Lipovetsky. Este se presenta: “bajo la forma de imperativos de celebridad, de éxito (que de no realizarse), desencadenan una crítica implacable contra el *Yo*. De este modo se explica la fascinación ejercida por los individuos célebres”⁹⁶⁹. Dicha explicación se insinúa bajo los sueños de los personajes de Bolaño, quienes buscan a sus ídolos literarios. Inclusive, el hipertexto *D* se emplaza en el cenit del *mass media*; supuesto que, los libros sustituyen la máxima narcisista como los actos de comunicación coordinados del yo individual que aspira al “superyo”, un mimetismo de ausencia + escritor = éxito, es decir, los narcisistas bolañianos se asoman a las nuevas aguas de la época actual donde el consumismo literario les impone a construir su identidad a partir del reflejo del *otro*. En este caso, aparecen imágenes de escritores errabundos, que al igual que el agua no son estáticas.

A merced de este mito, “circulación, información, iluminación apuntan a una misma anemización de lo real que a su vez refuerza la inversión narcisista”⁹⁷⁰, por tanto, las efigies narcisistas —todos los protagonistas principales contienen este principio— se alimentan del odio del *Yo* más que de su admiración hacia el *otro*; se inicia la manifestación del proceso de individualización. En el discurso los territorios de la ciudad son perpetrados por el “reino de fans” que pueblan nuestras cuatro obras, esto es, los narcisos bolañianos

⁹⁶⁸ Virgilio López Lemus: *Narciso, las aguas y el espejo*. La Habana, ediciones Unión, 2007, p. 10.

⁹⁶⁹ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, 57.

⁹⁷⁰ *Ibid.* p. 59.

son escritores modernos que construyen su identidad por medio de trasegar ciertos espacios, hasta conseguir dar con el paradero de sus ídolos literarios que son la imagen que transforma sus diferencias con la armonía de su ser en el reflejo del *otro*. Así se desarrollan gran parte de los diálogos de *D*, bajo esa misma adoración fractal que vemos en el personaje de Amalfitano, sujeto que reinterpreta dicha pasión intersubjetiva de la admiración hacia escritores, filósofos, poetas y críticos literarios que desde otro punto de vista, el metatérmino de simpatizante/seguidor se reduce a la categoría narciso/fracaso, aunque este vocablo está “constituido por la reunión de las pasiones simpáticas y exclusivas, define el conjunto de las pasiones individualizantes”⁹⁷¹. El profesor de matemáticas es el reflejo de la imagen en Bolaño, a saber, que es la metáfora que descodifica y revaloriza la ambivalencia del *narcicismo* donde se otorga claridad a lo expresado, en suma, “que vive una contemplación que lamenta y una contemplación esperada, una contemplación que consuela y una contemplación que ataca”⁹⁷². El símbolo del narcicismo es una *metáfora hilada* que se relaciona con la diégesis principal del mito. Las propias descripciones de los otros escritores son expresiones exteriores de un espejo interior de la mente y establecen relaciones de conjunción donde todo resulta ser una simbiosis, dibujo, discurso y las dificultades que presenta su análisis como el camino que opera dentro del simulacro narcisista:

El dibujo 4 resultaba curioso [...]. La aparición de Kolakowski y Vattimo. La presencia del olvidado Whitehead. Pero sobre todo la asistencia imprevista del pobre Guyau, Jean-Marie Guyau, muerto a los treintaicuatro años, en 1888, a quien algunos bromistas llamaron el Nietzsche francés, y cuyos seguidores en el ancho mundo no pasaban de diez personas, aunque en realidad no eran más de seis, y eso

⁹⁷¹ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille: *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México. Siglo veintiuno editores. 2002, p. 186.

⁹⁷² Gastón Bachelard: *El agua y los sueños... op. cit.*, p. 39.

Amalfitano lo sabía porque en Barcelona había conocido al único guyotista español⁹⁷³.

En cuanto a dicha individualización narcisista, existe una segmentación inicial en la que concurre un discurso, aquello que señala Greimas como “rol patémico” pues “la enunciación podrá recurrir a esos segmentos acabados, estereotipados, a fin de manifestar las zonas sensibilizadas del recorrido actancial”⁹⁷⁴, que resulta ser otro de los artífices bolañianos, pues: “La humanidad no representa una evolución hacia algo mejor, o más fuerte, o más alto, al modo como hoy se cree eso. El ‘progreso’ es meramente una idea moderna, es decir una idea falsa”⁹⁷⁵. Así, desde esta radical subjetividad Auxilio se encarga de proyectar a lo largo de *B* esta nueva modalidad social que no es otra cosa más que el modelo de vida del *vacío* urbano. El narcisismo es una apertura hacia el mundo “ausente”, el que le preocupa a nuestro autor. Esta penetrante relación se prolonga en la protagonista/narradora, quien a su vez relata una obsesión de espacios hacia su reconfigurada producción textual para la proyección de su espacio diegético. La modernidad es el descenso hacia el infierno, hacia la muerte y ocupa a todos los territorios en los cuales el *sujeto vacío* habita. Tal parece que Auxilio expone la dimensión icónica del momento social y la imagen visual de la ciudad que encubre la desconstrucción de la vida:

Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero; lo presagí y lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado. Y por si eso no fuera poco podría decir que sentí su olor en los bares y en los parques en febrero o en marzo del 68, sentí su quietud preternatural en las librerías y en los puestos de comida ambulante, mientras me comía un taco de carnita, de pie, en la calle San Ildefonso, contemplando la

⁹⁷³ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 120.

⁹⁷⁴ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille: *Semiótica de las pasiones... op. cit.*, p. 149.

⁹⁷⁵ Friedrich Nietzsche: *El anticristo*. España. El aleph. 1999. p. 29

iglesia de Santa Catarina de Siena y el crepúsculo mexicano que se arremolinaba como un desvarío, antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68⁹⁷⁶.

El narcisismo constituye el valor simbólico del espacio *vacío*, la ciudad como espacio del presente contiene una relación de absoluta negación y un espacio de cultura donde impera el desarraigo de valores internos y a su vez, produce seres egoístas cuya única exaltación se provoca en una construcción sobre la fantasía. En este sentido, el narcisismo es un nombre posible del *vacío* que se ha dotado de significantes y de símbolos, y por ende se encuentra en conexión con el *Otro*. De este modo se genera la extrema visión entre el espacio del pasado y el deseo de encontrar al “ídolo literario”. En efecto, lo que da vida al *vacío* en los urbanitas bolañianos es el deseo de ser como el *Otro*, que transforma el *vacío* en una falta. Narcisos que buscan a otros narcisos de tinta y que mantienen una fascinación hacia el orden intelectual; es decir, el acto de pensarse a *sí mismo* contiene la creación/imagen: “De un universo concebido como una esfera en la cual el centro está en todos lados y la circunferencia en ninguna parte”⁹⁷⁷. Además, Bolaño intuye en la figura del narciso al hombre solitario que reflexiona sobre su misterio de ser, al que le son necesarios los espacios para inventar, o reinventar su realidad, aunque también se yuxtapone el tiempo que se encubre. Auxilio es la praxis enunciativa:

Yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como la que más, 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 a la vez, 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 espejo⁹⁷⁸.

⁹⁷⁶ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 27.

⁹⁷⁷ Virgilio López Lemus: *Narciso, las aguas y el espejo... op. cit.*, p. 12.

⁹⁷⁸ Roberto Bolaño: *Amuleto... op. cit.*, p. 33.

La urbe/imagen es el espejo de la metáfora del mito. Los urbanitas narcisistas no se adoran a sí mismos, sino al reflejo/idealización de sus ídolos literarios que son los que designan la relación original en el plano mismo en el que se asienta estrictamente el concepto de la *imagen*. A partir de aquí, surgen las condiciones tensoras desde un nivel semio-narrativo en donde los recorridos existenciales apuntalan hacia los escritores/poetas. Desde el hipotexto A, con Belano se expone al poeta narcisista que imprime a la imagen el deseo eterno de los Infrás, quienes desdoblan el acto de autoadoración. Inclusive, Belano es un *narciso* posmoderno que persigue a otra imagen mayor, Cesárea: “—Ah, Cesárea Tinajero es el horror —dijo San Epifanio”⁹⁷⁹; puesto que “Narciso puede ser incluso feo, según los patrones vigentes de belleza. El Narciso de las cavernas no será igual de bello que el de la era cósmica. No es esa la belleza que enamora, no es el rostro inmediato sino su trascendencia, sino su devenir. Narciso se encuentra frente a frente con la poesía, inasible, pero expresable”⁹⁸⁰.

Las escenas de miradas obsesivas, a través de los personajes producen un despliegue espacial para conseguir una aposición a lo que pertenece al *otro*; es decir, lo narcisista es el reflejo sugerente con el fin de observar la *otredad* y el culto de los fanáticos/voyeristas que se posicionan en los textos. Sobre estas asociaciones eróticas y narcisistas, a través de C se obtienen de nueva cuenta los intersticios del *narcicismo* que unen los tiempos y los espacios para cuestionar la vida de la urbe. Las propiedades arquitectónicas de los pasajes presentes en *Putas asesinas* hacen replantear la creación de los espacios urbanos que contienen un *vacío* existencial. El título del hipertexto C, aprovecha el consumismo seductor de las narraciones donde el sexo se vende como principal mercancía: “El

⁹⁷⁹ Roberto Bolaño: *Los detectives...* op. cit., p. 70.

⁹⁸⁰ Virgilio López Lemus: *Narciso, las aguas y el espejo...* op. cit., p. 35.

narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el capitalismo autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico”⁹⁸¹. A partir de *C*, Bolaño nos proporciona un espacio transitorio donde los íconos femeninos son los espejismos de la realidad, son la absoluta individualidad que están asistidas por una saturación de imágenes que venden la perfección humana, en consecuencia, el pasado invade al presente; por ende, el *narcisismo* es un puente que conecta fragmentos de realidades, los cuales a su vez proponen una realidad posmoderna.

Aunque también:

El narcisismo no es en absoluto el último repliegue de un *Yo* desencantado por la ‘decadencia’ occidental y que se abandona al placer egoísta. Ni versión nueva del ‘divertirse’ ni alienación —la información jamás estuvo tan desarrollada—, el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediatisados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera⁹⁸².

Más directamente aún, con el desmembramiento del mito y aplicándolo desde una teoría sociológica urbana, este hipertexto (*C*) explota la capacidad imaginativa de la gran urbe (con 66 referencias directas), cuya construcción repavimenta la violencia en la ciudad con el fin de examinar la condición latinoamericana a través del narcisismo urbano de sus cuentos. En “El ojo Silva” el narrador expone: “Lo que son las cosas, Mauricio Silva [...], siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los

⁹⁸¹ Gilles Lipovetsky: *La era del vacío... op. cit.*, p. 39.

⁹⁸² *Ibíd.*, p. 41.

nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende”⁹⁸³. Siguiendo esta pauta, los cuentos de *C* narran a las ciudades plagadas de *vacío* generado por los mismos ciudadanos en donde: “Como ya no es posible definirse por la propia existencia, solo queda por hacer un acto de apariencia sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto [...]. Ni siquiera es narcisismo sino una extroversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la cual cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia”⁹⁸⁴. Los trece cuentos proveen los muros de la ciudad y ponen en escena vital una inscripción de la urbe; además, posiciona al urbanita como responsable de su historia y su creación. En “Gómez Palacio”, la invención urbana es una membrana visualmente porosa entre la subjetividad y la identidad individual. En este texto, Bolaño busca el tema de la autorrealización individual pero también define, en grado considerable, la imagen visual y estructurada de un territorio en expansión; de nuevo aparece el poder de la imagen/espejo en los personajes: “La carretera había dejado de ser una línea recta. Por el espejo retrovisor vi un muro enorme que se alzaba tras la ciudad que dejábamos atrás. Tardé en reconocer que era la noche. En el radiocassette la cantante empezó a gorjear otra canción. Hablaba de una población perdida en el norte de México en donde todo el mundo era feliz, menos ella”⁹⁸⁵.

Finalmente, nuestro autor retrata en *2666* la visión de la sociedad (intrínsecamente mexicana), como la principal formación geológica del territorio por parte de los personajes quienes experimentan la pérdida de la idea de “superación” como señala Vattimo que tanta importancia tuvo en la filosofía moderna. El hipertexto *D* es el fulgor de la proyección pura hacia el vacío; es decir, Santa Teresa es el símbolo de obstinación y ceguera para

⁹⁸³ Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 11.

⁹⁸⁴ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal... op. cit.*, p. 10.

⁹⁸⁵ Roberto Bolaño: *Putas asesinas... op. cit.*, p. 32.

desembocar en la metáfora de la urbe receptora que choca contra el sentido tradicional de los valores, de las creencias y de la incapacidad innata de los urbanitas inherentes al razonamiento sólido que confiere la dimensión ontológica de la historia que les ocupa. Cada uno de los personajes principales tiene una búsqueda, por su parte, cada uno “contempla a otro Narciso que es más Narciso que él mismo y ese otro yo es un abismo. Su fascinación es de orden intelectual, no erótico”⁹⁸⁶, por tanto, llevan consigo un cúmulo de preferencias y una resistencia absoluta por inmiscuirse ante la violencia desatada; pero a la vez son parte de la maniobra estratégica de la corrupción y del consumismo desmedido. *Narcisos* ciegos, que miran de otro modo, son el sentido figurativo del individualismo y la deshumanización:

Cuando su jefe de sección se puso al teléfono Fate le explicó lo que estaba sucediendo en Santa Teresa. Fue una explicación sucinta de su reportaje. Le habló de los asesinatos de mujeres, de la posibilidad de que todos los crímenes hubieran sido cometidos por una o dos personas, lo que los convertía en los mayores asesinos en serie de la historia, le habló del narcotráfico y de la frontera, de la corrupción policial y del crecimiento desmesurado de la ciudad⁹⁸⁷.

El *vacío* urbano literario muestra la presencia detallada de cómo se relacionan los personajes con los territorios de los cuales poco a poco se van apropiando para convertirlos en los semilleros del hipertexto del *individualismo*, que contiene una resignificación desde el concepto señalado por Gottfried W. Leibniz denominado *solipsismo*. De acuerdo con esta noción, el solipsismo es un complejo conocimiento de interacción de significaciones y por su parte se convierte en la categoría epistemológica del hipotexto de *individualismo*; pues si bien Leibniz se refería a la tentativa acerca de que el ser humano sólo se encontraba seguro de la existencia de su propia mente en donde galvanizó la hipótesis: “Yo soy un individuo;

⁹⁸⁶ Virgilio López Lemus: *Narciso, las aguas y el espejo... op. cit.*, p. 11.

⁹⁸⁷ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 182.

me crea y conserva como tal; siendo todo lo que yo soy en este instante con todas mis dependencias”⁹⁸⁸. Leibniz, en el libro *Teodicea* señala que el origen del mal tiene su principio en los elementos y sustancias infinitas que a su vez ocurren en el *vacío* del individuo:

[...] Esta fragilidad misma es un resultado de la naturaleza de las cosas, a no ser que se quiera que este especie de criaturas que razonan y que están vestidas de carne y hueso, no estén en el mundo. Pero esto al parecer constituiría un defecto que algunos filósofos de otro tiempo hubieran llamado *vacuum formarum*, un vacío en el orden de las especies⁹⁸⁹.

Sí, en Gottfried Leibniz el “el origen del mal viene de más lejos, puesto que está en la imperfección primitiva de las criaturas; lo cual hace que sean capaces de pecar, y hay circunstancias en el curso de las cosas en que esta potencia se convierte en acto”⁹⁹⁰; en Bolaño el origen del mal⁹⁹¹ confiere la incapacidad de conocer con certeza y univocidad el llamado mundo externo y los procesos mentales de otros individuos, puesto que emerge el sujeto narcisista para la construcción de la nueva modalidad de la relación social detrás del *vacío* urbano. La visión integradora de la realidad aporta los retazos ficticios y los hilos enredados a partir del hipotexto de *A* para poblar el símbolo terciario *C* (2666), donde los territorios de la ciudad nos conducen a un “centro vacuo del origen”, donde la ciudad literaria de Santa Teresa, la sociedad industrial y a la concentración urbana, mediante el

⁹⁸⁸ Gottfried W. Leibniz: *Teodicea ensayos sobre la bondad de dios, la libertad del hombre y el origen del mal*. Buenos Aires, Claridad, 1985, p. 537.

⁹⁸⁹ *Ibíd...* p. 165.

⁹⁹⁰ *Ibíd...* p. 317.

⁹⁹¹ En Bolaño, los hipertextos son infinitos, como parte de la médula del *vacío* está el mal, concepto que se encuentra su libro póstumo *El secreto del mal*, editado por su albacea literario Ignacio Echeverría. Los cuentos contienen un excedente de sentido, es decir, el funcionamiento de la significación del mal está intrínsecamente ligado al comportamiento individualista de sus personajes desde sus primeras obras como *Una novelita lumpen*. Véase Roberto Bolaño: *El secreto del mal*. Barcelona, España. Editorial Anagrama, 2007.

cual la masificación los narcisistas proponen al *vacío* como la palabra del origen, palabra rítmica del individualismo pero reconciliada a su vez, del proyecto cíclico de la urbe:

La gente de pocas palabras que se reunía en el pub, del que se hizo parroquiano. El dolor, o el recuerdo del dolor, que en ese barrio era literalmente chupado por algo sin nombre y que se convertía, tras este proceso, en vacío. La conciencia de que esta ecuación era posible: dolor que finalmente deviene vacío. La conciencia de que esta ecuación era aplicable a todo o casi todo⁹⁹².

Los territorios de nuestro autor son el modelo-reflejo para inscribir el espacio reconocible: la ciudad literaria del *vacío*. Ahí se acaban las palabras, pero a ella se incorporan las imágenes de violencia que posibilitan el salto hacia el mundo que implica a la suprarrealidad; en otras palabras, la percepción ficticia de nuestro autor contiene un alto grado de *referencialidad* con base en la realidad simbólica que engloba el mundo actual, en el cual se asume “el placer narcisista a expresarse para nada, para sí mismo, pero con un registrado amplificado por un ‘medium’. Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la des-substancialización posmoderna con la lógica del *vacío*”⁹⁹³. De tal forma, Bolaño instituye así un territorio *vaciado* que le permite desplazarse/inscribirse. En su narrativa necesita rodearse de *vacíos*; es decir, de personajes narcisistas sin significado para ser llenados que a su vez nos remitan a espacios para ser ocupados, de escritores/poetas para ser nombrados *a sí mismos* puesto que odian la banalidad de la existencia cotidiana de la sociedad posmoderna occidental. Ahí donde el Estado, el sistema legal y la sociedad organizada asientan las bases que consienten estimular y proteger el desarrollo del *yo*. Un territorio de *vacío* y de narcisismo en el que

⁹⁹² Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 35.

⁹⁹³ Gilles Lipovetsky: *La era... op. cit.*, p. 13.

pueda establecerse un sistema geométrico que libere sus acciones, en el modelo espacial dominante que es la ciudad.

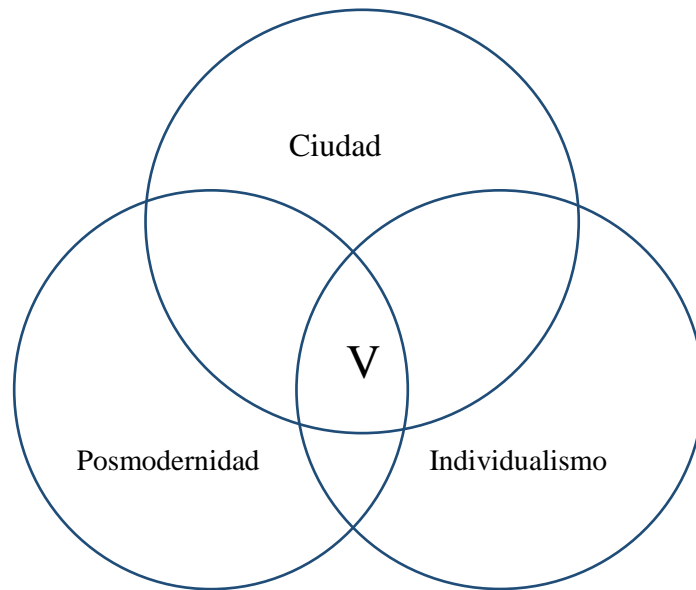


Imagen 16: Idea geométrica del *vacío* en Bolaño

4.3. *Palimpsesto del vacío: la producción residual del hombre en la ciudad posmoderna/vertedero*

La angustia aísla y abre al Dasein como un solus ipse. Pero este “solipsismo” existencial, lejos de instalar a una cosa-sujeto aislada en el inocuo *vacío* de un estar-ahí carente de mundo, lleva precisamente al Dasein, en un sentido extremo, ante su mundo como mundo, y, consiguientemente, ante sí mismo como estar -en el mundo. (Martin Heidegger, *Ser y tiempo*).

Con este apartado llegamos al objetivo que ha guiado continuamente la progresión de nuestro trabajo la refiguración de la metáfora de la ciudad en Bolaño, que construye un entramado de la historia y la ficción, en la que surge el recurso estético para la estructura formal del sentido simbólico; el cual estructura diversas partes de su discurso narrativo. En esta última etapa concluimos el análisis que por razones metodológicas estuvo circunscrito con los espacios interiores y exteriores, pero especialmente urbanos mediante términos apropiados en relación con la problemática de las grandes ciudades y de las ciudades fronterizas; por lo tanto, es importante discernir a partir de la significación verbal y la significación completa que el excedente de sentido del *vacío* va más allá del signo lingüístico, en otras palabras, es necesaria una interpretación hermenéutica amplia y precisa de este fenómeno. Nos referimos al símbolo en palabras de Paul Ricoeur como: “aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aún las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales”⁹⁹⁴. Evidentemente: “El símbolo sólo da origen al pensamiento si

⁹⁹⁴ Paul Ricoeur: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI editores. 1995, p. 66.

primero da origen al habla. La metáfora es el reactivo apropiado para sacar a la luz este aspecto de los símbolos que tiene afinidad con el lenguaje”⁹⁹⁵.

Sin embargo, es precisamente, la especificidad del modo referencial en el *vacío* en Bolaño la propuesta más realista en donde lo imaginario se implanta bajo los *conectores intersemióticos* de los personajes —como vimos en el capítulo dos— los cuales funcionan con la preocupación referencial de haber/sido. Es la “falta en ser” del sujeto lo que constituye el origen y la matriz del *vacío*. En este sentido la “ausencia” es un nombre posible del *vacío*, al que Bolaño ha dotado de significantes y símbolos, por tanto en conexión con *Otro* en relación a personaje = ciudad. Como señalamos en el primer capítulo, nuestro autor en su hipotexto *A (Los detectives salvajes)* empleó una cita de Baudelaire y genera el proceso de la *iconización* como “la última etapa de la figurativización del discurso en el trayecto generativo de los textos”⁹⁹⁶; eso provoca la “ilusión referencial” del aburrimiento, el cual es uno de los signos más conspicuos de *vacío* existencial en nuestra sociedad. En ese momento, la ciudad se convierte en una clínica del *vacío* donde se sitúa la dimensión de las problemáticas narcisistas. Puesto que “El posmodernismo está signado por una pluralidad de voces que rivalizan por el derecho a la existencia, que compiten entre sí para ser aceptadas como expresión legítima de lo verdadero y lo bueno. A medida que esas voces amplían su poder y su presencia, se subvierte todo lo que parecía correcto, justo y lógico”⁹⁹⁷.

Así surge la urbe bolañiana, una periferia que nos comprueba que el mundo urbano postmoderno es mucho menos asequible que el modelo canónico de ciudad. Mediante la

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁹⁶ Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción... op. cit.*, p. 11.

⁹⁹⁷ Kenneth J. Gergen: *El yo saturado... op. cit.*, p. 26

gravitación espacial los personajes se sienten atraídos por el *vacío*⁹⁹⁸, y como última parte se presenta un modelo de resultados de las estrategias de nuestro autor por denunciar la ciudad posmoderna a través de las categorías del *vacío*: desarraigo, vertedero y posmodernidad.

En resumen, los relatos *A*, *B*, *C* y *D* son la imagen de una realidad urbana periférica demasiado “real” donde lo único que parece dar sentido a la vida es el *vacío*. Este se hace presente de modo continuo con la muerte, a través de aspectos muy claros como: asesinatos, robos y exilios, para al final desembocar en una relación de valor espacial con el mundo como cementerio: la urbe vertedero y el discurso literario que se encarga de construir el significado de periferia urbana postmoderna y de este contorno en concreto, el cual deriva a la oposición espacial arraigo/ausencia, impedimento señalado por Bauman, puesto que en los “Estados-nación modernos, se hallan muy distantes de la política, sin una forma constitucional, sin democracia, sin jerarquía desde abajo, sin una cadena ininterrumpida de la legitimación democrática. Es una norma sin gobernante. Nada de cuanto pueda pasar por ley global puede utilizarse en un tribunal de justicia y [...] podrá hacerse cumplir”⁹⁹⁹.

En este contorno cada personaje entabla su propia relación con el espacio o por lo menos pretende hacerlo y produce a partir del lugar exterior (en este caso, los territorios), una proyección de su mundo *vacío*, provocando que los personajes/urbanitas adquieran el *vacío* con un valor de símbolo de la estabilidad, arrojando una necesidad de sentirse

⁹⁹⁸ Recordemos que Aristóteles pensaba que el *vacío* no existía en la naturaleza. Justamente, fue hasta el siglo XVII en que se pensó que la Naturaleza aborrecía el *vacío*, y por ende no entraba en su constitución. Después, la ciencia moderna lo aceptó y fue descubriendo que el universo era en su mayor parte *vacío*. Por su parte, Bolaño acepta el *vacío* y lo constituye como un símbolo ideológico y conceptual del espacio, de la urbe. Véase Albert Ribas Massana: *Biografía del vacío. Su historia científica y filosófica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Barcelona, Destino, 1997.

⁹⁹⁹ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 87.

protegidos y de considerar que pertenecen a algún lugar fuera del que se encuentran. Puesto que “en su figura arquetípica el exilio no es reducible a las dos grandes categorías en las que puede dividirse el ámbito jurídico desde el punto de vista de las situaciones subjetivas, esto es, los derechos y las penas”¹⁰⁰⁰. De tal modo que, al ser exiliados se convierten en propietarios de infinidad de penalidades que evocan un palimpsesto del *vacío* que confluye en la ciudad. Para resumir estas transformaciones acerca de los territorios que la conforman, debemos señalar que ellos contienen el signo de los grupos que la habitan. Así, en las zonas surgen repertorios simbólicos que la resignifican para otorgarle a la urbe un nuevo imaginario desde una reminiscencia localizada; es decir, desde “los planos recortados, las citas de todo orden, que provienen de todas las etapas de la existencia, del imaginario y del pasado histórico, y que proliferan en un aparente desorden, en torno de un secreto central”¹⁰⁰¹, ello permite obtener la figura posmoderna concentrada junto con la ciudad que nuestro escritor muestra y en donde además expone “cómo construimos desde nuestros deseos, modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabitar nuestras ciudades”¹⁰⁰².

Sin embargo, nuestras cavilaciones se dirigen a exponer el tema de la ciudad en Bolaño, a partir de las inflexiones fractales que hemos expuesto desde los capítulos segundo y tercero: personaje/espacio. En efecto, las ideas vertidas por nuestro escritor sobre este tema como la vacuidad de la ciudad o las nuevas morfologías urbanas, están cargadas de una fuerte germinación desde la errancia soñadora, por arborescencia narrativa del flujo textual y el cuerpo de sus relatos. Por ello nos toca organizar la distribución funcional de

¹⁰⁰⁰ Giorgio Agamben: *Política del exilio*. Barcelona, Cuadernos de crítica de la cultura, N° 26–27, 1996, p. 12.

¹⁰⁰¹ Marc Augé: *Los no-lugares... op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰² Armando Silva: “Imaginarios: estética ciudadana”, En: *Imaginarios: horizontes plurales*. México, CONACULTA-INAH, 2001, p. 109.

los territorios, realizar el estudio semiológico del lugar, a partir de las dos primeras categorías que hemos señalado: el desarraigo y el vertedero, los cuales expanden la función generacional de la urbe.

Por ello, *A*, *B*, *C* y *D* son el cordón umbilical de la obsesión infinita de nuestro autor por presentar los distintos modos de caminar sobre esta urbe a la vez desolada e hiperpoblada, “el paisaje invisible que condiciona lo visible”¹⁰⁰³ como señalaba Calvino. Además, en Bolaño estipular dicha imagen urbanística alcanza su máxima mutabilidad, la cual se torna representable y legible. Es la ciudad como texto la que nos permitió rastrear las formas constantes y homogéneas de la descripción de la vida urbana. El discurso legítimo contribuye a legitimar el fin de la modernidad en la ciudad que a su vez anuncia varios tipos de prácticas sociales con recapitulaciones de la representación, reproducción y fijación de la dimensión intertextual que nos ocupa, en términos de lo imaginario, de las nuevas posibilidades simbólicas que denuncian el “debilitamiento” de la sociedad moderna tardía, como señala Vattimo:

Las nuevas condiciones de vida impuestas sobre todo por la estructura de la nueva ciudad moderna se conciben más bien como un desarraigo del hombre de lo que le corresponde tradicionalmente, podríamos decir, desarraigo de sus bases en la “comunidad” orgánica de la aldea, de la familia, etcétera [...] el desarraigo de la modernidad destruyó el carácter definido de las formas no es sólo grito de dolor de una “vida ofendida” [...] que se abre camino a través de las ruinas de las formas y, por lo tanto, también a través de las destrucciones que constituyen un “crepúsculo” de la humanidad y quizá sobre todo del humanismo¹⁰⁰⁴.

La intención simbólica/alegórica de Bolaño proyecta el desarraigo en sus personajes después de la modernidad como promesa utópica de liberación, de su literalidad en continuo desplazamiento hacia la posmodernidad donde “la experiencia de la angustia es

¹⁰⁰³ Italo Calvino: *Las ciudades invisibles... op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁰⁴ Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad... op. cit.*, p. 37.

una experiencia de desarraigo”¹⁰⁰⁵. El palimpsesto del *vacío* se sitúa en la urbe como un círculo de la sobreabundancia para dilatar el tiempo insistente del exilio. La urbe es una sobreabundancia: extrañamiento, descomposición, indisponibilidad, y oscilación. La ciudad de la sobreabundancia es la ciudad del “desierto” de Santa Teresa donde todo desarraigo puede mostrarse como una aprehensión análoga por el ojo único bolañiano. El modelo de este desarraigo expansivo se efectúa finalmente en 2666, mediante la asociación de los cuatro críticos y Amalfitano; ahí se dan aproximaciones libérrimas que indagan en lo errante la revelación de otro mundo, la aprehensión de su ídolo literario y de la conjugación urbana mediante lo lejano discernido en lo inmediato en donde se colocan horizontalmente las categorías exilio/desterrado:

–El exilio debe de ser algo terrible –dijo Norton, comprensiva.

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

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

–Ahí precisamente radica –dijo Amalfitano– la abolición del destino¹⁰⁰⁶.

La implicación del *vacío* busca hundirse imaginariamente en simbólicas concavidades, desde el primer modelo espacial preconstruido con *Los detectives salvajes*, la superficialidad y el desarraigo son el tema descriptivo central aunque es el doble efecto de la expansión del *vacío*; en otras palabras, los *Infras* son la producción residual del hombre en la ciudad como vertedero, puesto que colocan como punto focal la interiorización del “nosotros acusamos” a un mundo exterior que se engendra a partir del relato y se acepta el

¹⁰⁰⁵ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente... op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁰⁶ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 75.

hecho de que: “La posmodernidad es el folklore de la sociedad posindustrial”¹⁰⁰⁷. Aquí es posible ver que los integrantes de *Los detectives salvajes* son el cuerpo grotesco de la urbe que encubre la posmodernidad, ya que “la imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución”¹⁰⁰⁸. El sentimiento del tiempo en los detectives se convierte en una poderosa captación de la historia; todos ellos son figuras grotescas/desarraigadas que conforman a su vez al cuerpo embrionario de la nueva ciudad. La aspiración de Bolaño acerca de la urbe se materializa en el nuevo cuerpo surgido de los escombros: la sociedad vacía. El símbolo se desplaza en todos estos personajes principales, ellos buscan llenar su *vacío* encontrando en otro mundo lo que no tienen en el suyo, es decir, su libertad se asocia en la conexión con su revolución literaria, Cesárea Tinajero resulta finalmente ser la desintegradora de su vanguardia. Lo hipertextual se desplaza, el relato se dirige hacia las últimas páginas de Santa Teresa, lugar de fractura entre los *Infras* y su inapresable objeto que no consigue consolidarse:

7 de enero

Cosas en claro: Cesárea Tinajero estuvo aquí. [...], 1928 se menciona, el 6 de junio, a un torero de nombre Pepe Avellaneda, que lidió en la plaza de Santa Teresa a dos toros bravos de la ganadería de don José Forcat con notable éxito (dos orejas) y de quien se hace una semblanza y entrevista en el número correspondiente al 11 de junio de 1928, en donde, entre otras cosas, se dice que el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁷ Gianni Vattimo, et. al.: *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 41.

¹⁰⁰⁸ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento... op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰⁹ Roberto Bolaño: *Los detectives... op. cit.*, pp. 570-571.

El desarraigo del hombre —como una de las principales características de la ciudad posmoderna— se basa en el desconocimiento de la herencia de una tradición; es decir, es una voluntad de extirpar sus ideas y sus posibilidades estéticas, las cuales se habían perdido en el camino. Es una “desterritorialización” donde se ejerce una doble dinámica proyectiva, por una parte, los personajes son infelices en cualquier territorio que ocupen y, por otro, los territorios son lugares de deseos que pueden transgredir cualquier connotación realista; en este caso puntual el desarraigo es una representación figurada de lo “identitario”. Al desarraigarse, las efigies bolañianas se convierten en figuras huidizas pero que construyen su alteridad con respecto al orden del discurso, ahí mismo se obtiene la máxima significación ideológica: *yo soy el otro*. En el hipertexto *B* son los extranjeros quienes experimentan de forma más radical el *desarraigo*, pero también producen una semiosis de los espacios culturales mediante los cuales se ingresa una de las principales características de *La sociedad transparente* de Vattimo. El nacimiento de ésta se desempeña mediante un papel determinante con los medios de comunicación, tal y como ocurre en el cuento “Putas asesinas”, en el que la protagonista nos señala: “Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo [...] Te escogí bien. La televisión no miente, ésa es su única virtud”¹⁰¹⁰. Como señala Vattimo, el desarraigo es una presencia constitutiva en donde se cataliza, enraizar/territorio= identidad:

El desarraigo es el elemento esencial y no provisional de la experiencia estética, de tal desarraigo es responsable mucho más la tierra que el mundo; sólo porque el mundo de significados desplegados por la obra aparece oscuramente enraizado (y, por tanto, no lógicamente fundado) en la tierra, la obra produce un efecto de desarraigo: la tierra no es el mundo, no es un sistema de conexiones significativas, sino lo otro, la nada, la universal gratuidad e insignificancia¹⁰¹¹.

¹⁰¹⁰ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, pp. 113-125.

¹⁰¹¹ Gianni Vattimo: *La sociedad transparente... op. cit.*, p. 144.

El desarraigo del hombre es la apropiación que realiza el escritor chileno para cultivar los territorios que nos remitirán al discurso simbólico de la ciudad. En ellos, el *vacío* es una muestra sintomática del deterioro paulatino de la urbe desde inicio de la década de los 70 hasta finales de los 90, en el cual se comprueba “nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna”¹⁰¹². A partir del estudio del *vacío* de los territorios de A, como infraestructura lineal y espacio anómalo, se pretende concluir la investigación de los vacíos generados por las infraestructuras lineales que atraviesan los territorios, pero llenos de desarraigo como fractal de la destrucción y repetición de la *polifonía espacial* en B, C y D (la ciudad literaria del *vacío*), y los llamamientos bolañanos. Este sentido de ausencia es sumamente pertinente en el ciudadano, quien no siente la identidad del territorio, donde su centralidad centrípeta ha perdido completamente su funcionalidad al encontrarse en otra región. Los territorios son puntos de anclaje del *vacío* pues quedan señalados en el espacio que ocupan. Este concepto se encuentra presente en Santa Teresa, donde el espacio es imaginado como agresión y violencia pura, así como es equivalente a la espesura carnal de la propia urbe. En el hipertexto C encontramos: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. También parecía una discoteca *vacía*. Una tarde Amalfitano salió al patio en mangas de camisa como un señor feudal sale a caballo a contemplar la magnitud de sus territorios”¹⁰¹³.

La configuración de la ciudad literaria del *vacío* resulta ser una distribución mixta del palimpsesto narrativo que refiere efecto/símbolo, es la metáfora del valor cognoscitivo

¹⁰¹² Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna...op. cit.*, p. 6.

¹⁰¹³ Roberto Bolaño: *2666...op. cit.*, p. 114.

para las posteriores obras literarias de nuestro autor. Circunscribiendo nuestras reflexiones del espacio literario nos remitimos a lo señalado por Barthes: “Tengo que añadir que quien quisiera esbozar una semiótica de la ciudad tendría que ser a la vez semiólogo (especialista en signos), geógrafo, historiador, urbanista, arquitecto y probablemente psicoanalista”¹⁰¹⁴. En este sentido, la red urbanística se proyecta como una transformación a partir del tiempo narrativo, para arribar a la desfiguración del espacio representado; es el ensamble de la imaginería narrativa barthesiana y la lectura de los signos que “son reflexiones de *amateur*, en el sentido etimológico de la palabra, ‘amante’ de los signos, el que ama los signos, amante de ciudades, el que ama la ciudad”¹⁰¹⁵. Este carácter mixto opera en el periodista Chucho Flores perteneciente a “La parte de Fate” en *2666*, personaje mediador del realismo de un historiador que entabla el discurso histórico, en el que pretende reconstruir la estructura urbana desde la modalidad/figuratividad del territorio del *vacío*:

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

Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.

– ¿Qué es lo que falta? –dijo.

–Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo¹⁰¹⁶.

El *vacío* adquiere un valor palimpséstico, es la compleja red simbólica que engendra las raíces que se reúnen y dispersan desde *A* hasta *D* para servir como ensambladura entre el nivel simbólico, la lenta evolución y el nivel metafórico de la ciudad literaria. El resultado más extraordinario de este nuevo tejido es la intersección ideológica a la que se

¹⁰¹⁴ Roland Barthes: *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990. p. 257

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 258.

¹⁰¹⁶ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 176.

asiste a partir de la toma de conciencia de las funciones de dicho símbolo en el espacio urbano. Además, la función representativa de los personajes se convierte una vez más, como lo mencionamos en el segundo capítulo, en los testigos que desarrollan la ciudad representada sobre la base de las evidencias narratológicas del escritor chileno, de tal forma, que se opera el entrecruzamiento: historia, ficción y refiguración del tiempo. En el discurso se subraya lo urbano de las imágenes para evocar el relato “postindustrial”, cuando la urbe se ve alterada y se señala como un espacio *vacío* a partir de las siluetas “destrozadas” de sus personajes. Asimismo, la ubicación física del palimpsesto urbano se superpone a un espacio representado donde el destinatario/lector obtiene la doble recepción desde donde se dibuja a la lectura nueva de transparencia: “Santa Teresa” obliga a detenernos en la plataforma del discurso, al relato de Bolaño, una posmoderna autoconciencia de su percepción.

Es preciso exponer ahora cómo los rasgos de lo imaginario son explicitados por el relato, lugar donde nuestro autor, procede a realizar un movimiento de lo real hacia la ficción y esta relación confluye en los territorios simbólicos a lo largo de las cuatro obras. De esta forma, el desplazamiento de las placas literarias —confirma Bauman— se da a partir “de las funciones desempeñadas en la actualidad por las víctimas humanas de la victoria del progreso económico a escala planetaria”¹⁰¹⁷. El escritor chileno escudriñó otra función, “el vertedero de la posmodernidad”¹⁰¹⁸, en la urbe de Santa Teresa donde se concatena la errancia como un producto de la globalización y es el reflejo literario de los asesinatos reales acontecidos en Ciudad Juárez. Para eso es preciso examinar el concepto a

¹⁰¹⁷ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 85.

¹⁰¹⁸ Véase Zygmunt Bauman: “A cada residuo su vertedero. O los residuos de la globalización”. En *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, pp. 85-122.

partir de las ideas de Bauman, quien ratifica la condición posmoderna y cuya realización textual confiere exclusivamente a las masas crecientes de humanos residuales:

Una vez que el modo de vida moderno ha dejado de ser un privilegio de zonas escogidas, han desaparecido los primeros desagües para la eliminación de residuos humanos, a saber, los territorios vacíos o de nadie (para ser más precisos los territorios que, gracias al diferencial del poder global, podían verse y tratarse como vacíos y/o sin dueño)¹⁰¹⁹.

Para Bolaño, la posmodernidad es el drenaje del excedente humano en donde los personajes están *vacíos*, no sólo de forma espacio/temporal, pues su *vacío* es un símbolo que prorrumpe a voces una denuncia, necesitan que se les “vuelva a llenar”. Son el ejército de la enunciación de la ciudad y su intimidad vacía ha terminado por asesinar el concepto tradicional de la urbe. Todo en ello cambia, la humanidad es progresivamente absorbida por la globalización, las corrientes de la vida urbanizada y la asignación de desperdicios, entonces “la ciudad es un significante vacío. Todo depende de quien lo llene y con qué significado”¹⁰²⁰. Sin duda la urbe bolañiana se puebla de “el hombre caminando siempre al borde del vacío, a la orilla de la gran boca de la insignificancia (en el sentido lato de esta palabra)”¹⁰²¹.

Lo cierto es que, en 2666 confluyen los entramados baumanianos de esa una cultura de “residuos humanos” como pergaminos de los márgenes de la modernidad, es decir, son aquellos que señala el sociólogo polaco: “Residuos humanos de la zona fronteriza global, son la encarnación de los forasteros, los forasteros absolutos, forasteros en todas partes y fuera de lugar en todas partes salvo en lugares que están ellos mismos fuera de lugar: los

¹⁰¹⁹ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁰²⁰ David Harvey: *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, Ediciones Akal, 2013, p. 13.

¹⁰²¹ Véase el prólogo que realiza Octavio Paz al libro de Josefina Vicens: *El libro vacío*. Primera edición de la serie “Lecturas Mexicanas” edición). Consejo Nacional de Fomento Educativo: Secretaría de Educación Pública. 1986.

lugares en ninguna parte”¹⁰²². Desde luego, es Santa Teresa el límite asimétrico del hipertexto de la metrópoli que tratan de esbozar los real visceralistas, es el “vertedero” en donde desembocan las vidas angustiadas que arriban en busca de la felicidad y del reconocimiento/perfección que siempre han soñado. Territorio que adviene, que va configurándose en el palimpsesto del *vacío* intentando la realidad con que aparece antes de ser propiamente trasladado a la urbe. En el proceso se eliminan el mal, el horror y el colapso, lo cual conlleva a una representación prefigurada de un futuro. Por esa razón el título de la obra, *2666*. Sobre el mismo pergamino del *vacío* se superponen los residuos humanos, el escritor chileno no lo oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia; es una lectura racional cuyo sabor maligno se entrega en “La parte de Fate”:

Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en el estado de Sonora, al norte de México. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio pues nadie reclamaba sus cadáveres.

Medina hablaba en el desierto [...]. El viento despeinaba el pelo negro y liso del reportero, que iba vestido con una camisa de manga corta. Después aparecían algunas fábricas de montaje y la voz en off de Medina decía que el desempleo era prácticamente inexistente en aquella franja de la frontera. Gente haciendo cola en una acera estrecha. Camionetas cubiertas de polvo muy fino, de color marrón caca de niño. Depresiones del terreno, como cráteres de la Primera Guerra Mundial, que poco a poco se convertían en *vertederos*¹⁰²³.

Evidentemente el sistema característico de la vida moderna oculta la emergencia del mundo de abajo, de la posmodernidad que condiciona la “zona fronteriza” y de la globalización. En este terreno, Fate:

Recordó los reportajes que le habían rechazado. El más reciente había sido uno con un grupo político de Harlem llamado La Hermandad de Mahoma. Los conoció durante una manifestación en apoyo de Palestina. La manifestación era variopinta y

¹⁰²² Zygmunt Bauman: “A cada residuo su vertedero. O los residuos de la globalización”... op. cit., p. 106.

¹⁰²³ Roberto Bolaño: *2666*... op. cit., p. 157.

uno podía ver a grupos de árabes, a viejos militantes de la izquierda neoyorquina, a nuevos militantes antiglobalización¹⁰²⁴.

Hay un desplazamiento de la atención, puesto que existe una “previa” escritura en *Los detectives salvajes*, quienes pretenden llegar a la modernidad para construir la realidad mediante un diseño (véase, pp. 458-462). Este estructuralismo bolañiano se reinscribe en Santa Teresa, en donde se reincorpora el boceto de la posmodernidad, conjuntamente “el diseño no puede sino presagiar una perpetua acumulación de residuos y un crecimiento imparables de problemas no resueltos, acaso irresolubles, de eliminación de residuos”¹⁰²⁵. Aunque los residuos humanos son una idea que se persigue como símbolo de lo oscuro y bochornoso en *Putas asesinas*: “Se trata de la vida en Latinoamérica después de la Tercera Guerra Mundial. Las chicas recorren basureros y caminos despoblados”¹⁰²⁶, deviniendo el abstracto del *vacío* como transposición en la urbe del vertedero:

Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana. Yo te lo voy a explicar. Y luego déjame en paz. La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los *basurales del vacío*¹⁰²⁷.

La configuración de la ciudad literaria del *vacío* es el procedimiento para nombrar los señalamientos de símbolos que plantean “transparentar” el contenido vacío de las efigies contemporáneas en el espacio hipertextual contenido en Santa Teresa y hacer de ella un “lugar antropológico”, tal como manifiesta Augé¹⁰²⁸, o un “no lugar literario” para

¹⁰²⁴ *Ibíd.*, p. 179.

¹⁰²⁵ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 40.

¹⁰²⁶ Roberto Bolaño: *Putas... op. cit.*, p. 104.

¹⁰²⁷ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 139.

¹⁰²⁸ Augé señala como *lugar antropológico* aquél que es “una construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual

Bolaño. En efecto, el *vacío* es el residuo de la posmodernidad que constriñe el vertedero que es la urbe, además de ser: “una extrapolación disfrazada de interpolación, una transposición bajo forma de continuación”¹⁰²⁹. Es la ciudad para nuestro autor, la que se “llena” con “vertederos” que vierten todos los males del mundo globalizado, el individualismo, la industrialización y el desencanto de los posmodernos:

En el norte encontraron fábricas y tinglados abandonados, y una calle llena de bares y tiendas de souvenirs y pequeños hoteles, donde se decía que nunca se dormía, y en la periferia más barrios pobres, aunque menos abigarrados, y lotes baldíos en donde se alzaba de vez en cuando una escuela. En el sur descubrieron vías férreas y campos de fútbol para indigentes rodeados por chabolas, e incluso vieron un partido, sin bajar del coche, entre un equipo de agónicos y otro de hambrientos terminales, y dos carreteras que salían de la ciudad, y un barranco que se había transformado en un *basurero*, y barrios que crecían cojos o mancos o ciegos y de vez en cuando, a lo lejos, las estructuras de un depósito industrial, el horizonte de las maquiladoras¹⁰³⁰.

En este laberinto hipertextual, la exposición de los territorios de los vertederos es la unidad del *vacío*, con 43 referencias directas de “basurero” como centro narrativo en *2666* y, también, reflejo de nuestro presente, siglo XXI. Ahí Bolaño nos ofrece una versión en la cual muestra cómo Santa Teresa es la exposición del mundo. Sin embargo, el presente despliegue de la ciudad industrial es el escenario ideal para que se “grave nuevamente” la trama de las relaciones de explotación, aniquilamiento, violencia, muerte y soledad. Por un lado, en el hipertexto *C*, nos encontramos con la cavidad voraz de Bolaño: la ciudad del *vacío* y el desarraigo del hombre en la posmodernidad. Por otra parte, existe el doble juego de significación entre narración y autor; es decir, “enfrente” está lo que se dice, pero “atrás” se encuentra el pensamiento palimpsestuoso del modelo operativo. En el valor simbólico

se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea”. En Marc Augé: *Los no lugares. Espacios del anonimato... op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁰²⁹ Gerard Genette: *Palimpsestos...op. cit.*, p. 470.

¹⁰³⁰ Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 82.

del último fragmento, “La parte de los crímenes”, nos encontramos con los informes de los feminicidios y el territorio de la superficie del *vacío*: “El basurero de El Chile”¹⁰³¹, espacio a donde van a parar todas las féminas muertas y que a su vez esgrime como proyección de la dimensión ideológica en Bolaño, la de la denuncia:

Sólo que hay formas y formas de medrar y yo ya me había cansado de predicar en el vacío. Quería poder, eso no se lo discutiré a nadie. Quería las manos libres para cambiar algunas cosas en este país. Eso tampoco lo niego. Quería mejorar la salud pública y la enseñanza pública y contribuir con mi granito de arena a preparar a México para la entrada en el siglo XXI¹⁰³².

Para cerrar el presente análisis de la ciudad literaria del *vacío*, no debemos olvidar la conciliación plenaria, recuperar la noción de la posmodernidad en nuestro autor; así como el hipotexto que devino a partir de los hipertextos *A*, *B*, *C* y *D*. La vacuidad es uno de los primeros síntomas de la conciencia urbana, para poder hablar de la urbe se requiere comenzar por la soledad y el silencio de los personajes, que son quienes la habitan. Los territorios son ocupados por una retahíla de protagonistas cuyo mundo vacío y sentido errático los desconcierta y seduce hacia una producción/destrucción de una “cultura de despojos”; por consiguiente el proyecto de ciudad bolañiana se concatena con Santa Teresa, pues “son los residuos de las condiciones de zona fronteriza global, célebres por redefinir la confianza como un signo de ingenuidad y como una trampa para obtusos y crédulos”¹⁰³³. La lectura antropológica nos infiere un espacio físico, como la aposición del “no-lugar”

¹⁰³¹ A partir de “La parte de los crímenes” en la p. 363. Además, en el “basurero” vive el *yo* desganando, inoperante, el espectro del líquido mundo moderno: “El judicial Villaseñor confesó que nunca en su vida había tenido que interrogar a tres tipos que olieran peor. La mierda, dijo, era como una segunda piel. Los tres hombres trabajaban pepenando basura en el basurero clandestino de El Chile. En la casa donde vivían no sólo no había ducha sino que tampoco había agua corriente [...] Y les dio una paliza con un trozo de manguera. Luego los obligó a desnudarse, les arrojó un jabón y los duchó a manguerazo limpio [...]. Con la descripción conjunta de los pepenadores se realizó un retrato robot del presunto asesino y se alertó a las policías de otras localidades. El caso, sin embargo, no prosperó”. *Ibid...op. cit.*, p. 365.

¹⁰³² Roberto Bolaño: *2666... op. cit.*, p. 366.

¹⁰³³ Zygmunt Bauman: *Vidas desperdiciadas... op. cit.*, p. 122.

para otorgar el concepto expresado o modificado del sustantivo de *ciudad literaria*. Las coordenadas *espaciotemporales* reflejan a la sobremodernidad, para ello necesitamos precisar lo que es una relación de conexión ficcional bolañiana, sobre este punto, Augé señala: “El no - lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica”¹⁰³⁴.

No hay salida, los territorios de la “no-identidad” resultan ser los lugares del *vacío*, el escritor chileno moldea la significatividad de la vida sobre la base de lo absurdo, en lo posmoderno. Aquí queremos puntualizar que, como señala Ricoeur, en la ficción narrativa existe un recorrido hipertextual de la ciudad, el proceso que atañe al funcionamiento de la significación que es el de “la metáfora al símbolo”¹⁰³⁵, puesto que contiene un valor emotivo generador de nueva información; es decir, “la metáfora nos dice algo nuevo de la realidad”¹⁰³⁶. La urbe es un discurso en el que son sus habitantes quienes hablan. Una alocución infinita que se alinea en el centro del círculo geométrico, figuras/obsesiones que se presentan desde el hipotexto A. El símbolo del *vacío* se reinterpreta, es una constante, una tangencia. Es una connotación extrasemántica que se expone en la última parte de A, “Los desiertos de Sonora (1976)” cuando Belano, Lima y Lupe se van en búsqueda de su *otro/ídolo*, que es Cesárea. Los últimos real visceralistas de México descubrirán que deben continuar su viaje, huir por ser considerados asesinos —aunque dicha situación de *desarraigo* los obligue a ser los héroes olvidados de la modernidad—:

11 de febrero

Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega.

12 de febrero

¹⁰³⁴ Marc Augé: *Los no-lugares... op. cit.*, p. 114.

¹⁰³⁵ Paul Ricoeur: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente...op. cit.*, p. 66.

¹⁰³⁶ *Ibíd.*, p. 67.

Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas.

13 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella¹⁰³⁷.

En la circularidad del *vacío* se han vuelto a trazar todas las caras fractales del mal, tal y como señalamos en la primera parte de este apartado. Esto nos llevó a la realización de un análisis toposémico para caracterizar las funciones de cada territorio, mismas que el escritor chileno expone como ese observador con compromiso que registra un nuevo acaecer: las postrimerías de la modernidad. Así se establece la visión bolañiana frente al cambio cualitativo que ocupó la ciudad tradicional como el ideal urbano, una concepción espacial de las cuatro estructuras hipertextuales, como lo señala Giandomenico Amendola: “Nueva es la ciudad que vuelve a adquirir nueva centralidad y puede, con razón, proponerse como metáfora práctica y simbólica de la postmodernidad [...] Que sería mejor definir ya no como residuo o periferia de la ciudad tradicional o ‘no ciudad’, sino más bien como ciudad nueva”¹⁰³⁸.

La cimentación de las obras es la vacuidad del centro urbano, palimpsesto de la metrópoli, donde además “la espacialidad del hipertexto es utilísima, y hasta inevitable,

¹⁰³⁷ Roberto Bolaño: *Los detectives...op. cit.*, p. 608.

¹⁰³⁸ Giandomenico Amendola: *La Ciudad Postmoderna*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, pp. 24-25.

pero no deberíamos de olvidar que un texto no puede desligarse de la temporalidad de la lectura”¹⁰³⁹. Por ello, el territorio de los personajes desarraigados/individualizados son los intersticios barthenianos los cuales logran evidenciar problemáticas de la sociedad postmoderna, como crímenes, drogas y la cosificación de la mujer como sexo-máquina. La periferia posmoderna como idea acogida desde el hipotexto *A*, se expande en *B*, *C* y *D*; para resaltar el punto de articulación intertextual que nos permite encontrar un cruce, un nombre: Santa Teresa. El enlace de estos cuatro textos narrativos abarca las posibilidades semánticas del símbolo del *vacío*: orfandad, exilio, el *Otro* como héroe o narciso y los territorios del viaje como contexto de personaje/autor. La ciudad bolañiana resulta ser un espacio ubicado en cualquier parte —aunque finalmente reciba un nombre literario como órbita del infierno latinoamericano—, cuyas delimitaciones internas se desvanecen, permitiendo conexiones simbólicas de la gramática del plano subjetivo de nuestro autor; él se apropió de los signos de lo cotidiano de la ciudad para redescubrir otras texturas del mundo. Los territorios son lugares que arrojan patrones genéricos donde todo tiende de forma consciente hacia la destrucción, la metrópoli es un desfase en el funcionamiento tradicional de la estructuración constructiva de sus orígenes. El resultado final es la metrópoli literaria, la realidad urbana, el *postvacío* dentro del marco de la evolución actancial/humana y no como un espacio físico que es devaluado por los sentidos sino un *vacío* perceptual/existencial: el ser está *vacío*.

¹⁰³⁹ Robert Kendall: “El tiempo: la última frontera”. En, *Literatura hipertextual... op. cit.*, p. 181.

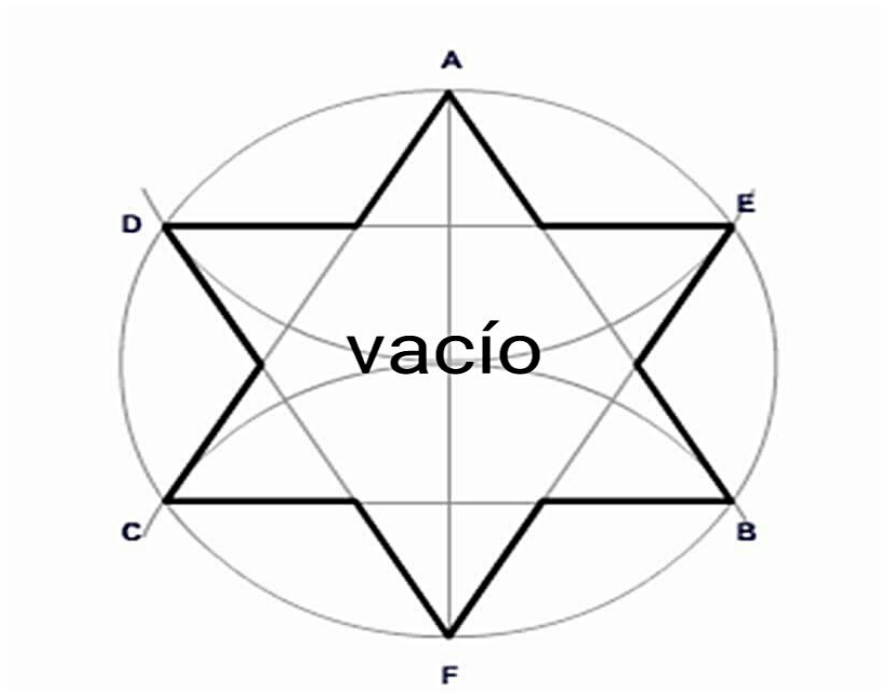


Imagen 17: Hexagrama de la ciudad. Dos triángulos equiláteros superpuestos: palimpsesto del *vacío*

Configuración del tejido narrativo:

A= progreso/legitimación

B= indiferencia/saturación

C= individualismo

D=narcicismo

E= desarraigo

F= vertedero

5. CONCLUSIONES

¿Pero cuál era el pinche cielo de México? La alegría asumida o lo que está detrás de la alegría, los gestos *vacíos* o lo que se esconde (para sobrevivir) detrás de los gestos *vacíos*.
(Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*)

(I)

En la primera parte del trabajo se ha destacado la irrupción de Bolaño con su participación protagónica en el Infrarrealismo (1975-1977). Dicha corriente fundamentó su estética en la devoción por los valores axiológicos de la poesía romántica, la cual incorporó el mérito de vanguardia como resistencia contra la Ilustración y la Revolución industrial. La poética de los infrarrealistas produjo una visión desesperanzada de la realidad circundante, con un discurso de protesta contra la opresión política a la que se habían sometido varios países hispanoamericanos, en particular la dictadura militar chilena y la omnipresencia política del Partido Revolucionario Institucional en la historia concreta de México. Bolaño empleó a este último país como paradigma para moldear sus primeros espacios literarios que nos informan sobre los crímenes de la humanidad.

Uno de los rasgos de estilo definitorios de la escritura de los poetas infrarrealistas, fue la interpretación de la sociedad moderna en una excesiva descripción literaria. Sin embargo, frente a los valores estéticos con alta densidad simbólica de origen romántico, como los que plantean la mayoría de las tradiciones poéticas escritas en verso, los infrarrealistas expresaron que la *vacuidad* del mundo posmoderno sólo es representable en fragmentos discursivos que proyecten el *vacío* de la historia de la posmodernidad.

Decisivamente, la literatura sobre la ciudad en Bolaño se escribe en un periodo de afianzamiento continental durante la década de los años sesenta, la cual, es un mudo testimonio sobre la transformación de la realidad que metaforiza el fin de la modernidad.

Es aquí, donde el escritor adopta su momento literario más importante, el tránsito del verso a la prosa, que finalmente se decanta por la escritura de novelas. Al mismo tiempo, la propia trayectoria de nuestro autor, explica su preferencia por formatos discursivos como el hipertexto y el fragmento, para representar la modernidad cultural como periodo histórico. En efecto, en las novelas de Roberto Bolaño, la narrativa sobre el fin de la modernidad se estructura en hipertextos con datos textuales, es decir, a partir de la disertación de la urbe como semilla germinal. Es el personaje bolañiano quien percibe la imposibilidad de interpretar dicha condición posmoderna en verso, optando por la prosa como aluvión del discurso.

(II)

Con el término *hipertexto* nos referimos al desarrollo secuencial de la triada: relato, historia y narración. Para realizar esta interpretación, hemos utilizado la teoría de la narratología de Genette, que abunda en que la repetición de hipertextos, todos ellos dan vida a otros textos que provienen del *hipotexto*. Por esta razón, dicha continuidad es un texto que se puede identificar como la fuente principal de significado, aunque su lectura no es precisamente lineal. En el caso de la literatura de Bolaño, una posible interpretación del uso del *hipertexto* y el fragmento, como modelos secuenciales narrativos, cimentados en marcos de valores que residieron en que el sentido ontológico del hombre posmoderno se apoya en su sensación de *vacío* en el devenir de la historia, marginado de los grandes relatos unitarios que construyó un pasado épico representado en los valores románticos.

Los héroes hipertextuales de Bolaño representan el momento histórico en tránsito, situados siempre en un periodo de crisis que afecta sensiblemente a la sociedad. Son ellos quienes se apropian del discurso con un guiño de indiferencia pura, en otras palabras, es su condición hipertextual la que sirve como soporte revelador de dicha indolencia, procedimiento que de todos modos crea el carácter del personaje bolañiano. La vida en la urbe bolañiana refleja y refracta exclusivamente el presente, aunque sus imágenes nos presentan ese lado abominable de la realidad. Los protagonistas exhiben un estilo basado en la nostalgia, que a su vez sustituye la memoria social y los relatos del mundo moderno. Se entiende entonces por qué tales personajes tienen la necesidad de cuestionar los grandes ideales de la sociedad y presentan un sentimiento de *atrofia* hacia todo fundamento o principio que rige la modernidad, para abrirse lentamente, ante una nueva época en la que reina la indeterminación, la discontinuidad y el mal; todos ellos extrapolan el *yo saturado*, manifestando la búsqueda implacable de sus ídolos literarios para llenar el *vacío* como estrategia de negación de la cultura. Además el *vacío* es la dimensión existencial que se da solamente cuando se experimenta el sinsentido del simulacro baudrilliano, por esta razón, las efigies son la representación de las cosas más sensibles de la ciudad, excepto que fingen no sentir el desencanto del mundo. Los personajes se *seudoconcretan*, y su lado *fenoménico* sólo se definirá cuando logren encontrar su otro *yo*, a partir del reencuentro con esos ídolos literarios. Los protagonistas discursivos se consolidan gracias a una apropiación de su referente global en donde fingen habitar activamente, lo que concluimos como *simulación baudrilliana*, que es un procedimiento de la relación espacial que no les importa, ni les interesa y simplemente en apariencia, interactúa social y culturalmente.

La fragmentariedad o hipertextualidad en los personajes posibilita develar esa posmodernidad encubierta, puesto que la *simulación* les permite a dichos protagonistas entender el proceso histórico que les ocupa, pero son sujetos que no persiguen ser los protagonistas tradicionales de la obra artística. Por esta razón, su ruptura interna a partir de lo errabundo, pone en peligro y *atrofia* la estructura de lo real, que es uno de los factores más poderosos de inserción en la realidad. Los personajes son el resultado de la ruptura posmoderna de la significación que es precisamente estar *vacío*. Con todo, lo posmoderno los constriñe a ser personajes híbridos, comprometidos con sus ideales, más que objetivos, ambiguos, más que certeros, perversos, y con un guiño de indiferencia. La creación actancial es un ejercicio que no es exclusivamente un ejercicio narratológico, sino un modo, peligroso, de exposición de la vida. Con el *hipertexto* se configuran los personajes y con ellos la desestabilización cartográfica del mapa bolañiano puesto que con su *vacío* dan paso a la ocupación de una nueva dinámica cartográfica, pero sirven como una antifirma para proponer la disyuntiva siempre abierta del proceso anárquico que nuestro autor trata de evidenciar, es decir, la posmodernidad.

(III)

Las presencias hipertextuales de los personajes que aparecen en las descripciones bolañianas constatan que la desterritorialización de los protagonistas implicó un desprendimiento/desarraigo del sujeto. Los espacios de Bolaño están poblados de sujetos *vacíos*, como los lugares urbanos. Ese uso produce que tales lugares falseados o distorsionados descritos por las obras sea la práctica que aparece constantemente para la construcción del *espacio urbanístico*, concepto desarrollado a partir de la antropología cultural de García Canclini, con el objeto de comprender las implicaciones de la *dinámica*

social de la memoria colectiva. Por otra parte, en el sistema urbano, el *vacío* se representa mediante lugares que se producen por la pérdida de la identidad actancial, es decir, los personajes errabundos fundan a su manera sus propias cartografías urbanas, y a menudo sucumben a tal *vacío* de representación espacial. Sin embargo, las relaciones interculturales que se presentan constituyen patrones de comportamiento en el tiempo y el espacio narratológico con la finalidad de suministrar los escenarios urbanos que son en realidad, el trasfondo de todas sus obras. En este caso, el pensamiento posmoderno puede traernos hacia un espacio nuevo y menos tangible de entendimiento, es decir, un contenedor diferenciado donde se proyectan los espacios positivos y negativos de la urbe bolañiana. Del mismo modo, sus personajes son los que los caminan, deconstruyen, recorren y dominan la urbe conformada por sus necesidades primarias para aportar el valor simbólico del espacio. Esta es la evidencia tóxica en cuanto al *vacío* que se concreta en la extensión entre el espacio y la ciudad.

En el caso de su narrativa, particularmente en las novelas *Los detectives salvajes* y *2666*, los protagonistas (como *hipotextos*) son arquetipos literarios que se encuentran marcados por un espacio-temporal, lo cual permite el proceso de dispersión para la construcción de la ciudad literaria donde se proyecta finalmente dicha urbe con los resortes temáticos/ontológicos de *Putas asesinas* y *2666*. Es entonces cuando todo comienza a confluir, lo anterior sirve de lienzo para exponer nuevas estructuras que se potencializan a partir de la relación sujeto-ciudad. Más que un objeto topológico, la ciudad circunscribe deseos y temores de los habitantes bolañianos. La urbe es la metáfora copulativa del mundo simulado de la realidad y que además concatena el discurso entre el tiempo externo y el tiempo íntimo de sus habitantes.

La sociedad y la cultura de la ciudad derivan en una humanidad que comienza a industrializarse bajo tres caras fractales: *horror*, *vacío* y *colapso*. La urbe es la respuesta de nuestro autor para la forma adjetival del término *vacío*, como idea abstracta y en alineación del espacio de la nada, que es la realidad inobjetiva en la que se encuentra el germen de lo urbano. Así, la representación de los espacios urbanos en nuestro objeto de estudio arrojó una *diáspora* de vida, es decir, el proceso de dispersión de los personajes fractales aportan las ideas de no-identidad, nomadismo y desintegración fronteriza. A esta destilación de la realidad, el concepto de *vacío* es el discurso crítico que comporta la propagación espacial que se asume como la cualidad de la urbe tecnificada.

La creación literaria que se recoge a partir de los cuatro hipertextos (*Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Putas asesinas*, *2666*), nos proporciona el espacio transitorio donde el escritor chileno exterioriza a sus personajes en perenne conflicto y a su vez, son un mecanismo semántico que describe una ciudad interior. La escritura adopta técnicas ideográficas para la diagramación de la ciudad con la finalidad de desembocar en un sólo periodo, la posmodernidad. La representación ficcional emprende los enfoques culturales, encuadra un no-proteico devenir donde el trinomio *horror*, *vacío* y *colapso* centran la polarización entre la ciudad y el espacio narrativo. Hablar de los espacios, nos remite a un pasado que en algún momento determina lo que quedó en el olvido, aunque aquí entran en acción las imágenes sensorialmente verificables por Bolaño, que es el flâneur de la posmodernidad, a la vez que diseña su representación visual entre el pasado, el tiempo para ensamblarlo con la realidad. El recorrido de los lugares es una experiencia urbana, puesto que busca paralelamente con la generación Infrarrealista, una nueva metáfora que revela las facetas insospechadas que culminan al caminar por la ciudad de *2666*.

(IV)

A través de este trabajo investigativo hemos constatado que los espacios hipertextuales son el método para vaciar de sentido a la realidad misma. *Los detectives salvajes* es la exposición de la modernidad atípica que desemboca en un territorio de tiempos diversos y deseos desencontrados: los albores de una posmodernidad (aletargada). En este orden de ideas, es el urbanita de la *indiferencia* quien deambula por la ciudad del siglo XX, el que realiza la reflexión más importante, puesto que la problemática del territorio no es atendido y pareciera estar (des)encontrado con los límites de la trama social. El discurso territorial es una periferia que recicla los restos de las metrópolis y suma la propia voz del escritor, mostrando así la hiperrealidad del *vertedero* que conforma la ciudad. La presencia del individuo en la metrópoli está establecida como un *individualismo vital* que se convierte en el rizoma del pensamiento narcisista; por tanto, provoca el construccionismo posmoderno por el cual se inclina Bolaño para realizar aseveraciones acerca de la ciudad del *vacío*, y como horizonte la superficialidad que es el rasgo formal distintivo en la sociedad del capitalismo avanzado. Además, las condiciones exhibidas como el *desarraigo* y la *saturación* del ser hipertextual suscitan la emergencia de un discurso que busca concluir con sus personajes una nueva modalidad social que es puro *vacío*, es decir, ambas circunstancias son el ejemplo arquetípico y paradigmático de las coordenadas temporales del mundo. Los personajes son recipientes del *vacío* y abstracciones geométricas que se convierten en la metáfora por excelencia de aquello que colma los territorios hipertextuales.

En consecuencia, el espacio y el personaje bolañiano son nexos extraordinarios que se encaminan a una construcción social en la misma medida en que se ofrece por nuestro

proyectista chileno, pero con la única intencionalidad de redificarlos. El sujeto en la urbe literaria no es el lenguaje de la positividad, dado que, en cuanto el territorio se encuentra vinculado con el espacio se extrapola su figura del ser humano y se le considera desde el punto de vista bolañiano en *vacío*. Justamente, el territorio es abstracto porque precisamente el espacio es una realidad dada que establece un orden lógico a partir del *ser hipertextual* que se encuentra saciado, es decir, se siente atiborrado por las imágenes del mundo y la monstruosidad del posmodernismo. Decididamente, el lugar construido es a partir de las funciones de los territorios, territorios de lectura temporal de un *progreso* ya en crisis.

Sin duda, los recorridos territoriales nos ayudaron a integrar el vertedero urbano caracterizado por la homogeneidad, la cohesión interna y la autonomía de las cuatro obras. Tomando prestado el concepto del *vacío* de Lipovetsky y Baudrillard, es la antropología de la ciudad bolañiana un palimpsesto del *vacío* y con una raíz epistemológica del desarraigo en el hombre. La ciudad no puede pensarse como una realidad aislada, pues circunscribe dentro de sus propios muros el sentimiento de reiteración del individuo y el estancamiento de un futuro ineluctable. Nuestro autor no da una solución al *vacío*, sino un emplazamiento, el hombre frente al *vacío* que arriba a su destino final. Por tal razón, Bolaño reflexiona a partir de los personajes y reproduce al mismo tiempo un territorio exacerbado del *vacío* para ser llenado, sin duda, por la restauración de la ciudad literaria.

(V)

La concepción del *vacío* en la obra de Bolaño es doblemente significativa en las estructuras literarias tales como el fragmento, el hipotexto, el hipertexto, el personaje, el espacio narrativo y por último, el territorio imaginario. La urbe que debe entenderse como

el discurso literario es el espacio llenado de *vacío*, algo que se atestigua fractalmente, decisivamente, y es algo perceptible en el discurso sin ser demasiado evidente. El signo del *vacío* encuentra su significante en la urbe, que está resignificada por personajes que nada los colma. En este caso, la ciudad está compuesta por territorios activos potencialmente y concebidos como un recipiente del *vacío* como signo de la posmodernidad. Decisivamente, el fundamento de la existencia de la metrópoli está determinado por diversas coyunturas históricas que Bolaño recoge como un espacio urbano que, a su vez, se convierte así en el lugar definido por la individualidad y hace su aparición en la cultura contemporánea para convertirse en su único tema. Además, el viaje y la búsqueda de ídolos literarios son las únicas posibilidades del contacto directo con el mundo posmoderno.

Los territorios urbanos proyectan la reflexión en torno a un proceso, una semiótica cultural para considerar la ciudad como un lenguaje refractado. Con todo, son los personajes las representaciones territoriales o la forma interior de una realidad, la indolencia, la maldad y el horror. Justamente los protagonistas bolañianos establecen el *vacío* a su alrededor para conquistar un espacio por el que moverse. Este discurso alcanza el final del siglo XX, momento clave de la evolución urbana, en el que las últimas imágenes del pasado errante y poético desaparecen ante la ocupación de la ciudad industrializada del siglo XXI.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. BIBLIOGRAFÍA DE ROBERTO BOLAÑO

1.1 NOVELA

- : *La pista de Hielo*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1993.
- : *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral, 1996.
- : *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- : *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- : *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- : *Monsieur Pain*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- : *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- : *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- : *Amberes*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- : *Una novelita lumpen*. Barcelona, Mondadori, 2002.
- : *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- : *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004.

1.2. CUENTO

- : *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- : *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001.

1.3. POESÍA

- : *Gorriones cogiendo altura*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- : *Reinventar el amor*. México. Taller Martín Pescador. 1976.
- : *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*. México D.F.: Extemporáneos, 1979
- : *Los perros románticos*. Barcelona, Lumen, 1993.
- : *Tres*. Barcelona. Editorial Acantilado, 2007.

1.4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

- Aguilar, Paula: "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena". En *Bolaño salvaje*. Barcelona, Ed. Candaya, 2008, pp. 127-143.
- Ayala, Matías: "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño". En *Bolaño salvaje*, Barcelona, Ed. Candaya, 2008, pp. 91-101

- Bel, Jacqueline (ed.). *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño. Memoria y desencanto en Juan Gelman y Roberto Bolaño*. Les Cahiers du Littoral, I, 6, février 2007.
- Benmiloud, Karim y Raphaël Estève (coord.): *Astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires Bordeaux, 2007.
- Bisama, Alvaro: "Todos somos monstruos" en *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Ed. Frasis editores, 2003, pp. 79-93
- Braithwaite, Andrés. (Ed.): *Bolaño por sí mismo entrevistas escogidas*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago. 2006.
- Bril, C. Valeria: *Estudio crítico sobre Roberto Bolaño: literatura, identificaciones imaginarias y registros modélicos*, Córdoba, Ed. Universidad Nacional de Córdoba, 2015.
- Bolognese, Chiara: *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago, Editorial Margen, 2009.
- Burgos, Carlos: "Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria" en *Nuevo texto crítico vol. 22*, Stanford, Ed. Stanford University, 2016.
- Cáceres, Alexis Candia: "Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño" en *Revista chilena de literatura núm.76*, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 43 – 70
- Candia, Alexis: *El paraíso infernal en la narrativa de Roberto Bolaño*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2011
- Corro Pemjeam, Blas: "Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño" en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2005, pp. 121-133
- Cuevas, Carlos: "Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño" en *Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Ed. Espéculo, 2007
- Donoso, Ángeles: "Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño" en *Revista Hispánica Moderna*, Colombia, Ed. University of Pennsylvania Press, 2016, pp. 125-142.
- Espinosa H. Patricia: *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Frasis Editores, Santiago. 2003.
- Franco, Jorge: "Herencia, ruptura y desencanto" en Roberto Bolaño (coord.): *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Galdo, Juan Carlos: "Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño" en *Hipertexto*, Texas, Ed. Texas A&M University, 2005, pp. 23-34
- Gamboa, Jeremías: "¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en Estrella Distante". En *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Barcelona, Ed. Candaya, 2008, 211-36

- Guerrero, Gustavo: "Nomadismo, literatura y globalización: las trayectorias paralelas de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey" en *Pasavento: revista de estudios hispánicos vol. 2*, Alcalá, Ed. Universidad de Alcalá, 2014, pp. 375-383
- González, Daniuska: *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.
- : "Roberto Bolaño, El silencio del mal" en *Revista Quimera* núm. 241, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2004, pp. 28-31
- González Rodríguez, Sergio: *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama. 2002.
- Gras Miravet, Dunia: *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*. Zaragoza: Tropo, 2010.
- : "Entrevista con Roberto Bolaño" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ed. Agencia Española de Cooperación Internacional, 2002.
- Hennigfelt, Ursula: *Roberto Bolaño: Violencia, escritura, vida*, Madrid, Ed. Iberoamericana-Vervuert, 2015
- Herralde, Jorge: *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Ed. Villegas Editores, 2005
- Lainck, Arndt: *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Umschlagbild, Ed. Lit, 2014
- Luche, Laura: "La imagen de las vanguardias en la literatura nazi en América de Roberto Bolaño" en *Boletín Mi llares Carlo*, Sassari, Ed. Umschlagbild, 2014
- Littschwager, Marius: "Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de La muerte medida (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)" en *Forum for Inter-American Research*, Ed. FIAR, 2011
- López, Ignacio: "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en estrella distante y nocturno de Chile de Roberto Bolaño" en *Revista chilena de literatura*, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 199-215.
- Madariaga Caro, Monserrat: *Bolaño Infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago, Ril, 2010.
- Manzoni, Celina: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires. 2002.
- : *Jornadas homenaje Roberto Bolaño*, Barcelona, Ed. Catalunya, 2005
- Moreno, Fernando: "Amberes y La pista de hielo, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias". En, *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. Santiago, Ed. Lastarria, 2011, pp. 97-106
- : "La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666". En, *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. Santiago, Ed. Lastarria, 2011, pp. 233-241

- Muniz, Gabriela: "El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño" en *Revista Hispánica Moderna vol.63*, Indianápolis, Ed. Butler University, 2010, pp. 35-49
- Navarrete, Carolina Andrea: "Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Revisión de su recepción crítica en Chile", Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2004.
- Oyarse Orrego, Alejandra: "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño", Concepción, Ed. Universidad de Concepción, 2012
- Piérola, José de: "El envés de la historia. (Re) construcción de la historia en "Estrella distante" de Roberto Bolaño y Soldados de Salamina de Javier Cercas" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Mazzotti, Ed. Centro de Estudios Literarios "Antonio Comejo Polar", 2007
- Poblete Alday, Patricia: "El balido de la oveja negra la obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena", Madrid, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 2006
- Ponce, Esteban: *La miseria de la literatura: el mal en las representaciones de los escritores de La literatura nazi en América, Estrella distante y la no ficción de Roberto Bolaño*, Ecuador, Ed. Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.
- Quezada, Jaime: *Bolaño antes de Bolaño*. Santiago: Catalonia, 2007.
- Rincón, Carlos: "Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Berlín, Ed. Freie Universitat, 2016, pp. 19-37
- Rodríguez, Franklin: *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*, Madrid, Ed. Verbum, 2015
- Rojo, Grínor: "Bolaño y Chile" en *Anales de la Literatura Chilena*, Santiago, Ed. Universidad Católica de Chile, 2004, pp. 201-212.
- Sinno, Neige: *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, México DF, Ed. Aldus, 2011
- Spiller, Roland: *Roberto Bolaño: fracasar con éxito o navigare necessum est*, Chile, Ed. Tübingen, 2009
- Stainfeld, Sonia: *Relaciones intertextualidades en la obra de Roberto Bolaño: huellas dejadas por la andaluza*, Madrid, Ed. Iberoamerican global, 2008
- Soberón, Fabián: *Roberto Bolaño 2666*, Argentina, Ed. Espéculo, 2006
- Solotarevsky, Myrna: *Roberto Bolaño 2666*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2006
- Subercaseaux, Bernardo: *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago, Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.
- : *Identidades y sujetos*. Santiago, Ed. Universidad de Chile, 2002.

- Tapia Vásquez, Claudia Mónica: *El punctum caecum de la crítica literaria La enfermedad del ojo en los detectives de Roberto Bolaño y Ricardo Piglia*, Concepción, Ed. Universidad de Concepción, 2014
- Tarifeño, Leonardo: *Un artista del riesgo*, Buenos Aires, Ed. Celina, 2006
- Trellez Paz, Diego: *El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño*, Perú, Ed. Université de Poitiers, 2005
- Usandizaga, Helena: *El reverso poético de la prosa de Roberto Bolaño*, Santiago, Ed. Manzoni, 2005, 77-93
- Valenzuela, Andrea: *Roberto Bolaño, la ironía y sus precursores*, Nueva Jersey, Ed. Princeton university, 2008
- Vargas Salgado, Carlos: *¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? Estrella Distant de Roberto Bolaño*, Argentina, Ed. Espéculo, 2011
- Vásquez Infante, Christian David: *Visiones de una poética salvaje: aportes al estudio de la obra de Roberto Bolaño y su relación con Ricardo Piglia*, Bogotá, Ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010.
- Vásquez, Carmen, Ernesto Mächler Tobar y Porfirio Mamani (coord.). *Escritures des dictatures. Ecriture de la mémoire*. Paris: Indigo: & Côté-femmes éditions, 2007.
- Ventura, Antoine: *De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño*, Pessac, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- Vila-Matas, Enrique: *Un plato fuerte de la China destruida*, Poitiers, Ed. Université de Poitiers, 2005.
- VV.AA. "La vida como leyenda: Homenaje a Roberto Bolaño", dossier de *Quimera* 241, marzo 2004.
- VA.AA. "Cartapacio: Roberto Bolaño", sección de homenaje en *Turia* 75, junio-octubre 2005.
- VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio internacional*, Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005.
- VV.AA. "Roberto Bolaño" en *Cyclocosmia*, III, Strasbourg, février 2010.

1.5. TESIS

- Aguilar, Paula: (2014). *Libros de arena, desiertos de horror: La narrativa de Roberto Bolaño* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.984/te.984.pdf> [07-10-2014]

- Álvarez Pastene, Manuel. (2013). *El resto es silencio: la escritura como necesidad del sujeto en Amuleto y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Universidad de Chile Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado. http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115190/%c3%81lvarez%20Manuel_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y [08-06-2014]
- Bra Núñez, Raquel. (2015). *La obra narrativa de Roberto Bolaño. Catálogo descriptivo de personajes y referencias*. Coruña: Universidad de Coruña. En: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/15880/BraNunez_Raquel_TD_2015.pdf?sequence=4 [03-04-2015].
- Fernández Díaz, José Javier: (2009). *La otra América: La influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona. En: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/62450/1/JJFD_TESIS.pdf [24-01-2012]
- Guajardo Vergara, Mario. (2011). *El lugar del loco en la narrativa de Roberto Bolaño*. Chile: Universidad de Chile Facultad de Filosofía y Humanidades. En: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/fi-guajardo_m/html/index-frames.html [01-02-2013]
- Gutiérrez Giraldo, Rafael Eduardo: (2010). *De la literatura como un oficio peligroso: Crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. Rio de Janeiro: Pontificia Universidad Católica Do Rio de Janeiro. En: http://www.catedraabierta.udp.cl/docs/Tesis_Rafael_Gutierrez.pdf [28-06-2013]
- Henríquez Munita, Julio: (2007): *El sujeto escindido en los relatos de Roberto Bolaño y su reconstrucción a través de la literatura*. Santiago, Chile: Profesor Guía: Guillermo Gotschlich Reyes. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena. En: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/henriquez_j2/html/index-frames.html [20-02-2012]
- Ibáñez Jiménez, Fernando Ivor: (2013). *Estrategias discursivas del mal en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Concepción, Chile: Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández. http://repositorio.udec.cl/bitstream/handle/11594/1675/Tesis_Estrategias_discursivas_del_mal_en_Nocturno_de_Chile.Image.Marked.pdf?sequence=1 [30-06-2014]
- Labbé, Carlos (2002). *Silencio y significados de Los detectives Salvajes, de Roberto Bolaño*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. En: http://www.catedraabierta.udp.cl/docs/Tesis_Carlos_Labbe.pdf [13-08-2013]
- Marras Vega, Sergio (2007). *Constitución de personajes y relaciones de poder en la ficción narrativa de Roberto Bolaño*. Chile: Profesor Guía: Grinor Rojo. En:

http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/marras_s/html/index-frames.html [29-03-2013]

Oyarce Orrego, Cecilia Alejandra (2012). *Los detectives salvajes: la nueva novela de Roberto Bolaño. Narrativa terminal y de continuidad*. Concepción, España: Universidad de Concepción, Escuela de graduados Facultad de Humanidades y Arte.

http://dspace2.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/92012/OYARCE_ALEJANDRA_2317D.pdf?sequence=1 [07-09-2014].

Poblete Alday, Patricia: (2006). *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. Madrid: Sin editorial. Tesis para doctorado. En: <http://eprints.ucm.es/7433/> [18-07-2013]

Quezada Sotomayor, Marco Antonio (2007). *A la intemperie Latinoamericana, Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales Facultad de Comunicación y Letras. Escuela de Literatura creativa. En: http://www.catedraabierta.udp.cl/docs/Tesis_Marco_Quezada.pdf [16-05-2013]

Ríos Baeza, Felipe Adrián (2011). *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Española. Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. En: [cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/filosofia/dr_felipe_adrian_rios_baeza](http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/filosofia/dr_felipe_adrian_rios_baeza) [09-10-2013]

Vidal Morales, Teresa Jeannette Viviana. (2005). *Nuevos recursos literarios en la novela Los Detectives Salvajes de Roberto Bolaño*. Valdivia: Universidad Austral de Chile Instituto de Lingüística. Escuela de Lenguaje y Comunicación. En: <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2005/ffv649n/doc/ffv649n.pdf> [30-09-2013]

1.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ACERCA DE LA LITERATURA CHILENA

Adriazola, Ximena: *Gatigrammas*. Valparaíso: Academia Iberoamericana de Poesía. 1999.

Aguirre, Estela y Chamorro, Sonia: *"L" Memoria gráfica del exilio chileno. 1973-1989*. Santiago, Ocho Libros Editores. 2008.

Alfaro, Margarita (Ed.): *Más allá de las fronteras: cinco voces para Europa*. Madrid: Calambur Editorial. 2007.

Anwandter, Andrés et al. *Vivos pero desdoblados*. Santiago: Editorial Ediciones. 1999.

- Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2000.
- Bello, Andrés (1984^a): *Obras completas: Borradores de poesía* (tomo II). La casa de Bello. Caracas.
- : (1984b): *Obras completas: Epistolario 1* (tomo XXV). La casa de Bello. Caracas.
- : (1984c): *Obras completas: Epistolario 2* (tomo XXVI). La casa de Bello. Caracas.
- : “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile”, en *Obras Completas*, Caracas, Fundación La Casa Bello, 1982.
- Blume, Jaime. *Poesía chilena contemporánea. Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas*. Santiago: Santillana. 1998.
- Brito, Eugenia. *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago: Dolmen. 1998.
- Carrasco Muñoz, Iván: *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello. Editorial Cuarto Propio. 1999.
- : “Antipoesía y Neo-Vanguardia”. En *Estudios Filológicos* [Valdivia / Chile]. Núm.23 (1988).
- : “Poesía chilena actual: No sólo poetas”. En *Paginadura: Revista de Crítica y Literatura* N° 1 [Valdivia - Chile] 1989.
- Cella, Susana (Comp.): *Dominios de la Literatura: Acerca Del Canon*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.
- Celorio, Gonzalo (1996): *México: ciudad de papel*. Disponible en: <https://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=10402> [20-03-2015]
- Coulanges, Fustel de: *La ciudad antigua*. EDAF. Madrid. 2001.
- De Ramón, Armando: *Biografías de chilenos. 1876-1973*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile. 1999.
- Délano, Poli / Rafael Ramírez Heredia, (comps): *Cuento chileno contemporáneo. Breve antología*. Santiago: Fondo de Cultura Económica/UNAM. 1998.
- Díaz, Erwin, (ed.). *Poesía chilena de hoy de Parra a nuestros días*. 9. a ed. Santiago: Surada Gestión Gráfica y Editorial. 1999.
- Droguett, Iván: “La configuración simbólica en el cuento mundo-novista chileno”, Signos, (Valparaíso), Núm. 1 (1970), pp. 87-102.
- Edwards, Jorge: *El sueño de la historia*. Tusquets. Barcelona. 2000.

- Fernández Pérez, José Luis: *Vicente Huidobro, Juan Emar: Vanguardia en Chile*. Selección y estudio. Santiago: Santillana. 1998.
- Ferrero, Mario: “La prosa chilena del medio siglo”. En *Atenea*, núm. 385, pp. 87-104.
- Gómez, Jaime P: *Testimonio, Magia y Polifonía: la Denuncia de la Dictadura Militar en la Narrativa Femenina Del Cono Sur*. Doctor of Philosophy diss., The University of Iowa. 1993.
- Góngora, Mario: *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Editorial Universitaria. 1998.
- Ibáñez Langlois, José Miguel: *Poesía Chilena e Hispanoamericana Actual*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento, 1975.
- Jofré, Manuel: *Literatura Chilena en el Exilio*. Santiago, Ceneca. 1986.
- Longoni, Ana: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Macías B., Sergio: *Memoria del exilio*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1985.
- : *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlin, RDA: Comité Chile Antifascista, 1977.
- : *La casa como símbolo poético en la poesía de Pablo Neruda*. Budapest: Akademiai Kiado, 1976.
- : *Poesía y pueblo en Chile: primera parte*. Madrid: Centro de Estudios Salvador Allende, 1986.
- Melfi, Domingo: “Panorama literario chileno”. En *Atenea* núm. 58, (1929), pp. 287-296.
- Montenegro, Ernesto: “La novela chilena en medio siglo”. En la obra colectiva *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*. Ediciones Universitaria, 1953, pp. 321-342.
- Montupil, Fernando (Coord.): *Exilio, Derechos Humanos y Democracia. El exilio chileno en Europa*. Santiago: Servicios Graficos Caupolican. Patrocinado por la Coordinación Europea de Comites Pro-Retorno. 1993.
- Morales, Andrés: *Fuegos en el umbral del milenio. Antología de ocho poetas chilenos actuales*. Santiago: 1998.
- Muñoz, Diego: *Memorias. Recuerdos de la bohemia Nerudiana*. Santiago: Mosquito Ediciones. 1999.
- Quiñones O., Guillermo (ed.): *Poesía combatiente: (grandes poetas del siglo XX)*. Santiago, Chile: Ed. Nacional Quimantu, 1971.
- Parra, Nicanor: *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Andrés, Bello. 1983.

- Paz Rojas B. (Coord.): *Crímenes e Impunidad. Chile 1973-1996*. En <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/med/cap4.html>: CODEPU, 08/27/04.
- Peralta, Ariel: *El mito de Chile*. Santiago: Editorial Bogavant. 1999.
- Pérez, Floridor: *Antología del poema breve en Chile*. Santiago: Editorial Grijalbo. 1998.
- Piña, Juan Andrés: *Conversaciones Con la Narrativa Chilena*. Santiago - Chile: Editorial Los Andes, 1991.
- Richard, Nelly: *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 1998.
- Rokha, Pablo de: *Obras inéditas*. Santiago: LOM Ediciones. 1999.
- Skarmeta, Antonio: "La nueva condición del escritor en el exilio", en *Araucaria de Chile*, No. 19 (1982), pp. 133-141.
- Teillier, Jorge y Jaime Quezada: *Por un tiempo de arraigo*. Santiago: LOM Ediciones. 1998.
- Uribe Arce, Armando: *Las críticas de Chile*. Santiago: Be-uve-dráis Editores. 1999.
- Valdés, Hernán: *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona, Editorial Ariel, 1974.
- Valdebenito, César, (ed.): *Poetas chilenos jóvenes. Antología*. Concepción: Ediciones LAR. 1998.
- Valdivieso, Jaime: *Escritura encadenada*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello. 1999.
- Véjar, Francisco: *Antología de la poesía joven en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria. 1999.
- Waiss, Óscar: *Chile. Ni Siquiera una Tumba: relatos de la prisión y del exilio*. Madrid: Ediciones Mayler, 1977.
- : *Chile Vivo, Memorias de un Socialista. 1928-1970*. Centro de Estudios Salvador Allende. Madrid, España, 1985.
- Yankas, Lautaro: "Literatura chilena de contenido social". En *Atenea* núm. 188 (1941), pp. 114-132.
- : "La narrativa chilena en el tiempo". En *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, núm. 2, (1980), pp. 105-117.
- Zurita, Raúl: *Poemas militantes*. Santiago, Dolmen Ediciones. 2000.

1.7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LITERATURA INFRARREALISTA

- Agustín, José: *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982*. México D.F., Editorial Planeta, 1998.
- Anaya, José Vicente: *Los poetas que cayeron del cielo, la generación beat comentada y en su propia voz*. México D.F., Ediciones Casa Juan Pablos, 2001.
- : *Nada utópico nos es ajeno (Manifiestos infrarrealistas)*. León, Guanajuato. México, editorial tsunun, 2013.
- Boccanera, Jorge: *Ángeles trotamundos. Historias de vida*. Santiago, Editorial Antártica, 1996.
- Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas, Editorial Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- García Mendoza, Cynthia: *Nexos Infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas*. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana. 2014.
- Herralde, Jorge: *Para Roberto Bolaño*. México, Editorial Sexto Piso, 2005.
- : *Los vagabundos del Dharma*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- Lucie-Smith, Edgard: *Artes visuales en el siglo XX*. Alemania, Editorial Könemann, 2000.
- Madariaga Caro, Monserrat: *Bolaño Infra, 1975-1977. Los años que inspiraron a Los detectives salvajes*. Santiago de Chile, Ril editores, 2010.
- Medina, Rubén: *Perros habitados por las voces del desierto*. México. Editorial Mangos de hacha. 2014.
- Papasquiario, Mario Santiago: *Aullido de cisne*. México, Editorial Al Este del Paraíso, 1996.
- Payne, Michael: *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.
- Pérez Gallego, Cándido; Martín, Félix y Mateo, Leopoldo: *Literatura norteamericana actual*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986.
- Poniatowska, Elena: *La noche de Tlatelolco*. México D.F., Editorial Era, 1971.
- Quezada, Jaime: *El año de la ira. Diario de un poeta chileno en Chile*. Santiago, Bravo Allende editores, 2003.
- Vásquez Mejías, Ainhoa: “Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”. En *Alpha*. 2014, n.39 pp.57-68.

6.2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

6.2.1. OBRAS LITERARIAS Y TEORÍA DE LA LITERATURA

- Adorno, Theodor W.: *Mínima Moralia. Obra completa*. Madrid, Akal, 2004.
-----: *The culture industry. Selected Essays on Mass Culture*. London and New York, Routledge, 1991.
- Anderson Imbert, Enrique: *En el telar de los tiempos*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
-----: *La crítica literaria. Sus métodos y problemas*. Madrid, Alianza, 1984.
-----: *Historia de la literatura hispanoamericana II*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Santillana, 1992.
- Allen, Graham: *Intertextuality*. London, Ed. Routledge, 2000.
- Asensi, Manuel: *Historia de la teoría de la literatura. El siglo XX hasta los años setenta*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2003.
- Assunto, Rosario: *Ontología y teleología del jardín*. Madrid, Lozano, Tecnos, 1991.
- Bachelard, Gaston: *Epistemología*. Anagrama, Barcelona, 1989.
-----: *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
-----: *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
-----: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Baciú, Stefan: *Antología de la poesía Latinoamericana, 1950-1970*. Albany State University of New York Press, 1974.
- Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
-----: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1982.
-----: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1987.
- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Balbuena, Bernardo de: *La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía*. Editorial Porrúa S.A México. 1985.
- Barthes, Roland, et.al: *Aproximación al estructuralismo*. Buenos Aires, Galerna, 1970.
-----: *Análisis estructural del relato*. Puebla, Premiá Editores, 1988.
-----: *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.
-----: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Editorial Kairos, 1978.
- Becerra, Gabriela: *Estridentismo, memoria y valoración*, México, FCE. 1983.

- Bloom, Harold: *El canon literario*. Madrid, Arco Libros. 1998.
- Candido, Antonio: *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI/UNESCO, 1972.
- Cernuda, Luis. *La Realidad y el Deseo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Cesarani, Remo: *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Crítica. 2004.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos* (1958). Madrid, ediciones Siruela, 2006.
- Cirlot, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995.
- Combalía, Victoria: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del análisis conceptual*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Culler, Jonathan: *Breve introducción a la teoría literaria*. Madrid, Crítica. 2003.
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo: *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid, Visor, 1990.
- Eco, Umberto: *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002.
 -----: *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990.
 -----: *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.
- Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama. Madrid. 1967.
- Eltit, Diamela: *Signos vitales*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Engels, Friedrich: *Marx-Engels Gesamttausgabe*, Internationalen-Marx-Engels-Stiftung, Ámsterdam, 1990.
- Feuerbach, Ludwig: *La esencia del cristianismo*. Madrid Trotta, 1995.
- Forster, Michael: *Hegel's Idea of a Phenomenology of Spirit*, University of Chicago Press, 1998.
- Frye, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monteávila, 1991.
- Galeano, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*. México, Siglo XXI. 2008.
- Garrido Domínguez, Antonio: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arcolibros, 1997.

- Genette, Gérard: *Figuras. Retórica y Estructuralismo*. Córdoba, Nagelkop, 1970.
 -----: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
 -----: *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- Givone, Sergio: *Historia de la estética*. Madrid, Tecnos, 1990.
- Goldmann, Lucien: *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva, 1964.
- Gombrich, Ernest Hans. *et.al: Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 1983.
- Gomez Robledo, Antonio: *Platón, los seis grandes temas de su filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Graves, Robert: *Los mitos griegos*, vol. I y II. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Greimas, Algirdas Julius: *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971.
 -----: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España. Editorial Gredos. 1982.
- Guasch, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2002.
- Heidegger, Martin: *El concepto de tiempo*. Madrid, Editorial Trotta, 2006.
 -----: *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Universitaria, 1927.
 -----: *Arte y poesía* (trad. Samuel Ramos). México, Fondo de Cultura Económica, 1937.
- Hegel, G.W.F.: *La filosofía del arte o Estética*. Madrid, ABADA Editores, 1999.
- Hesíodo: *Teogonía. Los trabajos y los días*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Ingarden, Roman: *La obra de arte literaria*. México, Universidad Iberoamericana. 1998.
- Iser, Wolfgang: *Textos de teoría de la recepción*. Universidad de Chile, 1990.
 -----: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987.
- Jauss, Hans Robert: *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.
 -----: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1987.
- Jitrik, Noé: *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturno y melancolía*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México, Editorial Siglo XXI, 2004.

-----: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé.* París, Seuil. 1974.

-----: *Semiótica 2.* España. Editorial Fundamentos. 1978.

Kuspit, Donald: *El fin del arte.* Madrid, Akal, 2006.

Lacan, Jacques: *Escritos.* Madrid, Siglo XXI Editores, 1972.

-----: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Barcelona, Paidós, 1994.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Teodicea: ensayos sobre bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal.* Buenos Aires, Claridad, 1946.

Lihn, Enrique: *La musiquilla de las pobres esferas.* Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

Lukács, Georg: *La novela histórica.* Barcelona, Grijalbo, 1965.

-----: *Sociología de la literatura,* Madrid, Península. 1968.

Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual),* Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

Mayoral, José Antonio (comp.): *Estética de la recepción.* Madrid, ArcoLibros, 1987.

Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética.* México, FCE, Breviarios no. 555, 2007.

Mukarovsky, Jan: *Escritos de estética y semiótica del arte.* Barcelona, P&J editores. 1977.

Neiman, Susan: *The Unity of Reason: Rereading Kant,* Oxford University Press, 1994.

Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido.* Seix Barral. Barcelona. 1974.

Paz, Octavio: *Poesía e Historia. Obras Completas, I,* Edición del autor, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014.

Peña, Jorge: *La poética del tiempo, ética y estética de la narración.* Santiago, Ed. Universitaria, 2002.

Pimentel, Luz Aurora: *El espacio en la ficción/ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos.* México, Siglo XXI / UNAM, 2001.

-----: *Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu.* Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1990.

-----: *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa.* México, Siglo XXI / UNAM, 1998.

Platón: *Diálogos: Apología de Sócrates, Critón, Laques, Fedón.* Madrid, Sarpe, 1983.

- Pozuelo Yvancos, José María: *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra. Madrid. 1988.
 -----: 1993. *Poética de la ficción*. Síntesis. Madrid.
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid, Akal, 1998.
- Pligia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral. 2000.
- Rama, ángel: *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norete, 2002.
 -----: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto de Cultura, 1982.
 -----: *Tierra sin mapa*. Montevideo, Asir, 1961.
- Ricoeur, Paul: *Teoría de la interpretación*. México, Siglo XXI editores, coedición con la Universidad Iberoamericana. 1995.
 -----: *Sí mismo como otro*. España, Siglo XXI. 1996.
 -----: *Tiempo y narración II y III*. Madrid, Siglo XXI editores. 1996.
- Rovira, José Carlos: *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid, Síntesis, 2005.
 -----: *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano*. Dibam. Biblioteca Nacional. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Santiago de Chile. 2002.
 -----: *Ciclo de la reconquista de Buenos Aires*. (Con la colaboración de J. Mora Contreras y Pedro Mendiola.) Edición digital en *Nuevos textos para la literatura hispanoamericana colonial*. Universidad de Alicante, 2000.
 -----: *Escrituras de la ciudad*. Palas Atenea. Madrid. 1999.
 -----: *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*. Bulzoni. Roma. 1999.
- Rubio Y Tudurí, Nicolás: *Del Paraíso al Jardín latino*. Barcelona, Tusquets, 2000.
- Said, Edward W.: *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- Selma, Jose Vicente: *Creación artística e identidad personal: cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- Sennett, Richard: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2007.
- Sibilia, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2008.
- Simmel, Georg: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 2001.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Torquemada, Antonio: *Jardín de flores curiosas*. Madrid, Clásicos Castalia, 1982.

Trellez Paz, Diego: *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Austin (Texas): The University of Texas at Austin. Tesis doctoral, 2008.

Van Dijk, Teun A: *Estructuras y funciones del discurso*. México DF, Siglo XXI, 1990.

Vega, María José y Carbonell, Neus (eds.): *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998.

Viñas Piquer, David: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Editorial Ariel, 2007.

Virilio, Paul: *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 2003.

Wellek, René y Warren, Austin: *Teoría literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1966.

2.2. FILOSOFÍA E HISTORIA

Abbagnano, Nicola: *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Mexicano, 1963.

Agamben, Giorgio: *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

-----: *Homo Sacer III, lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testimonio*. Valencia, Pre-textos, 2000.

-----: *Remnants of Auschwitz*. Zone Books, 1999.

Baudrillard, Jean: *La transformación del mal*. Barcelona, Editorial Anagrama. 2001

-----: *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1998.

-----: *De la seducción* (1989). Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

-----: *La transparencia del mal*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1991.

-----: *Cultura y simulacro*. Editorial Kairos, 3ª Edición, Barcelona, 1987.

-----: *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Ávila editores, 1976.

-----: *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1969.

Becker, Ernest. *La lucha contra el mal*. México, FCE, 1975.

Belaval, Yvon: *Historia de la Filosofía. Las filosofías nacionales, siglos XIX y XX*. Madrid, Siglo XXI. 1981.

Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos. Filosofía del Arte y de la Historia*. Madrid, Taurus, 1990.

-----: *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo Alemán*. Barcelona, Península, 1988.

Camus, Albert: *El mito de Sísifo*. Buenos Aires, Losada, 2004.

-----: *El hombre rebelde. Obras*, t. 3, Madrid, Alianza, 1996.

- Deleuze Gilles; Guattari, Félix: *Mil mesetas*. Valencia, Pre textos. 1997.
 -----: *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós. Barcelona. 1988.
 -----: *Diálogos*. Valencia, Pretextos. 1980.
- Derrida, Jacques *et.al*: *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arcolibros, 1990.
 -----: *La carte postale: de Socrate à Fredu et au-delà*, Francia, Flammarion, 1999.
 -----: *De la gramatología*. México, Siglo XXI editores, 1971.
- Diderot, Denis: *Escritos sobre arte*. Madrid, Siruela, 1994.
 -----: *Pensamientos filosóficos, Investigaciones filosóficas sobre la naturaleza de lo bello*. Madrid, Sarpe, 1984.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, Traducción de Aurelio Garzón del camino, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009.
 -----: *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI. 2009.
 -----: *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, Ibérica. 1996.
 -----: *Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber I*. México, Siglo XXI. 1991.
 -----: *Las palabras y las cosas*. México DF, Siglo XXI, 1971.
- Freud, Sigmund: *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 2002.
 -----: *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza, 1970.
- Gubern, Román: *Del bisonte a la realidad virtual (La escena y el laberinto)*. Madrid, Anagrama, 2007.
 -----: *El eros electrónico*. Madrid, Taurus, 2000, 225 p.
- Hume, David: *Tratado de la naturaleza humana*. México, Porrúa, México, 1997.
 -----: *Diálogos sobre religión natural*, traducción de Edmundo O'Gorman, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
 -----: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. México, Porrúa, 2000.
 -----: *Crítica de la razón práctica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Husserl, Edmund: *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*. México, FCE, 1982.
- Kant, Emanuel: *Lo bello y lo sublime*. Madrid. Espasa Calpe, 1964.
 -----: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres, Traducción de Manuel G. Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1963*.
- Kierkegaard, Sören: *La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado*. Madrid, R.B.A Proyectos editoriales, 1984.
- Zamora Águila, Víctor Fernando: *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, UNAM-ENAP, col. Espiral, 2007.

2.3. ANTROPOLOGÍA Y URBANISMO

Baynes, Ken: *Arte y sociedad*. Barcelona, Editorial Blume, 1976.

Berger, Peter; Luckmann Thomas: *La construcción social de la realidad*. Madrid, Taurus, 1968.

Bourdieu, Pierre: *Contrafuegos, reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Barcelona, Anagrama, 1999.

-----: *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.

-----: *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988.

Busquets Cano, Joan: *La Urbanización Marginal*. Ediciones UPC. Barcelona. 1999.

Capel, Horacio: *La Morfología de las Ciudades*. Barcelona. Editorial del Serbal. 2002.

Castells, Manuel: *La cuestión urbana*. México D.F.: Siglo XXI editores. 2012.

De Coulanges, Fustel: *La ciudad antigua. Estudio sobre el culto, el derecho, y las instituciones de Grecia y Roma*. México, Porrúa, 2003.

Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos. 2008.

Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Plaza, 2005.

-----: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

García Canclini, Néstor: *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, Gedisa. 2007.

-----: *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de Interculturalidad*. Buenos Aires, Gedisa. 2004.

-----: *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires, Paidós. 2002.

-----: *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México D.F. Grijalbo. 1995.

-----: *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós. 1999.

Gravano, Ariel (comp.): *Miradas urbanas, visiones barriales. Diez estudios de antropología urbana sobre cuestiones barriales en regiones metropolitanas y ciudades intermedias*. Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1995.

Jung, Carl Gustav: *El Hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós, 1997.

-----: *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1982.

-----: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1970.

Komi, Christina: *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid, Iberoamericana, 2009.

- Le Corbusier: *Principios de Urbanismo*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A. 1989.
- Lévi-Strauss, Claude: *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós, 1987
- Lewis, David: *La Ciudad. Problema de Diseño y estructura*. Barcelona. Gustavo Gili, S.A. 1970.
- Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili. México, 1984.
- Moreno Chumillas, Evelio: *Las ciudades ideales del siglo XVI*. Sendai. Barcelona. 1991.
- Momford, Lewis: *La città nella storia*. Tascabili Bompiani. Milano. 1996.
- Moro, Tomás: *Utopía*. España, BackList Clásicos, 2004.
- Navascués de, Javier (coord.): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Iberoamericana, 2002.
 -----: *La ciudad imaginaria*. Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Portes, Alejandro; Roberts, Bryan; Grimson, Alejandro (ed.): *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- Romero, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Rossi, Aldo: *La arquitectura de la Ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili, S.A. 1971.
- Rousseau, Jean Jacques: *Del contrato social*. Madrid, EDAF, 1978.
- Roussenau, Helen: *La ciudad ideal*. Alianza. Madrid. 1987.
- Salvador, Álvaro: *El impuro amor de las ciudades*. Madrid, Visor Libros, 2006.
- Téllez, Fredy: *La ciudad interior. Seguido de La prosa de las ciudades*. Madrid, Orígenes, 1990.

2.4. SOCIOLOGÍA

- Aínsa, Fernando: *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo, Trilce, 2008.
 -----: *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas, Monte Ávila, 1980.
- Augé, Marc: *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992.

- Bataille, Georges: *La literatura y el mal*. Barcelona, Nortedur, 2000.
 -----: *Las lágrimas de Eros*. Barcelona. Tusquets editores, 1971.
- Bauman, Zygmunt: *Individualmente insieme*. Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2008.
 -----: *Tiempos líquidos*. Barcelona, Tusquets, 2010.
 -----: *Vida de consumo*. México, FCE. 2007.
 -----: *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid, AICAL. 2001.
 -----: *La sociedad individualizada*. Madrid, Cátedra. 2001.
- Beck, Ulrich: *Un nuevo mundo feliz: la precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.
 -----: *La sociedad del riesgo global* (2ª ed.). México, Siglo XXI, 2006.
 -----: *¿Qué es la globalización?: falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- Berman, Russel: *Historia de la literatura, literatura y sociedad en el mundo occidental. El mundo Moderno*. Volumen VI. Madrid, Akal, 204.
- Borda, Jordi y Castells, Manuel: *Local y Global*. Madrid, Taurus, 1997.
- Boltanski, Luc: *El nuevo espíritu del capitalismo*, México, Akal, 2002.
 -----: *La procreación humana. La sociología del aborto*, París, Gallimard, 2004.
 -----: *La producción de la ideología dominante*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- Bourdieu, Pierre: *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona, Anagrama, 2006.
 -----: *Capital cultural, escuela y espacio social*. México, Siglo XXI, 2005.
- Campra, Rosalba: *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Giardini Editori, 1989.
- Castells, Manuel: *La ciudad y las masas: sociología de los movimientos urbanos*. Madrid. Alianza editorial. 1986.
- Cros, Edmond: *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.
- Cortés, José Miguel: *Deseos, cuerpos y ciudades*. Barcelona, UOC. 2009.
- Durkheim, Émile: *Educación y sociología*. México, Coyoacán, 1998.
- Granovetter, Mark: *Getting a Job: A Study of Contacts and Careers*. Chicago, The University Of Chicago Press, 1995.
- Giddens, Anthony: *El capitalismo y la teoría social moderna*. Barcelona, Colección Labor, 1994.
 -----: *Política y sociología en Max Weber*. Madrid, Alianza, 2011.
 -----: *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. Madrid, Alianza, 2000.
 -----: *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza, 2008.

- Goffman, Erving: *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- Mills, Wright: *La imaginación sociológica*. España, Fondo de Cultura Económica de España, 1999.
 -----: *La Élite del Poder*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Habermas, Jürgen: *Aclaraciones a la ética del discurso*. Madrid, Trotta, 2000.
 -----: *El pensamiento postmetafísico*. Madrid, Taurus, 1990.
 -----: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1989.
- Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos de realidad*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Lipovetsky Gilles: *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama, 2006
 -----: *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama, 1994.
 -----: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1992.
- Lotman, Yuri, M.: *Estructura del texto artístico*, Traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988.
 -----: *La semiosfera*. Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia, 1996.
- Molero, Víctor: *Generación marketing. La sociedad entre la codicia y la indolencia*, Madrid, ESIC, 2006.

2.5. MODERNIDAD

- Barrios Lara, José Luis: *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo o la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.
- Baudelaire, Charles: *El pintor en la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1995.
- Berger, Peter L.: *Modernidad, Pluralismo y Crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*. Barcelona, Paidós ibérica, 1995.
- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. España, Siglo XXI editores, 1988.
- Binns, Niall: *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la posmodernidad*. Bern. Peter Lang. 1999.

- Brunner, José Joaquín: "Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura" en *Revista de Estudios públicos* (2001), Nº 83, pp. 242-263.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, "Kitsch", posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Calvino, Italo: *Si una noche de invierno un viajero*. Siruela. Madrid. 1999.
 -----: *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid. 1998.
 -----: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid. 1998.
- Danto, Arturo: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Finkelkraut, Alain: *Nosotros, los modernos*. Madrid, Ediciones Encuentro. 2006.
- Follari, Roberto y Lanz, Rigoberto (Comp.): *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*. Caracas, editorial Sentido, 1998.
- Fokkema, Douwe Wessel: *International Postmodernism. Theory and literary practice*. University of Utrecht. Utrecht. 1997.
 -----: *Literary history, modernism and postmodernism*. Amsterdam, John Benjamins, 1984.
- Foster, Hal (comp.): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2006.
 -----: *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.
- Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Frisby, David: *Paisajes urbanos de la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg: *Hermenéutica de la modernidad*. Madrid, Editorial Trotta, 2004.
- Gardner, James: *¿Cultura o Basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos*. Madrid, Acento, 1996.
- Garvin, Harry R.: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, London and Toronto, Bucknell University Press, 1980.
- Gergen, Kenneth J.: *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1989.
- Lefebvre, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1980.
- Liendivit, Zenda: *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*. Buenos Aires, Contratiempo Ediciones, 2008.

- Magris, Claudio: *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la Modernidad*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Marco, Joaquín: *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Montaner, Josep María: *La modernidad superada (arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza, 2005.
 -----: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2003.
 -----: *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 2003.
 -----: *Más allá del bien y el mal*. Madrid, Alianza, 2003.
 -----: *El anticristo*. México, Editores Mexicanos Unidos 1991.
- Ortega, Julio: *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México, Instituto tecnológico de Monterrey, FCE, 2010.
- Phillips-López, Dolores: *La novela hispanoamericana del Modernismo*. Genève, Slatkine, 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Escritos de combate*. Madrid, Alfaguara, 1988.
 -----: *Confesiones*. México, Porrúa, 1996.
- Rubert De Ventós, Xavier: *Crítica de la modernidad*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Trotta, 2003.
 -----: *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Mestas Ediciones, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones filosóficas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
 -----: *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Yurkievich, Saúl: *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

2.6. POSMODERNIDAD

- Amendola, Giandomenico: *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste. Madrid. 2000.
- Anderson, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Arriarán, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina* (1997). México, UNAM, FFyL, 2000.
- Aurell, Jaume: *La escritura de la memoria: De los positivismos a los postmodernismos*. Valencia, Universitat de Valencia, 2005.

- Barth, John: *Textos sobre el postmodernismo (Texto bilingüe)*. León, Ed. Universidad de León, 2000.
- Beuchot, Mauricio: *Historia de la filosofía en la posmodernidad*. México, editorial Torres Asociados, 2009.
- : *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México, Porrúa-Universidad Intercontinental, 1996.
- : *La Semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE, col. Breviarios, 2004.
- Callinicos, Alex: *Contra el postmodernismo: una crítica marxista*. Bogotá, Áncora, 1994.
- Casullo, Nicolás (Comp.): *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica, 2004.
- De la Parra, Marco Antonio: *Manual para entrar al siglo XXI*. Santiago, LOM Ediciones, 1999.
- De Toro, Alfonso/ René Ceballos (eds.): *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*. Hildesheim- Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2007.
- (comp.): “Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad” en, *Latinoamérica. Hibridez y Globalización*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2006.
- Duque, Félix: *Terror tras la posmodernidad*. Madrid, Abada editores, 2004.
- Eagleton, Terry: *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1997.
- Ferguson, Marylin: *La conspiración de acuario: transformaciones personales y sociales en este fin de siglo*. Kairós. Barcelona, 1998.
- Fullat, Octavio: *El siglo posmoderno*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Guasch, Anna María: *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones de 1980 a 1995*. Madrid, Akal Ediciones, 2000.
- Harvey, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu. Buenos Aires, 1998.
- : *Urbanismo y Desigualdad Social*. Madrid. Editorial Siglo XXI, 1979.
- Huysen, Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Hidalgo Editora, 2002.
- Jameson, Fredric: *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Gedisa. Barcelona, 2004.
- : *Las semillas del tiempo*. Trotta. Madrid, 2000.
- : *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial. Buenos Aires, 1999.

- : *El postmodernismo y lo visual*. Episteme. Valencia. 1997.
- : *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Madrid. 1996
- : *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor. Madrid. 1989.
- Jencks, Charles: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Gustavo Pili. Barcelona. 1980.
- Lasch, Christopher: *La cultura del narcisismo* (Traducción de Jaime Collyer). Barcelona, Andrés Bello, 1999.
- Lyon, David: *Postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1999.
- Lyotard, François: *Moralidades posmodernas*. Madrid, Tecnos, 1996.
- : *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- : *La condition postmoderne, Paris, Les Editions de Minuit, 1979*.
- Mchale, Brian: *Postmodernist fiction*. Routledge. Londres. 1987.
- Mires, Fernando: *La revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*. Caracas, Nueva Sociedad, 1996.
- Picó, Josep. *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Sarlo, Beatriz: *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- : (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Sobejano-Morán, Antonio: *Metaficción Española en la Postmodernidad*. Kassel, Reichenberger. 2003.
- Solano, Francisco de: “Las voces de la Ciudad de México. Aproximación a la historiografía de la Ciudad de México”, en VV.AA., *La ciudad. Concepto y obra*. UNAM. México. 1987.
- Vattimo, Gianni: *Nihilismo y emancipación: ética, política, derecho*. Barcelona, Paidós, 2004.
- : *La secularización de la filosofía: hermenéutica y posmodernidad*. Gedisa. Barcelona. 1992.
- : *La sociedad transparente*. Milán, Garzanti Editore, 1989.
- : *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa, 1987.
- : *Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Península. Barcelona. 1986.
- Vidal María Carmen África: *¿Qué es el postmodernismo?* Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- Voltaire, Francois- Marie Arouet: *Cándido, Micromegas, Zadig*. México, REI, 1991.

Wellmer, Albrecht: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid, Visor, 1993.

Zavala, Iris M.: *Escuchar a Bajtin*. Barcelona. Montesinos. 1996.

-----: *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid. Espasa Calpe. 1991.

Zavala, Lauro: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). 1998.

2.7. FUENTES ELECTRÓNICAS CON INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA

Archivo Bolaño. Véase en <http://garciamadero.blogspot.mx/> [19-05-2014]

Arizmendi Domínguez, Martha Elia: “El instante simbólico en “Amuleto” de Roberto Bolaño”. Véase en <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/21459> [12-11-2014]

Aspuria, Jaime: “Bolaño vuelve al ruedo con Putas asesinas”. Véase en <http://www.letras.s5.com/bolano1210.htm> [09-08-2015]

Barrera Enderle, Víctor: “2666 o la escritura que continúa”. Véase en <http://www.letras.s5.com/rb19004> [11-09-2012]

BANREPCULTURAL (Banco de la República Actividad Cultural). Véase en <http://www.banrepcultural.org/recomendados/Roberto%20Bola%C3%B1o> [27-08-2014]

Bugarini, Luis: “Ciencia y ficción de Roberto Bolaño”. Véase en <http://cultura.nexos.com.mx/?p=11655> [19-02-2015]

Diosa Loca. “Roberto Bolaño”. Véase en <http://diosaloca.mx/tag/roberto-bolano/> [02-11-2016]

Fernández, María Eugenia: “Literatura y enfermedad: la poética de Roberto Bolaño en *Tres*”. Véase en <http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1129> [01-03-2013]

Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile: “Roberto Bolaño”. Véase en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3688.html> [18-06-2012]

López Rivera, Juan Antonio: “La desautomatización del género policiaco en William Burns, de Roberto Bolaño”. Véase en <https://www.um.es/tonosdigital/znum9/corpora/RBO.htm> []

Stajnfeld, Sonja: “Cuatro imágenes del mal en 2666 de Roberto Bolaño”. Véase en http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/44/44_05.pdf [07-11-2012]

UAM (Universidad Autónoma de Madrid). “Roberto Bolaño”. Véase en https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/Roberto.Bolano/Libros_sobre_Bolano/Territorios_en_fuga.html [30-12-2014]

Zaldívar, Vladimir: “Roberto Bolaño, oriundo de la literatura”. Véase en <http://www.siempre.com.mx/2011/03/roberto-bolano-oriundo-de-la-literatura/> [03-01-2012]

Zambra, Alejandro: “2666, la indiscutible obra maestra de Roberto Bolaño”. Véase en <http://www.lettras.s5.com/rb17> [04-05-2016]