

BOLAÑO HISTÓRICO: CHILE, NEOLIBERALISMO, OBSOLESCENCIA

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School

of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

by

Francisco Díaz Klaassen

May 2020

© 2020 Francisco Diaz Klaassen

BOLAÑO HISTÓRICO: CHILE, NEOLIBERALISMO, OBSOLESCENCIA

Francisco Díaz Klaassen, Ph. D.

Cornell University 2020

ABSTRACT

This dissertation argues that the works of the late Chilean writer Roberto Bolaño present at their core a stark contrast between a remembered revolutionary past and the neoliberal present from which that past is remembered. While neoliberal technocratic governments insist on pretending that there still exists a shared hegemonic history, Bolaño creates a literature that constantly reopens a convoluted past that has been forcibly shut down but which hasn't been properly dealt with.

In chapter 1, I explore the presence of evil in Bolaño's work as a historical recurrence that connects different moments in time. Only the *bolanian* poet, akin to Nietzsche's untimely and Agamben's contemporary, is able to link these different historical crimes and understand their interconnectedness, thus opening up the past. I exemplify this with an analysis of *El Tercer Reich* and its rebellion against the forced closure of history.

Chapter 2 briefly summarizes the way in which the transition to democracy only deepened the neoliberal turn in Chile, and describes how Bolaño denounces the Nueva Narrativa's uncompromised literature in *Nocturno de Chile*.

Chapter 3 claims that Bolaño presents in *La literatura nazi en América* a chronology of the 20th Century to explain the individualistic and uncommitted dismal present seen in *Estrella distante*, which corresponds with Bolaño's own present.

Chapter 4 argues that despite the inherent pessimism brought about by political obsolescence, Bolaño tries to redeem his generation by placing non-practical and non-utilitarian activities in the foreground of his narrative, mainly sleep and travels with no destination, which he presents as antidotes to neoliberalism.

Finally, this dissertation closes with a short survey of contemporary Chilean authors in light of the October 18th social unrest brought about by the neoliberalism model addressed in Bolaño's work. If Bolaño's literature is a continuous gaze towards a past that stands in opposition to this present of ours, will his legacy forever bear the imprint of nostalgia and utter hopelessness, or will the October 18th "estallido social" somehow change that?

BIOGRAPHICAL SKETCH

Francisco Díaz Klaassen was born in Santiago de Chile in 1984. He received his B. A. in English Literature from Pontifical Catholic University of Chile (PUC) and his M.F.A. in Creative Writing from New York University (NYU). He is the author of four novels and a collection of short stories.

Para mis padres.

AGRADECIMIENTOS

Para el último cumpleaños de Albert Einstein, Kurt Gödel le dio un regalo ingenioso que le supuso a su amigo uno de sus últimos dolores de cabeza. Tomando de base la teoría de la relatividad, Gödel le propuso a Einstein un modelo de universo en el que el tiempo no existía. Lo hizo como parte de un juego matemático que presentaba un posible universo paralelo, pero de todos modos horrorizó a un Einstein que a pocos meses de su muerte seguía enquistado contra la mecánica cuántica. En el modelo de Gödel el universo no se está expandiendo sino que rotando; la fuerza centrífuga sería según él lo que impide que la gravedad nos aplaste. Eso explicaría que alguien al mirar al cielo viera a las galaxias girando a su alrededor sin marearse: es el universo el que gira, no uno. Si esa misma persona se subiera a un cohete y diera una larga vuelta por el universo —tal era el corolario de Gödel— podría volver a cualquier momento o episodio de su pasado. Quizás afortunadamente, ninguno de nosotros tiene un cohete como el que propuso Gödel, que se moriría de hambre, convencido de que alguien buscaba envenenarlo, veinte años más tarde. Más bien para nosotros el tiempo es una experiencia rítmica y simultánea. El batir de un corazón, las agujas de un reloj, el tamborileo anestesiado de unos dedos aburridos sobre la mesa de la cocina, esas simultaneidades parecen marcarnos el camino y hacernos sentir que el tiempo es real. Y en consecuencia somos puro presente, ese “presente especioso” del que hablaba William James, los tres segundos que nuestro cerebro tarda en aprehender las sensaciones a nuestro alrededor y volverlas una experiencia unificada. Con lo cual, porque viene de esos sentidos que están constantemente reaprehendiendo la realidad, el presente nos resulta particularmente urgente y tiránico. Esa urgencia o inmediatez lo hace a menudo pecar de cruel para con el pasado (y de ingenuo para con el futuro), que por el contrario no tiene agencia y depende más bien de pequeños trucos (no

siempre limpios) para volver a la palestra.

Todo el anterior excursus viene a colación simplemente para decir que a lo largo de siete años uno acarrea deudas, tanto en lo personal como en lo académico, con ese pasado ahora desmerecido y con las personas que lo poblaron. En mi caso, con nadie tengo más que con Edmundo Paz Soldán, que en el largo trance de esta tesis y de estos ininterrumpidos años en Ithaca ha sido tan paciente conmigo como perspicaz a la hora de sugerir cambios y nuevas ideas.

También quiero agradecer al resto de mi comité. A Simone Pinet, cuyas lecturas meticulosas me ayudaron a encauzar el proyecto y darle una forma de la que inicialmente carecía. A Jonathan Monroe, que me enseñó a entender mejor la escritura, y sobre todo la poesía, de Roberto Bolaño.

Mi gratitud se extiende también a otros profesores que he tenido la buena fortuna de encontrar en Cornell, como Shawkat Toorawa, Kevin Attell, Gustavo Guerrero, Miguel Ángel Hernández y Graciela Speranza.

Por último quiero mencionar a mi familia y a Mike Wilson, un amigo fundamental, a Osdany Morales, al Big Red Barn, sobre todo a Kris Corda, Cathy y Hannes, y a Lindsay y a Dave de Watershed, y a Sean y a Rob de Pete's.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Abstract	iii
Biographical Sketch	v
Agradecimientos	vii
Capítulo uno:	
Roberto Bolaño y el presente del pasado, o cómo reabrir la historia para mejor recordarla	1
Capítulo dos:	
Roberto Bolaño y la traición neoliberal chilena	69
Capítulo tres:	
Roberto Bolaño histórico, o la revisión del siglo para entender el fin del siglo	133
Capítulo cuatro:	
Roberto Bolaño contra la obsolescencia generacional	187
Conclusiones:	
Consejos de un discípulo de Bolaño a un fanático de Bisama	252
Apéndice uno:	
Cronología de Roberto Bolaño	258

Apéndice dos:

Clasificando la obra de Roberto Bolaño:

una autotomía cartográfica 279

Bibliografía 289

Roberto Bolaño y el presente del pasado, o cómo reabrir la historia para mejor recordarla

La memoria amnésica de Chile

Habría que detenerse más a menudo en la imposibilidad manifiesta para hablar del pasado dando por descontado el presente desde el cual se lo evoca o invoca. Así como no es lo mismo pensar la infancia desde la vejez que desde la adolescencia, no debe —más bien: no *puede*— haber sido lo mismo pensar la revolución, cubana en particular, latinoamericana en general, en 1959 que en 1971; en Miami después de uno de los “vuelos de la libertad” de Richard Nixon, que en el Chile de Salvador Allende, digamos, mientras se escucha el discurso de Fidel Castro desde una de las tribunas enfervorizadas del Estadio Nacional. Menos aún si dos años después esa misma persona se enfrenta a esas mismas tribunas en circunstancias fatalmente distintas, ya sea en el bando del torturado o en el menos probable del torturador. O si lo vuelve a hacer en 1987, durante los últimos estertores de la dictadura militar, para escuchar hablar del “miedo a mirarlo a Él” al Papa Juan Pablo II, recién recibido por Augusto Pinochet en el palacio presidencial de La Moneda que él mismo mandara bombardear 14 años antes. O en 1990, para los conciertos de Sting y Sinead O’Connor de Amnistía Internacional, con el eco macabro del neoliberalismo de la transición democrática de Patricio Aylwin retumbando en la negativa de los New Kids on the Block a permitir que se grabara y retransmitiera gratis su concierto¹.

¹ Léase, por ejemplo, “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”, crónica escrita durante los primeros años de la recién recobrada democracia chilena, y en la que Pedro Lemebel describe la cara oculta del nuevo sujeto individualista y funcional que el neoliberalismo chileno pretende ensalzar: “Y el New Kid vago todavía durmiendo, hamacado en embriaguez por los muslos de Madonna, descolgándose apenas a los gritos que le taladran la cabeza, que le echan abajo la puerta con un

El pasado, visto así, nunca es algo del todo estático; más bien al contrario, se encuentra en pugna perpetua con un presente que le funge de contraste y reevaluación a la vez que se ve contrastado y reevaluado por él. Naturalmente, no se puede negar que hay algo de automático detrás de las cronologías, ese “procedimiento heurístico” [“heuristic procedure”] tan común a cualquier campo de estudio científico, en palabras de Claude Lévi-Strauss (en White, 34). La lógica diacrónica y estructural del antes, el ahora y el después, con sus muchas contrapartes análogas, como la biológica y empírica de la infancia, la adultez y la vejez, por ejemplo, o la circadiana de la mañana, tarde y noche, se nos antoja necesaria para situar cualquier especie de análisis temporal o histórico; por lo que nos resulta más fácil entender nuestro presente desde los muchos pasados que éste va dejando atrás, asumiendo que todos esos pasados son estados fijos, clausurados e inamovibles, y no en constante flujo y cuestionamiento por parte del presente que se van fraguando. Algo así como sostener al mismo tiempo las ideas contradictorias de que somos indivisibles a la vez que el producto de nuestras vivencias personales, cuando la realidad, en cualquier caso, nunca deja de indicarnos que a esas vivencias, en otras palabras a esos pasados, sólo les podemos dar sentido a partir de un presente muy específico.

En el ensayo “Fragmentos de un regreso al país natal”, de Roberto Bolaño, podemos ver esta evidente discronía en acción. Después de un exilio voluntario que se ha extendido por más de veinte años, Bolaño vuelve a Chile momentáneamente, para participar como jurado en un concurso literario de una reputada revista local. En el

‘levántate, mierda, que son las doce’. Como si esa hora del día fuese un referente laboral de trabajo instantáneo, una medida burguesa de producción para esforzados que para entonces ya tienen medio día ganado, después de hacer footing, pasear al perro y teclear en la computadora *la economía mezquina de*

avión conoce a un exiliado político que también regresa por primera vez, y Bolaño describe su desconcierto e incredulidad ante el entusiasmo de alguien que dice querer volver a Chile y besar el suelo del país, “[o]lvida[ndo] el terror, la injusticia, el sinsentido” (62). El escritor chileno tiene claro aquí que no se puede dar marcha atrás a las manecillas del reloj y recuperar una inocencia que ya se ha perdido²; y que por lo tanto, debido, entre muchas otras cosas, a la violencia estatal y a sus ramificaciones futuras (exilio, dictadura, instauración de un modelo económico que exacerba la desigualdad social, incluso el regreso a la democracia), Chile nunca volverá a ser el mismo Chile del pasado, el de antes del 11 de septiembre de 1973, el Chile en el que, por ejemplo, se hablaba un español “que ya no se habla en ninguna parte, salvo en Suecia”³ (55). El Golpe Militar no es sólo que marque un antes y un después en una historia —la chilena— relativamente hegemónica hasta ese momento, y con la cual todos los espectros de la sociedad parecían estar de acuerdo. Es que también la va a

sus vidas” (59, énfasis añadido).

² En ese sentido, resulta interesante detenerse en el prólogo de la novela gráfica de *Estrella distante*, de Javier Fernández y Fanny Marín, que retoma el famoso pasaje de la novela sobre el hundimiento del barco en el que van tanto Wieder como el protagonista. En los dibujos vemos a Bolaño sufriendo por el destino chileno y latinoamericano, tomando café en una taza que se quiebra y en cuyos pedazos se puede leer la inscripción: “Dios patria y rey”, una secuencia que en cierto modo evoca a Stephen Hawkins hablando de la entropía y usando el ejemplo de una taza rompiéndose para explicar el concepto y aseverar que no se puede retroceder en el tiempo. De hecho, cerrando el prólogo leemos: “De pronto entendí nuestra historia, la Historia de Chile, pero no como espejo y explosión de otras historias, sino como espejo y explosión en sí misma” (17). Es decir, la historia de Chile se rompe, “explota”, y esa explosión no se puede negar ni arreglar. Otra clave para entender esto la da Bolaño en *La literatura nazi en América*, con el nombre bíblico del detective que debe solucionar uno de los tantos “feos asuntos” chilenos al regreso de la democracia, Abel Romero, que viene a simbolizar tanto el fratricidio del pueblo chileno como la responsabilidad compartida del crimen histórico (ver capítulo 3).

³ Después del Golpe Militar, en Suecia se asentó una de las comunidades más grandes de chilenos exiliados y refugiados.

colapsar, a esa historia⁴, rompiendo sus engranajes y abriendo el tiempo en distintas líneas, que a su vez siguen distintos sentidos, entre lo esperable (para unos) y lo que de repente se vuelve imposible (para otros); con lo que el pasado truncado de la vía socialista va a convivir a la fuerza con el presente espeluznante de la derecha militar, pero también con los futuros que no hubo y no puede ya haber, volviendo un acto en apariencia tan insustancial como la contemplación del Estadio Nacional, para regresar al ejemplo inicial, uno profundamente significativo, pues va a traer de vuelta todos esos momentos pasados y supuestamente clausurados, en cierto sentido ahora, en la contemplación, tan presentes como simultáneos. Porque como dice el narrador de “Encuentro con Enrique Lihn”, “Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y [...] ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre” (407). Esta heterocronía, es decir estas “diversas líneas temporales que funcionan siempre a la vez, en conflicto, en perpetuo movimiento” (Hernández, 5), será la marca por excelencia del Chile de fin de siglo, un Chile que va a intentar infructuosamente clausurar y olvidar su pasado reciente resguardándose en cifras de mercado y promesas de un futuro mejor para así instaurar a la fuerza una hegemonía histórica amnésica.

El gobierno de izquierda de Salvador Allende, en otras palabras, ya no podrá entenderse sin la dictadura de derecha posterior, que a su vez ahora informará y será informada por la democracia neoliberal que la interrumpió y que se ha venido asentando en el país durante ocho años para cuando Roberto Bolaño decide regresar de

⁴ El año 2013, en un congreso dedicado a la memoria de Roberto Bolaño, Roberto Brodsky dijo algo parecido: “Este año cumplimos cuarenta años de lo que me atrevería a llamar la caída, sin apellido ni

visita a Chile. Y todo esto de la mano de los muchos fantasmas que empiezan a convivir con los hechos concretos del presente: el fantasma de lo que hubiera pasado si no se hubiera producido el Golpe; o si los Estados Unidos no se hubieran inmiscuido en el devenir geopolítico latinoamericano; o si Pinochet hubiera muerto durante la Operación Siglo XX del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, el atentado de 1986 en Los Boldos; etcétera. La historia reciente de Chile se va a volver entonces un sinfín de posibilidades —o un sinfín de temporalidades— truncadas, de convivencias fallidas, temporalidades y posibilidades fantasmales, por así decirlo, pero que aun así tienen asidero y presencia dentro de lo concreto precisamente porque el Golpe dividió al país en dos (o más) bandos y cada bando empezó desde entonces a convivir con su interpretación particular de la historia a costas, una situación que vuelve cada “asunto de chilenos” un asunto “feo” (*La literatura nazi en América*, 213).

Es decir, ese lugar idealizado se preserva estático en la memoria del exiliado político con el que habla Bolaño en el avión que los lleva a ambos de vuelta a Chile, y ya sólo existe allí, o en una colonia de exiliados en Europa, que tal vez sea la misma cosa, una suerte de estadio de la memoria intocable, mientras el país real, o más bien el originario, ha sido transformado, mejorado para algunos, pervertido para otros, por una violencia y un devenir histórico que en cualquier caso no permiten la posibilidad del retorno, ni mucho menos la del olvido, que es justamente lo que pretende ese gesto de besar el suelo del compatriota de Bolaño; y también lo que pretendieron, con mayor o menor disimulo, con gestos y acciones, así como con la ausencia de gestos y acciones, los gobiernos neoliberales de la Concertación de Partidos por la Democracia

vuelta atrás, y a partir de la cual *ya no somos lo que somos ni pertenecemos a lo que pertenecemos*” (69,

en Chile a lo largo de los años noventa y bien entrado el nuevo siglo, como veremos con mayor detalle en el capítulo 2⁵. Porque la negación sistemática de esta multiplicidad de historias y de temporalidades, impulsada desde el gobierno pero abrazada también por muchos de sus ciudadanos, independiente de su inclinación política, ciudadanos en su mayoría felices de poder dejar atrás tiempos más convulsos y de creer en los cantos de sirena de la tecnocracia neoliberal; en fin, la insistencia en asumir que la historia chilena seguía siendo una y lineal; en negar, en otras palabras, sus muchos anacronismos, es decir sus muchas “discontinuidades, saltos, tiempos no sucesivos que se retuercen sobre sí mismos” (Hernández, 5), será lo que el ensayo de Bolaño antes mencionado, así como el resto de su obra, pondrán de manifiesto. Un ensayo y una obra que también vendrán a señalar que el presente desde el que se pretende el olvido (o desde el que se recuerda lo que otros han pretendido olvidar) nunca es casual ni inocente, pues determinará la naturaleza de ese olvido o de ese recuerdo. Porque como dirían Joel Burges y Amy J. Elias, el hecho de que nuestras mismas concepciones del tiempo “est[é]n enraizadas en contextos sociales específicos y evolucion[e]n a partir de transformaciones históricas, algunas de las cuales han terminado, muchas de las cuales aún no lo han hecho” [“are rooted in specific social

énfasis añadido).

⁵ Más que intentar aventurar una definición global, ya que, como bien ha señalado Wendy Brown, el neoliberalismo, “como una política económica, una modalidad de gobierno, y un orden de razonamiento, es a la vez un fenómeno global, si bien inconstante, diferenciado, no sistemático, impuro” [“as economic policy, a modality of governance, and an order of reason is at once a global phenomenon, yet inconstant, differentiated, unsystematic, impure”] (20), lo que dificultaría una sola definición, en esta tesis me interesa más valarme del devenir histórico del caso particular chileno, y la manera cómo una acepción del término muy específica, anclada en las enseñanzas de Milton Friedman y Arnold Harberger, y en la aplicación de esas ideas por medio de los llamados Chicago Boys (al alero de la dictadura militar de Augusto Pinochet), terminó transformando profundamente al país, y a partir de ahí a la región. Es decir, hablo de neoliberalismo en el sentido doctrinario de Milton Friedman, lo que queda más claro en el capítulo 2.

contexts and grow from historical transformations, some of which are finished, many of which are not”] (2), es una indicación clara de la necesidad de entender y explorar en profundidad esos contextos antes de pretender visitar sus pasados; o al menos de hacerlo sin la ingenua impresión de estar revisitándolos o clausurándolos desde un vacío temporal o una hegemonía histórica inquebrantable. En el caso de Chile, esto va a significar que al regresar la democracia va a ser posible constatar un afán por olvidar, por hacer una suerte de “borrón y cuenta nueva” frente al horror de ese pasado inmediato (palabras como *reconciliación* y *convivencia* estarán a la orden del día durante los cuatro años del gobierno de Patricio Aylwin); pero el olvido también se llevará consigo ciertas posibilidades que encarnaba ese pasado, posibilidades que ahora han sido clausuradas, volviendo a los sujetos que las representaban obsoletos, caducados en un contexto que ahora evalúa a sus ciudadanos exclusivamente por su valía y función⁶. Como por ejemplo las muchas muertas que trabajan en las maquiladoras de la frontera entre México y EE.UU. en “La parte de los crímenes” de 2666, cuyos cadáveres aparecen en su mayoría, y significativamente, en un vertedero clandestino llamado El Chile (466)⁷. En cualquier caso, esta clausura forzada del pasado y sus posibilidades se volverá evidente en la obra de Bolaño, que volverá a abrir la historia reciente chilena, latinoamericana y europea, por medio de continuas

⁶ Ver capítulo 4, en el que discuto con más detalle las estrategias que propone Bolaño para lidiar con, sino combatir, la obsolescencia.

⁷ En el cuento “Crímenes”, por cierto, del volumen póstumo *El secreto del mal*, podemos ver una suerte de proto-“La parte de los crímenes”, en el que se insinúa que cualquier mujer podría ser víctima de la violencia feminicida (105), porque “[s]iempre matan a las mujeres” (107), y en el que las maquiladoras de 2666 son reemplazadas aquí por una empresa minera, y la frontera entre México y EE.UU., por la del desierto chileno y la frontera Chile/Perú.

reminiscencias, pero sobre todo al hacer coexistir a temporalidades antagónicas⁸. Esta estrategia busca poner en jaque al olvido y a la clausura amnésica del pasado histórico, como veremos más adelante al analizar *El Tercer Reich*⁹.

La dialéctica del tiempo

En términos más literarios, que no necesariamente menos temporales o históricos, en la escritura de Henry James podemos encontrar una analogía pertinente al caso, es decir al asunto de la perspectiva en las reminiscencias, en particular en su obra tardía. En muchos de sus ensayos, pero sobre todo en “Art of Fiction”, James sostiene que la novela debe intentar ser una fiel representación de la vida; dice, de hecho, que la “*única razón* detrás de la existencia de una novela es que intenta representar la vida” [“the only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life”] (437, énfasis añadido). Y para ello propugna en su literatura —y lo vemos sobre todo en cuentos paradigmáticos de su estilo, como “The Jolly Corner” y “The Turn of the Screw”— la importancia de lo que más adelante Gerard Genette llamará focalización, la distribución del discurso “entre los muchos actores” [“between the various actors”] (853), y que aquí podríamos resumir sencillamente como punto de vista. Un accidente de tráfico en una intersección, si nos atenemos a esta lógica, va a dar pie a muchas versiones distintas del suceso; por de pronto, la de los involucrados directamente en el accidente y la de sus posibles testigos, pero

⁸ Le agradezco a Graciela Speranza por hacerme notar que los “distintos tiempos” en Bolaño no se limitan a la historia, y pueden verse por ejemplo en el famoso cuento “Últimos atardeceres en la Tierra”, en el choque entre los tiempos “otros” del padre trabajador y del hijo artista: tiempos que no calzan nunca ni terminan de encontrarse.

⁹ Ver también el tercer capítulo, en el que detallo cómo Bolaño hace esto sobre todo por medio de un acercamiento oblicuo y sardónico al subgénero de la ucronía, en especial en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*.

también la de aquellos que sólo se relacionan con él tangencialmente o, incluso, la de aquellos que no tienen relación alguna con él. Por supuesto, la versión de un testigo a diez pisos de altura no coincidirá exactamente con la de alguien a nivel de calle, en la misma vereda en la que transcurra el incidente. Y, de haber más de un involucrado, cada versión contendrá tanto puntos de encuentro como de divergencia en relación a las otras, como es natural suponer. Por no decir nada de los relatos del suceso que puedan ofrecer sujetos que sólo supieron de él de oídas, con las consiguientes deformaciones del caso que cabe imaginar. Curiosamente, esta multiplicación de puntos de vista no resulta perjudicial para James a la hora de representar fielmente la existencia en términos generales, o la existencia *del accidente*, en otros más particulares; más bien todo lo contrario: le sirve de punto tanto de partida como de llegada para su literatura. Esto se debe a que la *verdad* del accidente para él, la “fiel representación de la vida”, no yace en la búsqueda de un relato absoluto y esclarecedor, que una y trascienda todos los enfoques individuales, como sería la norma decimonónica que llegó a perfeccionar el narrador omnisciente del siglo que lo vio nacer (por ejemplo, en Balzac y en la *Comedia humana* que buscaba capturar toda la existencia parisina), sino en el entendimiento y articulación de la perspectiva de al menos uno de ellos, así como en el entendimiento de *la existencia* de una multiplicidad de distintas perspectivas que pueden coexistir sin necesariamente decir lo mismo; de hecho, sin tener que no ser contradictorias inclusive. Como esa parábola que recuerda Carlo Rovelli en una de sus lecciones de física: dos hombres visitan a un rabino para que dirima una disputa que ha venido a enconar su amistad. Tienes razón, le dice el rabino al primero, después de oír su versión del caso. Luego escucha con

atención al segundo y le dice: Tienes razón. La esposa del rabino, que está prestando atención desde una habitación contigua, le grita molesta que no pueden tener ambos la razón, a lo que el rabino replica: Tienes razón (38). Todas las verdades la verdad, que diría Julio Cortázar.

Con esto en mente, y para volver a nuestro debate original, podemos decir que hablar del pasado se vuelve forzosamente una operación en la que conviven en principio —y no necesariamente en armonía— dos perspectivas o puntos de vista o temporalidades: la del recuerdo y la del presente; es decir, la del pasado como se lo pretende entender y la del mundo (o realidad, si se quiere) desde el que se pretende ese entendimiento. Y ya señaló Petar Ramadanovic que esa acción, la de mirar al pasado, instala una duda difícil de resolver, por no decir imposible: el recuerdo, ¿preserva o borra lo ocurrido? En otras palabras: ¿Se puede echar la vista hacia atrás y no imponer la visión del presente sobre lo observado? (14). Pero también cabría preguntarse lo contrario: ¿se puede volver mentalmente al pasado y regresar al presente indemne? El recuerdo, ¿no fuerza acaso una reevaluación del presente? ¿No obliga a mirar a ambas situaciones simultáneamente, una al lado de la otra, y compararlas? No resulta descabellado sugerir que detrás del proceso de recordar se esconde, de manera consciente o inconsciente, un grado ineludible de alteración de lo que entendemos por realidad. Y también uno de apertura y cuestionamiento: la posibilidad de abrir y alterar el tiempo del presente, de interrumpir su cronología y experiencia temporal con otra que ponga en jaque o al menos cuestione su aparente sentido lineal, causal y teleológico. En consecuencia, toda narrativa que use el pasado como tiempo verbal va a presentar a priori una suerte de dialéctica entre el punto de enunciación y lo

enunciado: el presente forzosamente busca imponer su tiranía sobre lo que va dejando atrás, y a su vez ese pasado —si se lo deja— luchará por instalar sus discontinuidades anacrónicas y poner en duda cualquier monocronía imperante. En ese sentido, el punto de vista “a lo Henry James” será una de las claves de lectura más evidentes a la hora de dilucidar las circunstancias que originaron esa dialéctica. En otras palabras: a una obra que usa el pasado como tiempo verbal para acercarse a eventos que se experimentan “históricamente”, como la de Bolaño, habría que empezar a entenderla precisamente a partir de ese contraste inevitable entre dos temporalidades, algo que ha pasado desapercibido prácticamente para la totalidad de la crítica¹⁰.

¹⁰ Para un análisis de Bolaño como un escritor “postnacional”, o como parte de la llamada “literatura mundial”, siguiendo las ideas de Pascale Casanova, que concibe una república de las letras mundial como un espacio internacional cuya “geografía está basada en la oposición entre un capital, por un lado, y dependencias periféricas cuyas relaciones al centro se definen por su distancia estética con él” [geography based on the opposition between a capital, on the one hand, and peripheral dependencies whose relationship to this center is defined by its aesthetic distance from it”] (12), y Franco Moretti, que propone una “lectura distante”, ver Corral, que a partir de la recepción de la obra de Bolaño en los EE.UU. sugiere que éste es la máxima figura de la “literatura mundial”; Deckard, que analiza la relación paradójica de la obra de Bolaño con la literatura mundial, “al satirizar la dinámica de consagración en el mercado literario mundial, a la vez que ella misma es objeto de la comodificación en masa” [“it is relentlessly satirical of the dynamics of consecration in the world literary market, while itself the object of mass commodification”] (1); Hoyos, quien ve a Bolaño como “la figura sinécdoica” de las letras del siglo XXI, la representación de “la literatura contemporánea latinoamericana por entero” [“has come to represent the entirety of contemporary Latin American literatura”] (7) a la vez que representante de una “forma novelística que es tanto global como latinoamericana, que pertenece tanto a un paradigma mundial como a uno regional” [“a novelistic form that is both global and Latin American, that belongs within a regional and a world paradigm”] (11); Loy, que en realidad se aleja de Casanova y Moretti y, siguiendo a Sánchez Prado y Siskind, critica la canonización europeizante de la historia de la literatura mundial; y Villalobos-Ruminott, que al discutir la recepción de la ficción de Bolaño en inglés ironiza con su canonización y subraya los problemas asociados a la lectura “por categorías” de su trabajo. Para un estudio exhaustivo de la totalidad de la obra de Bolaño, ver Monroe, *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics*, en el que el autor, haciendo quizás uno de los mejores análisis de la estructura de la escritura de Bolaño hasta la fecha, así como sin duda el mejor de la poesía e intertextualidad poética en su ficción, identifica cuatro preocupaciones en éste que él ve como primarias y que impregnarían toda su obra: “poesía, ficción, historia literaria, y política” (1) [“poetry, fiction, literary history, and politics”]. Partiendo de *Amberes*, una novela que otros críticos como Gutiérrez-Mouat han desechado por “fallida”, en diez capítulos Monroe revisa prácticamente la totalidad de la literatura de Bolaño, tanto poética como narrativa, partiendo de la idea de que la relación entre el poema en prosa francés del siglo XIX y la novela le sirven como punto de partida al escritor chileno para llevar a cabo su estructura narrativa. Otro estudio bastante completo es el ya mencionado de Gutiérrez-Mouat, *Understanding Roberto Bolaño*, acucioso y preciso, salvo por algunas licencias difíciles de comprender, como cuando señala que el cuento hasta ese momento inédito “El contorno del

Roberto Bolaño heterocrónico

“Soñamos con utopía y nos despertamos gritando”.

Roberto Bolaño, “Manifiesto infrarrealista” (366).

Es en esos intersticios a menudo inestables de la memoria y del pasado histórico donde se localiza gran parte de la obra del malogrado escritor chileno Roberto Bolaño, que en más de un sentido es un continuo recordar, es decir reinventar el pasado según se lo re-imagina, para a partir de entonces, de ese recuerdo, empezar a cuestionar el presente en el que se está instalado. Un presente que podríamos decir que calza bastante bien con lo que François Hartog ha llamado presente *presentista*, y que Graciela Speranza ha descrito como una “forma de estar encadenado al instante” (15). Hartog organiza la evolución de los *regímenes de historicidad* en Occidente —algo que podríamos reformular aquí como “experiencias del tiempo en la historia”¹¹— del siguiente modo: 1) un *antiguo* régimen que dura hasta 1789 y en el que gobierna el pasado, la tradición: el tiempo se vive como una repetición del pasado, con los hijos

ojo” (que más tarde ha sido incluido en los *Cuentos completos* de la editorial Alfaguara) aparece explicado en “Sensini”, lo que no es cierto; el cuento en cuestión en el que pueden encontrarse alusiones veladas (como la imagen del hombre colgado de un árbol en el bosque) es “Días de 1978”. La verdad es que, más que aparecer explicado en ese cuento, como sugiere Gutiérrez-Mouat, podría decirse que ambos cuentos son espejos: la tragedia en “El contorno del ojo”, la de ser un soldado en China en 1980, después de haber peleado dos veces en Vietnam, a favor y luego en contra de los vietnamitas, respectivamente, se ve espejeada en “Días de 1978” en la militancia política en el Chile de la predictadura y luego en el distanciamiento durante el exilio en Europa. O, lo que es lo mismo, se trata de dos cuentos acerca de mantener una cercanía y luego destrozarla o desmontarla. Estas licencias, en cualquier caso, pueden achacarse a la condición póstuma del volumen. Resultan particularmente asertivas, por cierto, las conexiones que hace Gutiérrez-Mouat entre obras tempranas y tardías, como por ejemplo *La pista de hielo* y *El Tercer Reich*, “Músculos” y *Una novelita lumpen*, entre otras.

¹¹ Si bien Hartog es en una primera instancia tajante al señalar que un régimen de historicidad no vendría a ser lo mismo que un régimen de temporalidad, más adelante, al discutir filosóficamente el término historicidad, admite que lo usa teniendo en cuenta la forma en la que “los grupos o individuos se sitúan y desarrollan *en el tiempo*” [“individuals or groups situate themselves and develop in time”] (xv, énfasis añadido). Es decir, el régimen de historicidad vendría a describir nuestra relación con el tiempo *históricamente*.

repitiendo las vidas de sus padres, y los padres repitiendo la de sus padres; 2) el régimen *moderno*, donde gobierna el futuro y el cambio, la idea de progreso y revolución, que dura hasta la caída del muro de Berlín en 1989 y en el que prevalece siempre el punto de vista de lo por-venir, en el que de hecho la historia misma “se escribe en aras del futuro” [“is made in the name of the future”] (107); y finalmente 3) el régimen *presentista*, donde lo presente e inmediato gobierna tanto el pasado como el futuro, cubriendo con la apariencia de cambio lo que no es más que una auto-perpetuación del sistema, ya que a una sociedad de consumo le interesa ese incesante status quo, ese presente perpetuo¹². Este tiempo de quietud, este presente *presentista*, sería justamente el resultado del frenesí por el futuro del siglo XIX, y de una consiguiente idea del desarrollo que, en palabras de Christine Ross, “aument[ó] la obsolescencia del pasado y del presente” [“increases the obsolescence of the past and the present”] (34). Y también sería el legado del siglo XX, con sus utopías fallidas a cuestas, sus marcadas injusticias, guerras y genocidios¹³. Como ha señalado Joel

¹² Marita Sturken ha notado que “[l]a condición postmoderna ha sido a menudo teorizada como un contexto en el cual todo sentido de la historia se pierde, la amnesia reina, y el pasado se vandaliza por formas de pastiche del presente” [“The postmodern condition has often been theorized as a context in which all sense of history is lost, amnesia reigns, and the past is vandalized by the pastiche forms of the present”] (16-17). Esto es algo que también ha comentado Andreas Huyssen en *Memorias crepusculares*: “[H]ay una sensación cada vez más profunda de crisis, a menudo articulada bajo el reproche de que nuestra cultura tiene la enfermedad terminal de la amnesia” [“there is a deepening sense of crisis often articulated in the reproach that our culture is terminally ill with amnesia”] (1).

¹³ Huyssen presenta una idea distinta y que sin embargo tiene ribetes análogos en *Presentes pasados*, y que sería interesante analizar en paralelo a la obra reminiscente de Bolaño. Huyssen sugiere en su introducción que la memoria histórica ha sufrido un cambio en líneas generales, y ya no marca tan determinantemente la relación de una comunidad con su pasado, toda vez que el límite entre pasado y presente se ha difuminado al punto de volverse inestable e intangible. Las distintas tecnologías, así como los intereses culturales en reflatar discursos hasta hace poco invisibilizados, han hecho que “[e]l pasado se haya vuelto parte del presente” [“The past has become part of the present”] (1) y que “[e]l deseo por narrativas del pasado, por re-creaciones, re-lecturas, re-producciones, pare[zc]a inagotable en cada nivel de nuestra cultura” [“The desire for narratives of the past, for re-creations, re-readings, re-productions, seems boundless at every level of our culture”] (5). Podría decirse, y Huyssen ciertamente lo insinúa al hacerse eco de la crítica nietzscheana al archivo y el monumento, que, perdida la confianza

Burges, “[c]ada vez que avanzamos históricamente, algunas cosas, estructuras y personas se vuelven obsoletas, al igual que los valores culturales, las relaciones sociales, las esperanzas políticas y los deseos personales que encarnan” [“Every time we advance historically, things, structures, and people are rendered obsolete, as are the cultural values, social relations, political hopes, and personal desires they embody”] (201). Pero ¿a quiénes se ha llevado por delante este presente eterno, con su continuo reciclaje de lo viejo y su obsesión por lo que sólo en apariencia es nuevo? ¿Quiénes han quedado en el lado oscuro del llamado progreso? Precisamente la generación de Bolaño, cuya juventud coincidió con las transformaciones sociales que se llevaron a cabo en los años sesenta en la región. Transformaciones que en el caso de Chile llevaron a que en 1964 al gobierno de derecha de Jorge Alessandri, electo en 1958, lo siguiera el del demócratacristiano Eduardo Frei Montalva, en palabras de Óscar Contardo “la alternativa moderada y confesional frente al avance de la izquierda que proponía cambios más agresivos inspirados en la revolución cubana” (127). Esa elección, sin ir más lejos, se vivió como “una confrontación entre democracia y comunismo” (Aylwin et al, 210)¹⁴. Por su parte, la crisis del ’61 había puesto fin al liberalismo económico de Alessandri, y desprestigiado su “Revolución de los Gerentes”, de claro corte anti-estatista y pro-empresa privada. Lo que en parte explica

en las promesas de la Ilustración, se ha perdido también la confianza en las promesas de la historia, sobre todo en la idea de que se puede aprender de ella (al haber quedado de manifiesto su rol ideológico como herramienta de dominación). Y era justamente “el discurso de la historia” el que “garantiza[ba] la relativa estabilidad del pasado en su *estado-de-pasado*” [“The discourse of history was there to guarantee the relative stability of the past in its pastness”] (1, énfasis añadido). En Bolaño también hay una difuminación de las líneas temporales, entre un pasado que muta en el presente, si bien en Bolaño la única figura que se pone por encima del tiempo es la del mal o el crimen histórico, así como la del poeta que lo reconoce.

que Frei Montalva, con el lema de “Revolución en libertad” y un programa muy similar al del candidato socialista y marxista Salvador Allende, pero apoyado por la derecha al tratarse de un “mal menor” en comparación a éste (209), desarrollara políticas que pretendían modificar profundamente algunas estructuras sociales, como la reforma agraria y la chilenización del cobre. Esta misma urgencia social llevaría luego a Allende al poder en las elecciones de 1970, con un 36,2 por ciento de los votos versus un 34,9 del derechista Alessandri¹⁵.

Es decir, cuando vuelve la democracia a Chile e instala su presente presentista, quedaron obsoletos aquellos que buscaron activamente la militancia en los llamados años revolucionarios, que se vieron desplazados a la fuerza por la historia reciente de sus países, desplazados no ya de cualquier posición de centralidad sino que incluso de la posibilidad de poder aspirar a ella. Porque antes de desaparecer por completo, lo obsoleto permanece; no del todo a la vista, pero permanece. O bien completamente reemplazado, o bien en vías de llegar a estarlo, en un estado que William Uricchio ha llamado acertadamente *de desplazamiento*, y que sin duda se aplica a los contemporáneos de Bolaño, aquellos que de acuerdo a Carolyn Wolfenzon “descreen de la utopía y, con frecuencia, ironizan sobre la idea misma del progreso” (2016, 18), y que sin duda se aplica al mismo Bolaño, el izquierdista militante decidido a ser parte de la revolución y que un día descubrió que su otrora militancia ya no tenía cabida en

¹⁴ Confrontación propagada por la derecha, que estaba tan atemorizada por una posible llegada al poder que incluso intentó llevar a cabo una reforma constitucional para que Alessandri pudiera ser reelecto.

¹⁵ Bastante decidor resulta que los líderes políticos de los años sesenta y setenta en Chile fueran precisamente estos tres, que se repartieron todas las elecciones, lo que demuestra la división social existente en el momento. Los números son bastante claros al respecto: en 1958, Alessandri gana con un 31,6 por ciento versus el 28,9 de Allende y el 20,07 de Frei. En 1964, como Alessandri no puede ser

el adormecimiento colectivo de la transición chilena, o incluso más, ya no *tenía sentido*, y que a partir de esta situación, es decir motivado por ella, escribió gran parte de su obra. Bolaño y su generación, “los que rondab[an] los veinte años cuando murió Salvador Allende”, es decir los que no pueden escapar “de la verdadera violencia” (“El Ojo Silva”, 215), en ese sentido, sufrieron lo que Hartog denomina “crisis del tiempo” [“crisis of time”], momentos en los que “la articulación del pasado, presente y futuro dejan de resultar evidentes” [“the way in which past, present, and future are articulated no longer seems self-evident”] (16), sobre todo, en este caso, porque no parece haber articulación del futuro posible en la que insertarse, pero también porque la relación de su generación con el pasado cambió de un momento a otro y lo cubrió para siempre con el desencanto del fracaso absoluto.

Decía Maupassant que el revolucionario es un enemigo del pasado. Bolaño nos demuestra que en el presente neoliberal de principios de siglo sólo se puede ser revolucionario rescatándolo; nos muestra que el presente ya no tiene nada que ofrecerle a los suyos precisamente porque le ha dado la espalda al pasado en el que ellos perdieron tanto, porque se ha transformado, como diría Jonathan Crary, en un fomentador de la homogeneidad, “que previene cualquier misterio o desconocimiento”, transformando al futuro en algo predecible precisamente porque proviene de un presente pre-fabricado [“preempt any mystery of unknowability”] (19). Pero en Bolaño no se trata de un rescate nostálgico del pasado; por el contrario, el pasado, como leemos en *Monsieur Pain*, es “[l]a pesadilla”, una pesadilla que sin embargo resulta imposible de olvidar pues “para olvidar tendría[mos] que ser otro[s]”

reelecto, la derecha le suma sus votos a Frei, que gana con un 56,09 versus el 38,93 de Allende. Es

(122). Se trata, sin ir más lejos, de ver el pasado en el presente, su continuidad así como el momento en el que se produce la disrupción que trae consigo el desplazamiento hacia la obsolescencia. El sujeto obsoleto, al ser desplazado del centro, trae a flote presentes incómodos que a su vez acarrearán instantes del pasado en los que algo se torció sin remedio. En él, en Bolaño, por consiguiente, late la pulsión benjaminiana de que tan sólo al salir de la centralidad se puede criticar el centro. No se trata tanto de encontrar una solución al enigma del pasado como de hacer que sus personajes sean capaces de asomarse al abismo o al vacío que éste ha creado y permanecer allí, en la certeza de la derrota.

En el capítulo 2 exploro en detalle los pormenores del pasado clausurado en el caso de Chile, la manera en la que se instaló una política sistemática del olvido y de la amnistía, y la necesidad de hacerse cargo del pasado en todo su esplendor, lo que en el caso de Roberto Bolaño equivale a escribir una escritura *comprometida*, no necesariamente con una causa política o ideología como con las aristas y contradicciones inherentes a toda historia convulsionada. En este capítulo, sin embargo, me interesa más ver en detalle la relación conflictiva entre ese pasado y el presente, y cómo se percibe ese conflicto heterocrónico en su obra. Porque los narradores de Bolaño se encuentran con frecuencia en un presente que coincide con el de la publicación o escritura de las obras, o dicho de otro modo el presente *maduro* o adulto del escritor, pero desde el cual posan su mirada en un pasado *juvenil* más o menos remoto, que suele coincidir con los años de juventud “y aventura” de los protagonistas, tiempo en el que se “cre[e]n inmortal[es]” (“Jim”, 14) y en el que, como

decir, la “torta del pastel” político se mantenía inalterable en su separación ideológica.

su autor diría en distintas ocasiones, todo puede pasar porque “a esa edad nadie tiene miedo de nada, y si tienes miedo, te aguantas” (en Iribarren, 8); mientras que en ese presente, más cercano a lo estático, pareciera ser que las cartas ya están de largo y del todo echadas. Quizás esto resulte más evidente en los libros más capitales de Bolaño, en los que la distancia entre lo recordado y el acto de recordar es más marcada, como *Estrella distante*, por ejemplo, novela en la que el clímax precisamente surge del contraste entre el recuerdo y el presente y la distorsión que produce ese reencuentro, como se verá en el capítulo 3; o en *Los detectives salvajes*, donde aunque se nos escamotea el presente de los protagonistas su sombra fantasmal tiñe de nostalgia todas las reminiscencias de quienes los conocieron y compartieron con ellos parte de su juventud, como se verá en el capítulo 4. Pero no es menos cierto de las obras menos visibles, como *El Tercer Reich*, que analizaré en detalle más adelante en este capítulo y en la que los pasados del nazismo y la dictadura chilena resultan tan violentos que sólo se los puede enfrentar en un tablero de juego; o *Amuleto*, en la que incluso el futuro se transforma en un recuerdo sobre el cual se puede conjeturar y reflexionar como si ya hubiera tenido lugar: mientras Auxilio Lacouture está en el baño, acostada sobre las baldosas, “se pleg[a] y desplega el tiempo como un sueño” (36), y el pasado, el presente y el futuro se vuelven simultáneos, con lo que la uruguaya, una pitonisa griega según su propio autor (*Entre paréntesis*, 20), se vuelve capaz entonces de acordarse del futuro, del momento en el que pierde todos sus dientes, por ejemplo, aunque eso no vaya a pasar aún en varios años más (*Amuleto*, 36). De hecho, incluso es capaz de recordar aquellas cosas que sucederán cuando ella ya no esté más en el mundo.

Probablemente el caso más evidente, y en el que esa separación marcada resulta más explícita, sea el de *Una novelita lumpen*, que empieza así: “Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente” (13, énfasis añadido), para luego proceder a contar ese pasado que no sólo ya se ha dejado atrás sino que también se considera en franca oposición con el presente que la protagonista se ha fraguado (y del que por lo demás no llegamos a saber absolutamente nada). Lo que recuerda a *Nocturno de Chile*, libro clave en la novelística de Bolaño al poner de relieve, de forma menos sutil que *Estrella distante*, *El Tercer Reich* y *2666*, la necesidad de un examen de conciencia por parte de una sociedad en la que ambos lados de un espectro político conviven y comparten responsabilidades históricas. Esto se ve claramente en el famoso pasaje inicial en el que Sebastián Urrutia Lacroix, trasunto de José Miguel Ibáñez Langlois, *el cura Valente*, hace explícito ese quiebre pasado/presente, así como el tema del silencio en relación al pasado de Chile¹⁶: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvisto surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. *Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz.* Hay que aclarar algunos puntos” (11, énfasis añadido).

La transformación que he descrito no siempre es tan extrema en los personajes (a veces uno diría que es incluso imperceptible, o simplemente no existe en términos materiales), puede incluso consistir tan sólo en un personaje que deja de un día para otro de afeitarse, como Pereda, el juez de “El gaucho insufrible”, después de que

¹⁶ Un tema, el del olvido forzado en la recobrada democracia chilena, que desarrollo en profundidad en el segundo capítulo.

sobreviene el Corralito en Argentina (20-1), o Udo en *El Tercer Reich*, que pasa de tener una vida marcada por el azar a otra ordenada y en la que todo se planea de antemano¹⁷; o puede tratarse simplemente de un cambio de nombre, como en 2666 Oscar Fate, que antes se llamaba Quincy Williams, y Benno von Archimboldi, que antes se llamaba Hans Reiter, o el mismo Urrutia Lacroix, que pasa a ser H. Ibacache, o Alberto Ruiz Tagle, que pasa a ser Carlos Wieder, etcétera; pero lo que sí es notorio en prácticamente la totalidad de los casos es el profundo cambio *interior* que se ha producido entre esos dos momentos, el pasado que se recuerda y el presente desde el que se lo recuerda, que va más allá de la simple biografía y biología, más allá del antes-era-joven-y-ahora-no-lo-soy-más, y que trae siempre consigo un profundo desencanto. Piénsese en ese sentido en “La parte de los críticos” de 2666 y en la frase que Liz Norton le susurra a Morini en un sueño, directamente al “interior de su cerebro”: “No hay vuelta atrás” (70). En Bolaño nunca la hay, y ahí yace el quid del asunto, o la tragedia si se quiere, que el cambio que se ha efectuado en el presente de la adultez deja en cierto sentido sin efecto ese pasado de la juventud, o al menos lo altera irremediablemente. Como Pepe el Tira, de “El policía de las ratas”, después de descubrir que las ratas son efectivamente capaces de matarse entre sí, algo que aquellos que estaban en el poder siempre supieron e intentaron en vano ocultar (con el eco evidente de la supuesta ignorancia chilena ante las violaciones a los derechos humanos). O como Arturo Belano en “Detectives”, que después del 11 de septiembre

¹⁷ Podría también decirse que en realidad en Udo sobrevienen dos cambios interiores, ya que toda la historia está “recordada” después de que tiene lugar el juicio histórico que efectúa el Quemado, cuando el alemán ya ha dejado atrás los juegos de mesa y a lo mejor ha vuelto a confiar en el azar.

de 1973 ya no es capaz de reconocerse en el espejo¹⁸, porque el reflejo le devuelve a “una persona distinta” (134). En otras palabras, no es sólo que los personajes de Bolaño contemplan su juventud desde cierto grado de madurez que puedan haberles otorgado los años y el paso del tiempo; es que algo se ha alterado dramáticamente en su mundo interior entre esos dos instantes, algo que fuerza precisamente la aparición de ese recuerdo y el contraste entre esos dos tiempos.

Lo curioso es que ese cambio *interior* suele responder a un cambio *exterior*, más específicamente a un cambio que se percibe como histórico (o como “crisis en el tiempo”, para volver a Hartog) y que está asociado a lo que en la producción de Bolaño se describe indistintamente como la aparición del “delito o el crimen” (*Los detectives salvajes*, 397), o como la aparición del mal en la historia, y de cuyas características hablaré con mayor detalle más adelante. Baste notar en este punto, sin embargo, dos cosas: 1) que en Bolaño la historia siempre, aunque esté exclusivamente en el fondo de la acción narrada, resulta discernible y de alguna manera termina afectando y movilizand o el primer plano de los personajes; y 2) que esas transiciones exteriores o históricas prácticamente siempre vienen de la mano de un marcado simbolismo y con un tinte ritual. Así, por ejemplo, será en el pueblo de *Nacimiento* donde veremos entrar a “la noche” en *Estrella distante* en el momento en el que Alberto Ruiz-Tagle *nace* de nuevo y se convierte en Carlos Wieder (33), es decir en el momento en el que la dictadura chilena empieza a cometer sus crímenes de lesa humanidad, es decir en el momento en el que el mal absoluto, de acuerdo a Bolaño, entra en Latinoamérica cargando los batones de la Segunda Guerra Mundial,

¹⁸ Ver Nota 18, del tercer capítulo, en la que esta instancia se lee bajo el concepto de “lo siniestro” de

representada por el avión de caza alemán Messerschmitt, y el de la Guerra del Pacífico, representada por el uso del corvo, el cuchillo que el ejército chileno portaba en ese conflicto, lo que se verá más ampliamente en el capítulo 3. En *La literatura nazi en América* el “nacimiento” de Ramírez Hoffman, también en el pueblo de Nacimiento, será todavía más simbólico, ya que las hermanas, que en *Estrella distante* se llaman Verónica y Angélica, acá se llaman María y Magdalena, lo que unido al nombre bíblico del detective que ajusticiará a su asesino (Abel) permite una lectura en clave de todo el fragmento, de lo que nace y de lo que muere en ese momento. Y en *Monsieur Pain*, la muerte de Pierre Curie será descrita como “una función ritual” (137), es decir como el paso significativo de un momento histórico a otro, en este caso la irrupción del fascismo en Europa, que es el telón de fondo ominoso de la novela. También veremos algo similar en *Amuleto*, cuando Auxilio, sitiada por los eventos que originaron la toma de la Ciudad Universitaria de la UNAM, y que culminarían en la matanza de Tlatelolco en 1968, señala que se “disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada” (33), signando la llegada de un mal histórico que obedece a las “tiránicas leyes del cosmos” (34) y que luego recurrirá como “un sueño” en 1973 en Chile (67) y en “un cementerio [olvidado] del año 2666” (77). La historia en Bolaño, por lo tanto, existe a gran escala por medio del mal, pero también puede verse y experimentarse a menor escala, en tiempo real, con la carga y significación simbólica que tiene en los sujetos que protagonizan su ficción, vidas que Bolaño nos presenta a modo de biografías para mejor entender el siglo XX, como se verá en el tercer capítulo.

El trauma del presente y la futilidad del futuro

Sigmund Freud.

Volviendo a lo anterior, vemos en la obra de Bolaño entonces que un momento decisivo e histórico ha venido a separar dos momentos y, en más de un sentido, ha forzado a quienes los habitaron a vivir en un constante estado reminiscente, rara vez pudiendo desviar la vista de los años formativos de la juventud, y rara vez pudiendo escapar del desencanto que emana del presente al contrastarlo con ese pasado. Con lo cual ese continuo recordar vuelve al pasado una suerte de paradoja: al mismo tiempo que parece imposible sacudírsele de encima yace trastornado (en el recuerdo) por el futuro que engendró. La norma, como se puede desprender de lo que he dicho, suele seguir el modelo inverso, y el trauma del pasado a menudo imposibilita el devenir o la continuidad del presente: el sujeto que ha sufrido un evento traumático no consigue asimilarlo del todo, volverlo por tanto un evento consciente, y por consiguiente el presente en cierto modo no existe, se ve obliterado por la reaparición compulsiva de ese pasado que clama por ser escuchado hasta que no pueda seguir siendo ignorado; o, como diría Cathy Caruth, “que grita a través de la herida, al haber sido *testigo de una verdad*” [“cries out from the wound, a voice that witnesses a truth”] (2016, 3, énfasis añadido)¹⁹. Esta verdad de la que se ha sido testigo va a interrumpir intempestivamente toda actividad hasta ser reconocida o admitida. Pero, ¿puede el presente traumatizar al pasado, o por lo menos alterarlo dramáticamente? ¿Puede el presente reabrir el pasado para reevaluarlo? Ése va a ser el caso de la obra de Bolaño. Y, como hemos dicho, se va a tratar de un presente neoliberal, desmemoriado, práctico

¹⁹ Entiendo aquí trauma justamente como lo define la misma Caruth, es decir como “una respuesta, a veces retrasada, a un evento sobrecogedor, o a una serie de eventos sobrecogedores, que se manifiesta en la forma de repetidas e intrusivas alucinaciones, sueños, pensamientos o comportamientos que derivan del evento” [“a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or set of events, which

y funcional, del que sus personajes están siempre conscientes, en la medida en que les resulta diametralmente opuesto al pasado donde alguna vez fueron felices, o donde estuvieron cómodos, o donde *encajaron*, o donde tenían un espacio propio; va a ser ese presente amnésico y descomprometido, ese presente en el que “[t]odos [los exiliados] volvían [a Chile] con la idea del negocio”²⁰ (*Estrella distante*, 145), como veremos, el que va a alterar ese pasado con aires de revolución y de sacrificio, cubriendo la “felicidad de la aventura” juvenil con un manto melancólico y gris que será a menudo relacionado con la adultez, el individualismo, el fin de las empresas colectivas: porque en Bolaño la adultez es a menudo solitaria mientras que la comunidad y la generosidad parecen reservadas para la juventud²¹. Es decir, al individualismo de las sociedades latinoamericanas de fin de siglo Bolaño contrasta con lo comunal, como si estuviera rescatando los proyectos colectivos de la Unidad Popular, pero sin la política de por medio. Y va a ser la certeza incontestable de la derrota, porque se la está leyendo desde la última derrota posible —en este caso, el neoliberalismo—, la que impulse su escritura. En ese sentido, se podría decir que la idea de la “felicidad” en Bolaño, de la que tanto se ha hablado²², viene precisamente de lo colectivo, del rescate que hace de esto Bolaño, aparentemente lo único rescatable

takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event”] (1995, 4).

²⁰ Ver Nota 26 del tercer capítulo, en la que discuto cómo un personaje de *La literatura nazi en América* representa el paso o transición desde el proyecto colectivo de Allende al individualismo exacerbado del regreso de la democracia en Chile.

²¹ De ahí que, por ejemplo, haya algo de juvenil en la reunión y relación entre los académicos en “La parte de los críticos” en *2666*, e incluso en sus intrigas amorosas, lo que puede verse en que ellos mismos parecen sorprendidos y algo atolondrados por la intensidad de su vínculo tardío.

²² Ver capítulo 4.

del fracaso de su generación. Un fracaso del que el escritor chileno nunca va a renegar, porque “hay que reconocer que en la literatura siempre se pierde, pero que la diferencia, la enorme diferencia, estriba en perder de pie, con los ojos abiertos, y no arrodillado en un rincón rezándole a San Judas Tadeo y dando diente con diente” (*Entre paréntesis*, 104). Es decir, en la medida en que no se trancen los ideales de esa juventud, en la medida en que se mantenga uno fiel a los principios que le sirvieron de motor a ésta, el fracaso es secundario, hasta cierto punto no importa.

De este marcado contraste podemos ya sacar una conclusión preliminar, atendiendo a las circunstancias históricas que rodearon la vida de Bolaño: el neoliberalismo en Chile y Latinoamérica, que es una realidad cuando empieza a publicar a mediados de la década del 90, se vuelve una realidad macabra al contrastarlo con el impulso revolucionario de los años setenta, es decir de su propia juventud. Y en ese choque temporal quedará evidenciada la falta de futuro que de un día para otro va a empezar a marcar a su generación en el cambio de siglo en Latinoamérica, su obsolescencia, como veremos en el capítulo 4. Aquellos que fueron alguna vez revolucionarios, o incluso aquellos que militaron de algún modo, independiente del lado en el que lo hayan hecho, se han vuelto obsoletos en un escenario sin cabida ya para el militatismo, y que pretende eternizar el presente olvidándose del pasado. “Chile también nos ha olvidado”, dice el narrador de *Estrella distante*, refiriéndose tanto a él como al torturador Carlos Wieder como al justiciero Abel Romero, todas las caras de la revolución chilena y de la posterior dictadura (121). En ese sentido, la obra de Bolaño es un continuo recordar, en apariencia un hablar permanente sobre el pasado, pero en realidad lo que busca discutir es el

presente mismo, abrir los ojos frente a sus omisiones y olvidos. Para hacer eso, para hablar del presente, Bolaño va a usar lo obsoleto, su propia generación, visibilizando así su desplazamiento hacia esa obsolescencia.

Volviendo a lo anterior, aquí, en la obra de Bolaño el pasado clama también por ser escuchado como en cualquier experiencia traumática, pero lo hace siempre alterado por este punto de enunciación. Es decir, en Bolaño el trauma funciona a la inversa y en un sentido inverso: es el futuro el que va a extender su manto sobre el pasado, el que va a traumatizar al pasado y volver imposible su entendimiento sin que se lo tenga en consideración. Si, como dice Caruth, “el trauma no es localizable en el simple evento original o violento en el pasado de un individuo, sino más bien en la manera en la que su misma naturaleza no asimilada —la manera en la que precisamente no fue acreditado en primera instancia— regresa para perseguir al sobreviviente después” [“trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely not known in the first instance—returns to haunt the survivor later on”] (1996, 4), en cierto sentido lo que ocurre en Bolaño es ese contraste heterocrónico²³. Por eso cada empresa que emprenden los personajes de Bolaño en su ficción está marcada a priori por la futilidad, por la perspectiva del inescapable “desengaño-por-llegar”; como si de algún modo los personajes supieran que se

²³ Podría de hecho decirse que ese contraste temporal sostenido en Bolaño funciona precisamente como una repetición compulsiva traumática. Como indica Sigmund Freud en “Recordar, repetir y reelaborar”, “podemos decir que el paciente no recuerda nada de lo que ha olvidado y reprimido, sino que lo *vive* de nuevo. Lo reproduce no como una memoria sino que como una acción; lo *repite* sin, por supuesto, saber que lo está repitiendo” [“we may say that the patient does not *remember* anything of what he has forgotten and repressed, but *acts* it out. He reproduces it not as a memory but as an action; he *repeats* it, without, of course, knowing that he is repeating it”] (150, énfasis en el original).

encaminan inexorablemente al fracaso personal y generacional. Como por ejemplo en *Monsieur Pain*, cuando al hablar de la Guerra Civil en España, se dice que “es sólo el preludio” (129), como si el fascismo de la Segunda Guerra Mundial ya se conociera de antemano. Bolaño, de este modo, abre una historia que se ha buscado clausurar y olvidar (recordemos nuevamente el olvido de *Estrella distante* y *La literatura nazi en América*, pero también la amnesia forzada de *Nocturno de Chile* que discuto en el segundo capítulo), y deja de este modo que un tiempo, el de las democracias recobradas al alero del neoliberalismo, se inmiscuya en otro, el de la revolución, o el de los intentos revolucionarios, o el del afán revolucionario, y que en ese choque temporal ambas cronologías se desestabilicen entre sí, volviendo las incongruencias del presente evidentes al enfrentarlas a ese pasado diametralmente opuesto, demostrando de paso que la hegemonía histórica en la que pretende todavía vivir Chile ya no es tal.

Reabriendo tiempos clausurados a través del mal

Ésa será una de las claves de la obra de Bolaño: clausurada la posibilidad de la utopía, sin un futuro para su generación, Bolaño va a reabrir el tiempo “hacia atrás”. De este modo, al permitir que ambos tiempos coexistan, el del pasado y el del presente, al permitir de hecho que se habiten entre sí, tiñendo ese pasado con el manto del fracaso del presente, y poniendo en duda la solidez de ese presente debido al contraste con el pasado, Bolaño va a imposibilitar el borramiento del pasado reciente que pretende un presente, el neoliberal, que resulta tan monocrónico como amnésico en su obcecación por pasar de página rápidamente. La única arma de resistencia posible, por lo tanto, será el recuerdo, será la posibilidad de reabrir esa historia, y la

heterocronía que acompañará esa posible apertura del pasado, que pondrá en jaque esos postulados neoliberales. En otras palabras, los personajes de Bolaño van a “resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro” (Hernández, 69), un tiempo que delate las incongruencias de aquél que busca olvidarlo.

Podría hablarse de una heterogeneidad histórica en la obra de Bolaño, que muchas veces se ve incluso reflejada en los objetos, objetos que cargan con distintas temporalidades a cuesta. A los ya mencionados corvo y caza Messerschmitt, podríamos agregar la Biblia de Jerusalén traducida por Raimundo Pellegrí también en *Estrella distante*, el poema vanguardista de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, el juego de guerra o los patines de *El Tercer Reich*, el libro de matemáticas que cuelga de la cuerda en *Los sinsabores del verdadero policía*, o las “armas nuevas que en la guerra del 14 desconocíamos” de *Monsieur Pain* (81), objetos todos que están separados en el tiempo pero que se conectan entre sí como por una red. Con lo que le toca al lector trazar esa red o esa constelación que los une. ¿Cuál es el vínculo? El mal²⁴. Que en Bolaño equivale a decir el delito, el misterio, el crimen histórico. Cada objeto trae consigo su propia historia, su propia supervivencia, pero en su conjunción heterocrónica un solo concepto los une: la aparición de un crimen, es decir el mal absoluto o histórico, que en su literatura nunca es un evento cerrado sino que conectado con otros eventos posteriores y anteriores. Porque, así como el *wargame* que Carlos Wieder crea en *Estrella distante* y que presenta la hipótesis de que la

²⁴ Para Bolaño y el mal, ver Patricia Espinosa (“Roberto Bolaño, un umbral”) y Daniuska González, que lo señalan como una de las bases de su escritura. González de hecho lee el mal como una práctica histórica cuya representación se altera según su momento sincrónico. González Echevarría ha escrito sobre “la complicidad de la literatura en el mal” en *Nocturno de Chile*. Y Alexis Candia ve el mal en Bolaño como un modo de egoísmo.

historia es cíclica, preguntándose si esa condición es “una *casualidad*, un *símbolo* o una *profecía*” (109, énfasis en el original), también Bolaño se hará esa pregunta en el resto de su obra. Así, el crimen del nazismo no se acaba con el fin de la Segunda Guerra Mundial. El crimen de las dictaduras no se acaba con las democracias. Dicho de otro modo, la historia en Bolaño es una historia del mal, no del todo cronológica, o al menos no una que se ordene teleológica o cronológicamente. Es una historia heteróclita, o alocrónica²⁵, que avanza a saltos (hacia atrás) (y a veces hacia adelante, como en *Amuleto* y en *La literatura nazi en América*), saltos conectados muchas veces por la casualidad y no la causalidad, ya que los “efectos del mal [...] a veces parecen concatenados por el azar” (*Nocturno de Chile*, 46).

El mal en Bolaño nacerá precisamente de esta incógnita: ¿es el mal casual o casual? O, lo que es lo mismo: los crímenes de la historia, ¿son evitables, e incluso predecibles?, pregunta que se formula el detective Abel Romero en *Los detectives salvajes*: “Si [el mal] es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. *Y a eso se resume todo*” (397, énfasis añadido). A Bolaño le interesa menos responder esa pregunta que poder plantearla como la gran interrogante que nos lega el siglo pasado. De hecho, la respuesta nunca llega directamente sino que oblicuamente, apenas sugerida: el mal es en sí la repetición, es el crimen histórico que no es uno solo ni su

²⁵ En antropología se suele usar el término alocrónico para referirse a sociedades que viven en una misma época pero en distintos estados de desarrollo, es decir para hablar de tiempos “otros” coexistiendo (“alo” significa “otro” en griego). A mí me interesa la idea de elementos marcadamente históricos en Bolaño que pertenecen a distintas temporalidades que sin embargo coexisten.

contingencia sino que trasciende la historia para reaparecer sistemáticamente en ella. Y sin un fin aparente, ya que “este tipo de historias [las historias sobre el mal] no tienen un final” (“El secreto del mal”, 23). Sin la reaparición o recurrencia, por tanto, el mal no podría ser histórico, y por lo tanto no podría explicar el siglo, ser la marca del siglo (*Los detectives salvajes*, 397; *Entre paréntesis*, 206). Por eso señalo que el mal es alocrónico en Bolaño, porque ocurre en distintos tiempos que están unidos sutilmente y en apariencia sólo aleatoriamente, ya que como dice Quim en *Los detectives salvajes*, “est[amos] gobernados por el azar” (383). Es un azar que depende de la voluntad de los hombres, como se desprende de este fragmento de *Nocturno de Chile*: “vi ortigas y toda clase de malas hierbas y vi piedras puestas aparentemente al dictado del azar pero cuyo trazo correspondía a una voluntad humana” (30)²⁶. Lo que nos lleva a pensar en esa instancia de “La parte de los críticos” en 2666 en la que vemos la siguiente reflexión sobre el dilema: Morini le pregunta a Johns por qué se cortó la mano, y la respuesta viene de una conversación que éste tuvo con un amigo sobre la casualidad, para Johns “la otra cara del destino”. Dice Johns:

La casualidad [...] es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y *si las obedece nosotros las desconocemos*. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta.

Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se

²⁶ La conexión entre voluntad y azar ya había sido prefigurada en *Monsieur Pain*: “Los médicos que me recogieron no supieron nunca cómo logré mantenerme con vida. Gracias a la voluntad, fue mi

realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros. (123, énfasis añadido)

Es decir, en esa recurrencia impulsada por una aparente casualidad se cifra el porvenir de un siglo. Lo que hará que uno de los personajes de *Los detectives salvajes* señale que “en esa tormenta [la del azar] todos nos ahogaríamos” (383). De hecho, se ha dicho que el mal en Bolaño es en principio vago y ahistórico, y recién en sus últimas obras avanza “hacia la materialidad específica de una violencia con coordenadas políticas, culturales y económicas precisas”, rebelándose Bolaño contra “las condiciones históricas del capitalismo tardío junto con las redes políticas locales” (Zavala, 154). Pero yo insistiría más bien en la idea de que se trata de un mal alocrónico, o si se quiere también suprahistórico, y enfatizaría la importancia de esta diferencia y de lo que de ésta se puede colegir. Que el mal sea ahistórico significa que no participa de la historia de ninguna manera, mientras que el carácter alocrónico enfatiza su simultaneidad en distintos tiempos, a la vez que lo suprahistórico señala que va más allá de cada uno de estos tiempos sincrónicos o específicos, que los trasciende precisamente porque no depende de ellos; pero que aun así se inscribe en ellos, es decir se inscribe en la historia con el potencial de alterarla. Lo cierto es que en Bolaño el mal nunca hace su aparición del todo aislado, siempre se hace hincapié en las conexiones que existen entre los distintos momentos históricos en los que éste aparece, por muy subterráneas o vagas que puedan ser; es más, se subraya a menudo la forma en la que éste los atraviesa, a los momentos históricos, justamente para

respuesta. Como si la voluntad tuviera algo que ver con la vida y sobre todo con la muerte. Ahora sé que fue gracias a la casualidad. Y saberlo no es ningún consuelo” (84).

conectarlos, y a partir de esta conexión reabrir las historias clausuradas y subrayar la responsabilidad social que surge de esta reapertura forzada.

Una primera definición del mal es conjeturada por Bolaño en *El Tercer Reich*²⁷ por medio de un diálogo de novela: “Usted afirma haber repetido varias veces el mismo crimen. No, no está usted loco. En eso, precisamente, consiste el mal (126). O, en otras palabras, como ya se ha señalado, el mal es un crimen, es decir el nazismo es un crimen, las dictaduras son un crimen; pero también el mal es uno solo, siempre el mismo, que recurre eternamente a través de la historia. (De lo que se desprende que seguirá recurriendo.) Porque para Bolaño “la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí *en monstruosidad*” (2666, 993, énfasis añadido). Por ende, el mismo mal que hizo avanzar a los españoles en la Conquista ayudó luego a los primeros chilenos a derrotar a la confederación peruana-boliviana en la Guerra del Pacífico. Y luego llegó a Alemania. Y luego de vuelta a Latinoamérica²⁸. Piénsese, por ejemplo, en el poema narrativo “Los neochilenos”, parte del volumen *Tres*, y que sigue el viaje del Jack Kerouac chileno Pancho Ferri (o Pancho Misterio) y sus acólitos musicales a través del desierto chileno. Se trata de un viaje inútil, “[g]obernad[o] / Por el azar” (110), hacia el norte (“El norte que imanta los sueños”).

²⁷ Si bien *El Tercer Reich* se publicó póstumamente, fue escrita entre mediados y fines de los años ochenta. Andrés Ibáñez la clasifica dentro de las “obras de juventud”, que comprenden también *Amberes*, *Monsieur Pain*, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, y la *Pista de hielo*, y señala que son obras en las que Bolaño todavía está buscando su voz. En el apéndice II propongo una clasificación diferente, basada en las temáticas de Bolaño antes que en los años de escritura o éxito de sus obras.

Un viaje que ya se ha hecho, un viaje por tanto de repeticiones (resulta decidido que durante el periplo atraviesen Humberstone, conocido pueblo salitrero chileno que lleva un siglo abandonado) y que se lleva a cabo con resignación, como si no se pudiera hacer otra cosa que embarcarse en él. Los neochilenos, enfrentados a las “variantes neoyorkinas del sexo”, a actos que sólo pueden expresarse en el lenguaje de la industria pornográfica (“fist-fucking” y “feet-fucking” en vez de sus traducciones al español), llegarán a preguntarse, combinando y anticipándose a dos de las preocupaciones novelísticas futuras de Bolaño, el porno y el mal: “¿Cómo puede existir / Tanta maldad / En un país tan nuevo, / Tan poquita cosa?” (88). Luego se encontrarán oficiales retirados portando cartucheras para sus pistolas, dentro de un mundo de “Asesinos y conversos” que evoca a la dictadura, cuyos ecos sensibles remarcaban una presencia todavía viva (90). Y entonces llegan a Perú, traspasando “La frontera de la Razón” (94), aunque a esas alturas diríase que no queda tan claro si los neochilenos están entrando o saliendo de ella, o al menos no queda tan claro como sí se entiende que para entonces el suyo se ha vuelto un viaje en el tiempo, o a través del tiempo, al “Perú legendario” (94), donde habrán de encontrar viejos resabios de la Segunda Guerra Mundial (98), en lo que podría leerse como otra pista directa más sobre las sutiles conexiones históricas que Bolaño intenta hacer para explicar el siglo XX a través del mal. Porque, como señala Pancho Misterio, “acostado / En el fondo de la camioneta”: “filamentos / De generales nazis como / Reichenau o Model / Evadidos en espíritu / Y de forma involuntaria / Hacia las Tierras Vírgenes / De Latinoamérica: /

²⁸ En el póstumo “El imbécil de la familia” se lee: “La radio informaba que en Santiago se estaba perpetrando un golpe militar. *Blitzkrieg* o *Anschluss*, qué más daba, el Ejército de Chile estaba en marcha” (26).

Un hinterland de espectros / Y fantasmas. / Nuestra casa / Instalada en la geometría / De los crímenes imposibles” (100). El mal no desaparece, como ya hemos dicho, y Bolaño emparenta aquí al nazismo con las dictaduras latinoamericanas y con la Guerra del Pacífico, poniéndose de parte de los vencidos, para Bolaño los verdaderos valientes (100).

Este poema pone de manifiesto una constante en las obras de Bolaño, en las que, como si se tratara de una estratagema nietzscheana, sólo el poeta, que “no se muere, se hunde, pero no se muere” (*Los detectives salvajes*, 341) es capaz de ver ese mal recurrente y entenderlo a cabalidad; es decir, entender precisamente esta recurrencia, ya que el poeta, como el joven envejecido de *Nocturno de Chile*, “salta sobre la historia” (124). Aunque no pueda hacer (casi) nunca nada al respecto, justamente porque ha sido desplazado por esa misma historia hacia la obsolescencia. Y la historia lo deja enmudecido, al poeta, como deja mudo al joven envejecido, porque “[p]oco puede uno solo contra la historia” (148). Y porque “la historia, la verdadera historia, [...] es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería *matar de la risa*” (124). Es de este modo que Bolaño resuelve la incógnita de la causalidad versus la casualidad, a la vez que no resuelve nada. Nos señala que se trata del mismo mal, un único mal indivisible, que no consigue ser erradicado, y que a la vez sobrevive generaciones. Es decir, este mal no brota espontáneamente. Pero su recurrencia sí que es azarosa. El azar es el que hace estas conexiones entre los distintos males, porque sólo el azar explica los diversos movimientos de los personajes que acarrean el mal (como el torturador chileno en España en *Estrella distante*, el escritor alemán en México en *2666*, etcétera), así como la aparición misma del mal. En otras palabras,

Bolaño resuelve el crimen, el enigma del siglo, que podríamos resumir con las siguientes frases o preguntas: ¿por qué estos súbitos brotes de mal absoluto? ¿Por qué las dictaduras? ¿Por qué el exterminio nazi? ¿Por qué los feminicidios? La respuesta, más descriptiva que prescriptiva, es debido a la pervivencia del mal.

El poeta de Bolaño como el contemporáneo de Agamben y el extemporáneo de Nietzsche

“El océano te rodea; es cierto, no siempre ruge, y a veces se queda quieto como si fuera sedoso y dorado y un gentil sueño auspicioso. Pero habrá momentos en los que sabrás que es infinito. Y que no hay nada más terrible que la infinitud”
[“Beside you is the ocean: to be sure, it does not always roar, and at times it lies spread out like silk and gold and reveries of graciousness. But hours will come when you will realize that it is infinite and that there is nothing more terrible than infinity”]

Friderich Nietzsche, *La gaya ciencia* (180).

En ese sentido, los poetas desplazados de Bolaño calzan con los “relevantes”, “los verdaderamente contemporáneos”, para seguir a Friedrich Nietzsche y a Giorgio Agamben, “aquellos que ni coinciden perfectamente ni se ajustan a las demandas” de su tiempo [“those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands”]. Para Agamben, lo contemporáneo es una disonancia. El contemporáneo, como él lo ve, es, *debe* ser anacrónico, obsoleto, desplazado: “Ser contemporáneo es, por lo tanto, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a él a la vez que mantiene una distancia. Para ser más precisos, es *esa relación con el tiempo que adhiere a él a través de una disyuntiva y un anacronismo*” [“Contemporariness is, then, a singular relationship with one’s time, which adheres to it and, at the same time,

keeps a distance from it. More precisely, *it is that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism*”] (41, énfasis en el original). Precisamente porque son irrelevantes, inútiles y anacrónicos, los contemporáneos “son más capaces que otros para percibir y comprender su época” [“are more capable than others of perceiving and grasping their own time”] (40). De hecho, es sólo gracias a esa “dis-cronía” que pueden observar su tiempo (41). Que pueden “mantener la mirada firmemente en su propio tiempo, para percibir no sus luces sino más bien su oscuridad” [“who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness”]. Es decir, los contemporáneos son los que “sabe[n] ver esa oscuridad”, los que “están en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” [“who knows how to see this obscurity, who is able to write by dipping his pen in the obscurity of the present”] (44)²⁹. De ahí que Nietzsche se pregunte, en *El caso Wagner*: “¿Qué requiere un filósofo, primera y últimamente, de sí mismo?”. Y responda sin dudar: “Sobreponerse a su época *en sí mismo*” [“What does a philosopher demand of himself first and last? To overcome his time in himself”] (611, énfasis añadido). Bolaño en ese sentido es “extemporáneo” a la usanza de Nietzsche, que define serlo como algo que “actúa en contra de nuestro tiempo y por lo tanto *en* nuestro tiempo y, esperemos, para el beneficio de un tiempo futuro” [“acting counter to our time and thereby acting on our time and, let us hope, for the benefit of a time to come”] (“Acerca de la utilidad y desventajas de la historia para la

²⁹ No parece casual que Pedro Lemebel, el coetáneo nacional de Bolaño que éste más rescató y defendió de la literatura chilena, haya descrito su propio universo literario como “la penumbra, esa penumbra que de alguna manera es un lugar social *ensombrecido en este momento por el mercado*” (2018, 37, énfasis añadido).

vida”, 60, énfasis añadido)³⁰. Y agrega que el hombre virtuoso “siempre se alza contra el poder ciego de los hechos, contra la tiranía de lo actual, y se somete a sí mismo a leyes que no son las del flujo histórico. Siempre nada a contracorriente de la historia, ya sea luchando contra sus pasiones, como los más cercanos brutos devenires de su existencia, o dedicándose a la honestidad” [“rising against that blind power of the factual and tyranny of the actual and by submitting to laws that are not the laws of the fluctuations of history. It always swims against the tide of history, whether by combating its passions as the most immediate stupid facts of its existence or by dedicating itself to truthfulness”] (106)³¹. Pero esa honestidad, o ese observar la oscuridad, asomarse al abismo, no es fácil y tiene un precio, el “sufrimiento” voluntario que “*viene de la mano con ser veraz*” al educarse uno mismo contra su época, según Nietzsche [“*voluntarily takes upon himself the suffering involved in being truthful*”] (“Schopenhauer como educador”, 152, énfasis en el original). Este precio en los personajes de Bolaño se va a traducir en no poder sacudirse de encima el horror de lo que se ha observado. Desde cuentos como “El Ojo Silva”, de *Putas asesinas*, al personaje de Udo en *El Tercer Reich*: una vez que entra el horror no se lo

³⁰ Si bien la mayoría de las traducciones al español hablan de meditaciones “intempestivas”, tanto Walter Kaufmann como R. J. Hollingdale traducen *unzeitgemässe betrachtungen* como *untimely meditations*, siguiendo el entendimiento de que *zeit* significa tiempo o era, *gemäss* apropiado u oportuno, y *betrachtung* contemplar u observar. De ahí que yo prefiera usar aquí la palabra extemporáneo al hablar del sujeto que quiere rescatar Nietzsche pero mantenga el título como ha sido traducido. Ver la nota al texto en la edición de Cambridge de Daniel Breazeale (xliv).

³¹ En otro sentido, lo suprahistórico en Bolaño se aleja bastante de Nietzsche, ya que éste distingue en su famoso ensayo tres usos de la historia: 1) la anticuaría, que busca la preservación o conservación del pasado; 2) la monumental, que pretende emularlo; y 3) la crítica, que busca que el presente se libere de su pasado. De acuerdo a Nietzsche lo suprahistórico vendría del equilibrio entre los tres usos. En Bolaño el mal es perpetuo y por tanto lo suprahistórico surge a partir del reconocimiento y entendimiento de esa recurrencia; es el único elemento que permite ponerse por encima de la historia.

puede ignorar más. O, como dice uno de los personajes de *La pista de hielo*: “En el fondo sólo sabíamos que estábamos colgados en el vacío. Pero no teníamos miedo” (175). De ahí que a Auxilio Lacouture en *Amuleto* “desde septiembre de 1968”, es decir desde la matanza de Tlatelolco, “las pesadillas no [le fueran] extrañas” (41). Ese día entra el horror a México, el primer atisbo siendo la entrada en la universidad de los militares, y la confirmación de la matanza posterior. De ahí que se hable de un parto de la historia, como ya se ha dicho, y que ese parto lo sufra la madre de los poetas, ya que sólo los poetas serán capaces de entender y ver ese horror de cerca, ya que los poetas son escritores verdaderos y las vidas de los escritores verdaderos “discurren, aunque ellos no lo s[epan], en el borde del abismo” (“El viejo de la montaña”, 27). Auxilio nunca va a salir de ese baño, realmente; no será capaz de salir del abismo³². El baño se volverá de este modo una máquina del tiempo. Todo está sucediendo desde el pasado, desde el baño, desde el “mirador de 1968” (52), desde donde se recordará incluso el futuro. Auxilio se convertirá de este modo en una especie de Casandra, profeta-pitonisa del horror: “yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y éstas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura” (59). Esto es algo similar a lo que nos habla Nietzsche en su segunda meditación intempestiva, en la que discute su época como una era *históricamente consciente*, y en la que el conocimiento del pasado se vuelve una carga para el hombre (61). El olvido se vuelve necesario para la acción y la felicidad (62), pero el olvido sólo puede ser momentáneo, ya que los únicos seres perfectamente ahistóricos u “olvidadizos” son los animales, como las vacas (60). Esto nos remite a

³² Ignacio Echevarría ha señalado que “[l]a obra entera de Bolaño permanece suspendida sobre los

un pasaje de *Monsieur Pain*, en el que se discute el dolor en función del olvido:

Puede verlo así: las enfermedades, todas, son provocadas por desarreglos nerviosos. Desarreglos inducidos, planeados con antelación y frialdad; ¿por quién?, por el mismo enfermo, por el ambiente, por Dios o por el Destino, no viene al caso... El hipnotismo invertiría el proceso y provocaría la curación. Es decir, el olvido. Dolor y olvido inducidos, piénselo por un instante, y en medio nosotros... (89)

La única solución que da Nietzsche es sobreponerse al pasado y pensar suprahistóricamente, ya que los “hombres históricos creen que el significado de la existencia se hará cada vez más claro en el curso de su *proceso*”, mientras que “el hombre suprahistórico [...] no ve salvación en el proceso; para él, más bien, el mundo se yergue completo y alcanza su meta en cada momento” [“These historical men believe that the meaning of existence will come more and more to light in the course of its *process*... the suprahistorical man, who sees no salvation in the process and for whom, rather, the world is complete and reaches its finality at each and every moment”] (65-6, énfasis en el original). Por eso Agamben y Bolaño hablan de coraje y valentía a la hora de contemplar la oscuridad: porque intuyen que existe un sacrificio de por medio; que hay un precio a pagar por haberla contemplado, además de por ponerse por encima del tiempo, ya que no hay vuelta atrás con ese sacrificio. Agamben nos dice que

ser contemporáneo es, primeramente y ante todo, un asunto de coraje, porque significa ser capaz no sólo de mantener fija la mirada en la

abismos a los que no teme asomarse” (“Nota preliminar”, 8).

oscuridad de la época, sino también percibir en aquella oscuridad una luz que, a la vez que nos está dirigida, se aleja infinitamente de nosotros. En otras palabras, es como ser puntual para una cita a la que sólo se puede faltar. [to be contemporary is, first and foremost, a question of courage, because it means being able not only to firmly fix your gaze on the darkness of the epoch, but also to perceive in this darkness a light that, while directed towards us, infinitely distances itself from us. In other words, it is like being on time for an appointment that one cannot but miss.] (46)

O como emprender un viaje sospechando que nunca se llegará a destino³³. Es decir, el sacrificio es absoluto. “Pero nosotros sabemos que todos / Nuestros asuntos / Son finitos (alegres, sí, feroces, / Pero finitos)”, leemos en el poema “Los pasos de Parra”, que continúa en esa misma línea:

La revolución se llama Atlántida / Y es feroz e infinita / Mas no sirve para nada / A caminar, entonces, latinoamericanos / A caminar a caminar / A buscar las pisadas extraviadas / De los poetas perdidos / En el fango inmóvil / A perdernos en la nada / O en la rosa de la nada / Allí donde sólo se oyen las pisadas / De Parra / Y *los sueños de generaciones / Sacrificadas bajo la rueda / Y no historiadas.* (621, énfasis añadido)

En ese sacrificio, pues, yace la clave generacional en Bolaño. “[N]uestra imagen de la felicidad”, nos señala Walter Benjamin, “está indisolublemente atada a la imagen de

redención. Lo mismo aplica a nuestra visión del pasado, la preocupación de la historia” [“Our image of happiness is indissolubly bound up with the image of redemption. The same applies to our view of the past, which is the concern of history”] (254). Bolaño, en ese sentido, quiere, al recordar, reabrir y reescribir el pasado, y más que justificar, explicar, y al explicar redimir, sobre todo a esa generación “no historiada”, y a aquellos poetas que “sabe[n] meter la cabeza en lo oscuro” (*Entre paréntesis* 39), verdaderos guardianes de la memoria y del olvido al ser los únicos que se atreven a mirar el vacío de frente y por lo tanto a actuar frente a la inmovilidad amnésica del presente. De ahí que Auxilio Lacouture diga que “veía torbellinos de polvo, nubes de polvo que se materializaban en una pampa que existía en el fondo de mi memoria, y las nubes avanzaban hasta llegar al DF, las nubes de mi pampa particular que era la pampa de todos *aunque muchos se negaban a verla*” (*Amuleto*, 14, énfasis añadido). Sólo el poeta ve lo que los demás no pueden. Porque, como recalca Bolaño,

[u]n poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. *Con esta convicción crecimos*. El primer anunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte. (“Enrique Martín”, 41, énfasis añadido)

Eso también se ve reflejado en la historia que Don Pancraccio Montesol le cuenta a Hugo Montero, que a su vez le ha contado Monteforte Toledo:

³³ En el capítulo 4 desarrollo en más detalle la idea del viaje sin destino en Bolaño como una respuesta

Un poeta se pierde en una ciudad al borde del colapso, el poeta no tiene dinero, ni amigos, ni nadie a quién 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 prefigura. Y sin embargo el susodicho poeta no muere. [... E]l poeta no muere, se hunde, pero no muere. (340-1)

Algo a lo que Bolaño se referirá una y otra vez en su obra, tanto de ficción como de no ficción. Porque en ambos casos se desprende una idea del poeta que congrega lo que Peter Bürger califica, en *Teoría de la vanguardia*, como la máxima vanguardista por excelencia: que la experiencia estética aúne arte y vida. A veces Bolaño va a conseguir esto parodiando la conexión entre arte y vida (como en *La literatura nazi en América* o *Estrella distante*³⁴), pero en cualquier caso, incluso al hacer eso, o quizás justamente haciéndolo, terminará de demostrar que sólo la poesía de verdad, es decir la que se mancha las manos (como hace el protagonista de *Estrella distante* al final de la novela, pero también como hace el propio Wieder a lo largo de la misma, haciendo visible una violencia que todo el mundo busca ignorar o silenciar, a la vez que insinuando que el silencio es lo único a lo que se le debe temer), será capaz de mirar de frente y entender el mal histórico y su recurrencia. Porque lo hará precisamente desde ese fracaso, “sin parar mientes en las incomodidades, entregado a su obra como sólo un artista puede

programada a la funcionalidad neoliberal y al tiempo productivo capitalista.

³⁴ Ver capítulo 3.

hacerlo, contra viento y marea, sin importarle la lluvia que a menudo anegaba los campos de aquella región ni las tormentas que pasaban por el cielo gris” (*Nocturno de Chile*, 58).

De todos modos, cabe señalar que los poetas de Bolaño viven, incluso más que las vanguardias que los inspiran, una contradicción inescapable: son utopistas sin futuro, saben de antemano que no hay nada al final del camino, si bien valoran de todos modos el viaje porque, como Carlos Wieder, son dueños de una voluntad sin fisuras, una voluntad sólo comparable a la del superhombre de Nietzsche³⁵. Aquél sabía encontrar consuelo en el eterno retorno: más que sucumbir al nihilismo al descubrir que viviría cada momento una y otra vez, que regresaría “con este sol, con esta tierra, con esta águila, con esta serpiente” [“with this sun, with this earth, with this eagle, with this serpent”] (“Así habló Zaratustra”, 333), el superhombre sabía que esa repetición volvía cada instante de su existencia significativo. La vida se vuelve memorable porque de súbito lo es, porque su carácter infinito le otorga ese valor a cada instante. Algo similar le sucede al poeta de Bolaño, que se sabe abocado al fracaso pero encuentra consuelo en ese conocimiento, como si su única trascendencia fuera *saberse* obsoleto. Como dice R. J. Hollingdale, Nietzsche busca “establecer un nuevo significado para el hombre en un mundo que se ha vuelto carente de

³⁵ Como diría el mismo Bolaño en una entrevista: “El momento en que uno decide ser escritor es un momento de locura total y *de voluntad*, entendida en el sentido nietzscheano de la palabra, que es un sentido bastante delirante” (en Cárdenas, 8, énfasis añadido). Otra similitud con Nietzsche es el frenesí de la escritura de sus últimos años, el sentido creciente de urgencia” [“a growing sense of urgency”], como lo ha llamado Jonathan Monroe (1). R. J. Hollingdale señala que Nietzsche “estaba perpetuamente enfermo desde 1872 [...] y temía morir antes de escribir todo lo que quería escribir: el carácter compulsivo de su trabajo [...] probablemente tiene sus raíces en ese miedo” (130) [“Nietzsche was perpetually ill from about 1872... he was convinced from the first that he was incurable and feared

significado” [“to establish a new meaning for man in a world become meaningless”] después de la hipótesis de selección natural de la teoría evolutiva de Darwin (143). Del mismo modo que Bolaño quiere establecer un nuevo significado a partir de la aparición del mal en la dictadura y de la obsolescencia generacional de la democracia. En ese sentido, las conclusiones son similares. El poeta de Bolaño es como el *übermensch* o superhombre nietzscheano, un “héroe develador de héroes, como el árbol caído que anuncia el principio del bosque” (“Manifiesto infrarrealista”, 362). Nietzsche necesita el eterno retorno para, primero, entender el mundo, y segundo, *aceptarlo*. Bolaño pasa por un trance similar, ya que necesita validar su experiencia y la de su generación después del fracaso, para que éste no haya sido en vano. Y, al igual que, como hemos dicho, Bolaño descreerá de los poetas que no se manchan las manos, Nietzsche se rebela contra una filosofía que sólo piensa y no actúa. “Yo profito de un filósofo sólo en la medida en que éste puede servirme de ejemplo”, nos dice en su tercera meditación intempestiva. Y agrega: “Pero este ejemplo debe ser suministrado por su vida entera y no meramente en sus libros” [“I profit from a philosopher only insofar as he can be an example... But this example must be supplied by his outward life and not merely in his books”] (136-7)³⁶. Se debe, pues, vivir la filosofía, como se debe vivir la literatura. “Y si no pueden ser los santos del conocimiento”, nos dice Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, “al menos sean sus

he would die before he had written all he wanted to write: the compulsive character of his work... probably has its roots in this fear”].

³⁶ Luego Nietzsche critica la academia de una manera que en cierto sentido evoca a los académicos de “La parte de los críticos” de 2666: “Kant se aferró a su universidad, se sometió a sus reglas [...] por lo que resulta natural que su ejemplo haya producido, sobre todo, profesores universitarios y filosofía profesoral” [“Kant clung to his university, submitted himself to its regulations... so it is natural that his example has produced above all university professors and professorial philosophy”] (137).

guerreros. Ellos son los acompañantes y precursores de semejante santidad. [...] Deberías buscar a tu enemigo, deberías librar tu guerra—una guerra por tus opiniones. Y si tu opinión se ve derrotada, tu honestidad aun así debería encontrar un triunfo en ello” [“And if you cannot be saints of knowledge, at least be its Warriors. They are the companions and forerunners of such sainthood... Your enemy you shall seek, your war you shall wage—for your thoughts. And if your thoughts be vanquished, then your honesty should still find cause for triumph in that”] (159). En “La mejor banda”, Bolaño nos dice que

[s]i tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisiacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas. No hay nadie en el mundo más valiente que ellos. No hay nadie en el mundo que *encare el desastre con mayor dignidad y lucidez*. (*Entre paréntesis*, 109, énfasis añadido)

Esta valentía y dignidad, que en Bolaño habría que llamar metafísica, queda mejor ejemplificada en una escena clave de *Los detectives salvajes*, la del recuento que hace Xosé Lendoiro, “poeta y abogado”, de su primer encuentro con Arturo Belano, trasunto del mismo Bolaño. Entre citas latinas y otros culteranismos, Lendoiro, que publica una revista de poesía de la que es “el mecenas y el editor, el director y el poeta estrella” (427), cuenta la historia de un paseo que terminó en tragedia. En medio de una excursión familiar, un chico llamado Elifaz cayó en un pozo, una grieta o sima “profunda e insondable” llamada Boca del Diablo (429). Aunque Lendoiro se llama a

sí mismo, repetidas veces, un hombre de acción (428, 430), sólo se atreve a gritar el nombre del niño desde el brocal de la grieta, que le responde “[u]n eco siniestro” (430). Como si se tratara del mismo Elifaz del Libro de Job exhortando a éste a confesarse a sí mismo su verdadera naturaleza³⁷, Lendoiro parece vislumbrar que es tanto un mal poeta como un cobarde. Finalmente, un mozo se aventura en el pozo, pero pronto se devuelve diciendo que vio al diablo (431). Empieza a oscurecer y nadie sabe qué hacer hasta que de pronto aparece el vigilante de un camping, Arturo Belano, que sin dilación entra en el abismo. Entonces Lendoiro rememora el cuento “La sima” de Pío Baroja, que transcurre de la misma forma que la peripecia que está observando. En el cuento de Baroja, sin embargo, el desafortunado muchacho queda abandonado a su suerte después de esa supuesta aparición diabólica, mientras que aquí es rescatado por Belano, poeta que no duda en no sólo asomarse al abismo (literal) sino que también en entrar decididamente en él, poeta que no es abogado ni tiene una revista de poesía, poeta en realidad que ni siquiera se presenta como poeta, pero que “supo desde el primer día” que conoció a Lendoiro que éste “era un pésimo poeta” (444).

Agamben agrega que no se trata tan sólo de poder discernir la oscuridad del presente y aferrarse a la luz. El contemporáneo debe ser capaz

al dividir e interpolar el tiempo, de transformarlo y ponerlo en relación
a otros tiempos. De leer la historia de un modo inesperado, de ‘citarla’

³⁷ Pues las lecturas bíblicas de este episodio no se limitan al diablo. Elifaz es el nombre de un personaje de la Biblia, del libro de Job. En hebreo el nombre significa “el propósito de Dios”. En el relato bíblico, Elifaz es uno de los tres falsos amigos que visitan a Job cuando éste está enfermo; se trata del que lo acusa de no obedecer del todo a Dios, para luego decirle que los que son verdaderamente buenos nunca son del todo olvidados por la Providencia, mientras que los pecados secretos siempre son castigados, aunque sea eventualmente. Lo exhorta pues a abandonar el pecado, a confesarlo todo y a no seguir mintiéndose a sí mismo. También le dice —y esto es relevante pensando en la obra de Bolaño— que no existen los hombres completamente inocentes.

de acuerdo a una necesidad que no proviene en modo alguno de su voluntad, sino de una exigencia que no puede no atender. Como si esta invisible luz que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado, de tal forma que el pasado, al verse tocado por esa sombra, adquiriese la habilidad de responderle a la oscuridad del ahora. [he is also the one who, dividing and interpolating time, is capable of transforming it and putting it in relation with other times. He is able to read history in unforeseen ways, to “cite it” according to a necessity that does not arise in any way from his will, but from an exigency to which he cannot respond. It is as if this invisible light that is the darkness of the present cast its shadow on the past, so that the past, touched by this shadow, acquired the ability to respond to the darkness of the now.] (53)

Eso es precisamente lo que es posible ver en Bolaño, una suerte de responsabilidad histórica inexpugnable, relacionada con esa recurrencia del mal: si el mal existe, y si es una entidad suprahistórica que trasciende cada momento histórico en el que aparece, y si sólo los poetas son capaces de reconocerlo y de entender su alocronicidad, entonces los poetas tienen una responsabilidad. De nuevo resulta pertinente pensar en Nietzsche:

Pero hay un momento en que nos damos *cuenta de esto*: [...] Vemos que, al igual que con toda la naturaleza, estamos empujando hacia el hombre como hacia algo que se yergue por encima nuestro. [...]

—¿Y quiénes son los que nos pueden elevar? Son los hombres

verdaderos, los que ya no son animales, los filósofos, artistas y santos. [... Esta persona] se pone a sí misma por encima del círculo de la cultura, [y dice] veo por encima de mí algo más elevado y más humano que yo; que todos me ayuden a alcanzarlo, ya que yo ayudaré a todos los que saben y sufren como yo: para que al fin pueda aparecer el hombre que se sienta perfecto e ilimitado en conocimiento y amor, percepción y poder, y quien en su completud es uno con la naturaleza, el juez y evaluador de las cosas. [But there are moments *when we realize this...* we see that, in common with all nature, we are pressing towards man as towards something that stands high above us... —and who are they who lifts us? They are those true men, those who are no longer animal, the philosophers, artists and saints... I see above me something higher and more human than I am; let everyone help me to attain it, as I will help everyone who knows and suffers as I do: so that at last the man may appear who feels himself perfect and boundless in knowledge and love, perception and power, and who in his completeness is at one with nature, the judge and evaluator of things”]

(“Schopenhauer como educador”, 158-63, énfasis en el original)

Esto resulta particularmente relevante porque en Bolaño los poetas son siempre figuras éticas antes que estéticas, o como diría él mismo en el manifiesto infrarrealista: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa” (362). Es decir que no es necesario que escriban siquiera. De ahí que a Auxilio Lacouture se le pueda llamar poeta aunque nunca escriba, no sólo porque dice ser la madre de todos

los poetas mexicanos, sino que también y sobre todo porque ella es la única que reconoce el abismo que se cierne sobre Latinoamérica a fines de los años 60. Lo mismo con Cesárea Tinajero, la madre de los infrarrealistas en *Los detectives salvajes*, y de quien sólo sobrevive un poema que es en realidad un dibujo que es en realidad un chiste. Y sin embargo ella lo va a entender todo y hasta se va a sacrificar por los poetas jóvenes que le han traído su propia destrucción a la puerta de su casa. En otras palabras, los poetas, que en la cosmovisión de Bolaño viven en el caos, siguiendo a las leyes de la poesía que se oponen a “las tiránicas leyes del cosmos” (*Amuleto*, 34), identifican el mal histórico, saben dónde está la “boca negra” del infierno, pero no terminan de decidirse a destrozarlo, no “asumen ellos mismos esta responsabilidad” (*Amuleto*, 17) salvo en contadas ocasiones, como en *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, o 2666.

Bolaño quiere hablar de su generación, esa generación culpable pero también redimible, que es derrotada pero que también fue feliz, “felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor” (*Entre paréntesis*, 327). Con esto en mente hay que entender sus palabras en el “Discurso de Caracas”, un texto que puede indudablemente leerse en un tono elegiaco, y en el que Bolaño asegura que todo lo que ha escrito

es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y *los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia*, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una *causa* que creíamos la más generosa de

las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. (*Entre paréntesis* 37, énfasis añadido)³⁸

La escritura de Bolaño, por tanto, y como señala Patricia Espinosa, es “una búsqueda necesariamente sustentada en la memoria, donde todavía es posible encontrar algún mínimo sentido” (2002, 131). Por eso su principio redentor es el desencanto, y por eso sus héroes tienen que ser fracasados. Aún más: por eso el ideal tiene que ser el poeta, alguien que está en los márgenes, que ya no habla por un país o un continente a la manera del *Canto General* de Pablo Neruda, sino que, con suerte, por él mismo, como el Cristo de Elqui de un Nicanor Parra burlón. En las palabras de Eugenia Brito:

Parra desmitifica varios conceptos imperantes en esta sociedad, conceptos tales, como: el escritor como vate, profeta, intérprete de los sueños y deseos del inconsciente de su pueblo y aún más, su vehiculador. El escritor pasa a ser un hombre común y corriente, un ser que observa los mecanismos de producción en una sociedad desarticulada. Un hombre capaz de desmontar los andamiajes de un conjunto de máscaras y simulacros que sostienen una aparente modernidad en nuestro país. (27)

De ahí que Bolaño se burle de Diamela Eltit, que se burle de Raúl Zurita, que se burle de las vanguardias que aspiran a la oficialidad. Porque Parra también crea conciencia

³⁸ El “Discurso de Caracas” es sin duda uno de los textos más importantes de la literatura de Roberto Bolaño. Todo lo referente al premio Rómulo Gallegos lo es, incluyendo el “Autorretrato”. Y son importantes estos dos textos porque aunque a primera vista este premio es un estallido en la obra de Roberto Bolaño, el “boom” que lo vuelve prácticamente de la noche a la mañana conocido en el mundo hispano (véase el apéndice II, donde discuto algunas de las clasificaciones que se han hecho de su obra, en general en relación a su recepción crítica o comercial), la obra de Bolaño ya se había configurado con antelación. Y de ahí su importancia: es el primer momento en el que Bolaño, que ya encuentra

sobre la relación “entre literatura y poder” (Brito, 28). Con lo que lo único que puede salvar a los hombres es también aquello que los condena irremisiblemente: la literatura. Porque “[l]a literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura, sino el ejemplo” (*Entre paréntesis*, 284-5).

Si bien el escritor, aunque sea el único *contemporáneo* capaz de ver de frente al vacío de la existencia (y por lo tanto explicárselo a los demás), es a menudo incapaz de alterarla, se redime al aceptar esta inevitabilidad, así como al entender los mecanismos ocultos de la historia, y asume (si bien a veces inconscientemente) la responsabilidad que este conocimiento trae consigo. Por eso es Ramírez Hoffman/Wieder el único que describe y exhibe de modo bastante literal las atrocidades de la dictadura; nadie más se atreve o es capaz de hacerlo. No importa que el que lo haga no altera en ningún caso las cosas, más allá del escándalo, la estupefacción o la simple curiosidad que sus acciones de arte generan en primera instancia; la explicitación de la violencia, volver visible su invisibilidad, es un ejercicio utópico, un salto en paracaídas al vacío. De nuevo podríamos pensar en el ángel de la historia de Benjamin, que ve la catástrofe y desearía despertar a los muertos para que la vean también (257); pero hacerlo, como indica Arendt, significaría presumiblemente el fin de la historia (en Benjamin, 13). Esta idea de lo inevitable y de lo intercambiable la repetiría luego Bolaño en ese mismo “Discurso de Caracas” ya mencionado, al señalar que los partidos políticos por los que su

aprobación crítica y de público a su proyecto, puede finalmente describirlo en voz alta, hablar de él

generación luchó “de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados” (*Entre paréntesis*, 40). Esta seguridad viene evidentemente del caso chileno de la Transición a la democracia, que pone de manifiesto el efecto corrosivo del poder para cualquier ideología.

Y ahí estará, en el caso chileno, la clave detrás de la redención que Bolaño buscará concederle a sus protagonistas a través de su literatura: porque será precisamente ese fiasco inevitable el que valide sus existencias, el que venga a salvarlos; como si sólo en los actos inútiles y antojadizos, en la voluntad inquebrantable para no sólo asomarse al vacío que habita en el ojo del mal histórico sino que para además saltar decididamente en él, pudiera encontrarse el valor de una vida, porque

el proyecto, la obra de la que conocemos sólo fragmentos, la obra que a menudo creemos conocer pero que en realidad conocemos muy poco, el misterio que llevamos en el corazón y que en un momento de arrebato ponemos en el centro de una bandeja de metal labrada con caracteres micénicos, unos caracteres que balbucean nuestra historia y nuestro anhelo y que en realidad sólo balbucean nuestra derrota, la justa en donde hemos caído y no lo sabemos, y nosotros hemos puesto el corazón en medio de esa bandeja fría, el corazón, el corazón. (*Nocturno de Chile*, 59)

El corazón en una bandeja representa el sacrificio vano del artista en Bolaño. En un presente en el que todos parecen haberse vendido al mejor postor, volverse

como un todo.

improductivo o poco práctico será un acto redentor, la única manera de no traicionar a ese pasado y sus víctimas y mantener vivo algo de su espíritu³⁹.

Reabriendo la historia y enfrentando la responsabilidad histórica en *El Tercer Reich*

Precisamente una de las obras en las que se ve más claramente el germen de estas ideas de clausurar el pasado para no tener que lidiar con él directamente es *El Tercer Reich*, que en cierto sentido es la obra más explícita de Bolaño respecto a este tema, seguramente porque es también una de las primeras que escribió, cuando es muy probable que su proyecto literario no estuviera del todo delimitado aún. Pero a *El Tercer Reich*, a pesar de su carácter póstumo y a que se la considera primeriza, vale la pena analizarla en detalle precisamente por lo que señalé anteriormente, la dialéctica presente entre el punto de enunciación y lo enunciado, además de porque es una obra germinal donde ya puede encontrarse mucho de lo que aparecerá en obras posteriores⁴⁰.

Me interesa también en particular por cuatro elementos que están presentes en ella, que ya he discutido de manera general en estas líneas y que además luego se volverán fundamentales para su literatura: 1) la importancia de la historia para entender el presente; 2) la presencia soterrada de un mal con mayúsculas (que está conectado con esa historia); 3) la aparición de sueños en un contexto en el que se cuestiona “lo práctico”⁴¹; y 4) la necesidad de rebelarse contra un pasado en apariencia

³⁹ Ver capítulo 4.

⁴⁰ Incluso anecdóticamente: vemos un avión como el de Wieder escribiendo en el aire (231), o a un alemán altísimo y autoritario que evoca al Archimboldi de 2666 (262).

clausurado, de abrirlo para enjuiciarlo (en esta novela, literalmente) y para hacerse cargo de él y tomar responsabilidad.

El Tercer Reich fue escrita después de la experimental *Amberes* (1980) y de la subvalorada *La senda de los elefantes* (escrita en 1982, publicada en 1994 y luego reeditada con el título *Monsieur Pain* en 1999), así como de ese dúo inseparable sobre el sueño y la acción que son *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (escrita a cuatro manos con A. G. Porta) y la póstuma *El espíritu de la ciencia ficción*, ambas de 1984 y evidentemente escritas en paralelo, ya que repiten varias escenas y páginas *verbatim*. Es decir, que *El Tercer Reich* se escribe antes de *La literatura nazi en América* (1996), la obra que inaugura la novelística más estudiada de Bolaño, antes incluso que la *Pista de hielo*, que en cierto modo es una novela transicional entre esas dos etapas.

La trama de la novela, una novela “de vacaciones de playa, del aburrimiento” [“novel—of beach vacations, of boredom, of the boredom of beach vacations and beach novels”] (Monroe 2019, 50), que consiste principalmente de un diario de vida que va desde el 20 de agosto hasta el 30 de septiembre de un año no especificado, es bastante simple. Udo Berger, el campeón alemán de un juego de guerra llamado *El Tercer Reich*, va de vacaciones junto a su novia Ingeborg a un pueblito catalán de la Costa Brava al que Udo viajó con su familia cuando tenía once años⁴²; de hecho, se alojan en el mismo hotel de entonces, el hotel *Del Mar*, administrado por Frau Else, de

⁴¹ Éste, de hecho, es el primer libro de Bolaño en el que los sueños ocupan un lugar preponderante, puesto que en *Monsieur Pain* e incluso en *Consejos de un discípulo de Morrison para un fanático de Joyce* todo tiene un aire a sueño, por lo que la línea divisoria resulta más difusa. Discuto el rol de los sueños en la obra de Bolaño con más detalle en el capítulo 4.

quien ya había quedado prendado en su niñez, y su marido enfermo.

Si bien Udo preferiría quedarse en el hotel estudiando estrategias para el juego y espiando a Frau Else, la insistencia de Ingeborg los lleva a conocer a otra pareja de alemanes jóvenes, Charly y Hanna, proclives al frenesí (sobre todo Charly), con quienes frecuentan el Paseo Marítimo, los bares y discotecas de la zona, y con quienes conocen al Lobo y al Cordero, sospechosos lugareños que se encuentran a menudo en el Bar de los Andaluces, además de al Quemado, un inmigrante que trabaja en la playa frente al hotel, alquilando patines a vela a los turistas.

Un día desaparece Charly en la playa, y esa desaparición le sirve de pretexto a Udo para quedarse más tiempo en el pueblo, ya sin Ingeborg, con quien se ha deteriorado la relación durante su estadía en el pueblo catalán, y entregarse por entero al doble delirio que le supone su atracción por Frau Else así como su obsesión por el juego de guerra El Tercer Reich, sobre todo una vez que empieza una partida con tintes ominosos con el Quemado.

Como siempre en Bolaño, hay marcadores históricos para localizar el relato. En este caso, podemos ver la restitución del idioma catalán tras el fin del franquismo cuando Udo menciona que uno de los bares a los que fue diez años atrás ha cambiado mucho desde entonces. Los nuevos dueños, “los de ahora”, “hablan en catalán” (32). También vemos un partido de fútbol en el que está jugando Alemania Oriental (y a dos alemanes de la Alemania Federal sintiendo “asco” al verlo⁴³).

⁴² Jonathan Monroe ha señalado que el pueblito bien podría ser Blanes (2019, 50).

⁴³ Lo que hará más sentido más tarde, si se piensa que el comunismo de la Alemania Oriental les provoca una reacción gutural no tan distinta a la reacción gutural que el Quemado, presunto comunista

Resulta difícil no leer a los dos personajes principales de la novela, al protagonista, el alemán Udo Berger, y al Quemado, un latinoamericano en el exilio, como simbólicos de las secuelas históricas de sus países⁴⁴. O como portadores de algo que la historia ha pretendido dejar atrás pero que sigue muy vivo y latente en ellos⁴⁵. Carolyn Wolfenzon, de hecho, señala que en la partida de El Tercer Reich en la que se embarcan podemos ver la lucha entre nazismo y stalinismo, entre fascismo y comunismo. Udo, después de todo, se define como un alemán a la vez que señala que ser alemán es algo “que hemos olvidado paulatinamente” (2008, 227), añorando un orden antiguo que, a la luz de su afición por el juego de guerra El Tercer Reich, resulta imposible no conectar con el nazismo. De hecho, durante la novela le preguntan si es nazi (311), o bien directamente asumen que lo es (325).

Precisamente, en Udo hay una especie de violencia soterrada que podemos conectar al nazismo y que se manifiesta de vez en cuando, pero sólo ante supuestos inferiores, como por ejemplo el servicio. La primera vez que vemos esto es cuando “ordena” que se lleven una mesa de su cuarto y le traigan otra con las características indicadas para poner en ella el juego de mesa que lo obsesiona. Un momento después, ante la pregunta de la recepcionista sobre su profesión, responde “¿Y eso a usted qué le importa? Límitese a ordenar que me suban una mesa como la que he pedido y ya está” (23). Del mismo modo, a los abusos verbales que comete contra el vigilante, al

al haber sido torturado por un régimen autoritario, provoca en el nazi Udo. La relación entre el nazismo y el Chile dictatorial Bolaño la desarrolla en *La literatura nazi en América* (ver capítulo 3).

⁴⁴ Carolyn Wolfenzon ha escrito sobre la historia no resuelta y cómo en esta novela “el relato dramatiza el asunto de la parcialidad de la historia, o la parcialidad de la escritura de la historia, y la parcialidad de ese ejercicio cuando es ejercido desde la mirada de los vencedores, más aun durante un período de represión dictatorial” (2008, 207).

que humilla constantemente, por lo general en presencia del Quemado, Udo les llama “lecciones de fuerza” (249). Esta violencia en Udo tiene a ratos tintes racistas, como cuando lo vemos describir el tipo de gente que se encuentra en esa ciudad costera: “blancos, negros, amarillos, mestizos, pareciera que todas las razas hubieran acordado hacer sus vacaciones en este sitio” (26). Lo que también se ve cuando Frau Else le pregunta con qué ejército juega en El Tercer Reich y él replica: “Con Alemania, claro, *tonta*” (220, énfasis añadido). Y por supuesto con el mismo Quemado: Udo se sorprende de que alguien “inferior” como él haya tenido algún acceso a la cultura: “En realidad ni siquiera esperaba que el Quemado *supiera* escribir” (82, énfasis en el original). En ese sentido, Udo ve a los trabajadores y al proletariado en general como a “los otros”. Es su curiosidad morbosa respecto al refugio del Quemado, “mitad refugio infantil, mitad chabola tercermundista”, de hecho, lo único que lo hace acercarse a él, con una altanería condescendiente (105). Pero, como quedará pronto de manifiesto, el Quemado sabe o intuye cosas que Udo ignora, porque ha vivido y sufrido el horror en carne propia, porque ha visto a ese abismo de frente, y por tanto es en realidad el único que se mantiene “sobrio” en la novela cuando los demás están borrachos, el único que *parece* comprenderlo todo en todo momento, incluso el alemán con el que se comunica Udo (60).

El Quemado, por su parte, es muy posible que sea una víctima de las dictaduras latinoamericanas. Leemos que sus quemaduras “[p]robablemente databan de unos cinco años atrás” (35), es decir de mediados de los años ochenta, considerando que la novela ha sido fechada como escrita originalmente en 1989. Gutiérrez-Mouat hace la

⁴⁵ Monroe precisa que “en 360 páginas nunca se menciona el Holocausto”, por ejemplo (2008, 489).

conexión con el fotógrafo chileno Rodrigo Rojas De Negri, que fue quemado vivo junto a la militante del Partido Comunista Carmen Gloria Quintana el 2 de julio de 1986 por una patrulla militar, en el famoso “Caso Quemados” en el que el Ejército de Chile los bañó a ambos en gasolina antes de prenderles fuego y lanzarlos a una acequia en las afueras de Santiago, y en el que sólo Quintana sobrevivió, con un 62% de su cuerpo afectado⁴⁶. También se puede colegir que el Quemado es chileno porque dice haber visto jugar en vivo a los futbolistas Uwe Seeler y a Hans Tilkowski cuando era niño (115), si bien Tilkowski no formó parte de la delegación alemana que participó en el Mundial de Chile de 1962⁴⁷. Otra pista llega en la entrada del once de septiembre, cuando un avión conmemora el día de Cataluña a la vez que el Quemado parece conmemorar su propia efeméride con su comportamiento errático (234-6). Y, finalmente, como señala Wolfenzon, la chabola del Quemado tiene forma de estrella, como la bandera de Chile.

Visto así, los dos personajes representan dos horrores específicos del siglo XX: el europeo del fascismo y el latinoamericano de la dictaduras militares represivas. Esto último, por cierto, queda subrayado también en la “desaparición” de Charly en el mar, donde tantos detenidos desaparecidos chilenos fueron arrojados. Evidentemente, cuando Bolaño está escribiendo esta novela uno corresponde al pasado y el otro a su

⁴⁶ El único imputado por el caso, el entonces teniente Pedro Enrique Fernández Dittus y ahora capitán en retiro, fue condenado a 600 días en prisión, condena que luego fue rebajada a un año (se concluyó que sus acciones fueron “negligentes” y no criminales), se jubiló a los 40 años y recibe actualmente una pensión del estado por “invalidez postguerra” causada por stress, luego de acreditar una “psicopatía orgánica” frente a la Honorable Comisión de Salud del Ejército (Memoria Viva).

⁴⁷ Esto hace pensar en la entrevista que Bolaño le da a Marcelo Soto de la revista *Qué Pasa* en 1998: “En 1962, vivía en Quilpué, a 50 metros de donde estaba alojada la selección brasileña; conocí a Pelé, a Garrincha, a Vavá. Recuerdo por ejemplo, que Vavá me tiró un penalti y se lo atajé. Y para mí es la mayor hazaña que he hecho. ¡Le atajé un penal a Vavá!”

presente, a un horror que sigue vivo, si bien está (en apariencia) a punto de clausurarse también. Pero la conexión entre temporalidades no resulta tan lineal y fragmentada, ya que en Bolaño el pasado y el presente siempre están en conflicto y presentándose temas sin resolver por medio de los contrapesos (como vendría a ser el tablero de juego en el que se juega una guerra que en la vida real parece seguir viviéndose). En ese sentido, la memoria es uno de los temas principales de esta novela. Resulta paradigmática la relación de Udo con ella, precisamente, pues se jacta de su gran memoria en más de una ocasión, e incluso se queja de la “Europa amnésica, sin épica y heroísmo” (118). Eventualmente, sin embargo, se dará cuenta de que la verdadera memoria está incrustada en la cara desfigurada del Quemado, que ni siquiera su musculatura abultada puede ocultar, y no en datos de la guerra o en la noción de una Alemania unificada.

De eso se trata el final de la novela, de que debe haber un juicio para vengar los crímenes históricos. Y el Quemado, como víctima latinoamericana de un horror todavía abierto, debe presidir ese juicio sobre un horror que está supuestamente cerrado pero en realidad no lo está, pues el mal en Bolaño nunca se cierra sino que más bien se abre a la historia para conectarse con los subsiguientes y aquellos que lo precedieron. Por eso es previsible que el juego El Tercer Reich lo gane el Quemado; no puede ser de otra manera: Alemania *debe* perder. Y debe perder no sólo porque así sucedió “históricamente”, sino que también porque ganar vendría a ser una nueva manifestación del mal, lo que queda de manifiesto con la definición de mal que da el detective Florian Linden en la novela: “Usted afirma haber repetido varias veces el mismo crimen. No, no está usted loco. En eso, precisamente, consiste el mal” (126).

De este modo, el horror del juicio final en *El Tercer Reich* irá más allá de los crímenes de las dictaduras latinoamericanas, más allá incluso de los crímenes del nazismo. Porque en Bolaño el mal está anclado en eventos históricos específicos, pero es también suprahistórico, es decir sobrevuela todos los contextos y se mantiene inalterable a través de la misma contingencia que lo conjuró. Y por eso el juicio del Quemado a Udo será un juicio histórico, para vengar afrentas históricas que la historia ha querido dejar atrás: será el juicio del pobre sobre el rico, del débil sobre el poderoso, del indígena sobre el conquistador. De ahí que en esos momentos al Quemado se lo asocie con el inca Atahualpa (326). Se debe reabrir la historia hacia atrás para juzgarla. Pero también se trata de hacerse cargo de ese pasado que se está abriendo. Esto es algo que Bolaño va a desarrollar más adelante en su obra, en particular en *Nocturno de Chile*, en *Estrella distante*, y en *2666*. Precisamente, hay un momento en *El Tercer Reich* que recuerda a *Estrella distante*: cuando, en medio del juicio Udo tiene una epifanía velada que recuerda al sueño del bote hundiéndose: “¿Todos estábamos hundiéndonos?” (346).

Udo representa, por tanto, a un mundo que cree preservar el pasado cuando en realidad lo ha clausurado. Al cerrarlo, ese mundo le da la espalda al pasado, engeguado. En ese sentido, resulta curioso que en el juego *El Tercer Reich* Udo pretenda con sus estrategias dar un carpetazo a lo viejo, destrozando los antiguos esquemas, las maneras viejas de jugar, instaurar un sistema que haga que todo el juego deba replantearse (114). Del mismo modo que resulta curioso que Udo mire en menos a todos los otros escritores de estrategias porque se pregunta: “¿Cuántos han mirado el abismo?” (246). Porque Udo no está dando ningún carpetazo ni ha mirado realmente

al abismo. Lo que se volverá evidente cuando en un sueño Florian Linden intente aconsejarle que escape y vuelva a Alemania, diciéndole que “si son inteligentes y *prácticos* mañana por la mañana regresarán a casa” (253, énfasis añadido). La gente práctica evita el abismo.

La clave para entender esto (y por tanto la novela) está en la relación de opuestos que se genera entre los dos personajes, Udo y el Quemado, que por lo demás comparten bastantes atributos; no solo escriben ambos deprisa, sino que Frau Else asevera en cierta ocasión que seguramente se parecen bastante “*por dentro*” (219, énfasis añadido). Sabemos que Udo en su juventud dejaba que “fue[se] el azar quien pusiese en [sus] oídos una melodía nueva” (13). Pero para cuando empieza la novela, su vida ya es ordenada, planeada, en cierto sentido pre-fabricada. Justo lo contrario que la del Quemado, alguien que está *fuera del sistema* (180), que es desordenado y caótico y crea sus propias reglas, algo que se verá espejado en la manera en la que juega a El Tercer Reich: “No sabe apilar las fichas, juega con desorden, su estrategia global no existe o está concebida con esquemas demasiados rígidos, *confía en la suerte*, calcula mal los BRP, confunde las fases de Creación de Unidas con el SR” (184, énfasis añadido). Y por eso la manera en la que el Quemado ordena y agrupa los patines cada tarde le parece a Udo “carente de utilidad práctica, absurda” (53). Y aun así (o tal vez por eso mismo) ganará la partida.

Así como Udo descrea del azar, la manera de trabajar del Quemado le parece poco eficaz, poco eficiente. Pero pronto se da cuenta de que para el Quemado vida y obra son una sola cosa. Porque para el Quemado El Tercer Reich no es un juego: Udo lee y memoriza la historia para después archivarla, mientras que el Quemado la vive.

Leemos que “[s]u rostro chamuscado confiere soberanía al acto de jugar” (290). Su realidad, de la que no se puede escapar, vuelve al juego otra cosa, menos abstracta. Así como se toma el juego en serio y lo vive, resulta que el entramado de patines *es* su casa. Aun así, Udo se queja por el desorden, le parece un sacrilegio: “¿Desde el Paseo Marítimo nadie percibe el desorden que esos patines infligen a la playa?” (54).

Por eso mismo mientras que la poesía le parece a Udo “un tanto inútil”, al Quemado le parece de frentón “algo grotesco” una vez que el juego comienza; ya no es capaz de leerla y la abandona cuando comienzan a jugar, quizás evocando el dictum de Adorno de que después del horror de Auschwitz no puede seguir escribiéndose poesía⁴⁸, siendo él y sus quemaduras la prueba fehaciente del horror latinoamericano, y el juego y la recreación de la Segunda Guerra Mundial una renovación de esos otros horrores europeos⁴⁹.

Otra de las características más marcadas de Udo es que jamás se aburre (16). Su amigo Conrad dice que eso “es la prueba de oro de la salud” y Udo parece estar de

⁴⁸ Teniendo en cuenta la aseveración de Zygmunt Bauman de que Auschwitz no solo se imaginó como un proyecto moderno, sino que quizás fue también una consecuencia inevitable de la modernidad (en Rothberg, 20-1), y la idea de Theodor Adorno de que para que haya una verdadera post-modernidad tendría que haber una conciencia diferente, una que rechace la reificación, es decir una conciencia diferente a la “bárbara” que permitió que sucediera Auschwitz en primer lugar. Como indica Rothberg, Adorno ve “la sociedad como una totalidad” [“society as a totality”] (35), lo que subraya el significado simbólico de la frase. En Bolaño vemos aquí algo similar, pues después de las dictaduras y la tortura, la poesía, en un mundo que las posibilitó, se vuelve en ocasiones “grotesca”. Algo que también parece venir a reafirmar el propio Adorno, cuando dice que “puedo haberme equivocado al decir que después de Auschwitz no se podía escribir poesía. Pero no es erróneo hacerse la pregunta, menos cultural, de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo” [“Hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could not write poetry. But it is not wrong to raise the less cultural question whether after Auschwitz you can go on living”] (362-3).

⁴⁹ Esto parece evocar el poema “Prosa del otoño en Gerona”, que Bolaño publicó el año 2000 como parte del poemario *Tres*, pero que ya había sido publicado en 1992 en *Fragmentos de una universidad desconocida* y que luego aparecería póstumamente en *La universidad desconocida* en 2007. En este poema la voz narrativa, posible alter ego de Bolaño, se describe a sí misma como un anacoreta en el desierto, empalidecido por el escape que protagoniza una mujer, su “momento Atlántida”. Se habla de

acuerdo con él; señala de hecho que se encuentra “en el mejor momento de [su] vida” (16). Es interesante que estas dos nociones, salud y aburrimiento, se encuentren apareadas en esta novela. Jonathan Crary señala que el aburrimiento te obliga a mirar al abismo (88). En ese sentido, en Udo late una enfermedad, para continuar con la metáfora. Una enfermedad que no es sólo suya sino que de todo el mundo, porque, como leemos en la novela, todo el mundo está “trascendentalmente” dormido, con los ojos cerrados (180). Y al igual que todo el mundo, Udo está ciego porque quiere estarlo, o más bien prefiere estarlo inconscientemente; es decir, no quiere ver y se mantiene ocupado para no tener que enfrentarse a esa enfermedad latente que aparecería en el desorden del aburrimiento. En otras palabras, Udo necesita el orden porque en el desorden anida el caos, y el caos es un abismo sin control.

En uno de sus muchos sueños Udo ve al Quemado ordenando sus patines en la playa al atardecer y siente miedo porque sabe “que allí estaba el peligro y la muerte” (85). En contemplar lo que nadie quiere contemplar, el vacío. Lo que vendrá a continuación en la novela, su temporada en el infierno una vez que Ingeborg vuelva a Stuttgart, tendrá que ver con eso, con someterse a un aburrimiento sostenido que le va a terminar abriendo los ojos. De hecho, toda la novela puede leerse como una crisis. Un abrir los ojos ante lo que Wolfenzon ha llamado “amnesia histórica”. Udo empieza a presentir o a vislumbrar algo debajo de la coraza de perfección que se ha creado en función de su vida. Empieza a tener miedo, miedo “de lo que el futuro [le] reserva, de la mediocridad y del absurdo” (98), miedo de “abrir los ojos y perder la serenidad” (99). Esto tiene que ver con la idea de la ficción versus la realidad, que está tan

un paisaje apocalíptico (“los viejos hablan de una nueva guerra”) y entonces llegan aquí también los

presente en la novela, y que obviamente está relacionada con los contrapuntos que son Udo y el Quemado, pero también con una serie de personajes secundarios que en su relación con el juego o entre sí dejarán en claro que esa línea divisoria, en apariencia tan marcada, puede volverse borrosa rápidamente. Por ejemplo en la relación entre Frau Else y Udo: “Lo nuestro es sólo un juego, Udo, y me parece que va siendo hora de terminarlo” (220), o entre el marido y el Quemado, al que ayuda con sus estrategias iniciales.

En ese sentido, el tablero, que ha sido la vida de Udo, representa el juego, la ficción, así como el orden que rige esa vida; mientras que el Quemado representará la realidad que no se puede, o más bien no se debe, ignorar. Una vez que entra la realidad al tablero, que el Quemado empieza a jugar el juego, éste no puede permanecer simplemente como un juego, pues en él entran el riesgo, el miedo, el abismo que Udo nunca ha sido capaz de mirar de frente. Frau Else entiende esto, y es la primera en intentar que Udo se dé cuenta de que hay algo ominoso y serio respecto de sus actividades; del mismo modo en que es la primera también en rebelarse contra la noción de orden de Udo: “Nos veremos sólo cuando el azar así lo disponga”, le dice en cierta ocasión (135). Por eso, cuando Udo trata de quitarle importancia al Lobo y al Cordero, por ejemplo, ella le responde que “son reales” (93), lo que nos lleva a otro punto de la historia: la fenomenología de los nombres.

En esta novela que transcurre en España sólo los alemanes tienen nombres propios (incluyendo la lista casi eterna de generales que pueblan las descripciones de las campañas del juego y de la guerra real). Los demás tienen nombres como el

ecos de la conocida frase de Adorno: “No tiene sentido escribir poesía”.

Quemado, el Lobo, el Cordero, o bien son nombrados por sus ocupaciones (el camarero, etc.). Hay algunas cuantas excepciones, eso sí: Nuria (la recepcionista), Alfons (el socorrista) y Clarita (una de las camareras, aunque nótese el diminutivo). La explicación para los nombres fenomenológicos llega cuando Ingeborb se queja de que al Quemado le digan así, porque cree que “es una falta atroz de delicadeza”. Charly hace una analogía de guerra que luego resultará importante para entender el carácter ominoso de la partida de El Tercer Reich entre Udo y el Quemado: “En la guerra era así, los camaradas se decían las cosas por su nombre y con sencillez, y eso no significaba ni menosprecio, ni falta de delicadeza” (59). Ésta será la primera pista que sugiera que la guerra en cierto modo no se ha acabado, que continúa. Porque el mal que la inspiró o que ésta inspiró no ha sido erradicado.

Jonathan Monroe ha sabido ver en la novela una estructura que gira en torno a las historias de amor de Udo con Ingeborg en la primera mitad y con Frau Else en la segunda, y el cambio paralelo en la intensidad que va adquiriendo la partida entre con el Quemado⁵⁰. También podría verse este devenir un volver a lo antiguo, al reemplazar a la nueva generación alemana, que no quiere saber nada con el juego (Ingeborg), por la vieja, que entiende bien los riegos de reabrir la historia (Frau Else), lo que explicaría su reacción. De hecho, apenas comience la partida entre Udo y el Quemado quedará claro que se ha producido la apertura de algo ominoso. Se abrieron las puertas a algo y los demás empiezan a darse cuenta porque una vez que se abren las puertas ya no hay

⁵⁰ También ha hecho una notable comparación con *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe, notando, entre otros elementos, el carácter epistolar de ambas novelas, la naturaleza de ambos personajes principales, “escritores de vacaciones” cuyos nombres tienen resonancias fónicas [“writer on holiday”] (52), así como las similitudes biográficas y circunstanciales entre Goethe y Bolaño.

marcha atrás. Un ejemplo de esto es Charly, el único o más bien el primero que vislumbra a medias lo que está ocurriendo o está por ocurrir. Cuando Udo le dice que Hanna no está bien, él le responde: “Inge tampoco está bien, Udo. Ni yo. Ni el Lobo, mi compadre. Ni tú, si permites que te lo diga. Sólo la madre del Lobo está bien. Y, en Oberhausen, el hijito de Hanna. Sólo ellos están... no, bien del todo no, pero en comparación con otros, bien. Sí, bien (130). Es decir, sólo Charly ha medio abierto los ojos y mirado al abismo que ya todos habitan. Lo ominoso, el terror que empieza a apoderarse de todos los personajes, es la reaparición del mal que trae consigo el tablero, o más bien la latencia del mal que éste pone de manifiesto y que todo el mundo prefiere ignorar. Pensar en la Segunda Guerra Mundial en este contexto es darse cuenta de que su influjo no ha acabado, que en efecto es una guerra que sigue peleándose. De ahí que al Quemado no le gusten los alemanes, porque reconoce que él es víctima del mismo mal que ellos propalaron (229). Y de ahí que diga que sus heridas son responsabilidad de los “verdaderos soldados nazis que andan sueltos por el mundo” y que él mismo es “una especie de soldado luchando a la desesperada”, es decir un *revolucionario* (230-1). Se trata por tanto de una guerra, una guerra que no termina. Lo que explica que todos los demás personajes también actúen acorde a esto, como si la guerra hubiera vuelto: “¿Cómo va la guerra?”, le preguntan a Udo, por ejemplo (261). Así, lo cíclico del mal en Bolaño en *El Tercer Reich* se vuelve literal y da para pensar en la frase de Marx que dice que la historia se repite primero como tragedia y luego como farsa, la farsa siendo que se trata de una guerra en un tablero, y la tragedia las quemaduras del Quemado en la dictadura chilena.

Volviendo a algo que ya fue señalado anteriormente, la idea de la ceguera de

Udo, resulta significativo que Frau Else a menudo le diga a éste que parece un niño (52) y que es irresponsable (217). Se pregunta si acaso es “capaz de verlo todo o si [está] ciego” (217). Al final de la novela Udo volverá a Alemania convertido en un adulto, sin embargo, por fin responsabilizándose por la historia (y su propia vida) y dejando atrás los juegos que, se da cuenta, en su mayoría juegan personas desequilibradas mentalmente que “necesitaba[n] ayuda psiquiátrica” (358). También probablemente se dará cuenta de que en ellos anida una violencia soterrada, como en la anécdota que Conrad le cuenta en la que un jugador, frustrado porque perdió una partida, golpeó a su rival con una silla hasta romperla (257), episodio que en cierto modo parece espejear el del taxista de “La parte de los críticos” en 2666.

Otro ejemplo de esto es que leemos que una persona equilibrada no tiene pesadillas (49). Udo al principio de la novela no las tiene, pero a medida que ésta avanza proliferan. Las pesadillas aparecen y se multiplican a medida que Udo va entrando en el abismo que antes no quería mirar, hasta la culminación que puede también entenderse como el momento en el que lo mira de frente y lo intenta entender. De lo que en definitiva se dará cuenta Udo es que abrir el pasado es peligroso, porque si se cuele el pasado en el presente, como ocurre en la novela, todas las preguntas que éste no respondió vuelven a aparecer intempestivamente. El pasado, nos dice Bolaño en esta novela, pero también en el resto de su obra, no se resuelve pasando la página o clausurándolo, no desaparece porque se lo intente olvidar, sino que resulta necesario mirarlo de frente y dejarse envolver por su abismo. En esta novela Udo no será capaz de hacerlo por mucho tiempo, porque aunque tiene una voluntad férrea, que incluso le “impide meter[se] en la cama y apagar la luz” (12), no quiere realmente. En ese

sentido, Udo deja los juegos porque se da cuenta de que los jugadores son especies de fantasmas que traen a la vida a otros fantasmas (356), los antiguos generales. Si se abre el pasado (y se debe abrir), uno debe atenerse a las consecuencias.

Roberto Bolaño y la traición neoliberal chilena

En el capítulo anterior se sugirió que una de las principales características de la obra de Roberto Bolaño es una heterocronía transversal, en la que sus protagonistas están siempre revisitando el pasado desde un presente que, al considerar ese contraste temporal, se percibe cuando menos incómodo. Una mirada más detenida nos demuestra que esto se debe a que las reminiscencias se hacen a menudo a partir de la consolidación del modelo neoliberal en Latinoamérica, lo que ocurrió cuando volvieron las democracias a Latinoamérica, en particular la chilena. En este capítulo pretendo demostrar por qué para la generación de Bolaño fue este regreso a la democracia lo que la volvió obsoleta y terminó de sepultar los sueños más revolucionarios de los años sesenta y setenta en la región, y cómo Bolaño contrasta a ese nuevo escenario, reflejado en la Nueva Narrativa Chilena, una escritura comprometida.

El retorno de la democracia

“Y sospecho de esta cueca democrática”.

Pedro Lemebel, “Manifiesto” (35).

En 1990 volvió la democracia, con su aparente calma, a Chile¹. Atrás quedaban los intentos revolucionarios y la dictadura militar. Atrás quedaban los detenidos desaparecidos y el clima de tensión social, en aumento tanto nacional como

¹ Si bien el plebiscito de 1988 decidió la transición a la democracia por sobre la continuidad del régimen militar, y las elecciones de 1989 quién sucedería a Augusto Pinochet al frente del gobierno, la inauguración presidencial no se llevaría a cabo hasta marzo de 1990.

internacionalmente². Esta Transición, comúnmente llamada “de los acuerdos”, vino de la mano de una marcada lógica neoliberal, se volverían en cierto modo paradigmáticas y un modelo exportable para las demás economías de la región³, ansiosas también por abrazar las promesas de estabilidad política y económica que auguraban un mercado desregulado y la privatización sin medida de este nuevo modelo incubado en Chicago⁴

² Sobre todo a partir del coche-bomba que asesinó a Orlando Letelier y Ronni Moffitt en 1976 en Washington y el atentado contra Bernardo Leighton en Roma en 1975, que vinieron a significar un cambio en la manera en la que se veía al régimen militar de Pinochet en el extranjero, además de servir para darle peso a los testimonios de violaciones a los derechos humanos, que se negaban sistemáticamente.

³ Por citar tan sólo algunos ejemplos: Uruguay en los setenta; Bolivia en los ochenta; Perú en los noventa; y el “Plan de Convertibilidad” de Argentina en los noventa. De hecho, la situación a fines de siglo en prácticamente toda Latinoamérica parecía apuntar a un *status quo* que usaba a Chile como modelo a seguir. Piénsese tan sólo en el “Consenso de Washington” promulgado por el economista John Williamson en 1989, que buscaba alcanzar un sistema liberal para toda la región, como una manera de combatir la resaca de la crisis de 1982. En cierto modo, para esa época las economías de mercado, herederas de una situación de desestabilización, de excesiva regulación gubernamental, debían seguir el “ejemplo” de Chile si no querían sucumbir a los errores del pasado. Ese ejemplo chileno incluso antecede la implementación de estas políticas en los Estados Unidos de Ronald Reagan y la Gran Bretaña de Margaret Thatcher. Como reconoce David Harvey, “Chile es el primer experimento con la formación de un Estado neoliberal [...] promovido por las élites comerciales nacionales, que se habían visto amenazadas por el impulso socialista de Allende” [“The first experiment with neoliberal state formation, it is worth recalling, occurred in Chile... promoted by domestic business elites threatened by Allende’s drive towards socialism”] (7). El “giro neoliberal” [“neoliberal turn”], como él lo llama, tiene lugar en el momento en el que las ideas neoliberales empiezan a ser adaptadas por diferentes Estados debido a la crisis del petróleo. Como señalan Posner y Weyl, “las ideas neoliberales y del ‘lado de la oferta’ que crecieron en respuesta [a la crisis] prometían que al permitirse un juego capitalista (reducción de impuestos, desregulaciones, privatizaciones) se desataría el crecimiento económico; e incluso si el capitalismo podía causar cierta desigualdad, la riqueza eventualmente ‘chorrearía’ a los trabajadores” [“the neoliberal and ‘supply-side’ ideas that grew up in response promised that allowing greater play of capitalism (lower taxes, deregulation, privatization) would unleash economic growth. Even if capitalism might cause some inequality, wealth would eventually ‘trickle down’ to ordinary workers”] (8-9). La crisis del petróleo fue una crisis inflacionaria, con lo que podría decirse que la clave del neoliberalismo surgido a mediados de los 70 no es otra que la pelea contra la inflación. De ahí que Harvey lea el neoliberalismo como una suerte de reformulación del capitalismo para subir las tasas del lucro.

⁴ Milton Friedman señala que “[p]ara los economistas del mundo, ‘Chicago’ no designa una ciudad, ni siquiera una universidad, sino que una escuela’ [...] ‘Chicago’ representa la creencia en la eficacia del mercado libre como un medio para organizar los recursos, el escepticismo acerca de la intervención gubernamental en los asuntos económicos, y el énfasis en la cantidad de dinero como factor crucial en la producción de la inflación” [“To economists the world over, ‘Chicago’ designates not a city, not even a University, but a ‘school’... ‘Chicago’ stands for the belief in the efficacy of the free market as a means of organizing resources, for skepticism about government intervention into economic affairs, and for emphasis on the quantity of money as a key factor in producing inflation”] (2012, 25).

y cuyos primeros pasos dio por medio del conejillo de indias que fue la dictadura de Pinochet⁵.

Pero este cambio de página en muchos sentidos no lo era tanto. Después de todo, se trataba de una transición cuyas bases no eran realmente consensuadas con la ciudadanía, y que, además, como ha comentado Roberto Brodsky, se caracterizaba por poner a Pinochet como el “eje de la estabilidad” (en Gallo). No sólo seguiría éste a cargo de las Fuerzas Armadas hasta 1998 (y luego obtendría automáticamente el cargo de senador vitalicio), sino que también el primer presidente de la post dictadura, el demócratacristiano Patricio Aylwin, se esforzaría por conservar la constitución neoliberal impulsada por Pinochet y sus Chicago Boys en 1980⁶. De hecho, el mismo programa de gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia⁷ prometía “un compromiso simultáneo con el crecimiento y la justicia social” y más adelante

⁵ En particular, las ideas del neoliberalismo empezaron a volverse populares después de la sonada debacle del modelo keynesiano, la única alternativa conocida al estatismo socialista, debacle que, como el mismo Friedman reconoce, significó “un giro dramático” [“dramatic shift”] en la manera en la que las ideas neoliberales eran recibidas hasta entonces (2002 vii). En resumidas cuentas, el *New Deal* de FDR, cuya influencia puede verse hasta bien entrados los años 70, había instaurado la noción del Estado benefactor, es decir la idea de que cuando el mercado falla el gobierno se debe involucrar para estimular la demanda. Esto funcionaba bien en teoría, bajo el postulado de que la inflación y el desempleo se comportan de una manera predecible; lo que sin embargo cambió radicalmente con los llamados *shocks* al petróleo de los años 70. De ahí, por ejemplo, se entiende el renacimiento de la tecnocracia (la economía vista como una ciencia) y el ya mencionado auge neoliberal, en el que el Estado es visto como una injerencia negativa que impide el progreso. De acuerdo a Friedman, en ese momento “el rol del gobierno estaba explotando bajo la influencia del Estado benefactor y las visiones keynesianas” [“the role of the government was exploding under the influence of initial welfare state and Keynesian views”] (2002 vii). Véase Posner y Weyl, donde los autores discuten el “último giro significativo en la filosofía económica” [“the last significant shift in economic philosophy”], refiriéndose a ese punto en los años 70 en los que la “estanflación” (la simultaneidad de alta inflación y desempleo) sepultó la idea keynesiana de que la inflación era un costo que valía la pena pagar para tener una óptima tasa de empleo. Mazzucato también discute cómo la creciente inflación de esa década abrió el camino para los monetaristas como Friedman (244).

⁶ Aylwin, por lo demás, nunca dejó de apoyar el golpe militar de 1973.

señalaba que “el mercado es insustituible para articular las preferencias de los consumidores” (en Cárcamo-Huechante, 22). Como afirma Tomás Moulian, instalada la democracia bajo una coalición de centro izquierda, Chile seguía abierto al comercio exterior y dependiendo de la exportación de materias primas⁸.

Lo que está claro es que con la llegada de la democracia, se esperaban muchos cambios en Chile. De hecho, la Cámara de Diputados llegó a revisar las privatizaciones masivas de los años 80. Pero no se alteró nada, o se alteró muy poco. Aylwin, después de todo, había dejado en claro el tenor de su gobierno (y de los subsiguientes) al decir, en su alocución presidencial al Congreso en 1990, a raíz del debate sobre los derechos humanos, que sería “consecuente con mi reiterada afirmación de que la conciencia moral de la nación exige que se esclarezca la verdad y se haga justicia, *en la medida de lo posible*” (Aylwin, 33, énfasis añadido). Quizás el ejemplo más claro de esto sea el editorial del periódico El Mercurio del 28 de marzo de 1991, a raíz de la publicación del Informe Rettig sobre las violaciones sistemáticas a los derechos humanos durante la dictadura, proponiendo que tal vez fuera hora de empezar a “considerar los méritos del olvido”. O la misma Comisión para los Derechos Humanos y la Justicia, que votó en diciembre de 1989 que se debía priorizar la verdad sobre la justicia (Stern, 21), dando paso a la política de los acuerdos tan dada a las amnistías y los olvidos, y que incluso hoy sigue viva en las muchas legislaciones

⁷ La coalición de centro izquierda de oposición que surgió para las elecciones presidenciales de 1989 y que gobernaría en Chile hasta el año 2010, cuando salió elegido el candidato de derecha Sebastián Piñera.

⁸ Aunque paradójicamente el presupuesto fiscal siguiera dependiendo en su mayoría de los réditos del cobre, ya que Codelco (Corporación del Cobre) nunca dejó de pertenecer al Estado (gracias precisamente a la nacionalización que llevó a cabo Allende).

votadas a raíz del estallido social de octubre de 2019. Lo cierto es que el gobierno de Aylwin “no preveía una responsabilidad infinita para enfocarse en el pasado, no como máxima prioridad a la hora de armar un presente y un futuro democráticos”, sino que tenía como meta “un proceso de *curación acotada*, seguido de un período de enfoque en nuevas prioridades políticas” [“had not envisioned an endless responsibility to focus on the past as a top priority for building a democratic present and future. Its goal was a bounded healing process, followed by a period of focus on new political priorities”] (Stern, 121, énfasis añadido). Es decir, la idea de Aylwin era llevar a cabo reparaciones de forma sostenida pero con cierta premura, para poder pasar a otros temas. Ocuparse del pasado y cerrarlo sin demora para darle paso al futuro. Olvidarlo tan pronto como fuera posible, ya que como dijera Pedro Lemebel en una entrevista, “[l]o moderno en este país pareciera atentar siempre contra la memoria, como quien desea inventar en el día a día un país instantáneo, sin pasado. Un país que más bien es un flamante vestuario para la hipocresía neoliberal” (2018 60). De ahí que en agosto de 1991 Aylwin diera por terminado el proceso y señalara “el fin de la Transición”⁹.

Moulian asegura que toda la idea de la Transición o cambio entre dictadura y democracia no fue más que un mito para disfrazar que el modelo neoliberal no se cambió en absoluto, y que los ciudadanos fueron reemplazados por consumidores en una sociedad abocada a la amnesia, con cierta “compulsión al olvido” (31)¹⁰. “La

⁹ Si bien el boicazo de 1993, pero sobre todo el rechazo transversal a la posterior “ley Aylwin”, que pretendía ponerle punto final a los sumarios por violaciones a los derechos humanos, demostraron que estaba lejos de ser el caso. Resulta bastante decididor que nadie en Chile, hasta el día de hoy, parece ponerse de acuerdo en la extensión de esta transición a la democracia, que en muchos sentidos, y sobre todo a raíz de las protestas sociales que se han llevado a cabo en el país en la última década, podría decirse que aún no acaba.

¹⁰ Wendy Brown ha demostrado cómo el neoliberalismo no sólo “satura la democracia con valores de

llamada Transición”, agrega, “ha operado como sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio” (32-3)¹¹. De este modo, podemos asegurar que la Transición en Chile se estableció con un discurso “neutralizado[r] y homogeneizado[r]” que enfatizaba la idea del “consenso” (Richard, *Fracturas de la memoria*, 197). Es decir, que suprimía en teoría los bandos políticos al colocarlos a todos bajo el alero de un mismo sistema económico inamovible, creando así un aparente presente conciliador que pretendía poner el pasado convulso debajo de una

mercado” sino que también “los principios, prácticas, culturas, sujetos e instituciones” [“More than merely saturating the meaning or content of democracy with market values, neoliberalism assaults the principles, practices, cultures, subjects, and institutions”] (9). Brown define el neoliberalismo como “una forma peculiar de razonamiento que configura todos los aspectos de la existencia en términos económicos” [“a peculiar form of reason that configures all aspects of existence in economic terms”] y luego lista algunos de esos elementos: “los vocabularios, principios de justicia, culturas políticas, hábitos de ciudadanía, prácticas de gobierno y, sobre todo, imaginarios democráticos” [“vocabularies, principles of justice, political cultures, habits of citizenship, practices of rule, and above all, democratic imaginaries”] (17), señalando que ese razonamiento neoliberal, por tanto, se ha vuelto “ubicuo” [“ubiquitous”] (17). Se trataría por tanto de un modelo que, aunque económico en principio, permea la sociedad y la cultura, incluso los valores humanos, algo clave para considerar el caso chileno. Porque de acuerdo a Brown, bajo el neoliberalismo “[t]odas las conductas son conductas económicas” y “todas las esferas de la existencia se enmarcan y miden en términos y métricas económicas, incluso cuando esas esferas no están directamente monetizadas” [“All conduct is economic conduct; all spheres of existence are framed and measured by economic terms and metrics, even when those spheres are not directly monetized”] (10). Para un análisis del “ajuste estructural” que significó la implementación del modelo neoliberal en Chile, y sus consecuencias culturales y simbólicas, véase Cárcamo-Huechante, cuya tesis es que “en este proceso, el libre mercado se constituye en un discurso cultural que, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias, se despliega hegemónicamente en la sociedad” (17).

¹¹ De hecho, la continuidad del modelo después de la instauración de la democracia puede verse en la presencia sostenida de Arnold Harberger, profesor de la mayoría de los Chicago Boys, y su consejero internacional en temas económicos cuando éstos se vuelven la élite gobernante en Chile durante la dictadura. Harberger se vinculó en calidad de asesor con todos los ministros de economía que siguieron al fin de la dictadura: desde Alejandro Foxley, ministro de Patricio Aylwin, hasta Nicolás Eyzaguirre, el de Ricardo Lagos, y pasando también por Eduardo Aninat, el de Eduardo Frei Ruiz-Tagle. La importancia de Harberger en Chile no se puede pasar por alto. En el marco de la Guerra Fría, los Estados Unidos fundó y entrenó chilenos en la Universidad de Chicago a partir de los años 50, como parte de una iniciativa para generar incidencia y así contrarrestar las tendencias izquierdistas emergentes en Latinoamérica: entre 1953 y 1956, destinó 13 millones de dólares para extender su influencia en universidades de América Latina (Fuentes y Valdeavellano). La cooperación se dio entre la Universidad de Chicago, representada por los ya mencionados Friedman y Harberger, y la Pontificia Universidad Católica de Chile, con la cara visible de Julio Chaná Cariola, entonces decano de la Facultad de Economía. En esta suerte de santa trinidad, Harberger se volvería el mentor, Friedman el “guía espiritual” y Chaná Cariola “el padre chileno de los Chicago Boys” (Délano y Traslaviña, 15). De los treinta estudiantes beneficiados con esta beca, al menos 15 se volverían principales actores de la

alfombra (la política de la *convivencia*, que pregonaba Aylwin) y de este modo garantizar un futuro prefabricado, o un presente perpetuo¹², que ha sido acordado de antemano y por lo tanto no puede presentar sorpresas ni fisuras. De acuerdo a Nelly Richard, la Transición chilena puede justamente describirse como un “reemplazo de la historia [...] por la plana superficie del consenso administrado y sus mecanismos de desapasionamiento del sentido” (*Residuos y metáforas*, 22). O, como diría Pedro Lemebel, con la llegada y posterior afianzamiento del neoliberalismo en Chile, con “la cultura del mall” y la “modorra exitista”, “[l]a gente perdió la capacidad de leer más finamente los gestos políticos” (2018, 43). Así, suprimiendo las contradicciones (Nelson y Tandeciarz, xv), o la heterocronía de la que hablamos en el capítulo anterior, se instauró en Chile una “tiranía lingüística” sin espacio a la ambigüedad (*Residuos y metáforas*, 13-4), en la que a la fuerza se pretendía volver a un entendimiento hegemónico del tiempo. En cierto modo, la tecnocracia de los Chicago Boys ya no estaba circunscrita solamente al espacio económico, sino que como el neoliberalismo mismo, se había expandido a “cada sector de la vida” [“every sector of life”] (Stern, 27, énfasis en el original).

Lo que se perdió entonces, el mundo ya irrecuperable para la generación de Bolaño, o para todos los chilenos, fue el de “la lucha socialista, una dialéctica entre el pueblo y el poder militar, el comunismo y el capitalismo” [“a world of socialist struggle, a dialectics between the people and military power, communism, and capitalism”] (Ross, 238). Si la caída del muro de Berlín en 1989 significó el fin de la

economía chilena durante la dictadura (Délano y Traslaviña, 32).

¹² Ver capítulo 1.

Guerra Fría, en Latinoamérica fue el fin de un régimen autoritario de derecha lo que terminó de sepultar a la izquierda militante en la región. Una aparente paradoja cuya explicación posiblemente pueda encontrarse en el mismo origen de la llegada del neoliberalismo a la región¹³. No resulta por tanto casual que Macarena Gómez-Barris diga que la Transición chilena “se instituyó a través de lo que Giorgio Agamben ha llamado [...] un vaciamiento”, un vaciamiento sobre todo de aquel 11 de septiembre de 1973, un evento que “marcó el principio del fin de un sueño político que involucró a millones de personas que habían trabajado para crear un cambio cultural y revolucionario a través del *poder popular*” [“was instituted through what Giorgio Agamben has called... an erasure... of September 11, 1973, an event that marked the beginning of the end of a political dream that involved millions of people who had worked to create revolutionary and cultural change through *poder popular*”] (en Ross, 251, énfasis en el original). Esa primera “transición”, por tanto, rompió radicalmente

¹³ Después de todo, como valdría la pena recordar aquí, en Chile se instauró el socialismo democráticamente y el capitalismo a la fuerza. Es decir, la “libertad” económica incorporada por medio de un sistema autoritario. Las preguntas sobre la naturaleza política del neoliberalismo son fútiles en este caso, o incluso macabras: su germen, mal que mal, se encuentra en el intento de la CIA por esparcir la ideología capitalista por el continente latinoamericano (ver nota 11 de este capítulo), a la vez que se instaura en un contexto autoritario en el que esa misma presencia militar impide que haya cabida para el debate político. Lo que ha llevado a la gran mayoría de los Chicago Boys a negar el cariz político de la implementación de sus medidas en Chile. Pero a la vez volvió insostenible en el caso chileno la máxima de Friedman de que el enemigo del liberalismo es “la tiranía” (“Liberalismo, viejo estilo”, 11). Se trataría entonces de una mano *visible* del mercado que nada tendría que ver con la burocracia que atacaba Adam Smith y que impediría los tres principios básicos para el bienestar social (libertad personal, propiedad privada, libre competencia). Este punto sería clave luego, sobre todo para el plebiscito de 1988. Los economistas se excusarían continuamente bajo esta coraza técnica, asegurando haber desconocido las violaciones sistemáticas a los derechos humanos (Sergio De Castro y Rolf Lüders, que fueron ministros de Pinochet, lo siguen negando hasta el día de hoy). Lo que sin embargo no les impediría que el máximo exponente del modelo neoliberal en las elecciones de 1989, Hernán Büchi, perdiera debido al descontento social. Es lo que Stern ha llamado “el trato fáustico” [“Faustian bargain”], es decir el olvido e ignorancia sistemáticos que regían en Chile ante la violencia (xxix), y que sólo a medias empezó a resquebrajarse con el regreso de la democracia.

con el pasado, sepultando de paso todas sus promesas de futuro¹⁴.

Pero si en cierta forma el Golpe militar significó un mazazo para las esperanzas del sueño socialista de Allende, también se encargó de mantenerlo vivo: en los exiliados, en los torturados, en los que *militaron* de una forma u otra, la mera existencia de un régimen autoritario que no dudaba en ejercer la violencia sostenida sobre sus propios ciudadanos, no hizo sino mantener latente cierta dialéctica represor/reprimido, que al menos mantenía vigente, sino la ilusión, al menos la justificación moral de los ideales socialistas. La Transición democrática, sin embargo, pareció venir a sepultar todo esto. Como si de repente, de la noche a la mañana, las frustraciones o desaires políticos que habían sobrevivido diecisiete años desaparecieran, no para verse reemplazados por la satisfacción de la justicia sino que por la de un acuerdo amnésico y poco satisfactorio, la obligación sistemática de pasar la página¹⁵.

Este desajuste, por tanto, entre distintas temporalidades, o “erosión de los viejos sistemas de significados”, que diría Jean Franco, dejó a los antiguos militantes e izquierdistas como Roberto Bolaño, aquellos que nacieron en la década del 50, “frente a un mundo distinto” en el que “las viejas lealtades y principios se habían vuelto

¹⁴ Algo transversal a la región, como ha notado Idelber Avelar: “El aumento de la mercantilización niega la memoria porque las nuevas mercancías siempre deben reemplazar a las antiguas. [...] El libre mercado establecido por las dictaduras latinoamericanas debe, por lo tanto, imponer el olvido no sólo porque necesita borrar las reminiscencias de sus orígenes bárbaros, sino que también porque le conviene al mercado vivir en un presente perpetuo” [“Growing commodification negates memory because new commodities must always replace previous commodities... The free market established by Latin American dictatorships must, therefore, impose forgetting not only because it needs to erase the reminiscence of its barbaric origins but also because it is proper to the market to live in a perpetual present”] (2).

¹⁵ Sola Sierra, líder de la agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, diría en 1997 que “nuestra frustración comenzó en el momento de esta Transición a la democracia” [“our frustration begins from the time of this transition to democracy”] (en Stern, 134).

irrelevantes” [“they found themselves in a different world... old loyalties and principles had become irrelevant”] (Franco, en Richard, vii-viii). O, en palabras de Nelly Richard, se volvieron “sujetos sin guión” [“subjects without script”] en un mundo en el que los valores los empezó a dictar el mercado, cuya lógica neoliberal, a la vez que pretende ser “un acceso no mediado o apolítico a una realidad” [“unmediated or unpolitical access to reality”] (Moreiras, 269), constituye, en palabras de Pierre Bordieu, “un programa [político] para la destrucción metódica de los colectivos” [“a (political) program for the methodical destruction of collectives”] (en Moreiras, 268)¹⁶. Así, mientras por un lado políticos de derecha como Joaquín Lavín se jactaban de que “Chile *ostenta* una de las mejores densidades de televisores por familia en Sudamérica” (15, énfasis añadido), o la manera en la que los supermercados habían desplazado a los almacenes o los viajes a los malls a los paseos en familia (22), otros veían en esa misma situación la pesadilla de la muerte de los planes colectivos del pasado¹⁷. Un individualismo extremo y programado, encubierto por la pobreza de ideales colectivos, como diría Beatriz Sarlo (3)¹⁸.

La Nueva Narrativa Chilena como corolario neoliberal

¹⁶ Friedman buscaba reivindicar “el interés propio, o, si se prefiere, la avaricia”, como motor del crecimiento económico, ya que “la avaricia humana y el interés propio promueven el bienestar del consumidor” (en Fuentes y Valdeavellano).

¹⁷ Steve Stern dice que llegó un nuevo Chile, un Chile que “exaltaba el egoísmo y olvidaba la comunidad. [Un Chile que] creaba exclusiones sociales mientras las evadía con eufemismos” [“exalted the egotistical and forgot about community. It created social exclusions while evading them with euphemism”] (176-7).

¹⁸ Chile, por cierto, probablemente sea el primer lugar de Latinoamérica en cumplir a cabalidad el vaticinio de Sarlo del *mall* como ágora. Y las palabras de Lavín en 1987 ciertamente lo ven como algo a celebrar. En ese sentido, no resulta baladí señalar que el primer hipermercado se instala en Chile en 1976, como consigna Luis Cárcamo-Huechante (29). Añade que a diferencia de la idea de Baudrillard

“Ustedes, eternos bondadosos, dicen que el olvido es bueno, pero yo les repito [...] que recordemos mucho, demasiado, rabiosamente, antes de olvidar un poco”.

Carlos Droguett, *60 muertos en la escalera* (2).

Al iniciarse una transición se busca cargar de sentido un momento, historizarlo, hacer de su temporalidad un asunto consciente, que deja atrás un pedazo de historia para adentrarse en otro. Si, como ha señalado Nelly Richard, “[l]a fuerza de irrupción y disrupción del golpe militar trastocó el desarrollo lineal de la continuidad histórica, así como la racionalidad misma de la historia” (*Fracturas de la memoria*, 169), o, como hemos señalado en el primer capítulo, si ese evento trastocó la hegemonía de la historia chilena, el relato común compartido por toda la sociedad, podría decirse que la Transición democrática buscó volver a situar al sujeto chileno en la historia, rearticular un sistema de entendimiento trastocado y que había quedado suspendido. Por supuesto, “la historia es [...] un modo de temporalización” [“history is... a mode of temporalization”] (Ross, 49). De ahí que Aristóteles dijera que el cambio volvía tangible el tiempo, que de otro modo se experimenta de manera inconsciente, sin que se repare en él. De ahí que las transiciones políticas sean experimentadas como historia viva, como historia en acción. Y de ahí que la división temporal en Chile en el cambio de siglo haya creado un antes y un después del que nadie podía escapar precisamente porque “todos” habían, aparentemente, acordado ese cambio y sus condiciones.

En este contexto, así como ha sucedido en otros países después de transiciones similares, no es de extrañar que haya habido una proliferación de literaturas realistas de la memoria, testimoniales en un principio, más recientemente en forma de

de los hipermercados instalándose en las afueras de las ciudades, en Chile tanto éstos como los *malls* lo

autoficciones, centradas en esos años turbulentos que precedieron a la “normalidad”¹⁹. Ignacio Echevarría, en “Pinochetismo pop”, ha señalado que “[s]e trata de una marca muy característica de una promoción de narradores nacidos por lo general en la década de los sesenta o setenta y que, tanto en Chile como en España, en Argentina o en cualquier otro país latinoamericano, han optado por enfrentar la realidad conflictiva o directamente convulsa en que crecieron empleándola como simple trasfondo de su propia educación sentimental” (71). Pero lo cierto es que la literatura de la memoria que surge en estos escenarios, y tal vez por esta misma razón, porque se origina en una transición, a menudo evoca el pasado a modo de tópico, “procesándolo como información” (Richard, 17), lo que atenúa en cierto modo y banaliza las heridas, volviéndolas inofensivas al reconstruirlas, en este caso, desde un presente neoliberal que se pretende eterno y “a salvo” de cualquier vaivén, con la “clase de sentido común que achata el debate y la crítica a la vez que adormece el juicio e inhibe el poder de la voz” [“the kind of common sense that flattens debate and critique just as it numbs our judgments and inhibits the power of voice”] (Masiello, 8).

Al dar por cerrado al pasado, enfatizando con ello la necesidad de pasar la página, las subjetividades se vuelven monocordes, tan uniformes como intercambiables, tributarias del sistema en el que se inscriben. Así como las biografías y autobiografías suelen (o al menos solían) acometerse cuando sus sujetos rondan la muerte o ya han muerto, motivadas por el sentimiento de finitud y la necesidad de dotar al pasado de una narrativa que le dé sentido, así también estas escrituras se

harían “dentro del circuito de la ciudad” (31).

¹⁹ Véase Stern, 14-6.

enfrentan a la dictadura o a sus años previos como si se tratara de eventos clausurados, enjuiciados ya por la lógica binaria de los dos bandos de un conflicto: vencidos y vencedores, malos y buenos, víctimas y victimarios²⁰.

En cuanto a la ficción, evidentemente existe un correlato en esa literatura entre la actitud y posicionamiento de sus autores frente al nuevo escenario democrático y neoliberal. Ya no hay compromiso político, o ético siquiera, en la literatura chilena, y su posible presencia es mirada con recelo, como signo de una escritura anticuada y desconectada del presente. Como diría Pedro Lemebel, “[l]a cultura o las expresiones culturales en la transición se manejan y expresan como espectáculo, como un show propagandístico de la llamada democracia” (2018, 43). Así como sucedió a mayor escala con el fin de la Guerra Fría, el escritor chileno se vio liberado de la historia, por así decirlo, sin necesidad de alinearse políticamente con ningún bando, con libertad por tanto para mirarse a sí mismo. El ejemplo más paradigmático de este individualismo es sin duda Alberto Fuguet²¹, que publicó en 1996 junto a Sergio Gómez la antología de escritores jóvenes de España y Latinoamérica *McOndo*, cuya motivación principal podría describirse sucintamente como la defensa a ultranza del derecho a habitar un cosmopolitismo literario que se centra “en realidades individuales y privadas” (401), y que busca asimismo alejarse de una escritura “indígena, [y de] lo

²⁰ Un buen ejemplo de ello podrían ser los recientes libros historiográficos de Jorge Baradit, no sólo por su empeño en subrayar la dicotomía entre héroes y villanos, historia oficial e historia oculta, sino sobre todo por las reacciones polarizadas que han tenido historiadores y lectores a raíz de su publicación, un revuelo que desnuda la larga herencia no superada de la transición democrática chilena.

²¹ De la narrativa de Fuguet, Cárcamo-Huechante ha dicho que ésta “registra y a la vez urde una retórica y un ambiente ficcional de libre mercado al interior de su propio discurso. Ficcionalización y ficción de la era trasnacional y global, en su versión chilena” (55).

folclórico, lo izquierdista” (403): “Nuestro país McOndo”, dicen los antologadores en el famoso prólogo, “es más grande [que el Macondo de Gabriel García Márquez], sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos” (403). Echevarría ha calificado peyorativamente esto como la búsqueda de un “estilo internacional” (175), signado por la “uniformización derivada de la impersonalidad propia a los modernos medios de producción” (175), y que en realidad vendría a ser el resultado de la “colectivización de la experiencia privada, [...] una globalización del individuo por parte del mercado” (177). Pero Fuguet no es el único que cae en esto, más bien se trataba de un asunto generacional²², de narrativas que emergen “en el marco de un sistema hegemónico y una cultura de la ‘mercadotecnia’ que pretende establecer una segmentación estratégica de los mercados” (Cárcamo-Huechante, 57). Para hacerse una idea basta con leer a los integrantes de la llamada Nueva Narrativa Chilena, un movimiento generacional que nace bajo el alero de la Colección Biblioteca del Sur de la editorial Planeta, editorial que de acuerdo a Cárcamo-Huechante, “logró posicionar —en el sentido del *márketing*— la idea de una Nueva Narrativa Chilena, poniendo en circulación sistemáticamente un conjunto de firmas, autores y obras nacionales y constituyendo de este modo un renovado mercado literario en el país” (47-8). Este movimiento, por lo tanto, “[s]in poética, manifiesto, ni líder, [...] surge fuertemente

²² Luego de negarse sistemáticamente a reeditar la antología, debido al “bullying académico” que dijo haber recibido, Fuguet reeditó el prólogo en su antología *Tránsitos*, en la que defendió su tesis: “McOndo ganó. [...] Llámelo de otro modo pero este presente es McOndo. [...] C]asi todo lo que se escribe [...] por estos lados tiene ADN de McOndo” (409).

ligad[a] a una política editorial globalizadora” (Espinosa, 125)²³. Marco Antonio de la Parra, uno de sus integrantes, escribe en 1989 un artículo para el periódico La Época desmenuzándola y describiendo la narrativa del grupo (un grupo que incluye a Gonzalo Contreras, Ana María del Río, Arturo Fontaine, Carlos Franz, Darío Oses, entre otros) como “el desprestigio de la experimentación formal [...] y el descrédito de la condición de escritor maldito. Fuera de boga toda idea de una novela *demasiado comprometida* y de la separación entre géneros nobles y espurios” (énfasis añadido). Agrega entonces un retrato “tecnócrata” de su generación y de sí mismo que no podría dejar indiferente a nadie que analice críticamente ese momento de supuesto esplendor económico: “Bebemos poco, vamos al supermercado, giramos cheques y nos gusta que nos quieran. Escribir nos parece un trabajo fascinante pero *antes que nada un trabajo. No tenemos manifiesto alguno y nuestras ideas políticas difieren alegremente*” (en Cánovas, 19, énfasis añadido). Los escritores chilenos, por tanto, se posicionan apolíticamente, al menos al punto de rechazar posicionamientos públicos que los identifiquen con la derecha o con la izquierda; si acaso, las critican a ambas como si se trataran de una cosa ya superada del pasado.

Unos años más tarde, en 1994, Antonio Skármeta (uno de los padrinos de esta nueva generación) escribirá el prólogo a una colección de relatos que agrupaba a jóvenes escritores, y la describirá justamente como un espejo del presente chileno:

Somos personajes de filmes envueltos en una banda musical sentimental o terrorífica, sublime o banal, bastarda o pura. Vamos a

²³ Cárcamo-Huechante ha señalado que con Planeta y la Nueva Narrativa se produjo una paradoja, ya que “este proceso [...] no se produce a través de una industria nacional [...] sino como efecto de una política editorial multinacional orientada a producir un ‘mercado nacional’” (48-9).

conciertos pop, rock o clásicos, corremos por el parque con nuestros walkman, regalamos para los cumpleaños CD, pedimos a los amigos que nos graben una casete con su exclusividad, nos metemos al auto y encendemos la radio, vamos a la boite a bailar con muslos apretados boleros cebollas o cumbias de cintura mareadora, nos sentimos malos y atractivos con chaquetas de cuero y chasqueamos los dedos como si oyéramos un rock, ellas se cortan de un tajo la falda y asoma veloz el jadeo del tango, le entonamos himnos a nuestros soldados, a los santos, al primer foco de luz de la nación y al alma mater inmortal, cuando nos faltan las palabras les asestamos a las chicas una balada, si estamos al borde de revoluciones no faltan charango, bombo ni Quilapayún, si en la viroca nos toca dictadura habrá Prisioneros, si una especie de democracia entonces la Ley... (7)

Lo que viene de algún modo a ejemplificar la aseveración de Cárcamo-Huechante, para quien “con el trasfondo de este contexto global de mercado [fines de los ochenta en adelante], los fenómenos exteriores de consumo masivo se vuelven ubicuos en el espacio cultural chileno” (51). Porque lo cierto es que el nuevo papel del escritor de la Transición, como no podía ser de otra forma, estará ligado “a un mercado editorial que le resulta propicio” (Cánovas, 19). Dicho de otro modo, la validación literaria vendrá de la mano con la venta de libros. Algo que llevaría a Pedro Lemebel a asegurar que ese escenario, “la farra neoliberal post dictadura” (2018, 42), fue precisamente lo que motivó su elección de la crónica urbana como género de preferencia en detrimento de la ficción:

Tal vez fue la crónica el gesto escritural que adopté porque no tenía la hipocresía ficcional de la literatura que se estaba haciendo en ese momento. Esa inventiva narrativa operaba en algunos casos como borrón y cuenta nueva. Especialmente en los escritores del neoliberalismo. Ese mercado, esa foto familiar de la cursilería novelada. El Chile novelado por el whisky y la coca del estatus triunfalista. Un país descabezado, sin memoria, expuesto para la contemplación del rating económico. (en Echevarría, “Prólogo”, 14)

La realidad de Roberto Bolaño

“[U]n Chile del fin del sueño que al menos los nacidos en la década del cincuenta soñamos y apostamos por él. En el momento en que ese sueño acaba para mí, que tiene una fecha clara, ya empieza a parecer otra cosa”.

Roberto Bolaño (en Cárdenas y Díaz, 9).

Hemos visto que el regreso de la democracia a Chile significó el fin de la vía militante. De un día para otro ese sueño político y social que la revolución había significado se volvió no sólo inviable para el futuro de Chile o de toda la región sino también fútil en su misma ejecución en el pasado²⁴. Como si contemplar el pasado de la revolución desde un presente en el que sus propios protagonistas le han dado la espalda fuera suficiente para, si no invalidarlo, al menos teñirlo con una pátina de amargura. Esa futilidad o absurdo es el punto de partida de toda la obra de Roberto Bolaño. No la aparición brutal del neoliberalismo *durante* la dictadura, sino que su

²⁴ Ya en un ensayo Bolaño sugiere que, de haber habido otra vía, de no haber acontecido el 11 de septiembre chileno, la izquierda se habría encargado de efectuar “otro tipo de represión”, dando a entender que para Bolaño es el poder el que corrompe todo y no la fiabilidad de un modelo político y económico por sobre el otro (*Entre paréntesis*, 83).

exacerbación durante la democracia, la confirmación por lo tanto, recobrada la democracia, de que esas reglas del juego no volverían a cambiarse, de que, como ha señalado Brodsky, se había instalado un “nuevo orden corrompido por la mercancía” (60). La traición de la derecha, parafraseando a Bolaño, se da por descontada siempre. Pero es la de la izquierda la que cala más hondo. De ahí, por ejemplo, que se pueda entender la sorna de Bolaño hacia el político comunista Claudio Arrate y su esposa, la escritora Diamela Eltit, en “El pasillo sin salida aparente” (que luego daría pie a la novela corta *Nocturno de Chile*), o hacia el poeta Raúl Zurita en *Estrella distante*, los tres ejemplos canónicos de cierto acomodo figurante y flagrante de la izquierda chilena al recobrar la democracia²⁵. Lo que lo lleva a decir que “[l]os escritores chilenos, con alguna excepción, no quieren tener ningún problema. Sólo quieren que se les quiera, que de ser posible un día se vean instalados en una agregaduría cultural, que hablen bien de ellos. Escalar, escalar siempre, buscar y conseguir el éxito, aunque el éxito sea tan pequeño como Chile mismo” (en Rodríguez Villouta, 59).

Lo que resulta evidente es que, en Bolaño, esta nueva derrota de su generación, mucho más decidora que la del golpe militar y posterior dictadura, vendrá a alterar la percepción de lo que se ha dejado atrás, a la vez que pondrá en jaque las creencias tanto políticas como literarias que habían definido y motivado ese pasado al que tanto se vuelve. Es por eso que se entiende que una de las cosas que regresa con más insistencia del pasado de Bolaño, el “evento abrumador” [“overwhelming event”], que diría Cathy Caruth (4), sea la dictadura chilena y su horror, mal o crimen (palabras que

en Bolaño suelen ser sinónimas), un horror que determina y define a su generación, y que proviene no tanto de las atrocidades cometidas a partir del pronunciamiento militar como de que éste haya ocurrido en primer lugar, que haya *podido* ocurrir, y de que una vez ocurrido sus protagonistas decidan cerrar los ojos ante esas atrocidades cometidas y simplemente pasar la página. Es por eso que en “Literatura y exilio”, por ejemplo, cuando Bolaño comenta un poema de Nicanor Parra, dice que

es como un artefacto explosivo puesto allí para que los chilenos abramos los ojos y nos dejemos de tonterías, es un poema que indaga en la cuarta dimensión, tal como pretendía Huidobro, pero en una cuarta dimensión de la conciencia ciudadana, y aunque a primera vez parece un chiste, y además *es* un chiste, al segundo vistazo se nos revela como una declaración de los derechos humanos. (45, énfasis en el original, subrayados agregados)

La idea de la conciencia ciudadana, la idea de la declaración de los derechos humanos, es en parte lo que luego Bolaño va a intentar manifestar con *La literatura nazi en América* y con *Estrella distante* y con *Nocturno de Chile*, su trilogía chilena, además de con las alusiones a Zurita, Eltit, y la Nueva Narrativa Chilena. Bolaño se va a revelar contra la clausura institucional del pasado, contra el “cerrado de ojos” que va a propugnar la democracia neoliberal chilena, y ése será uno de los grandes atributos de su literatura: reabrir constantemente ese pasado clausurado por todos lados y mirarlo con los ojos desencantados del presente. Algo en lo que por cierto también ha reparado

²⁵ Esto último se verá con mayor detalle en el capítulo 3, en el que analizo *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* como díptico inseparable, a través del cual Bolaño se viene a explicar el presente neoliberal en Latinoamérica y cómo se llegó a él.

Cecilia Manzoni:

Si la pérdida de transiciones democráticas que parecían tan rotundamente afirmadas en Chile ha fragmentado la Historia, y con ella los lenguajes, la literatura de Bolaño parece proponerse como una respuesta al fracaso de los intentos de construcción de una narrativa a partir de un único punto de vista que además busca perpetuarse en una retórica que formula una política de transacción y olvido. (42)

Por un lado, alguien podría sugerir a primera vista que Bolaño pertenece a aquellos que han mistificado el pasado, “como emblema de pureza e incontaminación de los ideales políticos”, aquellos que han caído presa de “esa suerte de nostalgia folklórica por cierto momento pasado de heroísmo” [“a kind of folkloric nostalgia for some past moment of heroism”] (Masiello, 36). Sería fácil descartar a ese Bolaño como una caricatura del guerrillero latinoamericano que, siguiendo a Arquíloco, su poeta griego favorito, escapa de la batalla. Pero no es ése el caso; porque no se trata de nostalgia o de una suerte de visión amparada bajo el lema de que “todo tiempo pasado ha sido mejor”. Ésa sería una actitud reaccionaria, conservadora, y Bolaño más bien mira a su presente y a su tiempo *intempestivamente*²⁶, no coincidiendo completamente con él y es, por lo tanto, capaz por medio de esta discronía de mirarlo con cierta distancia crítica. Hay que entender que Bolaño sobre todo pertenece a una generación que ha quedado inmovilizada al ver “un presente rendido a la mera pragmática de actuaciones ya carentes de toda rebeldía moral” (*Residuos y metáforas*, 22). Como sugiere Alberto Moreiras, el presente de la posdictadura “está dolorosamente condicionado por los

²⁶ Ver capítulo 1.

afectos-efectos de la pérdida de objeto que marcan el duelo”, el objeto siendo “el motivo utópico y la pasión existencial que justificaban las luchas ideológicas del pasado” (en Richard, *Fracturas de la memoria*, 170). Si durante toda la dictadura la generación de Bolaño cifró sus esperanzas en el retorno de la democracia, las condiciones del retorno, con “el indiferente relativismo del mercado neoliberal” (Richard, 170), terminó de sumirla en la desesperanza y el escepticismo. Bolaño, de hecho, nunca esconde su desdén por este nuevo escenario:

[...] antaño los escritores provenían de la clase alta o de la aristocracia y al optar por la literatura optaban, al menos durante un tiempo que podía durar toda la vida o cuatro o cinco años, por el escándalo social, por la destrucción de los valores aprendidos, por la mofa y la crítica permanente. Por el contrario, ahora, sobre todo en Latinoamérica, los escritores salen de la clase media baja o de las filas del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad. Es decir, los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar “instancias políticas”, los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros [...]. Así que los jóvenes escritores están, como se suele decir, escaldados, y se dedican en cuerpo y alma a vender. Algunos utilizan más el cuerpo, otros utilizan más el alma, pero a fin de cuentas de lo que se trata es de vender. ¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La

ruptura no vende. Una escritura con los ojos abiertos no vende. (*Entre paréntesis*, 311-2)

Este rechazo va a resultar bastante evidente en gran parte de la obra del escritor chileno (piénsese en “Muerte de Ulises”, con el telón de fondo de la Feria del Libro de Guadalajara, o en el presente sin futuro de “El gaucho insufrible”), pero significativamente también está presente en la última página de *2666*, en otras palabras en el punto final de la carrera literaria de Bolaño (obras póstumas aparte), que contiene, como ha acertado en notar Oswaldo Zavala, “la más simple pero contundente declaración ética y política”, la indicación de que el escritor debe “dejar la literatura y emerge[r] al mundo para intervenir en él” (208)²⁷. Archimboldi, el escritor difuso y esquivo, imposible de encontrar para el mundo de las letras (en especial para el mundo académico de las letras), viaja a México a “ocupar[se] de todo”, como le hace prometer su hermana Lotte (1116). De este modo, Bolaño cierra el círculo de su producción subrayando el postulado más importante de su obra, ya presente en los manifiestos infrarrealistas de su juventud (y que veremos con más detalle en el capítulo sobre *Estrella distante*): que literatura y vida van siempre de la mano. Y que el escritor tiene una responsabilidad con su tiempo. Que debe hacerse cargo de su presente (que es lo mismo que decir que no debe descuidar su pasado) y mantener los ojos abiertos. Con lo que se entiende, en definitiva, que Bolaño, que busca “diferenciarse de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética” (Manzoni, 42), desprecie a la literatura

²⁷ Algo que por cierto también quedará claro en los finales de “Últimos atardeceres en la Tierra”, cuyo clímax encarna la idea bolañiana de la alegría de la aventura, y *Estrella distante*, en que al igual que en *2666* literatura y vida se unen.

chilena, “tan prestigiosa en Chile” (*Entre paréntesis*, 104), sobre todo la de la Transición democrática, la Nueva Narrativa, que como hemos visto no tiene los ojos abiertos sino que prefiere ignorar los crímenes y el abismo del mal de la dictadura, y de la cual sólo redime y rescata a Pedro Lemebel, “de los pocos que no buscan la respetabilidad (esa respetabilidad por la que los escritores chilenos pierden el culo) sino la libertad” (76).

Bolaño se va a situar, de esta manera, en las antípodas de la Nueva Narrativa Chilena, por la que siente un profundo desdén de acuerdo a Herralde (34-5). Donde ellos abjuran de los manifiestos, él seguirá siguiendo casi al pie de la letra los suyos; y donde ellos señalan que la política en la literatura es cosa del pasado, Bolaño va a abogar por su presencia transversal de manera crítica, volviéndose de este modo uno de los últimos escritores comprometidos. Siente asco (y no lo esconde) de la gente que escribe literatura “muerta”, como Antonio Skármeta (uno de los padrinos de la Nueva Narrativa), o Volodia Teitelboim, dos Premios Nacionales de literatura en Chile, “escribidores” según la definición de Bolaño (en Maristain, 113-5). “[L]a literatura de [Isabel] Allende es mala”, escribió en una columna, “pero está viva. No se puede decir lo mismo de la literatura de Skármeta y Teitelboim. A éstos no los salva ni Dios” (en Maristain, 118). Es decir, Bolaño reniega de cualquiera que alimente al *establishment*. Desconfía así de la izquierda (por no defender a Reinaldo Arenas, por repudiar a Enrique Lihn, por recelar de Parra) y desprecia (*por descontado*) a la derecha (*Entre paréntesis*, 339). Para él todos se han vendido en este presente neoliberal. Lloramos por la dictadura de la derecha, pero no existe una alternativa feliz en el presente de la

centroizquierda neoliberal, ya que “los que tienen el poder no saben nada de literatura”

(*Entre paréntesis*, 333):

¿Qué hubiera pasado si el 11 de septiembre no hubiera existido? La pregunta es necia, pero a veces es necesario hacerse preguntas necias, o es inevitable, o va emparejado con nuestro talante perezoso. ¿Qué hubiera pasado? Bueno, muchas cosas. La historia de Latinoamérica sería distinta. Pero en lo esencial creo que todo seguiría igual, en Chile, en Latinoamérica. Se puede argüir: no hubiera habido desaparecidos. No, no los hubiera habido. Ni caravana de la muerte. Ni fusilamientos. Conocí a una mirista, en México, a la que torturaron metiéndole ratas por la vagina. Era una chica joven, sólo un poco mayor que yo, es decir debía de tener unos veintidós o veintitrés años, y según me contaron se murió de tristeza, como en una novela decimonónica de principios del siglo XIX. Sin 11 de septiembre eso no hubiera pasado. ¿Qué hubiera habido? Otro tipo de represión, tal vez. Tal vez habría conocido a esa mirista no en México sino en un campo de concentración en el sur de Chile, adonde ella hubiera llegado por ser izquierdista, es decir por tener una “enfermedad infantil”, yo por ser escritor sin conciencia de clase o sin sentido histórico. (83)

Bolaño, como indica Chris Andrews, mantuvo siempre una distancia crítica con la vida literaria, lo que se explica, “en parte, por una trayectoria atípica, marcada por la emigración y un largo período de marginalización social. Sus triunfos tardíos, en los últimos cinco años de vida, lo hicieron mantener la disposición de un *outsider*”

[“was in part the product of an atypical trajectory, marked by emigration and a long period of social marginality. Succeeding late, in the last five years of his life, he maintained the disposition of an outsider”] (12). En ese sentido, la literatura de Bolaño aparece en Chile “ligad[a] a la polémica mediática”, “lo cual, junto a su larga estadía en México y España, lo vuelven de alguna manera una suerte de irrenunciable exiliado: en la hora del regreso no hace concesiones, no se suma a la política de los acuerdos y las complicidades [...] cuyo trasfondo no era otro que molestar lo menos posible al poder militar” (Espinosa, 125). ¿Qué va a hacer Bolaño, entonces, para no plegarse a los dictámenes de una Transición amnésica? Pues justamente lo contrario que todos los demás. Donde no hay compromiso político en los escritores de la Nueva Narrativa Chilena, lo habrá en Bolaño, que va a volver propia la responsabilidad de reabrir un pasado institucionalmente clausurado a la fuerza. Sólo así puede uno hacerse cargo del presente, nos dirá por medio de este continuo mirar hacia atrás desencantadamente.

Nocturno de Chile

“Y yo le digo, dondequiera que encuentre hombres gobernados por el misterio, es el misterio de iniquidad. Si el diablo le dice que no mire algo, mírelo; si le dice que algo es demasiado terrible para oírlo, óigalo. Si cree que una verdad es insoportable, sopórtela”.

[“And I say to you, wherever you find men ruled merely by mystery, it is the mystery of iniquity. If the devil tells you something is too fearful to look at, look at it. If he says something too terrible to hear, hear it. If you think some truth unbearable, bear it”.]

Chesterton, “La peluca morada” (179).

Donde esto queda más claro es en *Nocturno de Chile*, la segunda entrega de una trilogía incompleta de novelas cortas de Bolaño, que también conforma *Amuleto* y que habría cerrado una novela sobre España llamada *Corrida*. Las tres novelas cortas habrían venido a tematizar las tres categorías en las que yo divido la obra de Bolaño²⁸, y que vienen a resumir a grandes rasgos la obra de Bolaño: El problema chileno (*Nocturno de Chile*), El sentimiento mexicano (*Amuleto*) y El horror europeo (*Corrida*).

Nocturno de Chile es introducida por un epígrafe de G. K. Chesterton: “Quítese la peluca”, que viene del cuento “La peluca morada”. En él, asistimos al intercambio de cartas entre un editor del periódico *Daily Reformer*, el señor Nutt, que se dedica principalmente a alterar con lápiz azul términos demasiado cargados por otros más eufemísticos (“adulterio” se ve reemplazado por “impropiedad”, “judío” por “extranjero”, “matar a tiros” por “reprimir”, etcétera), y Francis Finn, un periodista que pretende escribir una serie de artículos sobre la maldición de la “oreja de Eyre”, que aquejaría a una línea sanguínea aristocrática con orejas de elfo. Su propósito al escribir sobre ese linaje antiguo, dice, es mostrar “cuán deprimente, cuán inhumana, cuán derechamente diabólica es la atmósfera y el mismo olor en algunas de estas mansiones” [“how dreary, how inhuman, how downright diabolist, is the very smell and atmosphere of some of these great houses”] (163). Pero antes hemos leído que la emoción más persistente en el señor Nutt es “una de miedo continuo: a las difamaciones, a perder anuncios, a las erratas, al despido” [“one of continuous fear; fear of libel actions, fear of lost advertisements, fear of misprints, fear of the sack”]

²⁸ Ver apéndice II.

(160).

En cartas sucesivas, sabremos que Finn ha conocido al astuto padre Brown, que se volverá un personaje de sus artículos, a lo que Nutt le contestará que no pueden nombrarlo de ese modo en el periódico, ya que “nuestro público jamás soportaría a un sacerdote católico; no debe dejar de pensar en nuestros lectores de los suburbios: lo he cambiado por señor Brown, espiritista” [“our public would never stand a Romanist priest in the story—you must keep your eye on the suburbs. I've altered him to Mr. Brown, a Spiritualist”] (174). Brown le llamará la atención a Finn sobre el color de la peluca del duque de Exmoor:

Me atrevería a decir que tiene buenas razones para cubrir sus orejas, como el rey Midas [...]. Puedo entender perfectamente que sea más agradable cubrirlas con pelo que con orejeras de piel o placas metálicas. Pero si quiere usar pelo, ¿por qué no hace que parezca pelo de verdad? Nunca ha habido pelo de ese color en este mundo. Parece más bien una nube crepuscular atravesando un bosque. ¿Por qué no oculta mejor la maldición familiar, si realmente está tan avergonzado de ella? ¿Se lo digo? Es porque no está avergonzado. Se enorgullece. [I dare say he's got good reason to cover his ears, like King Midas... I can quite understand that it's nicer to cover them with hair than with brass plates or leather flaps. But if he wants to use hair, why doesn't he make it look like hair? There never was hair of that colour in this world. It looks more like a sunset-cloud coming through the wood. Why doesn't he conceal the family curse better, if he's really so ashamed of it? Shall I

tell you? It's because he isn't ashamed of it. He's proud of it.] (175)

Eventualmente, el mismo Finn le quita la peluca al duque, para descubrir que sus orejas son como las de todo el mundo. “[E]so es lo que tenía que ocultar”, dice un satisfecho Brown [“that is what he had to hide”] (180). El artículo, por cierto, es descartado por el señor Nutt para no molestar a los socios aristócratas del periódico.

La importancia de la historia para la novela de Bolaño residirá en este asunto, en una clase social que no quiere vivir como las demás; una que necesita, además de creerse superior, saberse habitante de otro ámbito de realidad. Al perder la peluca el duque, debería haberse visto por las orejas que era distinto al resto, señal de que otros destinos y pesares regían su naturaleza. En otras palabras, su verdadera esencia debería haber sido revelada en ese instante; pero el cura Brown pone de manifiesto que nadie es diferente a nadie. Es decir, el epígrafe de Bolaño apuntaría a la renuncia a la pretensión de distinción de la que hace gala la clase alta chilena, como bien ha señalado López-Vicuña.

Nocturno de Chile es una especie de confesión fallida de Sebastián Urrutia Lacroix, un sacerdote chileno del Opus Dei y crítico literario bajo el seudónimo H. Ibachache que, *ad portas* de la muerte en el cambio de siglo, hace durante el transcurso de una noche febril un repaso de su vida en las convulsas décadas anteriores, motivado por la aparición de un “joven envejecido” que parece pedirle explicaciones respecto de sus actos y silencios. Se tratará por tanto de la narración de una justificación, de un mirar hacia atrás para defenderse de una acusación por medio del recuento de sus acciones a través del velo de sus principios y sus valores. El protagonista cuenta todo esto, que también podría leerse como un exorcismo de sus

demonios, mientras se apoya en un codo²⁹. En especial, los recuerdos se concentrarán en la vida del sacerdote durante etapas claves de la historia chilena de la segunda mitad del siglo XX, en las que se pueden identificar los problemas de desarrollo y el inicio de los movimientos populares de los años cincuenta, la Reforma Agraria y el descontento social de los sesenta, la Unidad Popular y la dictadura militar en los setenta, el neoliberalismo de los Chicago Boys de los ochenta, el negacionismo amnésico de los noventa y dos mil. Esto hará que su vida se vuelva una especie de espejo de la vida del país y será fundamental para entender la novela. Porque si bien se la ha leído sobre todo como una historia de la dictadura³⁰, como siempre en Bolaño hay un camino o cronología histórica presente, un discurrir en este caso entre los cincuenta y los dos mil, con lo que por medio de la vida de Sebastián Urrutia Lacroix obtendremos también una especie de historia en la sombra de Chile, que se reconstruye con fragmentos, muchas veces con los silencios del sacerdote. De ahí que el hecho de que se trate de un sacerdote del Opus Dei resulta particularmente significativo al pensar en la complicidad entre la Iglesia Católica y el régimen de Augusto Pinochet, que vería su máximo esplendor con la visita legitimadora del Papa Juan Pablo II en 1985, ya mencionada en el primer capítulo. Algo que el mismo Bolaño parece refrendar cuando dice en una entrevista que se trata de “la metáfora de un país infernal, entre otras cosas. También es la metáfora de un país joven y de un país que no se sabe muy bien si es un país o un paisaje” (en Jösch).

²⁹ Alberto del Pozo ha conectado esto con Cervantes escribiendo en el prólogo del *Quijote* que le resulta difícil comenzar su tarea “con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando en lo que diría”.

Habrá seis episodios, que Bolaño ha llamado cuadros³¹, en los que se concentrar  literal o simbólicamente la historia reciente chilena: 1) la visita de Urrutia Lacroix al fundo *L -bas* de su mentor Farewell, el pope del campo cultural chileno, donde conocer  a Pablo Neruda primero y a lo más granado de la literatura chilena después; 2) la historia que cuenta Farewell de un pintor guatemalteco que Salvador Reyes conoció y visit  en París en compa a de Ernst Jünger durante la Segunda Guerra Mundial; 3) la historia que también le cuenta Farewell sobre la creación de Heldenberg, el panteón de los h eros del imperio austrohúngaro; 4) el viaje que Urrutia Lacroix hace becado a Europa, con el propósito de aprender técnicas de cetrería para proteger a las iglesias del deterioro ácido úrico del excremento de las palomas; 5) las clases de marxismo que le da a la Junta Militar; y 6) las tertulias literarias a las que asiste en la casa de María Canales, en cuyo sótano la dictadura tortura disidentes políticos.

En este recuento vital hay una elipsis singular, sin embargo, que cubre toda la infancia y juventud de Urrutia Lacroix (salvo por una imagen difusa del padre y luego un sueño que rescata esa misma imagen), lo que la vuelve más bien el recuento de su vida adulta, o al menos de su vida al servicio de la religión y de la literatura, los dos ejes principales que van a caracterizarla, y los que precisamente buscará defender de las veladas acusaciones del joven envejecido. De este modo, se nos contará la vida de Sebastián Urrutia Lacroix desde que sale del seminario, es decir desde que se vuelve

³⁰ José Promis la lee como “una alegoría sobre la dictadura militar” (48) y Patricia Espinosa (2006) lee a Urrutia Lacroix como un “dictador literario”, el espejo de Pinochet.

sacerdote y empieza también de forma simultánea a convertirse en H. Ibacache. El primer episodio narrado, por lo tanto, será significativamente el de su viaje al fundo de Farewell, que a su vez representará su “bautismo en el mundo de las letras” (34). En cualquier caso, quizás no sea gratuito que se nos escamotee la infancia y juventud de Urrutia Lacroix, pues los paralelos de éste con Jesús no son pocos, como se verá más adelante, como si lo que nos narrara fuera su propio *via crucis*.

Pero si lo que en apariencia nos cuenta Urrutia Lacroix es el recuento de una vida adulta vivida al alero de la literatura y el sacerdocio, en realidad se trata del recuento de su fallo en ambos frentes. A lo que podríamos añadir, volviendo a la idea anterior de que su vida se cuenta en paralelo a la historia del país, que por tanto el recuento de esa vida y el recuento de ese fallo esconden el recuento de la historia de Chile y el recuento del fallo de Chile, que vendrá a ejemplificar esa indolencia del cambio de siglo, esa aparente falta de culpa, esa memoria olvidadiza y antojadiza. Porque, como dijera Bolaño en una entrevista, “vivir sin culpa es como vivir fuera del tiempo, en un presente eterno” (en Aussenac). O, en otras palabras: ignorando la realidad no se puede servir ni a Dios ni a la literatura.

El olvido forzado o real es uno de los temas más evidentes de la novela, que ya se presenta desde el principio, con ciertas imprecisiones del narrador al mirar atrás. Como, por ejemplo, cuando dice que “no recuerd[a] con exactitud dónde” conoció a su mentor y amigo Farewell ni cómo (14). El relato en general estará lleno de pequeños vacíos, y de hecho en ese primer encuentro nos señala que él no “quitaba la vista de

³¹ En la misma entrevista antes referida, Bolaño señala que toda la novela “está construida en una sucesión de cuadros en donde casi no hay punto de hilación o bien los puntos de unión entre un cuadro y otro son puramente experimentales” (Jösch).

los libros, y entonces [Farewell] dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó” (14). Otro supuesto fallo de la memoria que pone esto en evidencia es que el fundo de Farewell se pueda llamar *À rebours* o *Là-bas* o, “incluso puede que se llamara *L’oblat*”. Urrutia Lacroix insiste en que “[su] memoria ya no es lo que era” (15). La distinción a lo mejor es importante. Los tres nombres son novelas del decadentista francés Joris-Karl Huysman. *A rebours* trata de un aristócrata huérfano y misántropo, el duque Jean Floressas des Esseintes, que odia a la sociedad y prefiere vivir recluido. *L’oblat*, la última novela de Huysman, trata de un oblat (es decir alguien que se entrega a Dios a su manera, sin que haya votos de por medio) que busca la redención, mientras que *Là-bas* (“allá lejos”) trata de un novelista fracasado que se hastía del mundo contemporáneo y termina estudiando el satanismo. En el fondo el argumento de los tres libros dice mucho de Urrutia Lacroix, que en cierto sentido al repasar su vida y actos busca la redención, pero que también y como veremos más adelante suele recluirse en su estudio cuando la realidad no le agrada.

Durante la novela se hará referencia al fundo de Farewell como representando algo más que un lugar sólo físico. La luz que sale de su casa en la noche, por ejemplo, lo hace parecer “un transatlántico en la noche austral” (22). Resulta difícil no pensar en la imagen del barco en el que se hundieron todos los chilenos de *Estrella distante* (131). Se va a volver de este modo el lugar ideal para Urrutia Lacroix, uno donde la realidad incómoda se queda afuera, ya que la realidad, tanto para él como para Farewell, suele ser aterradora y sucia: “En este país de bárbaros, dijo [Farewell], ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer” (14). Por supuesto, Farewell es precisamente dueño

de un fundo “cerca de Chillán” (15). Y tiene viñedos y “tierras de barbecho”, además de “tierras en donde crecía el trigo o la cebada” (28), lo que abrirá la ventana a la idea de que es la oligarquía en Chile la que rige el panorama cultural.

Por tanto, el lugar ideal de Urrutia Lacroix será precisamente ese fundo donde la barbarie de los chilenos se puede ignorar: “imaginé ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas” (15). Un fundo que parece estar fuera del tiempo, enfatizando la idea de que algunos en Chile viven en su propia burbuja o realidad, ajenos a la contingencia: sin ir más lejos, en esa primera visita que realiza, a Urrutia Lacroix lo pasan a buscar en “una especie de tílburi o de cabriolet o de carroza tirada por dos caballos, uno bayo y el otro pinto” (17), como si en vez de 1950 esto estuviera ocurriendo en el siglo XIX. En el fundo el sacerdote conocerá a Neruda y a otros escritores que van apareciendo a lo largo del fin de semana y que vendrán a conformar el círculo literario chileno, ajeno siempre por tanto a la realidad, y del mismo modo regido por estas figuras autoritarias que son primero Farewell y después el propio Ibacache. Patricia Espinosa ha señalado que “las elites intelectuales chilenas [...] optaron por voltear el rostro frente a los sucesos políticos y [...] desde su conservadurismo instalaron un hacer crítico centrado en el autoritarismo que construye un mapa literario del mismo modo en que el eje dictatorial (1973-1990) se propone re-fundar la nación” (41). Una idea, la de voltear la mirada versus tener los ojos abiertos, que ya discutimos en detalle en el primer capítulo, y que calza muy bien con la descripción de esta novela que hizo el mismo Bolaño: “Mi misión sin duda no es esta. Yo no intento que nadie recuerde nada [...] más que

recordar, es *mirar*. Simplemente mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver” (en Gras, 59).

Pero incluso en este fondo en el que los literatos dejan fuera la realidad incómoda, e incluso entonces, ya desde la primera visita, hay indicios ominosos de que algo no está bien, pues Urrutia Lacroix habla de la “estampa” de aquella carroza como “demoledora, como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” (18). Lo mismo sucederá esa noche, en la cena fastuosa con Neruda y un joven poeta “nerudiano”, en la que después de escuchar música Urrutia Lacroix se siente enfermo y nauseabundo (25), como si intuyera el despropósito de esa falsa superior moral que se arroga su nuevo grupo de contertulios. La visión de Neruda aquí es demoledora, completamente desconectado de la realidad. La primera vez que lo vemos de hecho está mirando al cielo y “murmura[ndo] hondamente unas palabras que no podían ir dirigidas a nadie sino a la Luna” (23). Confirmando el egoísmo y falta de generosidad de los poetas asociados a Farewell y a Urrutia Lacroix, los que simbolizan según éste “la oscura dignidad de la patria” (23), miran al cielo para no detenerse en lo que sucede abajo, para poder omitir la contingencia nacional. La metáfora de los barcos (que la casa es como un transatlántico, que las “embarcaciones literarias” de la patria van hacia Farewell) son constantes y subrayan la idea de que los escritores chilenos no están en la tierra (22, 23).

Curiosamente, para describir el encuentro con Neruda Urrutia Lacroix no tiene esta vez problemas de memoria. Su memoria, quedará claro a través de la novela, será incierta para ciertas cosas pero muy detallada cuando se trate de otras. Es decir, que las omisiones de algún modo se vuelven un correlato de la historia nacional que

funciona como telón de fondo³². De ahí que se jacte de ese encuentro de la siguiente manera: “Una historia como ésta seguro que no la tiene el joven envejecido. Él no conoció a Neruda. Él no conoció a ningún gran escritor de nuestra república en condiciones tan esenciales como la que acabo de recordar. *Qué importa lo que pasara antes y lo que pasara después*” (23-4, énfasis añadido).

Es en esta instancia que el nombre Sordello aparece por primera vez, en un momento homoerótico entre Farewell y Urrutia Lacroix, con las caderas de éste siendo sujetadas por aquél, a lo mejor simbolizando el precio que hay que pagar para ser parte del transatlántico literario que dirige Farewell. Sordello “no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo” le dice Farewell a Urrutia Lacroix mientras “presion[a] [su] cintura” y luego le toma las nalgas (26-7). Entonces Urrutia Lacroix recita para sí mismos pasajes de la Biblia, específicamente del Apocalipsis: “Yo estaba en pie sobre la arena del mar. Y vi surgir del mar una Bestia [...]. Entonces vino uno de los siete Ángeles que llevaban las siete copas y me habló [...]. Porque sus pecados se han amontonado hasta el cielo y Dios se ha acordado de sus iniquidades” (27). Se trata del juicio de Dios sobre Babilonia, que será destruida hasta sus cimientos por sus pecados. Curiosamente, el sacerdote olvida u omite la parte del texto en la que se habla del “misterio de la ramera, y de la bestia que la trae, la cual tiene las siete cabezas y los diez cuernos”. En ese fragmento, la mujer lleva escrito el nombre de Babilonia en la frente, ya que en la Roma antigua era tradición que las prostitutas llevaran en la frente una cinta con el nombre de su ciudad. Pero también en el Antiguo Testamento las

³² Este tema recurrirá en 2666, específicamente en “La parte de Archiboldi”, en la que podemos leer que “[e]xiste la amnesia selectiva, que es cuando uno recuerda todo y sólo se ha olvidado una cosa, la única cosa importante de su vida” (962).

prostitutas suelen actuar como símbolos que apuntan a la corrupción de las grandes urbes. De ahí que la siguiente cita, que Bolaño omite, sea una elipsis iluminadora sobre los silencios y omisiones y cegueras de Urrutia Lacroix y sus congéneres:

Los mercaderes de estas cosas, que se han enriquecido a costa de ella, se pararán lejos por el temor de su tormento, llorando y lamentando, y diciendo: ¡Ay, ay, de la gran ciudad, que estaba vestida de lino fino, de púrpura y de escarlata, y estaba adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas! Porque en una hora han sido consumidas tantas riquezas. Y todo piloto, y todos los que viajan en naves, y marineros, y todos los que trabajan en el mar, se pararon lejos; y viendo el humo de su incendio, dieron voces, diciendo: ¿Qué ciudad era semejante a esta gran ciudad? Y echaron polvo sobre sus cabezas, y dieron voces, llorando y lamentando, diciendo: *¡Ay, ay de la gran ciudad en la cual todos los que tenían naves en el mar se habían enriquecido de sus riquezas; pues en una hora ha sido desolada!* Alégrate sobre ella, cielo, y vosotros, santos, apóstoles y profetas; porque Dios os ha hecho justicia en ella. (Apocalipsis, 18:15-20, énfasis añadido)

Desde un punto de vista más religioso, de acuerdo a D. Muñoz, el apocalipsis supone una revelación hecha por Dios a los hombres, una revelación de cosas ocultas que sólo le son conocidas a Él, por lo general relacionadas al futuro. En ese sentido, añade, el género apocalíptico es muy similar al profético, del que sería tan sólo una extensión. Lo que resulta interesante en el caso de esta novela es que estas revelaciones se le presentaban a los profetas por medio de visiones, que no tenían valor en sí mismas

sino que sólo en relación al simbolismo que entrañaban. Como señala Muñoz, “en un apocalipsis, todo o casi todo tiene valor simbólico [...] y por lo tanto es necesario, para poder entenderlo [al profeta], reconocer y comprender sus procedimientos, y traducir los símbolos a ideas, para no interpretar mal el significado de su mensaje” (1819). Teniendo en cuenta eso, resultan aquí decisivos los silencios pero también la relación con Sordello da Goito, quien por cierto es el poeta provenzal del siglo XIII que le decía la verdad a los poderosos en tiempos de crisis, de los pocos que Dante salva en el Canto VII del Purgatorio, y a quien Dante admira precisamente porque critica al poder³³.

Como ha sido dicho, los críticos y escritores de este círculo se soban el lomo mutuamente. Se abrazan entre ellos y construyen un mundo cómplice que deja fuera la realidad, que dejan fuera ese mundo, el chileno, en el que de acuerdo a Urrutia Lacroix “sólo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada” (126). El sobajeo se vuelve incluso literal en un momento: “Neruda y Farewell se abrazaron y recitaron a dúo unos versos de Rubén Darío, mientras el joven nerudiano y yo aseverábamos que Neruda era nuestro mejor poeta y Farewell nuestro mejor crítico literario y los brindis se duplicaban una y otra vez” (28). Significativamente, a lo largo de la novela a los escritores siempre se los llama por sus nombres, pero nunca se menciona sus obras (16). De hecho, leeremos los recuerdos de Urrutia Lacroix de sus años literarios más por la acumulación de compadrazgos que otra cosa:

Y recuerdo también a Rosamel del Valle. Lo conocí, claro. Hice críticas de todos ellos: de Rosamel, de Díaz Casanueva, de Braulio Arenas y de

³³ Ver Cantamutto, quien estudia minuciosamente la intertextualidad de la novela.

sus compañeros de La Mandrágora, de Teillier y de los jóvenes poetas que venían del sur lluvioso, de los narradores del cincuenta, de Donoso, de Edwards, de Lafourcade. *Todos buenas personas, todos espléndidos escritores*. (36, énfasis añadido)

Podríamos decir por tanto que todo es bello en el mundo de la literatura, todo se presenta color de rosas, mientras se esté de parte de Farewell primero, y de Ibacache después. La crítica que ambos pregonan es tan autoritaria³⁴ como amiguista, y a partir de ese amiguismo se abrirán o terminarán carreras. Crítica autoritaria que va en paralelo al régimen militar, algo que han sabido ver Marcial Huneeus y Jorge de Barnola, y que vendría a poner de manifiesto una carencia moral que se ha esparcido en la sociedad. De ahí que al leer que, en la casa de Salvador Reyes, se encuentra éste “en un sillón con orlas de oro”, nos demos cuenta de que Farewell ocupa más espacio con este tipo de detalles al hablar la estancia de Reyes en Europa como cónsul en París durante la Segunda Guerra Mundial, que de lo que realmente estaba ocurriendo en esos años en Europa, y específicamente en un París ocupado por los nazis (37-9). Se trata en el fondo de escritores que desde sus tronos comentan a modo de chisme la historia, viendo y recordando sólo lo que les conviene³⁵. Aparece aquí otra crítica, no del todo sutil, no muy distinta de la crítica de Ángel Rama en *La ciudad letrada* a los letrados que se ponen al servicio del poder, y que quedará consignada en la anécdota del zapatero vienés que busca que el emperador lo ayude a crear la Colina de los

³⁴ Patricia Espinosa ha desarrollado esta idea en su ensayo “Crítica y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”.

³⁵ Como leeremos en 2666, “[l]a guerra tiene mucho que ver con la amnesia” (932).

Héroes, o Heldenberg. Aparte de ser una historia sobre el olvido al que toda la humanidad está destinada, antes hemos leído una posible pista para explicar por qué Bolaño cuenta esta anécdota, cuando se nos dice que “la escritura de los héroes y, por extensión, los amanuenses de la escritura de los héroes, eran en sí mismos un canto, un canto de alabanza a Dios y a la civilización” (51). Es decir, los héroes, los poderosos, son inmortales, y los escritores sólo pueden volverse inmortales, es decir poderosos, al pegarse a esos héroes. ¿Y cómo pueden pegarse a ellos? Contando su historia, ya que los escritores acompañan “el viaje a la inmortalidad de los héroes, que viajan únicamente abrigados con sus escritos” (52). En otras palabras: los escritores aquí serían los que se acercan al poder para hacerse partícipes de ese poder³⁶. Pero precisamente porque el olvido los alcanzará a todos, este servilismo resulta imperdonable para Bolaño, que se haría eco de esto en una entrevista:

¿Qué es un escritor mayor y qué es un escritor menor? Dentro de cuatro millones de años o de diez millones de años, va a desaparecer el escritor más miserable del momento en Santiago de Chile, pero también va a desaparecer Shakespeare, va a desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y esta es una paradoja que los escritores conocen muy de cerca y sufren muy de cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo, por el reconocimiento, por la inmortalidad, palabras rimbombantes donde las haya y palabras

³⁶ Sergio Domínguez y Gustavo Ramírez han escrito sobre la sumisión de los intelectuales al poder político en *Nocturno de Chile*.

inexistentes: no existe la inmortalidad. (en Brodsky, 49)

Al principio, al asomarse por primera vez a ese mundo, Urrutia Lacroix siente náusea (25), probablemente la náusea de la culpa que va a reaparecer al final de su vida. De hecho, en ese momento volverá a reaparecer la muletilla “Sordello, ¿qué Sordello?, Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?” (28) justo después de la escena en la que todos se abrazan y se elogian mutuamente. Sin embargo, el sacerdote sabrá sobreponerse a ese malestar e ignorarlo, y terminará “d[urmiendo] como un angelito” (28). Las náuseas que no se le van a pasar, sin embargo, son hacia los pobres o campesinos. Una mañana, paseando por las tierras de Farewell, ve “a un niño y a una niña que cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra”. El niño lo mira con mocos en la cara y aunque Urrutia Lacroix “[a]parta rápidamente la mirada”, no “pu[ede] desterrar unas náuseas inmensas” que lo hacen “caer en el vacío, un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y de entrañas” y cuyas arcadas sólo puede controlar cuando deja de mirarlos (29). Al continuar su paseo llega a “un establo y una cochiguera”, y se sorprende al ver una araucaria. “¿Qué hacía allí un árbol tan majestuoso y bello?”, se pregunta, al verla junto a la inmundicia de los cerdos, como si se estuviera en realidad preguntando por la presencia del fundo de Farewell, ese transatlántico paradisíaco, rodeado de campesinos.

Ya antes habíamos visto este sentimiento, cuando al llegar al fundo sale a pasear y se pierde.

Ésta es la primera ocasión en la que vemos el miedo y el asco que siente Urrutia Lacroix por los campesinos o los pobres, la falta de responsabilidad hacia ellos, pero no la única. “Sentí miedo y asco”, leemos cuando se le acerca una vieja a decirle que

hay un niño enfermo. “¿Y a mí para qué me necesitaban?”, dice. “¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamaran a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la virgen. Que desbrozaran su tumba. Que quitaran la grama que crece en todas partes. Que lo tuvieran presente en sus oraciones. Dios mío, yo no podía estar en todas partes. Yo no podía” (21). Urrutia Lacroix no se hace responsable de su rol social como sacerdote, recordando la idea del oblate que sirve a su manera a Dios. Pero también hay un giro irónico a su rol religioso. “[Y]o no podía estar en todos lados”, dice, parodiando la famosa frase, lo que nos hará recordar el lapsus mesiánico que tiene con su madre cuando se vuelve sacerdote: “no me llame padre, madre, yo soy su hijo, le dije, o tal vez no le dije su hijo sino *el hijo*” (13, énfasis añadido).

“¿Está bautizado?”, les pregunta después, y contesta, cuando escucha que sí, “[a]h. Todo conforme, entonces” (21). Todo es un mero trámite, una transacción tecnocrática. Pero la conciencia se le aparece justo antes de que se vaya de esa casa. Al principio del relato nos ha dicho que el joven envejecido se mostró por primera vez en esta noche de fiebre, que “apareció en tromba” (90), pero a lo largo de su historia lo veremos reaparecer en momentos claves, cada vez que peca, de hecho, los nervios lo hacen ver al joven envejecido, reforzando la idea de que se trata de la voz de su conciencia acusatoria.

Las primeras líneas de la novela van a apuntar a ese momento transformativo y decisivo que es el despertar de su conciencia: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz.

Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos” (11). Es decir, se muere, pero tiene cosas “que decir”. La paz aquí asociada con el silencio: “*mudo* y en paz”. Esto pondrá de manifiesto la necesidad de reabrir el pasado por un asunto de conciencia. En otras palabras, los que vivieron la dictadura o tuvieron parte de ella necesitan visitar sus conciencias, no pueden morir “en paz” hasta que lo hagan, hasta que “rebus[quen] en el rincón de los recuerdos aquellos actos que [los] justifi[quen]” (11)³⁷. Su *nom de plume*, por cierto, enfatizará ese silencio o inclinación a callar que lo va a caracterizar, con la doble H, letra silente en español: H. Ibacache. La segunda H no es silente, pero la fonética del apellido subrayará la repetición (Hache, Ibac-Hache).

En cualquier caso, este despertar de la conciencia llega en un momento histórico particular en Chile, que le traerá una epifanía sobre el poder: “Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder” (120-1). Dicho de otro modo: todos son iguales. “Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. [...] Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno”³⁸. Se trata de una crítica directa a la Concertación, sin duda. “Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual” (121). El sacerdote se refiere a Ricardo Lagos, el primer socialista electo presidente en Chile después de Salvador Allende, y cuyo gobierno se recuerda por la privatización de las carreteras y el transporte público. De ahí que más adelante pondere las diferencias “entre fascista y faccioso”, dando a entender que no por pertenecer a un

³⁷ También podría leerse la novela como una búsqueda de paz en el sentido de la eucaristía, algo que se da entre varios al final del rezo comunal.

³⁸ Esta idea de la izquierda y la derecha funcionando igual se puede ver mejor en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, como analizo en el capítulo 3, pero también aparece en otros textos, como el cuento “El Ojo Silva”, donde leemos que “en los círculos de exiliados chilenos corría ese rumor, en parte como manifestación de maledicencia y en parte como un nuevo chisme que alimentaba la vida

bando o a otro se deja de caer en las mismas trampas del poder. Pero también hay otra crítica menos manifiesta, que tiene que ver con la docilidad chilena durante la Transición, con ese olvido y falta de ahínco a la hora de visitar el pasado de la dictadura: “todos éramos razonables, [...], todos éramos chilenos, todos éramos gente corriente, discreta, lógica, moderada, prudente, sensata, todos sabíamos que había que hacer algo, que había cosas que eran *necesarias*, una época de sacrificios y otra de sana reflexión” (121).

Que el joven envejecido es un trasunto de Bolaño se nos va a ir develando a cuentagotas, lo vamos a saber por pequeñas pistas que se nos van dejando a lo largo del relato. Por ejemplo, leemos que a finales de la década del cincuenta el joven envejecido “debía de tener cinco años, tal vez seis” (22), lo que calza con un Bolaño que nació en 1953. Así como más tarde leemos que “era un niño del sur, de la frontera lluviosa y del río más caudaloso de la patria, el Bío-Bío temible” (69), lo que también calza con la biografía del escritor chileno. Luego leemos que Urrutia Lacoix “h[a] leído sus libros” y que en ellos hay “[e]rrancia, [...] peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón, *no en la tierra nuestra*, infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos” (24, énfasis añadido). Contraste entre la literatura de Bolaño, que se adentra en el caos y el infierno, mientras que la de Lacroix, Neruda y sus secuaces “recit[a] versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros cuya naturaleza desconocemos mas intuimos” (24).

El contraste continuo entre el campesino y la clase social alta reforzará el

más bien aburrida de los exiliados, gente de izquierda que pensaba, al menos de cintura para abajo,

momento histórico de fondo en Chile, con la reforma agraria de los años 60. Por ejemplo, cuando pasan a buscar a Urrutia Lacroix para llevarlo por primera vez al fundo de Farewell, leemos que a pesar del frío que él siente, “que se levantaba de improviso hel[ando] hasta los huesos” (17), el campesino “pese al frío sólo llevaba una blusa y una chaquetilla sin mangas” (18). Hay una desconexión evidente entre las dos clases, que el clasismo de Urrutia Lacroix pondrá de manifiesto al decir que el campesino “[n]o sólo pronunció mal mi segundo apellido, sino también el primero” (18). El campesino, por supuesto, no sabe quién es Farewell, ya que sólo lo conoce como González Lamarca, episodio que deja en clara una doble impostación: de clase (González es tan común como Díaz, el primer apellido de Hernán Díaz Arrieta, Alone, en quien se basa Farewell). Esto también se verá cuando Urrutia Lacroix toque a la puerta de unos campesinos y “entre sin esperar respuesta” (20). La clase alta no tiene que pedir permiso.

La descripción de Farewell y de su atuendo acentúa esa diferencia de clases y su pertenencia a la burguesía:

allí estaba Farewell, alto, un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros, vestido con un terno gris de buen paño inglés, zapatos hechos a mano, corbata de seda, camisa blanca impoluta como mi propia ilusión, mancuernas de oro, y un alfiler en donde distinguí unos signos que no quise interpretar pero cuyo significado no se me escapó en modo alguno. (13)

exactamente igual que la gente de derecha que en aquel tiempo se enseñoreaba de Chile” (216).

El alfiler podría apuntar a la masonería³⁹, o en cualquier caso a una sociedad secreta y elitista. Porque lo que queda claro siempre es su ascendencia social, por “sus ojos azules” (15) y “su cara de viejo dios griego” (25), además de porque Urrutia Lacroix nos dice que “puede que lo viera por primera vez en el club del que era miembro” (13). Farewell, además, parece “algún demente conquistador español” (19). Aquí quizás está la clave, en que los campesinos son indígenas mientras que ellos vienen de Europa. Esto es lo que Ignacio Echevarría ha llamado una tradición “que en Latinoamérica hermana a través de cinco siglos a las culturas aplastadas por la Conquista con el lumpenproletariado de las grandes urbes actuales, constituido en no escasa medida por los descendientes de aquéllas” (17-8). El tema del abolengo no es baladí, pues de este modo se presentará Urrutia Lacroix, que en otro momento nos dice que “levantaré mi cabeza, mi *noble* cabeza temblorosa” (11, énfasis añadido): “Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre, eran originarios de las Vascongadas o del País Vasco o de Euskadi, como se dice hoy” (12). Los apellidos vascos en Chile están asociados con la clase alta. Por otro lado, el hecho de que también mencione el origen francés del apellido materno, y de que mencione ambos orígenes inmediatamente después de afirmar su nacionalidad chilena, busca resaltar esa diferencia. Más adelante leeremos de hecho la descripción de una “señora de la mejor sociedad chilena de aquellos años, una señora de apellido vasco” (35). Y la ya mencionada escena que describe Salvador Reyes tratando de impresionar a Ernst Jünger para que éste no crea que los chilenos “todavía andábamos con plumas” (39). Por eso cuando habla de un libro que publicó en Europa, señala que se paseó

³⁹ O al menos parece una hipótesis más factible que la dada por Luis Nitrhual Valdebenito y Juan

“entre los hombres mejor vestidos de Italia, Alemania, Francia e Inglaterra, caballeros que era un gusto ver” (122).

Las descripciones de los pobres o campesinos, que son “todos feos” para Urrutia Lacroix (33), suelen querer diferenciarlos de ellos. Otro día, “bordeando los campos sembrados” de Farewell, ve a un grupo de mujeres y las describe así: “Ojeras. Labios partidos. Pómulos brillantes. Una paciencia que no me pareció resignación cristiana” (31). Intento por ponerlos en otra acera, no en la suya. Incluso se sorprende cuando los ve hablar en grupo y moverse en zigzags a través de un sendero, como si ellos mismos fueran los dueños de sus destinos y no el camino que otros han escrito para ellos, “como si *también en ellos* la naturaleza activara observaciones singulares dignas de ser expresadas en voz alta” (32).

También dirá en algún momento que la memoria de los campesinos no es la suya (33), subrayando la idea de que viven distintas vidas en distintos mundos. Y se burlará de la manera en la que hablan de una manera algo macabra considerando lo que sucederá después en la historia chilena: “En cualquier caso me estremecí de risa, tuve escalofríos de risa. No es necesario, dije. Ya basta, dije. Suficiente por hoy, dije. Y les di la espalda y me marché con energía, a buen paso, moviendo los brazos y con una sonrisa que nada más trasponer la frontera de la ropa tendida se transformó en franca risa, así como el paso se transformó en un trote *con una ligera reminiscencia marcial*” (33-4, énfasis añadido). Los pobres hablan distinto, de ahí que cuando Farewell diga “chitas que tengo hambre”, un coloquialismo popular, una expresión más bien vulgar, “roteque” como el restaurant al que irán a continuación, Urrutia

Manuel Fierro Bustos, que señalan que se trataría de una esvástica nazi (61).

Lacroix consigne que es la primera y última vez que se la escuchó (51).

La separación entre las clases parece irremediable. “Toda conversación, todo diálogo”, leemos, “está vedado” (35). Eso es lo que le dice su propia voz interior: “la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas, mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico. Mi ego, por supuesto, dormía” (35-6).

La racionalidad dormida mientras la moralidad se mantiene imperturbable por la realidad que la rodea. La referencia al período micénico tampoco parece casual, ya que cuando llegue el gobierno de la Unidad Popular, Urrutia Lacroix le dará la espalda a la realidad y se dedicará incansablemente a leer clásicos griegos. Farewell parece darse cuenta del error de esto, cuando al contar la historia del zapatero vienés señala que los libros “son sólo sombras” y “que no hay consuelo en los libros” (64-5). Urrutia Lacroix no querrá entrar a su casa “porque todo era naufragio” (68), como si en ese estado de claridad la imagen de ellos dos como faros, o de Farewell como el dueño del transatlántico o puerto que protege a los demás literatos, se hiciera pedazos de súbito.

Pero antes de eso se convierte en H. Ibacache. Alguien que “leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell, en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura, en un esfuerzo razonable, en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte” (37). Esto por un lado apunta a la dicotomía ya mencionada de civilización y barbarie, al hecho de que una clase social se pretende el faro moral del país, pero también refrenda el tono de la Concertación, conciliadora y apagada, y sus recuerdos

amnésicos: “Yo no busco la confrontación, nunca la he buscado, yo busco la paz, la responsabilidad de los actos y de las palabras y *de los silencios*” (12, énfasis añadido). Esto será una recurrencia en el libro, la responsabilidad y la culpa del callar, el silencio en el Chile de la democracia recobrada que no puede ser sino cómplice: “Hay que ser responsable. [...] Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras *e incluso de sus silencios* [...] mucho cuidado con los silencios” (11, énfasis añadido).

Eso lo vamos a volver a ver más adelante, cuando al hablar del joven envejecido Urrutia Lacroix dice que éste no “oye mis palabras. Me gustaría decirle que así no vamos a ninguna parte. Me gustaría decirle que hasta los poetas del partido comunista chileno se morían por que escribiera alguna cosa de sus versos. *Seamos civilizados*, susurro. Pero él no me oye. De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa” (70, énfasis añadido). Después Urrutia Lacroix se da vuelta “y ya no lo oigo más. Qué agradable resulta no oír nada [...] Qué alivio. Qué silencio. Qué paz” (71). Es más cómodo hacerse el sordo, parece ser la conclusión.

Esto se verá más adelante, en el funeral de Neruda, al que asiste con Farewell pero cuya descripción está llena de elipsis no necesariamente inocentes: “Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell. Unos roteques, le respondí, no se preocupe, ya estamos llegando al cementerio. [...] Qué pena que los entierros ya no sean como antes, dijo Farewell” (100). No se nos dice de qué “ordinariez” se trata. Urrutia Lacroix ha silenciado, cubierto con un tupido velo lo que dicen los asistentes al

funeral, pero de algún modo, incluso a partir de esos silencios uno puede empezar a componer los retazos del relato, como sucede con todas las otras elipsis de la novela. Se sabe que en ese funeral, a escasos doce días del golpe de Estado, todos los actos públicos estaban prohibidos, pero aun así la multitud congregada cantó el himno de los obreros, La Internacional, y gritó consignas políticas, como “Camarada Pablo Neruda: ¡Presente! ¡Ahora y siempre!”. Luego lo mismo con Salvador Allende y con Víctor Jara, cuyo cuerpo le había sido devuelto a su viuda un par de días antes con más de 40 agujeros de bala en él.

Al mismo tiempo, durante la novela Urrutia Lacroix hará hincapié en otro tipo de olvido, el olvido de la historia, en cómo todo, obras y personas, queda eventualmente relegado al olvido, todo es demolido por “el tiempo incommovible” (69). Un ejemplo claro es la historia apócrifa de un zapatero vienés que le cuenta Farewell al narrador. Según esta historia, el zapatero habría convencido al emperador austrohúngaro de crear Heldenberg (“La montaña de los héroes”), un panteón al aire libre en el que estarían enterrados y celebrados los héroes del imperio desde la Edad Media en adelante. Lo convence hablándole de “los viejos valores, de lo que quedaba cuando todo desaparecía, del crepúsculo de los afanes humanos y del temblor y de los últimos pensamientos” (57). Por un momento, [a]l principio, en el palacio imperial y en los salones elegantes de Viena, su nombre y su idea corrieron como una delgada línea de pólvora que un dios burlón hubiera encendido como pasatiempo público” (60). Pero el emperador muere y el que lo reemplaza no ayuda al zapatero, que irónicamente “ca[e] en el olvido como suele suceder con todo” (60) y muere olvidado en su mausoleo incompleto que buscaba derrotar el olvido, sólo para ser encontrado

por los rusos, con “la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo” (62). La inmortalidad es un chiste.

Pero por supuesto, este tipo de olvido de la historia espejará el olvido a veces como descuidado en el que incurre Urrutia Lacroix. Ahí estará una de las claves de la novela, el olvido que muchas veces es adrede, que es de hecho motivado por lo que se percibe como la desaparición de “los viejos valores” y el asentamiento de “lo que qued[a] cuando todo desaparec[e]”.

La escisión de clases, por tanto, es tremenda en el Chile de esos años, el odio y el miedo lo hacen todo peor. Odio y miedo, eso lo que separa a las clases sociales en Chile, pero también lo que define al país en esos años, representado por los personajes de Oido y Odeim. Son sujetos “eficientes” (81) que se dedican a los negocios, pero también a “otros rubros” (80), que se dedican a las importaciones y a las exportaciones, además de a hacer asesorías, en una clara referencia al sistema neoliberal implementado. “Cubrimos una necesidad, escrutamos soluciones”, le dicen a Urrutia Lacroix cuando lo conocen, siguiendo su estilo eufemístico, en el que cada frase o gesto parece esconder un significado oculto y por descifrar, algo que se verá refrendado más tarde cuando Odeim le escriba cartas “ridículas” a Urrutia Lacroix “que sin embargo parecía[n] encubrir otra carta, ésta ilegible, más seria” (88-9), o cuando Odeim le hace a Urrutia Lacroix un gesto que “podía ser un gesto de acatamiento o un gesto de complicidad” (104).

En otras palabras, Oido y Oideim son comerciantes que se hacen cargo de los problemas de Chile. En este caso, están buscando “*soluciones definitivas* para frenar el deterioro de las casas de Dios” (80, énfasis añadido), el deterioro siendo el excremento

de palomas, y le ofrecen al cura que los ayude viajando a Europa a estudiar los métodos que allí se emplean para combatirlo. Es decir, la “solución definitiva” europea⁴⁰. La alusión al nazismo y la dictadura no es precisamente sutil, y Bolaño la desarrollará en más detalle en *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante*⁴¹, pero lo que sí es sutil aquí es la conexión velada a los Chicago Boys, ya que los tecnócratas Oido y Odeim le dicen a Urrutia Lacroix que lo que le ofrecen “es una beca” para que estudie en el extranjero y luego vuelva al país a implementar lo aprendido, ya que “[e]n Chile, como no podía ser menos, nadie sabía nada de este tema” (80)⁴². No muy distinto de los otros tecnócratas que antes de la dictadura recibieron becas para estudiar y luego hacerse cargo de los “problemas” de Chile⁴³.

⁴⁰ Al final de la novela, cuando por un momento Urrutia Lacroix piensa en “reiniciar” su vida, pero no halla las fuerzas para hacerlo, se le va a ocurrir una pregunta que teniendo este otro pasaje en cuenta resulta algo macabra: “¿Tiene esto solución? (148). “Esto” siendo un mundo que lo ha empezado a olvidar. Monroe (115) ha sabido ver la conexión con el repetido “muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?” de *Los detectives salvajes* (554).

⁴¹ Ver capítulo 3.

⁴² Ya en *La literatura nazi en América* habíamos visto alusiones veladas a la tecnocracia, cuando Jules Defoe “propugn[a] en un estilo entre cortado y feroz una literatura escrita por gente ajena a la literatura (de igual forma que la política, tal como estaba ocurriendo y se felicitaba por ello, *debía* hacerla gente ajena a la política)” (208, énfasis añadido).

⁴³ Ver nota 11 de este capítulo. Apenas llegó al poder Allende, las élites comerciales organizaron su oposición, entre otras maneras, estableciendo relaciones con los economistas que más de diez años atrás habían ido a estudiar a la Universidad de Chicago bajo Milton Friedman y Arnold Harberger. En tanto, Henry Kissinger y Richard Nixon querían un golpe militar para Chile (ver Kornbluth), ya que de acuerdo a Kissinger la llegada de Allende fue “una sorpresa aturdidora” y Nixon “estaba fuera de sí. Por más de una década había criticado durante las administraciones anteriores por permitir el establecimiento del poder comunista en Cuba. Y ahora percibía cómo otra Cuba había surgido a la vida durante su propia administración sin que a él se le hubiera dado la oportunidad de tomar una decisión. Esto explica la virulencia de su reacción y su insistencia de hacer algo, cualquier cosa, que anulara la negligencia anterior” (en Corvalán, 115). De este modo, Agustín Edwards, el dueño del periódico de derecha El Mercurio, que viajó a Washington a reunirse con Kissinger y John Mitchell, el Secretario de Justicia de Nixon, para advertirles de lo que podría pasar bajo un gobierno de izquierda, recibió dinero de la CIA (al menos dos millones de dólares), para desestabilizar al gobierno de Allende a través de su periódico. Funda la “Cofradía Náutica del Pacífico Austral”, junto a Hernán Cubillos, asesor de El Mercurio, José Toribio Merino, Almirante de la Armada y futuro miembro de la Junta Militar, y Roberto Kelly, oficial de la Armada, que a su vez era muy cercano a Emilio Sanfuentes, uno de los

Lo que tendrá incluso más sentido cuando leamos que hay una tradición de “cazadores” y que los pobres serán descritos como teniendo “zarpa[s]” (32) o como “cerdos [que] también sufren” (77). El propio padre de Farewell, un Farewell con “ojos de halcón” (15), cuya voz “era como la voz de una gran ave de presa” (14) y que habla “siempre con la expresión justa, la frase que se ceñía como un guante a su pensamiento” (14), era un cazador, y le legó su fundo, cuya sala está abarrotada de las cabezas disecadas de los animales que cazó en África (19). La mención a las aves y a las aves de presa tiene relación con la dictadura, qué duda cabe. Lo mismo la imagen del guante y la idea del puño de hierro, de gobernar de este modo.

Urrutia Lacroix, por su parte, se identifica con un ave pequeña. “cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario” (14). Y luego de nuevo: “bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido” (15). Y una tercera vez: “me había visto allí, mientras caminábamos por esa tranquila calle bordeada de tilos, escribiendo un poema en donde se cantaba la presencia o la sombra áurea de un escritor dormido en el interior de una nave espacial, como un pajarito en un nido de hierros humeantes y retorcidos” (50). El narrador, que al principio se identifica con “un pajarillo”, es decir que todavía no tiene lado.

Ésas son las dos primeras menciones a las aves de la novela, pero habrá otras.

Chicago Boys, de hecho el responsable directo de hacer el contacto entre la Junta y el resto del grupo económico una vez que se efectúa el Golpe. Sanfuentes le pide a Sergio De Castro, Chicago Boy que a la postre sería Ministro de Economía (1975) y de Hacienda (1977) de Pinochet, que cree un programa económico junto a sus colegas de la Pontificia Universidad Católica. De este modo, antes del Golpe, para mediados de 1972, éstos ya habían retomado un plan escrito para la campaña presidencial de Jorge Alessandri de 1970, y que éste había rechazado por ser “demasiado radical” (en Fuentes y Valdeavellano). A partir de él prepararon un documento, apodado “El ladrillo” (debido a sus dimensiones), con propuestas para revolucionar la economía del país por medio de la apertura del mercado interno. El programa estaba previsto para ser puesto en práctica por el gobierno que asumiera ante un eventual golpe de Estado (Délano y Traslaviño, 23-4).

Por eso cuando llega a Europa Urrutia Lacroix encuentra al padre Prieto con “la mano izquierda embutida en un grueso guantelete de cuero” (84), “convertido en un maestro de cetrería” y dando órdenes a un halcón, esta vez uno de verdad y no Farewell. La “solución definitiva” que tienen en Europa, y que Urrutia Lacroix traerá a Chile (aunque de eso nunca hablará, quizás desmemoriado nuevamente) será combatir a las palomas con halcones⁴⁴.

No es casual. Se tratará de lados de la historia. Las aves de presa por un lado, las palomas por otro. El que se refieran a halcones tampoco es gratuito, hace seguramente referencia al bombardeo a La Moneda y a la casa de Salvador Allende⁴⁵ por medio de cuatro Hawker Hunters británicos. Y por supuesto a la Operación Cóndor, algo que es posible que Bolaño quisiera enfatizar en el episodio de Turín, cuando al leer que el halcón llamado Otelo seguramente se cruza con otros halcones que tienen su mismo trabajo, resulta difícil no pensar en las operaciones coordinadas en Latinoamérica: “Las dos rapaces cazaban palomas y en principio no tenían por qué temerse mutuamente, pero el padre Angelo pensaba que no estaba lejano el día del

⁴⁴ Por el contexto, que se inicia en Italia precisamente, pero también por otras razones, podría pensarse en la canción de Violeta Parra, “Qué dirá el Santo Padre”, que usa el imaginario de palomas degolladas para criticar la tortura, juicio y posterior fusilamiento del político comunista español Julián Grimau en 1963 por la dictadura de Francisco Franco, en especial cuando en la novela muere la paloma blanca: “Miren cómo nos hablan de libertad / Cuando de ella nos privan en realidad / Miren cómo pregonan tranquilidad / Cuando nos atormenta la autoridad / Qué dirá el Santo Padre / Que vive en Roma / Que le están degollando / A sus palomas / Miren cómo nos hablan del Paraíso / Cuando nos llueven balas como granizo / Miren el entusiasmo con la sentencia / Sabiendo que mataban ya a la inocencia / Qué dirá el Santo Padre / Que vive en Roma / Que le están degollando / A sus palomas / El que oficia la muerte como un verdugo / Tranquilo está tomando su desayuno / El trigo por lo sembrao / Regao con tu sangre Julian Grimao / Qué dirá el Santo Padre / Que vive en Roma / Que le están degollando / A sus palomas / Entre más injusticia, señor Fiscal / Más fuerza tiene mi alma para cantar / Con esto se pusieron la sogá al cuello / El sexto mandamiento no tiene sello”.

⁴⁵ Curiosamente, al buscar bombardear a ésta, ubicada en la calle Tomás Moro, en la comuna de Las Condes, la Fuerza Aérea confundió el objetivo y terminó bombardeando el hospital de esa misma

enfrentamiento de ambos halcones” (86). Algo así como una Operación Halcón⁴⁶. Uno de los halcones se llamará Ta gueule, “cállate” en francés, exacerbando la idea del silencio asociado a estos actos inmorales.

Urrutia Lacroix será testigo de “otros métodos” para combatir el deterioro de las iglesias, alternativas a -la “solución definitiva”, pero admitirá que no son de su interés (88). Por eso mismo tampoco le hará demasiado caso al cura Antonio, de Burgos, cuyas “mejillas estaban mordidas por las dudas y el arrepentimiento a destiempo, que es el peor de los arrepentimientos”, y que expresa sus dudas sobre lo que se está haciendo, dudas sobre “la conveniencia de deshacerse por métodos tan expeditivos de aquellos pájaros que también, *pese a sus cagadas*, eran criaturas de Dios” (89, énfasis). Las cagadas son evidentemente tanto metafóricas como literales aquí, o al menos lo son en Chile, donde la frase “mandarse una cagada” refiere a cometer una equivocación. El daño ya está hecho para Urrutia Lacroix, pero el padre Antonio no cierra los ojos ni se tapa los oídos, está decrepito del mismo modo que el joven está envejecido. ¿Envejecido, tal vez, por los crímenes de la historia? ¿Por la responsabilidad que nadie más quiere compartir? Recuerda un poco al fantasma del Ricardo III que busca remover en éste la conciencia con su “caiga tu espalda sin filo” a modo de exhortación a la culpa.

Lo curioso es que las dudas le llegan al padre Antonio justo antes de morir, del mismo modo que el joven envejecido exhorta a Urrutia Lacroix cuando éste dice que

institución. Esto quizás se ve tangencialmente en el episodio de la paloma blanca que Urrutia Lacroix y el padre Paul matan por error en San Quintín (93).

se muere. En cualquier caso, será significativo que en sueños posteriores se le aparezca el padre Antonio y le diga “esto está muy malo, amiguito” (95), una frase que de algún modo se hace eco del “Y eso todo, amiguitos” de *Amuleto* y que parece prefigurar el “esto es todo, amigos” que Bolaño pretendía incluir en el final de *2666* (Echevarría, 1125).

Cuando Urrutia Lacroix vuelve a Chile, la “situación en la patria no era buena”, “las cosas no iban bien”, son los eufemismos que usa para referirse a los años 60 y una efervescencia social que no comparte. Leemos:

No soy un nacionalista exacerbado, sin embargo siento un amor auténtico por mi país. Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? Y otras veces, mientras caminaba por los pasillos del colegio o por los pasillos del periódico, le decía: ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende. [...] Aquello no había quien lo aguantara. (96)

Entonces, al instalarse el socialista marxista en el poder, Urrutia Lacroix se dedicará a la lectura de los clásicos griegos, como hemos dicho antes. “Que sea lo que Dios quiera [...]. Yo voy a releer a los griegos” (97). Sin embargo, al listar sus lecturas

⁴⁶ Véase *Operación Cóndor: Terrorismo de Estado en el Cono Sur* de Cezar Mariano. La base donde Ramírez Hoffman hace su segunda performance en *La Literatura nazi en América* se llama precisamente El Cóndor. (En *Estrella distante* el nombre se cambia a Las Tencas.)

eventos históricos se irán colando en el relato, y leeremos que

y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a retransmitir la telenovela *El derecho de nacer*, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros. (97)

El asesinato del general René Schneider, comentado al pasar, es significativo porque fue precisamente esa muerte la que llevó al Congreso Pleno a ratificar la victoria de Allende en las urnas (ya que la diferencia de votos con Alessandri era mínima, y éste, en conjunto con la derecha, no estaba por la labor de aceptar la derrota⁴⁷). Pero también porque indica que no es que Urrutia Lacroix sea ignorante o realmente ciego de lo que sucede en Chile mientras él lee a los griegos; es que prefiere serlo, es que prefiere “hacerse el loco”, por usar otra expresión chilena. Algo que por supuesto será imposible, porque como también deja en claro la cita todo se sabe⁴⁸. Con todo, Urrutia

⁴⁷ Como indica Luis Corvalán, “[e]l Comando Alessandrista declaró en un comunicado que el proceso electoral no había terminado e hizo un llamado ‘a los hombres y las mujeres libres de Chile a defender el orden y el respeto a la ley’ y el derecho que la Constitución Política le otorgaba al parlamento para pronunciarse por cualquiera de los dos candidatos que habían obtenido las más altas votaciones” (114). Y agrega: “Fracasadas estas maniobras deleznales, se tramó el secuestro del Comandante en Jefe del Ejército, general René Schneider, buscando crear una situación de caos que justificara el golpe de Estado que promovía en las sombras el general en retiro Roberto Vieux Marambio, en contacto con un grupo de militares de la Escuela de Suboficiales y del Batallón Blindado N°2. [...] A los encargados del secuestro se les pasó la mano y asesinaron a Schneider cuando éste resistió el atraco. El país reaccionó a favor del orden democrático y se impulsó la voluntad del pueblo. [...] Durante varios años se ocultó la participación de la CIA en el asesinato” (116).

⁴⁸ Esto de alguna manera recuerda al comienzo del cuento “El Ojo Silva”: “Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, 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,

Lacroix se empeñará en relativizar o ignorar de frentón y del todo la contingencia. Así, leeremos en el mismo estilo telegráfico y eufemístico el fin de la Unidad Popular:

y también releí a Demóstenes y a Menandro y a Aristóteles y a Platón (que siempre es provechoso), y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y *acabó todo*. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio⁴⁹. (99, énfasis añadido).

Resulta decidir que el golpe de Estado apenas si se menciona, se describe como algo cotidiano⁵⁰. Pero es que además la paz y el silencio llegan después del golpe; antes habían sido perturbados por los “campesinos feos” de la UP y el gobierno de Allende. Luego agrega que es sólo ahora, durante el gobierno militar, que la vida se siente real, “como si todos hubiéramos despertado *de golpe* de un sueño a la vida real” (99,

los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (215, énfasis añadido).

⁴⁹ Este silencio macabro recuerda al “nuestra naturaleza [la chilena] es más bien silenciosa” de “Detectives” (118).

⁵⁰ Algo que en Bolaño ya había sucedido en *Estrella distante*, donde leemos que “[p]ocos días después llegó el golpe militar y la desbandada” sin que se den más detalles (26). Ver capítulo 3.

énfasis añadido). De hecho, señala que esos días “fueron bastante plácidos y yo estaba cansado de leer a tantos griegos”, así que volverá a Chile, metafóricamente, a “frecuentar la literatura chilena”, ya que ahora Chile no le duele y se trata de un Chile más acorde a sus ideas (101). “Mi vida cotidiana”, nos dice, “era de lo más tranquila” (101). Sin embargo, las apariencias son una cosa, y la procesión que va por dentro otra, por lo que su poesía pasará de “angélica” a “demoníaca”, “rabiosa”, como si espejeara la entrada y establecimiento del mal a Chile, o como si prefigurara lo que vendrá después, las clases de Marxismo a la Junta Militar, clases en las que sentirá miedo “ante un peligro cierto e indiscernible” (107).

En este caso la conciencia no necesita ser despertada por el joven envejecido, ya que será él mismo quien se cuestione: “¿Si les contara a mis amigos escritores lo que había hecho obtendría su aprobación? ¿Algunos manifestarían un rechazo absoluto por lo que había hecho? ¿Algunos comprenderían y perdonarían? ¿Sabe un hombre, siempre, lo que está bien y lo que está mal?” (113). Luego le preguntará a Farewell, cuando no “p[ueda] aguantar más el peso [...] de [su] conciencia” (113), “¿hice bien o hice mal?” (119). Resulta clave esta instancia, porque es el primer momento en que Urrutia Lacroix duda *hacia afuera* de sí mismo. No hay silencios o encubrimientos en este caso, y eso se debe seguramente a que su memoria ha traído a flote una culpa de la que no puede escapar: haber participado activamente en la dictadura, no ya como alguien que la apoya a la distancia y se puede hacer el desentendido, sino que como parte del engranaje mismo⁵¹. La complicidad con el

⁵¹ Stefano Brugnolo y Laura Luche al analizar la novela hacen referencia a la *zona gris* de la que habla Primo Levi, y las estructuras de poder que llevan a la gente a la colaboración en regímenes totalitarios.

régimen, que hasta entonces había sido estrictamente de pensamiento, o implícita, se vuelve de pronto explícita y hasta pública una vez que Farewell riegue el chisme por los círculos literarios chilenos⁵².

A pesar de esto, el sacerdote seguirá con su negación sistemática de la realidad, como por ejemplo cuando en plena dictadura asegura que “muchos amigos se habían marchado del país por problemas a menudo más de índole personal que política” (124). La clave de esta postura estará de hecho en el servilismo de los escritores, que desnudará los horrores de los que nadie se quiere hacer cargo. En un momento clave de la novela el mismo Urrutia Lacroix parece vislumbrar esta realidad:

y la vida seguía y seguía y seguía, como un collar de arroz en donde cada grano llevara un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, [...] *porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables.* (123, énfasis añadido)

Nadie quiere abrir los ojos realmente porque ver la realidad significa sorprenderse negativamente.

Y por lo tanto la gente, “[l]os intelectuales”, se aburrían (123). En “Literatura + enfermedad = enfermedad”, Bolaño escribe que “[p]ara salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en

⁵² Ignacio López-Vicuña ha señalado que en este libro se dice que la literatura en Latinoamérica no redime sino que apoya la barbarie.

esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal” (528). La historia de las tertulias literarias de María Canales, una escritora mediocre, y James Thompson, dan cuenta precisamente de esto.

Para entender este episodio mejor, conviene revisar la historia en la que se basa. Sobre todo conviene revisar la crónica de Pedro Lemebel, “Las orquídeas negras de Mariana Callejas”, publicada originalmente en el diario *La Nación* en 1994. Como el mismo Lemebel señala, Bolaño lee esa crónica y la comentan juntos cuando éste visita Chile en 1998 (114). Luego publica en mayo de 1999 la ahora infame crónica “El pasillo sin salida aparente” en la revista barcelonesa *Ajoblanco*, que discute ese episodio y lo yuxtapone sardónicamente a una cena en la casa de Diamela Eltit⁵³. En esa crónica, Bolaño da la primera pista para entender el episodio inserto en *Nocturno de Chile*, cuando Lemebel le dice: “A mí no me perdonan que tenga boca. [...] A mí no me perdonan que *recuerde* todo lo que hicieron” (énfasis añadido).

“Concurridas y chorreadas de whisky eran las fiestas en la casa pije de Lo Curro, a mediados de los setenta” (112), empieza su crónica Lemebel, en la que describe a Mariana Callejas, “[u]na señora bien, que era una promesa del cuento en las letras nacionales. Publicada hasta en la revista de izquierda *La Bicicleta*”, como “[u]na diva escritora con un pasado antimarxista que hundía sus raíces en la ciénaga de Patria y Libertad” (112). Luego nos da un panorama de la vida cultural chilena en plena dictadura:

La desenvuelta clase cultural de esos años que no creía en historias de cadáveres y desaparecidos. Más bien le hacían el quite al tema

⁵³ Ver capítulo 3.

recitando a Eliot, discutiendo sobre estética vanguardista o meneando el culo escéptico al ritmo del grupo Abba. [...] Muchos nombres conocidos de escritores y artistas desfilaron por la casita de Lo Curro cada tarde de tertulia literaria, acompañados por el té, los panecillos y a veces whisky, caviar y queso camembert, cuando algún escritor famoso visitaba el taller, elogiando la casa enclavada en el cerro verde y el paisaje precordillerano y esos pájaros rompiendo el silencio necrófilo del barrio alto. (112)

Y hace a la Callejas hablar y decir que su jardín le da sombra al “laboratorio de Michael, mi marido químico, que trabaja hasta tarde en un gas para eliminar ratas” (112). El mismo eufemismo, ya que las ratas eliminadas son los comunistas torturados. Y “[e]ntonces”, continúa la macabra crónica, “todos alzaban las copas de Old Fashion para brindar por la alquimia exterminadora de Townley, esa svástica laboral que evaporaba sus hedores, marchitando las rosas que morían cerca de la ventana del jardín” (112).

Todo Chile sabía y callaba, algo habían contado, por ahí se había dicho, alguna copucha de cóctel, algún chisme de pintor censurado. Todo el mundo veía y prefería no mirar, no saber, no escuchar esos horrores que se filtraban por la prensa extranjera [...] pura literatura tremendista, pura propaganda marxista para desprestigiar al gobierno, decía Mariana subiendo el volumen de la música para acallar los gemidos estrangulados que se filtraban desde el jardín. (113)

Urrutia Lacroix, que repite varias veces que “iba poco” y que “cuando iba tenía los

ojos abiertos” (128), como resistiéndose a una acusación del joven envejecido que de hecho nunca llega. Porque en esta novela todo se acaba o termina derrumbado por el paso del tiempo, como el mismo Farewell, por el que hacia el final de la novela Urrutia Lacroix siente tanto desprecio como conmiseración, y ya nada del temor reverencial de las primeras páginas: “A veces me lo quedaba mirando y pensaba: viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho, *así pasa la gloria del mundo*” (134, énfasis añadido).

Entonces tiene una epifanía gracias a un sueño en el que se le aparece de nuevo el padre Antonio, el único cura que estaba en contra de los halcones matando palomas, que señala que los halcones están posados en el árbol de Judas, y que le pregunta a Urrutia Lacroix “si no se daba cuenta” (137). La traición de Judas en Chile ha sido matarse entre sí, como descubre también Pepe el tira, en “El policía de las ratas”. De algún modo parece comprender esto Urrutia Lacroix al despertarse, cuando tiene “un atisbo de comprensión”: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía *en la tierra negra*” (138, énfasis añadido).

Para entonces las cosas en Chile habían cambiado, al menos en apariencia: “Y luego llegó la democracia, el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos entre nosotros” (141). El tema de la reconciliación aquí es evidentemente irónico, y apunta a la convivencia ya mencionada del gobierno de Aylwin y los posteriores de la Concertación⁵⁴. Y hay juicios y sale a la luz la verdad,

⁵⁴ Piénsese en esto que señala Pedro Lemebel sobre la Transición: “Las mismas caras que comulgaron con el régimen de Pinochet siguieron vigentes, aplaudidas y avaladas por la Democracia. Hay una memoria que lo tiene todo registrado pero que lo encubre con cierta amnesia carnavalesca que se

las atrocidades de la dictadura. Urrutia Lacroix dice: “Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (142). Es decir, se lava las manos y dice que no vio nada, aunque por otro lado habla del miedo forzando el silencio, y para entonces sabemos de su propio miedo. Esto nos recuerda al “ésta es una historia muy vieja, ahora todos vivimos en paz” del cuento “Detectives”, que dialoga en más de un sentido con *Nocturno de Chile*, cuando uno de los protagonistas prefiere no discutir lo que pasaba en las otras comisarías a las que el joven Arturo Belano podría haber caído preso en la dictadura (128). ¿Para qué hablar de ciertas cosas?

El final de la novela es decidor. Inquieto por la desaparición del joven envejecido, que ya no le dice nada, Urrutia Lacroix tiene un pensamiento que lo paraliza: “¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche?” (149-50). El joven envejecido y Urrutia Lacroix, Bolaño y el cura Valente, el que se va al exilio y el que es parte del régimen opresor, se nos presentan como las dos caras de una misma moneda en la democracia. “Y después se desata la tormenta de mierda”⁵⁵, reza la línea final, apuntando a un desastre natural que llega en democracia, no en dictadura, y cuya naturaleza discutiré en el siguiente capítulo, al analizar el recorrido del siglo hacia el neoliberalismo.

produjo con el cambio de sistema, que hizo que todo eso pasara a un segundo plano. Aquí no hubo un Nunca Más ni un Núremberg, aquí todos se hicieron los lesos, los que no veían ni escuchaban” (2018, 81).

⁵⁵ “[L]as aguas fecales del pasado”, leeremos también en “Detectives” (129).

**Roberto Bolaño histórico,
o la revisión del siglo para entender el fin de siglo**

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo en la obra de Roberto Bolaño el constante recordar de los personajes desnuda una tensión manifiesta entre el pasado y el presente, que se vuelven dos temporalidades en aparente oposición. Ese mirar atrás, pero sobre todo el tono pesimista con el que se lleva a cabo, parece provocarlo precisamente el contraste temporal de un presente heterocrónico en el que están sumergidos esos personajes, y que surge a raíz del contexto neoliberal que terminó de consolidar el regreso de la democracia a Chile en el fin de siglo. Un contexto que, al oponerlo a la juventud con tintes revolucionarios de su generación, subraya el fracaso de esa generación y de paso altera la percepción que se tiene de esos intentos revolucionarios latinoamericanos de los años sesenta y setenta. En ese perpetuo recordar, por lo tanto, se esconderá una escisión entre el presente neoliberal y el pasado revolucionario, acentuada por el punto a menudo implícito desde el que se suele recordar, punto implícito que vimos en detalle en el capítulo anterior y que se caracteriza por la amnesia y la impunidad ante los crímenes de la dictadura chilena. En éste pretendo llevar esa idea un poco más lejos y mostrar que, sin espacio ya para el militante en una sociedad desmemoriada y regulada por el mercado, a los adultos sólo les quedará visitar el pasado una y otra vez, para tratar de entender qué es lo que sucedió, dónde se torció todo. Es decir, ese mirar atrás tiene por propósito explicar el recorrido de todo un siglo. Como vimos en el primer y segundo capítulos, Bolaño quiere reabrir la historia porque el neoliberalismo ha venido a cerrarla

sistemáticamente. Para eso va a echar mano de conexiones alocrónicas y suprahistóricas del mal, así como de una escritura comprometida que se opone a la amnésica y calculadora de la Nueva Narrativa Chilena. Esto se verá en prácticamente todos los libros de Bolaño, pero sobre todo en dos en particular: *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, dos entes inseparables que son en cierto sentido el verdadero punto de partida para el resto de su obra y que pueden leerse como la explicación de un fracaso generacional. Se podría decir que *La literatura nazi en América*, probablemente la obra que viene en cierto sentido a inaugurar la carrera de Bolaño, o al menos la autotomía cartográfica que caracteriza su obra¹, es el recorrido del siglo XX, la historia del siglo, el itinerario del siglo para explicar el siglo, y *Estrella distante* su corolario o conclusión, una novela que es el espejo del presente neoliberal desde el cual empieza a escribir ficción Roberto Bolaño, un presente en el que “hay bastante gente que se está haciendo rica” (*La literatura nazi en América*, 210), y también una novela que en cierto sentido es también la biografía de la personificación del mal absoluto (Wieder), la vida que engendró un siglo caracterizado por el crimen o el mal histórico (*Entre paréntesis*, 206). Así es cómo nos explica él la

¹ Chris Andrews ha señalado que antes de *La literatura nazi en América* los personajes de Bolaño no recurrían, mientras que existen “series interconectadas de narrativas que comienzan en *La literatura nazi en América* [...] y terminan con las historias póstumas de *El secreto del mal*. Estas narrativas puede considerarse que componen un solo edificio estructural cuyos cimientos serían *Los detectives salvajes* y *2666* y para los que *Los sinsabores del verdadero policía* habría servido como modelo preparativo” [“the interconnected series of narratives that begins with *Nazi Literature in the Americas*... and ends with the stories that appeared posthumously in *The Secret of Evil*. These narratives can be regarded as forming a single, openly structured edifice whose two sustaining pillars are *The Savage Detectives* and *2666*, and for which *Woes of the True Policeman* served as a preparatory model”] (x). De Rosso también habla de una “saga de Wieder” que sería más pertinente para este capítulo y que estaría conformada por *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, el cuento “Joanna Silvestri” y las entradas de Abel Romero en *Los detectives salvajes* (58). A esto habría que agregarle la aparición de varios personajes de *La literatura nazi en América* en *2666* y las novelas cortas “Patria” y “Sepulcros de vaqueros”. Ver apéndice II, en el que clasifico la literatura de Bolaño en función a sus temáticas y conexiones.

manera en la que su generación fue desplazada para volverse obsoleta y las razones por las que ello ocurrió. De ahí que uno pueda reconocer en estos libros un acercamiento o aproximación a elementos más propios de la historiografía², por medio de una escritura híbrida, en la que podrán verse retazos de subgéneros como la ucronía, o géneros como la biografía y la crónica histórica, acercamientos que le permitirán dar cuenta de los trayectos históricos que llevaron a su generación hacia la coyuntura actual, para a partir de ese punto redimirla y rescatarla de su nuevo presente carente de aventuras y empecinado por olvidarlos a ellos y a sus gestas.

La literatura nazi en América

La literatura nazi en América puede describirse sucintamente como un “volumen con título de manual literario”, una “compilación de monografías y reseñas bio-bibliográficas en que se inventa una genealogía paralela para las letras de las Américas” (Fischer, 158). O como una antología de treinta autores ficticios “con heterogéneas tendencias derechistas” [“with varied right-wing tendencies”] (Hoyos, 36). Celina Manzoni ha señalado que el “carácter no consecutivo” de la novela tiene que ver con su condición caleidoscópica (21). Y luego agrega, en una nota al pie, una descripción que Borges hizo de su *Libro de los seres imaginarios* que señala que bien podría usarse para *La literatura nazi en América*: “Queríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un

² Valdebenito y Bustos han sugerido que a Bolaño se lo puede leer como creador de una “nueva novela histórica”, según la clasificación que hace Seymour Menton, cuyas características serían 1) la alteración de la historia oficial; 2) la ficcionalización de personajes históricos; 3) la subordinación de la presentación histórica a postulados filosóficos de carácter ensayístico; 4) el uso de metaficción, elementos *bajtinianos* (carnavalescos y paródicos) (61).

calidoscopio” (en Manzoni, 21)³.

El volumen tiene varios precursores claros —y claves a la hora de entenderlo— que Bolaño, antes que ocultar, pone de relieve con pistas más o menos explícitas. En una entrevista los señaló:

Este libro, te lo hago en descendente hacia atrás, le debe muchísimo a *La sinagoga de los iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock, que [...] a su vez le debe muchísimo a *Historia universal de la infamia* [...]. A su vez, el libro de Borges *Historia universal de la infamia* le debe mucho a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano que tiene un libro que se llama [...] *Retratos reales e imaginarios*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes le debe mucho a *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, que es de donde parte esto. Pero, a su vez, *Vidas imaginarias* le debe mucho a toda la metodología y la forma de servir en bandeja ciertas biografías que usaban los enciclopedistas. Creo que éstos son los tíos, padres y padrinos de mi libro, que sin duda es el peor de todos, pero que ahí está. (en López de Abiada, 15)

Bolaño admiraba a Wilcock porque éste era un escritor raro, autoexiliado en Europa, algo con lo que podía identificarse, y que a su vez había tenido una multitud de oficios (entre ellos el de actor de reparto en *El Evangelio según San Mateo*, la película de Pier

³ Convendría pensar asimismo en el primero de los poemas de *Tres*, “Prosa del otoño en Gerona”, en el que también confluye la idea del calidoscopio. Además de *Amberes*, novela en la que Jonathan Monroe ha sabido ver una “[g]esticulación dirigida no tanto a una multiplicidad de tramas narrativas como a una multiplicidad *de vectores*” [“Gesturing in the direction not so much of multiple plot lines as of multiple vectors”] (25, énfasis añadido).

Paolo Pasolini), otra similitud entre ambos⁴. Y para Bolaño la rareza en sí misma ya era revolucionaria (*Entre paréntesis*, 283). Pero evidentemente también le interesaba de su libro, así como de los otros que menciona, la idea de retratar coralmente grupos heterogéneos a partir de las biografías de sus integrantes. Es decir, armar un relato a partir de fragmentos oblicuamente conectados. O crear el retrato de una época por medio de las personas que lo habitaron. Esto es algo que también es cierto del resto de sus libros, en los que si bien a excepción del epílogo de *Monsieur Pain* no hay otra instancia tan clara de un afán por apilar vidas contadas a modo de biografías, sí hay al menos un uso oblicuo del género y un interés por seguir el esquema biográfico y sus modos narrativos, en el afán por reconstruir pormenorizadamente las vidas de sus personajes, con sus muchas fechas claves, cartografías de viajes y mudanzas, recopilación de datos y momentos fundamentales⁵. La biografía le va a permitir tanto visibilizar a esa generación como otorgarle verosimilitud a esa reconstrucción de un fragmento de la historia, al habitarlo con personajes cuyas vidas están ya definidas y prestas a ser resumidas narrativamente. La acumulación de datos biográficos, a veces contradictorios (pensemos en *Estrella distante* y las distintas encarnaciones de Wieder, en *Los detectives salvajes* y los testimonios de segunda mano sobre Ulises Lima y Arturo Belano, en *2666* y la precariedad de datos sobre las víctimas de los femicidios),

⁴ Para los muchos oficios de Bolaño, tales como cuidador nocturno de un camping en Castelldefels, lavaplatos, recolector de basura, botones, descargador de barcos, camarero, vendimiador, vendedor de almacén, etcétera, véase “Petición de una beca Guggenheim” en Herralde, así como Montaña. En una entrevista con el programa *Una mirada crítica*, Bolaño minimizó la importancia de esos oficios para su obra: “No tiene ningún mérito trabajar en los oficios más humildes, más bien lo meritorio es todo lo contrario. Pero trabajando en los oficios más humildes, lo pienso ahora, en este momento, tampoco me hice un escritor proletario, ni de masas: siempre fui un escritor muy exquisito. Estaba con la mierda hasta el cuello, pero, eso sí, conservando una exquisitez de inglés chilensis”.

va a darle forma no sólo a cada personaje sino que también al momento histórico que representan (por ejemplo, en el cuento “Detectives”, Contreras y Arancibia en cierto modo espejean el frenesí esquizofrénico de los días posteriores al golpe de Estado en Chile). Bolaño, que alguna vez señaló que “[l]as únicas autobiografías interesantes son las de los grandes policías o las de los grandes asesinos, porque de alguna manera rompen ese molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo” (en Herralde, 95), va sin embargo, con apenas excepciones, a contar las vidas “no-interesantes” de una serie de sujetos comunes que van a representar, más que sus historias individuales, la historia colectiva de un siglo y de un continente. Porque una de las maneras en las que Bolaño va a escarbar en el siglo XX, o en el pasado inmediato de su generación, será justamente a partir de los sujetos que la conformaron, detallando sus vidas íntimamente, como si en la tensión entre su configuración externa e interna pudiera encontrarse la respuesta a un enigma que sólo el lector puede resolver: el del presente al que se ha llegado, que suele ser insoportable (a la vez que inevitable) para sus personajes. Andrés Ibáñez ha notado esta estrategia y señala que el “impulso enciclopédico” en la obra de Bolaño esconde el intento de inventariar vidas inventadas. Va todavía más lejos al decir que

[e]l modelo formal básico de Bolaño es la biografía. Lo encontramos ya en el epílogo de *Monsieur Pain*, y su ejemplo más visible es *La literatura nazi en América*, que no es más que una colección de biografías de escritores imaginarios. No hemos de tomar el término ‘biografía’ al pie de la letra ni en el sentido literalmente enciclopédico

⁵ La contracara sería, sin duda, la acumulación de notas necrológicas de “La parte de los crímenes” de

de *La literatura nazi*. Muchos de los cuentos de Bolaño, por ejemplo, siguen el modelo biográfico de forma muy libre. El hecho es que Bolaño no piensa por situaciones, como Hawthorne, ni por escenas, como Chéjov, ni por imágenes, como Nabokov. *Lo que hace, sobre todo, es contar la vida de una persona, y luego la de otra, y luego la de otra.* (énfasis añadido)

Lo que le falta al análisis de Ibáñez, sin embargo, es entender el motor detrás de este inventariar. Porque será en esa acumulación de vidas que se dará forma, un poco a la manera de Balzac en su *Comedia humana*, a toda una generación. En Bolaño los héroes biografiados se volverán, si no derechamente antihéroes, sí al menos espejos nacionales y generacionales. Bolaño va a jugar un poco con esto, sin duda influido por Borges y sus juegos de autoridad y verosimilitud, y va a agregar testimonios, como hemos dicho, dudosos o al menos incompletos, “currículos tanto precarios como fragmentarios” (Whittaus, 68), otorgados muchas veces por sujetos no del todo cercanos a los biografiados, o que por lo menos no manejan toda la información que pretenden poseer. Pero poco importa que estos biografiados resulten un tanto difusos, porque como hemos señalado, en Bolaño el telón de fondo siempre tiene una historicidad discernible, y sus sucesos, por muy remotos en el pasado que estén, están anclados en momentos específicos fáciles de reconocer. Lo mismo sucede con sus personajes inventados, muchas veces fácilmente identificables en las contrapartes reales que les han servido de inspiración. Es decir, la vaguedad tiene por propósito precisamente dotar de verosimilitud a una época, del mismo modo en que Borges

2666. Jan-Henrik Witthaus, de hecho, habla de “biografías negativas” en relación a este libro.

hacía dudar a algunos de sus personajes al decir ciertas cosas, para que las que aseveraban resultaran más creíbles. Se difumina a los actores pero no así el trasfondo histórico.

La primera pista para entender y leer *La literatura nazi en América*, sin embargo, no proviene del hecho de que apile biografías, ni tampoco de sus precursores como Wilcock o Borges; en realidad ni siquiera es parte de esta novela, sino que viene a abrir la siguiente. Se trata de la nota que prologa *Estrella distante*, en la que el narrador nos explica que la novela es una extensión de la última sección de *La literatura nazi en América*, la de Ramírez Hoffman, *el infame*. Y nos señala que a esa sección, que se distingue de las demás de *La literatura nazi en América*, además de por estar “atravesada por un tono melancólico” (Manzoni, 31), por ser la única escrita en primera persona, como si la distancia objetiva de las otras entradas tuviera que ser conjurada, o la diferencia subrayada, antes de poder contar esa historia⁶, en fin, nos señala Bolaño que habría que leerla en el contexto de las anteriores, como “contrapunto, acaso como un anticlímax del grotesco literario que lo preced[e]” (11). Es decir, que *La literatura nazi en América* debe leerse no como señala Manzoni, calidoscópicamente, sino que en orden, *cronológicamente*, sabiendo que la última entrada entraña la solución al resto del libro, su conclusión, que no es otra cosa que la explosión a la que lleva el transcurso del siglo XX. Es decir, si *Estrella distante*, como nos señala el narrador en esa nota, se escribe ante la necesidad de narrar una historia que no fuera “espejo ni explosión de otras historias” (11), podemos colegir que las

⁶ Manzoni ha señalado astutamente que el giro que representa el último capítulo de *La literatura nazi en América* nos viene a mostrar el fallo de la historia: “Si la Historia no puede formular las preguntas

historias de *La literatura nazi en América* sí que lo son. En otras palabras, que el infame Ramírez Hoffman es el producto inevitable de la literatura latinoamericana, su presente actual, *a raíz* de aquellos que lo precedieron, cuyo conjunto de biografías conformará una suerte de crónica histórica del siglo. Una mirada superficial al resto de entradas parece confirmar esta impresión, sobre todo por la que abre la novela, la biografía de Edelmira Thompson de Mendiluce, “matrona de las artes” [“arts matron”] (Hoyos, 36), “matriarca de los escritores filo-nazis” (Chiuminatto y Alberdi, 68). Al revisar las muchas y distintas alusiones que su figura hace a la literatura argentina, que Héctor Hoyos ha asociado a Mariquita Sánchez de Thompson, Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo (39-40), queda claro que cumple con una función referencial explícita. Sumémosle a esto que nace en 1894 y muere a los noventa y nueve años en 1993 y tenemos a una figura que abarca y representa todo un siglo. Y a sus vicios, como se verá a continuación. Con lo que en cierto sentido efectivamente podría decirse que este libro se asemeja a la crónica histórica, al menos según la entiende Hayden White; es decir, un tipo de relato histórico que no tiene cierre, que termina pero nunca *concluye* (5). Esto porque se ve obligada a retornar, a modo de cierre, al presente del escritor, como hacen a menudo, si no siempre, los libros de Bolaño, que nunca empiezan *in media res* o *ab ovo*, sino que con los eventos del relato ya concluidos y un narrador dispuesto a encontrar y rearmar las piezas de ese relato para contarlos de principio a fin; o, más que contarlos hasta el fin, hacerlo hasta ese momento en el tiempo en el que el narrador se encuentra cuando se pone a recordar. Lo que, además de instalar ese contraste heterocrónico del que se habló en el primer capítulo,

adecuadas o es incapaz de encontrar respuestas al silencio de los desaparecidos, la poesía puede

fuerza un estado irresuelto de las cosas “presentes”, naturalmente. Esto se debe a que la crónica histórica de la que habla White no aporta un sentido a modo de conclusión, de forma que como nos indica éste es tarea del lector, concluida la lectura, mirar retrospectivamente al contenido, o al reporte más bien, y hacer los posibles vínculos necesarios para llegar a algo que se parezca a un desenlace. Los temas de este tipo de crónica, agrega White, suelen ser “[l]a vida de un sujeto, pueblo, región. Una gran empresa, como una guerra o cruzada. Una institución, como una monarquía, episcopado o monasterio” [“the life of an individual, town, or region; some great undertaking, such as a war or crusade; or some institution, such as a monarchy, episcopacy, or monastery”] (16). Esta descripción no hace más que reforzar una posible lectura de la obra de Bolaño, en su totalidad, como la crónica histórica de su generación. La explicación, en cierto modo, del presente fraguado en el que le ha tocado vivir, el de la vuelta a la democracia en Latinoamérica, gracias al pasado que lo originó, con las dictaduras y revoluciones fallidas incluidas. En resumen, el recorrido historizado de un sueño devenido pesadilla. Algo que por cierto él se encargará de confirmar en el “Discurso de Caracas”, al decir que toda su obra es “una carta de amor o *de despedida* a [su] generación” (37, énfasis añadido). Y que también había señalado en su carta de postulación a una beca Guggenheim (que no obtuvo), al decir que *Los detectives salvajes* “transcurre desde 1975 hasta 1995 y mediante un discurso conformado por múltiples voces se dibuja el destino de una generación de jóvenes latinoamericanos, los nacidos en la década de los cincuenta” (en Herralde, 92). De ahí que, en términos de formato, sus novelas coqueteen con o adopten de frentón el

convertirse en su aliada” (30).

registro del reporte policial. Es la manera que Bolaño tiene para *dar cuenta* del “misterio” o “crimen” de la porción de historia que le tocó vivir a su generación, de sus muchos retruques, del momento o los momentos en los que, a sus ojos, esa generación que, como él mismo, nació en la década del 50 y vivió el sueño revolucionario en sus propias carnes, perdió el rumbo y reemplazó ese sueño por la lógica macabra y desmemoriada del neoliberalismo. Si las democracias recobradas de la región vinieron a hacer del olvido su marca registrada, Bolaño va a reabrir el pasado constantemente en su literatura al obligar a sus personajes a revisitarlo una y otra vez como si fueran sus cronistas no-oficiales. Bolaño escribe ficción, evidentemente, pero podría aventurarse la hipótesis de que toma prestados recursos de la crónica, porque la pulsión que ésta rescata también se encuentra en su obra⁷. Algo que ha sabido describir bien Pedro Lemebel, al hablar de su propia escritura, también híbrida, si bien en su caso se hace el viaje inverso: “La crónica es una escritura bastarda. No es un subgénero como la carta, el ensayo o el manifiesto, sino una mezcla de todo eso. Yo era cuentista y siempre me pareció que la ficción cuentera en un tiempo de tensión social y política no se ajustaba a lo que estaba pasando, le encontraba algo de frivolidad, como de señoras ociosas de taller” (57). La crónica, o la neocrónica como la llamaba Lemebel, “porque ésta no es la crónica del siglo pasado”, es una neocrónica que “recurre a diversos géneros literarios, asimila a la narrativa, a la poética y da posibilidades para ser muy crítico y muy reflexivo de las políticas culturales que se disputan en un tiempo” (31). En Bolaño encontramos una motivación análoga, un intentar alejarse de la frivolidad que en su caso se puede asociar con La Nueva

⁷ Baste pensar en lo que ya se señaló en el capítulo 2, que *Nocturno de Chile* se origina de dos crónicas,

Narrativa Chilena⁸. Pero a diferencia de Lemebel, Bolaño encuentra la manera de hacerlo a través de la ficción⁹, lo que le permite añadir a la historia conocida elementos como el nazismo o un mal alocrónico y absoluto.

Con lo que llegamos al segundo elemento que llama la atención del libro a primera vista; evidentemente, el nazismo, y su extraña naturaleza al traslaparse al continente americano. El nazismo en *La literatura nazi en América* es bastante relativo; como señala Héctor Hoyos, no se corresponde del todo con el nacionalsocialismo alemán, y es “menos un partido político o una ideología que un término que, aunque no del todo alejado de su significación histórica, a menudo se refiere a otra cosa” [“less a political party or ideology than it is a term that, although not completely removed from its historical meaning, often stands for something else”] (36). En cierto sentido, es un nazismo “a la latinoamericana”, distinto, *adaptable*, como vemos con Gustavo Borda, el guatemalteco insaciable de Hollywood que no pasa del metro cincuenta y al que le gustan las mujeres rubias (que indefectiblemente lo rechazan), cuyo caso demuestra que el nazismo en la novela surge en general de traumas o trabas o circunstancias personales de los personajes, no históricas (117). El nazismo, por tanto, se nos presenta a modo de deseo frustrado, como queda claro en las propias palabras de Borda: “Me han hecho tantas perrerías, me han escupido tanto, me han engañado tantas veces que la única manera de seguir viviendo y seguir

la que escribe primero Pedro Lemebel, y después la que escribe el mismo Bolaño en la revista *Ajoseco*.

⁸ Ver capítulo 2.

⁹ Siguiendo precisamente el camino inverso de Lemebel, que usa retrueques literarios y metafóricos para escribir no ficción, ya que según decía, “los lugares sacralizados de la literatura están un poco codificados: la novela, la gran poética, etcétera, son lugares codificados que no le convenían a mi escritura en tanto ella es una estrategia de micropolítica” (36), mientras que Bolaño usa elementos de la

escribiendo era trasladarme en espíritu *a un sitio ideal*” (118, énfasis añadido). Ese sitio ideal sería el nazismo, que también puede leerse como una alegoría del arribismo y las ansias de poder en el continente. Parecido a lo que hace el Pessoa caribeño Max Mirebalais, el poeta cuyos desvaríos y sueños lo llevan a pretender “formar él solo la poesía haitiana contemporánea” por medio de sus muchos heterónimos (140), y a quien entusiasmaba “[s]er un poeta nazi y no renunciar a cierto tipo de negritud” (138). Una poesía nacional que es el desdoblamiento de un solo hombre no es menos absurdo que un nazi de color. En el caso de Jim O’ Bannon, el nazismo tampoco es recalcitrante, se va “apagando” y *matizando* con los años: “Conservó hasta el final su desprecio por los judíos y por los homosexuales, aunque a los negros poco a poco comenzaba a aceptarlos cuando le llegó la muerte” (148). Como el de Ítalo Schiaffino, que pretende echar a los judíos sólo “de los campos de fútbol, *naturalmente*, no de la Argentina” (167, énfasis añadido). Mientras que en el de Thomas R. Murchinson responde no a una vocación sino tan sólo a la necesidad, a “su desmedido afán de supervivencia” durante sus estadías en la cárcel (157).

Por supuesto, sabemos que ninguno de estos personajes realmente existió, y que el nazismo en la región, aunque presente sobre todo en el sur de Chile y Argentina, no llegó nunca a tener semejante visibilidad. Es aquí donde aparece el afán ucrónico de Bolaño. A la ucronía Pablo Capanna, que se ufana de ser el autor del “primer ensayo crítico sobre la ciencia ficción escrito en lengua española” (28), la llama *historia imaginaria*¹⁰ y define de la siguiente forma: “Se trata de desarrollar una

no ficción para crear ficciones más comprometidas. (Lo que quizás explique que a Bolaño el único texto que no le gustara de Lemebel fuera su única novela, *Tengo miedo torero*.)

¹⁰ Seed recoge la nomenclatura “historias alternativas” [“alternative histories”] (110).

historia imaginaria del mundo *o de una nación*, escrita a partir del supuesto de que un hecho decisivo del pasado no ocurrió, o bien ocurrió de manera distinta a como lo conocemos” (22, énfasis añadido). Las ucronías, por tanto, casi siempre están ancladas a una región y eso las vuelve difícilmente separables de la ideología o la política. Como por lo general se asocian a la ciencia ficción y a los hechos históricos significativos, suelen tener por lo mismo más de un punto de encuentro con la novela histórica, según la entiende Lukács: sujetos “intermedios” [“middling”] como protagonistas, extensa descripción de las costumbres y las circunstancias que rodean a los acontecimientos, en fin, la intención manifiesta de recrear la idiosincrasia de otra época para que el lector, al comparar con la suya propia, sepa experimentarla mejor (33). Porque para Lukács, el género demuestra cómo “ciertas crisis en los destinos personales de un número de seres humanos coincide y se entretreje con el contexto determinante de una crisis histórica” [“certain crises in the personal destinies of a number of human beings coincide and interweave within the determining context of an historical crisis”] (41), lo que sin duda es también la clave del subgénero de la ucronía, que pretende narrar “un devenir histórico *razonable*” (Pestarini, 419, énfasis añadido). Tal vez la obra ucrónica más conocida sea *El hombre en el castillo*, de Philip K. Dick, en la cual el Eje derrota a los aliados en la Segunda Guerra Mundial y luego divide a los Estados Unidos en dos franjas, una alemana y una japonesa.

Por supuesto, catalogar la obra de Bolaño de ciencia ficción sería, más que osado, ridículo, pero también lo sería ignorar su admiración abierta por este género en

particular¹¹ y sus escarceos con otros más diversos (además de los ya mencionados relacionados con la historiografía) como el policial, el post-apocalíptico y el horror, algo que desarrollaré en mayor profundidad al hablar sobre *Estrella distante*. Esta libertad a la hora de entrar y salir de códigos genéricos fácilmente reconocibles es una estrategia regionalista que en cierta forma Bolaño anticipó en una entrevista al aventurar una tesis sobre la escritura en Latinoamérica: “En el sentido más estricto, tenemos muy pocos escritores fantásticos, por no decir ninguno, entre otras cosas porque el subdesarrollo no permite la literatura de género” (en Boullosa, 106). En parte por eso las aproximaciones ucrónicas de Bolaño son tan poco convencionales que no sería adecuado llamarles de frentón ucronías, como si anticiparan que desde el subdesarrollo no se puede alterar la historia sino tan sólo sufrirla a la manera de víctimas, y por eso se acercaran, como sus personajes, tan solo oblicuamente a los hechos históricos significativos del siglo pasado¹².

Pero ésta no es la única característica que la aleja del imaginario genérico. Si Capanna divide a las ucronías en *eucronías*, donde el mundo es “mejor que el actual”, y *discronías*, donde es peor (22), resulta significativo (y quizás ahí radique la clave para entender toda su literatura) que las alteraciones de Bolaño, como veremos a continuación presentes tanto en *La literatura nazi en América* como en *Estrella*

¹¹ Recuérdese la novela póstuma *El espíritu de la ciencia ficción*, por el título pero sobre todo por el homenaje a modo de *fan-letters* a sus autores favoritos distribuidas a lo largo del volumen.

¹² En “La ciencia ficción y los argentinos”, Capanna analiza este género en el país de Latinoamérica donde probablemente más se ha desarrollado, y dice lo siguiente, que también podría aplicarse para Bolaño, seguidor reconocido de autores como Triptree Jr., Ballard, Norman Spinrad, además de los ya mencionados Vonnegut y Dick: “Quizás el rasgo más común sea que nuestros autores no hacen ciencia ficción a partir de la ciencia, como ocurre en países industriales donde la ciencia impregna la vida diaria; son escritores que se han formado leyendo ciencia ficción y en cuyo mundo *espiritual* importan

distante, no puedan instalarse en ninguna de estas dos categorías, básicamente porque la imagen en el espejo que nos devuelven, por muy terrorífica que pueda llegar a ser en su distorsión, no es ni mejor ni peor: es la misma. Es decir, Bolaño altera elementos del pasado inmediato de la historia de Latinoamérica pero al presente, que como hemos visto es fundamental para entender esos recuerdos, lo mantiene igual. Como si nos quisiera decir que el verdadero crimen de la historia está frente a nuestras narices, en el presente, en aquello que construimos nosotros mismos y que ahora habitamos sin darle demasiadas vueltas. Y que nos toca a nosotros desentrañarlo, dilucidarlo. Porque las aproximaciones ucrónicas de Bolaño no pretenden denunciar *lo que podría haber pasado*, sino lo que ya pasó y se nos escapó, los mecanismos invisibles de un presente que nos resulta incómodo sin que sepamos bien o del todo por qué. Y en ese sentido su obra pretende ser un recorrido de la historia inmediata para alcanzar ese conocimiento.

En cualquier caso, lo que vendría a decir con todo esto en *La literatura nazi en América*, en su interés de espejear el siglo con reflejos distorsionados, es que los escritores latinoamericanos del siglo pasado y principios de éste no tenían principios o los vendían al mejor postor con tal de salvarse a sí mismos, y que descubrieron que la mejor manera de hacer esto era asociándose al poder, acercándose a la centralidad¹³.

las convenciones y los mitos del género” (en Souto, 19, énfasis añadido). De aquí que en *El espíritu de la ciencia ficción* abunde la escritura sobre la escritura, convenciones y mitos del género y no la ciencia.

¹³ Piénsese en este fragmento de “La parte de los críticos” de *2666*: “En realidad no sé cómo explicarlo —dijo Amalfitano—. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su

Una anécdota recogida en uno de los ensayos de *Entre paréntesis*, y ya comentada en el capítulo anterior, pone de manifiesto la posición de Bolaño respecto de esto, al recordar las fiestas de la escritora chilena Mariana Callejas durante la dictadura en Chile, en las que participaban muchos de los escritores que luego integrarían la Nueva Narrativa, de la que Bolaño renegó siempre¹⁴:

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

enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales *siempre* creen que se merecen algo *más*” (161).

¹⁴ A pesar de sus intentos por publicar en Chile y precisamente en la editorial Planeta, donde publicaban entonces todos los escritores de la Nueva Narrativa: en el libro de Jaime Quezada, *Bolaño antes de Bolaño*, en el cual se adjunta una carta manuscrita de Bolaño de 1995 en el que no sólo se prueba que *Estrella distante*, o al menos una versión de ella, ya estaba escrita al momento de publicar *La literatura nazi en América*, sino también demuestra que su autor en un principio quería publicarla en Chile. El interés por publicar en Chile ya se puede ver en las cartas que se intercambió con Enrique Lihn entre 1980 y 1983, y en las que le pide ayuda a éste para publicar en el país. Roberto Brodksy ha leído esta

o a engrosar la lista de desaparecidos. Ella se dedica a escribir y asistir a talleres de literatura. En aquel entonces, supongo, no había tantos talleres como hoy, pero los había. En Santiago la gente ya se ha acostumbrado al toque de queda. Por las noches no hay muchos sitios donde divertirse, los inviernos, además, son largos. Así que ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores. No es un grupo fijo. Los invitados cambian. Algunos sólo van una vez, otros repiten varias veces, en la casa hay whisky, buen vino, a veces las reuniones se convierten en cenas. Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde. Es la primera vez y no conoce la casa. Probablemente el invitado está un poco achispado o tal vez ya empieza a transitar por la borrachera del fin de semana. Lo cierto es que en vez de doblar a la derecha dobla a la izquierda y luego baja unos escalones que no debería haber bajado y abre una puerta que está al final de un largo pasillo semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta. Ya no está borracho sino aterrizado, pero no dice nada. “Seguramente, quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural posgolpe podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile

correspondencia como una suerte de intercambio de “cartas de relación” a la usanza de los

paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no pudieran reconocer un grito en el destempe de la música disco, de moda en esos años”, dice Pedro Lemebel. En cualquier caso los escritores se van. Pero a la próxima fiesta vuelven. Incluso ella, la anfitriona, gana un premio de cuento o de poesía en la única revista literaria que por aquellos años funciona, una revista de izquierda.

Y así se va construyendo la literatura de cada país. (78)

En ese sentido, la literatura nazi de Bolaño no es otra cosa que el doble siniestro de la literatura real en América durante el siglo XX, siglo cuyo símbolo, como ya ha sido dicho, es “el crimen” (*Entre paréntesis*, 206). Si bien la imaginería es alemana fascista, los verdaderos ecos del libro son los del último siglo en la región, con el telón de fondo de algunos viejos hitos narrativos que buscan inventariar a modo enciclopédico ese decurso histórico, como la negritud ya mencionada, la obsesión con el criollismo, el futurismo, así como alusiones fácilmente reconocibles: la estancia llamada Azul por ejemplo¹⁵, nos remite a Rubén Darío, al que Bolaño también tributa en el poema “Los neochilenos”, al ponerlo simbólicamente al principio de cada viaje que se emprende. Recuérdense las siguientes palabras de Darío en “Dilucidaciones”, el prólogo a *El canto errante*: “El poeta tiene una visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento” (xx). Esta idea del poeta como vidente, visionario, que viene de la antigüedad, la retoma Bolaño en su narrativa (no tanto en su poesía), como vimos en el

conquistadores españoles pidiendo financiamiento de los reyes (83).

primer capítulo, para dar a entender que sólo el poeta se va a atrever a asomarse de verdad al abismo, o será capaz de verlo siquiera, mientras que para el resto de la gente no hay nada que mirar la gran parte del tiempo.

Mención aparte merece la conexión entre política y literatura, o poder y literatura, que será recurrente en la obra de Bolaño y que en *La literatura nazi en América* casi siempre van de la mano. Juan Mendiluce, de hecho, deja una por la otra (26), volviéndose la personificación de esta conexión, mientras que Ignacio Zubieta es en cierta forma su opuesto, al mezclarlas por su exclusión: “Las opiniones políticas se las reserva o bien no las tiene” (40); nunca escribe de “los puntuales acontecimientos políticos y sociales de los que es testigo privilegiado” (41), aunque sea protagonista de lances como la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, el cataclismo europeo posterior¹⁶.

Otra alusión significativa es la del personaje que quiere restaurar la Inquisición, sin duda un homenaje velado a *La sinagoga de los iconoclastas* de Wilcock. Todo ello se nos presenta como el resultado del peligro de asociar literatura, que es en sí una forma de “violencia soterrada” (135), y poder. Ya en otra instancia Bolaño había dicho de este libro que en él hablaba “de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria” (*Entre paréntesis*, 20). Y ya se dijo antes que la última entrada, la de Ramírez Hoffman, es en cierto sentido un corolario del resto del libro. Es decir, el fin de una cronología histórica ucrónica que ha venido a contar la crónica histórica de la literatura americana durante todo un siglo, y de este modo contar la crónica histórica

¹⁵ Color que por lo demás también abunda en la novela *Amberes*.

de un continente, en el que poder y letras van siempre de la mano y cierta perversión los recorre a ambos.

Los personajes de *La literatura nazi en América*, que permanentemente participan en “saraos o actos protocolarios, entregas de medallas, desfiles militares, misas y bailes” (47), como señala Edmundo Paz Soldán, “hacen esfuerzos notables para desplazarse de los márgenes al centro. Tienen una enorme vocación de poder y despliegan una actividad frenética, publicando poemas, asistiendo a congresos, organizándose en grupos, viajando de un lado a otro para difundir sus ideas” (7). Y luego describen “detalladamente, con el amor y la morosidad de una madre en la descripción de sus hijos”, a “[l]os detentadores de la autoridad, casi siempre generales o autoridades eclesiásticas” (*La literatura nazi en América*, 47). Aquí está quizás el meollo del asunto, la atracción del poder y la incapacidad de habitar cómodamente una periferia¹⁷. Si algo asquea a Bolaño de sus personajes ultraderechistas, no es tanto su afición política como su desmesurado intento por ocupar “lugares centrales en la incipiente esfera pública en la que se difundían sus ideas” (Paz Soldán, 7). Personajes como Jesús Fernández Gómez, a quien “[l]a cercanía física del poder [...] lo conmueve hasta las lágrimas” (*La literatura nazi en América*, 47). Ésa es la verdadera parodia o burla a las letras latinoamericanas: “la hipocresía como forma de conducta

¹⁶ Lo que por supuesto recuerda a esa anécdota que en *Nocturno de Chile* cuenta Farewell sobre Salvador Reyes y Ernst Jünger hablando de banalidades en una París ocupada por los alemanes, como vimos en el capítulo 2.

¹⁷ En una entrevista póstuma al canal argentino á, Bolaño se describe a sí mismo habitando esa periferia, en contraste con los otros escritores chilenos del exilio: “En cualquier caso, sospecho que el exilio actual de los intelectuales chilenos es un exilio, por llamarlo de alguna manera, dorado. Están los que trabajan en universidades, y luego los que tienen cargos en embajadas. Y en tercer lugar estaría yo, a quien durante muchísimo tiempo no se ha considerado un escritor chileno, al menos en Chile”.

de los escritores, la venia servicial ante los poderosos, la capacidad para buscar su propia supervivencia mientras ocurren hechos perversos en su entorno” (Paz Soldán, 8).

Todo tiene en *La literatura nazi en América* un aire a lo *unheimlich* de Freud, reconocible pero ligeramente distorsionado¹⁸, como si tan sólo a través de la distorsión fuéramos capaces de reconocer aquello que hemos reprimido, y como si tan sólo poniendo espejos reversos la esencia de los originales saliera a relucir. Celina Manzoni ha señalado que esto “crea el necesario distanciamiento, una condición sin la cual no parece posible narrar el horror” (18). Algo parecido a lo que señala Gonzalo Aguilar:

Uno de los efectos más perturbadores de estos cruces es la sombra siniestra que proyecta, en estas novelas, la literatura realmente existente: en *La literatura nazi en América*, por ejemplo, los escritores

¹⁸ En “Lo siniestro”, Sigmund Freud busca definir el fenómeno que en alemán se describe con la palabra *unheimlich* (como el traductor al inglés indica, la palabra posee una ambigüedad que también mantiene la contraparte inglesa que éste ha elegido, “uncanny”, y que se pierde en la traducción al español; su significado literal, sin embargo, sería “inhóspito”, “unhomely” en inglés; 515). Freud empieza con la base etimológica *heimlich*, que tiene dos significados, o que “pertenece a dos grupos de ideas” [“belongs to two sets of ideas”]: puede significar “hogareño” [“homely”], relacionado a las cosas que conocemos, “lo que es familiar y confortable” [“what is familiar and agreeable”], pero también puede significar “lo que está oculto y se mantiene fuera de vista” [“what is concealed and kept out of sight”], lo que se nos esconde (517). Por lo tanto, *unheimlich* viene a significar lo opuesto de hogareño a la vez que coincide con su opuesto, ya que también puede significar lo que desconocemos y lo que sale a la luz después de haber estado oculto. “[E]s *unheimlich* todo aquello que haya debido permanecer secreto y oculto pero que ha salido a la luz”, nos dice Freud, parafraseando a Schelling [“everything is *unheimlich* that ought to have remained secret and hidden but has come to light”] (517). Freud concluye que lo siniestro no es precisamente lo que desconocemos, como se pensaba, sino más bien lo que conocemos y sin embargo no reconocemos a primera vista, “una recurrencia no planeada de la misma situación, pero que difiere radicalmente de ella en otros aspectos” [“an unintended recurrence of the same situation, but which differ radically from it in other respects”] (524). Como ejemplo, habla de cuando nos miramos al espejo y no nos reconocemos a primera vista, lo que en Bolaño por cierto se volverá una instancia literal y macabra en el cuento “Detectives”. No hay “nada nuevo o extraño [en esto], sino algo que es familiar y se ha establecido en la mente con antigüedad, y que se ha alienado de ésta tan sólo por medio de un proceso de represión” [“nothing new or alien [in this], but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression”] (526). En *Afterlives of Confinement: Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*, Susana Draper se refiere a lo siniestro de Freud para analizar *Nocturno de Chile* y la sensación de extrañeza asociada al propio país.

fascistas estudian a los poetas comunistas Pablo Neruda y Pablo de Rokha, porque lo único que hay que hacer, para lograr el modelo de literatura panfletaria, es tomar sus poemas y poner Mussolini en vez de Stalin, y Stalin en vez de Trotsky, y ‘reajustar ligeramente los adjetivos’. En este pequeño desliz, en este mínimo cambio de palabras, la inexistente literatura *nazi* en América se transforma en una sombra, en un doble frágil y siniestro de la literatura en América (y, extensivamente, de su cultura). Aquello que se le opone pero que, en ciertas condiciones, lo duplica, lo refleja, lo repite. [...] Como dijo Jean-Luc Godard, no se trata del reflejo de la realidad sino de *la realidad del reflejo*. (149, énfasis añadido.)

De esta forma, el nazismo también cumple una función más específica en *La literatura nazi en América*: servir de crítica disfrazada a la literatura de la región, por lo general izquierdista, y a sus mezquindades. La idea de escribir sobre los reversos perversos, sin ir más lejos, es en cierto modo un intento de empezar a hacerle justicia, o al menos enjuiciar, el rumbo que tomaron los países latinoamericanos después de sus fallidos intentos de cambios. Si en 2666 Santa Teresa/Ciudad Juárez se va a transformar “en nuestra maldición y espejo, nuestro infierno” (339), Bolaño se anticipa en *La literatura nazi en América* a esta idea al presentarnos a la ultraderecha como espejo del infierno que somos nosotros. Volvamos un segundo a “El pasillo sin salida aparente”, la crónica ya mencionada sobre la comida en la casa de los Arrate-Eltit, dos de las caras más visibles del regreso neoliberal a la democracia en Chile, en la que se

da cuenta de este espíritu:

Jorge no me oye. Está contándole a mi mujer la historia de una candidata independiente en las primeras elecciones democráticas que, por mor de la proporcionalidad, sólo tenía quince segundos de espacio publicitario gratuito en la televisión. La candidata había optado por decir únicamente su nombre. Pero el tiempo a su disposición ni siquiera le alcanzaba para eso. Así que decía su nombre, pero a una velocidad tan grande que apenas se entendía nada y todo quedaba reducido a un graznido desesperado y brevísimo.

Lo sorprendente es que la candidata ganó, lo que dio mucho que pensar a los estrategas y publicitarios de los grandes partidos. En fin, dice Jorge, como si quisiera desdramatizar esta y cualquier otra historia, lo cierto es que al poco tiempo la candidata independiente se afilió a un partido de la extrema derecha.

Información que rompe el sueño de la mujer heroica y solitaria, excéntrica al menos, como se rompe todo en Chile, y en esto quizás resida el encanto del país, su fuerza: en la voluntad de hundirse cuando puede volar y de volar cuando está irremisiblemente hundido. En el gusto por las paradojas de sangre. En sus reacciones esquizofrénicas.

(Entre paréntesis, 72-3)

Como diría el mismo Bolaño, recordando que su énfasis es una visión del pasado desde un presente desilusionado, y un intento por entender ese recorrido que lo cambió todo:

El mundo de la ultraderecha es un mundo desmesurado y es interesante de por sí. Lo que pasa es que yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis en América, en realidad estoy hablando *del mundo a veces heroico, y muchas veces canalla, de la literatura en general*. (en Dés, 151, énfasis añadido)

Existen varios ejemplos de esta distorsión siniestra de la que habla Bolaño, algunos de los cuales ya he mencionado, pero habría que mencionar en detalle al menos tres más. El primero tiene que ver con el ensayo de Edgar Allan Poe, “La filosofía de la decoración”. En la primera sección de *La literatura nazi en América*, el de Edelmira Mendiluce, la vemos construir, a modo de rescritura, la habitación que Poe describe en su ensayo, “en un acto de catarsis emocional que le sobreviene luego de la muerte de su esposo” (Chiuminatto y Alberdi, 68). La habitación final es, en palabras de Bolaño, “reconstruida, similar pero *distinta* de la habitación descrita por Poe, con particular énfasis en la luz, en el color carmesí, en la procedencia y en el estado de conservación de algunos muebles, en la calidad de las pinturas” (21, énfasis en el original). Edelmira escribirá un ensayo llamado “La habitación de Poe”, que podemos asumir es un texto “similar pero distinto” de “La filosofía de la decoración”. Del mismo modo, Bolaño inserta y parafrasea el ensayo de Poe en su propio texto, quitando y modificando ciertas frases a conciencia, haciendo suya la máxima *menardiana* de Max Mirabalais de desmenuzar un poema hasta hacerlo propio. Lo mismo pero no idéntico. Como si quisiera dar a entender que en lo que ha construido en este libro, en esta habitación si

se quiere, está contenido todo su anverso. O como si quisiera “instala[r] una paradoja análoga a la del Pierre Menard de Borges” (Chiuminatto y Alberdi, 71). Todo el siglo contenido en una ficcionalización del mismo.

En segundo lugar está *La historia de Europa de Hitler*, el libro del historiador inglés Arnold J. Toynbee, y el doble siniestro que nos presenta Bolaño, *El verdadero Hijo de Job*, que escribe Harry Sibelius usando al original como mapa (“espejo negro”) en el que superponerse, a la usanza de los juegos de guerra a los que es (junto con Bolaño en la vida real, junto con Udo en *El Tercer Reich*, junto con Wieder en *Estrella distante*) aficionado. El paralelo perverso se acentúa cuando se piensa que Toynbee pretende que “el crimen y la ignominia no caigan en el olvido”, mientras que Sibelius, que por cierto es un doble de Philip K. Dick, piensa que ese crimen “se ha asentado victorioso [en algún lugar del tiempo y el espacio] y procede, por tanto, a *inventarlo*” (128, énfasis añadido). Lo que en el libro de Toynbee es la realidad que todos conocemos, en el de Sibelius “es un reflejo distorsionado en medio de un caos de historias” (128), del mismo modo que *La literatura nazi en América* es un inventario del crimen del siglo XX, un “reflejo distorsionado” de la historia a modo de crónica histórica ucrónica. En este fragmento Bolaño juega con el rol del historiador tanto como con la historia:

La visión del historiador está condicionada siempre y en todas partes por su propia ubicación en el tiempo y en el espacio; y como el tiempo y el espacio están cambiando continuamente, ninguna historia, en el sentido subjetivo del término, podrá ser nunca un relato permanente que narre, de una vez y para siempre, todo de una manera tal que sea

aceptable para los lectores de todas las épocas, ni siquiera para todas partes de la Tierra. (128)

¿Cuál sería la historia detrás de la historia? Para Sibelius, por cierto, el mal — alocrónico y suprahistórico en Bolaño, como vimos en el primer capítulo— es producto del azar, del mismo modo en que sus historias “suceden porque suceden, sin más, fruto de un azar liberado a su propia potencia, soberano, fuera del tiempo y del espacio humanos” (130).

Finalmente está la doble figura de Ramírez Hoffman, la única entrada en primera persona de *La literatura nazi en América* (narrada por un tal “Bolaño”) y que como hemos dicho luego Bolaño extenderá para dar pie a *Estrella distante* (novela en la que el narrador perderá el nombre). Ramírez Hoffman está modelado, significativamente, en función de Raúl Zurita¹⁹ y del propio Bolaño, aunque sobre esta última relación me detendré en la sección dedicada a *Estrella distante*, novela en la que Bolaño desarrolla en profundidad el concepto que los hermana: el autodidactismo. Empecemos pues con Raúl Zurita, el “poeta más radical de la dictadura” [“most radical poet of the dictatorship”] y, significativamente, “el vate nacional” [“nation’s bard”] de la post-dictadura (Masiello, 66), a quien Patricia Espinosa llamará sardónicamente “el poeta *oficial* del retorno a la democracia” (énfasis añadido). Autor de dos intervenciones poéticas “paisajísticas” importantes para entender mejor *La literatura nazi en América*, una en Nueva York en 1982 y la otra en Antofagasta en 1993. En la primera deletreó efímeramente el poema “La nueva vida” en el cielo,

¹⁹ Del interés de Bolaño por Zurita dan cuenta, por ejemplo, las dos cartas enviadas a Bruno Montané, una de 14 páginas escrita a partir de una lectura de *Purgatorio*, y otra de dos páginas titulada “El caso Zurita”, y que fueron compradas por el archivo de la Biblioteca Nacional de España en 2017 (Sainz).

mientras que en la segunda “escribió” permanentemente a lo largo de tres kilómetros de desierto la frase “Ni pena ni miedo”. A primera vista ambos gestos se inscriben en la idea vanguardista de volver la poesía accesible al quitarle el marco de referencia “culturalmente sobredeterminado” (Richard, 35). Pero dentro del contexto de la Transición chilena, con esa última frase y acción política de algún modo Zurita “armoniza finalmente el pasado y el futuro” (36), y al hacerlo se vuelve un símbolo del presente de los acuerdos que caracterizó esa Transición democrática y neoliberal. Por no decir nada del elemento macabro de usar el desierto, donde la dictadura enterró cientos de cuerpos de detenidos desaparecidos, como telón de fondo para un mensaje conciliador. A esto habría que agregarle las conocidas conexiones con el poder del poeta, que en ese primer gobierno democrático de Patricio Aylwin ocupaba un cargo de agregado cultural en Roma²⁰. Algo de lo que por cierto se burló Bolaño una vez, cuando le preguntaron si había tenido contacto con el Presidente Lagos y respondió que no: “De Lagos leí cuáles eran los autores que le gustaban. Yo no estaba entre ellos. Entiendo que a él le gusta más gente como Zurita y Skármeta”. A lo que luego agregó: “Creo que los escritores tienen que rechazar cualquier compromiso con el Estado, esas relaciones no traen ningún fruto” (en Martínez). Tampoco habría que olvidar su éxito temprano de la mano del crítico oficial del sistema, José Miguel Ibáñez Langlois, Ignacio —el cura— Valente, cuya contraparte ucrónica o trasunto será significativamente el protagonista de *Nocturno de Chile*, así como también el

²⁰ En el siguiente ocuparía un rol de asesor en el Ministerio de Obras Públicas, y en el tercer gobierno consecutivo de la Concertación obtendría polémicamente el premio Nacional de Literatura bajo la presidencia de su amigo Ricardo Lagos (a quien le dedicaría un poema en su libro *Poemas Militantes*). Más recientemente recibió de manos de Michelle Bachelet (entonces presidenta de Chile) el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

crítico que aplauda a Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América* y a Carlos Wieder en *Estrella distante*. Éxito, el de Zurita, por cierto, “sin precedentes”, según Eugenia Brito, “y no sólo por su obra, sino también, en cuanto a su vida personal, ampliamente documentada por él mismo en diarios y revistas. Con ello, va a contribuir a la configuración del escritor en ‘divo’, personaje extravagante y único, situación que con Parra habíase aquietado” (30). En cierto modo, al atraer la atención a sí mismo Zurita se vuelve un personaje: “[c]ausaba escándalo y un cierto carisma positivo o negativo lo rodeaba. Zurita logró ser por años aún antes de la publicación de su primer libro y coincidente con él ‘el Super Estrella de Chile’” (Brito, 87-8). En ese sentido, podría entenderse el título *Estrella distante* como otro golpe bajo de Bolaño a Zurita.

Es decir, Raúl Zurita, “nuestro poeta nacional” (Bolaño, “Reencuentro”, 424), es el artista oficial de la Transición neoliberal, que ha pasado de la irreverencia en la dictadura a la obediencia en la democracia (Brito), dueño de la herencia y el futuro de la poesía chilena. Zavala sugiere que los acercamientos al poder de Zurita pueden ser leídos “como una neutralización política”, en la medida en que el gobierno que le prodigó cargos oficiales “todavía respetaba la influencia y el poder militar de Pinochet” (86). Si bien la palabra “respetaba” está seguramente mal empleada (más valdría reemplazarla con “temía”), no deja de tener razón. Con esto en mente, Bolaño, que en cierto sentido viene a representar el opuesto o reverso de Raúl Zurita²¹, se apropia de él y el C.A.D.A por medio del personaje de Ramírez Hoffman y subvierte

²¹ Como ha señalado Nelly Richard, “el arte del exilio declamaba su pertenencia a una historia concebida [...] como plenitud y trascendencia de sentido”, mientras que “las obras más críticas de la Avanzada trabajaron siempre con una temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad” (*Fracturas de la memoria*, 27).

sus postulados de fundir arte y vida y arte y política. La relación Zurita/Ramírez Hoffman, por cierto, queda establecida desde el primer momento en que Emilio Stevens ha finalizado su transformación y cifra sus poemas en el aire. No sólo porque Zurita realizó la performance análoga ya mencionada en Nueva York, sino que también porque el poema de Ramírez Hoffman se compone de versículos de la Biblia, en un claro guiño al mesianismo de la escritura de Zurita, como ha señalado Chiara Bolognese. También si pensamos que, como indica Eugenia Brito, Chile “hasta el golpe estaba habituado a una tradición literaria atea” (86).

El C.A.D.A (Colectivo Acciones de Arte) surgió en 1979 con la determinación de reformular el discurso artístico chileno (en ese momento de la dictadura, inexistente) interviniendo en los espacios urbanos de Santiago para problematizar la relación entre arte y ciudad (y, por extensión, política). La ciudad vista como un museo cuyos habitantes son los artistas y cuyas vidas son en definitiva las obras de arte. Pero si el C.A.D.A “reclama las calles como el ‘verdadero museo’” y pretende democratizar el arte para que todos puedan acceder a él [“reclaiming the street as ‘the true Museum’”] (Richard, *The Insubordination of Signs*, 27), si Zurita escribe en el cielo en Nueva York y en el desierto de Chile “ocupando el mundo como un libro” [“occupy the world as a book”] que cualquiera puede leer (35), si “postul[a] la ampliación del soporte artístico hacia otros escenarios: escenarios no validados por la cultura, casi siempre marginales en un afán de redimirlos” (Brito, 30), Bolaño va a volver siniestro —“esa clase de miedo que viene de lo conocido y familiar” [“the class of frightening things that leads us back to what is known and familiar”] (Freud, 515)— este postulado al asociar el arte de Ramírez Hoffman con las víctimas de la

dictadura. Como ha dicho Helena Usandizaga (en relación a *Estrella distante*), “[p]ercibir este paralelismo lleva a comparar la ética que anima la poesía de Zurita, utópica y epifánica, con la cínica y mortal de Wieder” (87). Lo que resulta terrorífico de las exageraciones fascistas de Bolaño es que en ellas podemos reconocer sus anversos, toda la izquierda contenida en la derecha, por así decirlo, y los mecanismos o verdades que se encuentran detrás del telón de lo superficial. Zurita hace de sí mismo y del país un “lienzo”, igualando y equiparando dolores nacionales y personales. Es mesiánico porque hace suyo el dolor del mundo y lo redime. (Aunque Eugenia Brito ha sugerido que “su seguimiento del modelo cristiano del sacrificio” busca la redención, no de Dios, sino que del sistema (31).) “Toda mi obra”, señala, “está absolutamente entremezclada con la historia de Chile” (La Tercera). Pero, por sobre todo, Zurita es “el difusor de la cuestionada y cuestionable equivalencia entre Vida y Arte, en que la primera aparece como un proyecto a diseñar” (Brito, 30). Bolaño toma esta equivalencia y la espejea macabramente²². El museo de Chile en *La literatura nazi en América* son sus muertos, el arte de Chile es la aniquilación, la nueva poesía chilena, subvirtiendo a Adorno, nace de esas muertes²³.

Habría que señalar también que en esta entrada, la de Ramírez Hoffman, el narrador, “Bolaño”, participará activamente en el ajusticiamiento a un criminal de la dictadura, con lo que en cierto modo pondrá fin a la fijación en apariencia impráctica y contraproducente con el pasado que es tan característica de los personajes de Bolaño y

²² Véase “Literatura + enfermedad = enfermedad”. Zurita luego comentará esta idea de Bolaño en una entrevista en La Tercera para descartarla con sorna. “[L]a única lástima es que es una fórmula equivocada”, dirá; “Literatura + enfermedad = muerte, como el mismo Bolaño, más allá de la ironía, no podría ahora sino confirmarlo”.

de su generación; pero sobre todo podemos decir que se hará cargo del pasado, lo reabrirá en cierto modo y sin duda no le dará la espalda como sucede transversalmente en el país. Vemos, en otras palabras, una encarnación de la literatura manchándose las manos, mirando de frente al vacío y no desviando la vista.

Ahora bien, hemos dicho que el nazismo le sirve a Bolaño para criticar a cierta literatura que busca la oficialidad. También le sirve para instalar uno de los temas que serán fundamentales para su obra posterior: la recurrencia. Así como en su obra recurren escenas (como hemos dicho, la última entrada dará pie a *Estrella distante*) y personajes (Wieder y Romero tendrán cameos en “Joanna Silvestri”, este último reaparecerá en *Los detectives salvajes* y otros personajes servirán de fondo para 2666)²⁴, Bolaño también se esforzará en hacer conexiones alocrónicas y suprahistóricas por medio del nazismo, en especial del mal²⁵, conexiones que vienen en cierto modo a rescatar al poeta, y por consiguiente a él mismo, como vimos en el capítulo 1. Ése será su único modo de escape de este presente que lo ha desplazado de dos maneras: al no tener cabida en el Chile neoliberal al que Abel Romero quiere volver porque “hay bastante gente que se está haciendo rica” (210)²⁶; y al haber

²³ Ver Notas 49 y 50 del capítulo 1.

²⁴ Ver nota 1 de este capítulo. Ver también el apéndice II, en el que discuto estas recurrencias como parte de una “autotomía cartográfica” representativa de la obra de Bolaño.

²⁵ Algo de lo que Manzoni también da cuenta: “La acumulación paródica de biografías de personajes que se identifican en una difusa cualidad de escritores nazis [...] parece revelar un convencimiento acerca de la inevitabilidad de la repetición, de la recurrencia en distintos tiempos y espacios de una voluntad ideológica y estética significada por la irracionalidad, la violencia, la intolerancia y los tópicos del nacionalismo cuyos clisés más burdos desmenuza” (21).

²⁶ Idea que, por cierto, será extendida en *Estrella distante*, donde Romero vinculará su regreso, significativamente, a la idea de empezar un negocio, subrayando el carácter neoliberal del nuevo Chile de la transición. Aún más simbólico, el negocio será una funeraria. Romero, literalmente, volverá para

domesticado el campo literario en función de los “escritores funcionarios matones” que Bolaño tanto despreciaba.

El primer indicio de la recurrencia es el epígrafe de la novela, el microcuento “Heraclitana” de Augusto Monterroso: “Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río” (en *Estrella distante*, 9). El texto al que hace referencia Monterroso es uno de los aforismos más conocidos de Heráclito, parte de su doctrina cosmológica del eterno retorno: en los mismos ríos entramos y no entramos, pues somos y no somos los mismos. Citado en el *Crátilo* de Platón como “dice [Crátilo] que no se podría entrar dos veces en el mismo río” (en Mondolfo, 113).

Uno de los primeros ejemplos de esto en *La literatura nazi en América* es Willy Schürholz, el artista salido de la Colonia Renacer, evidente espejo de la Colonia Dignidad, o Villa Baviera, del sur de Chile, asentamiento fundado por colonos alemanes y que sirvió de centro de tortura y de conexiones ilícitas (como la venta de armas) entre la extrema derecha y la embajada de la república federal alemana en Chile antes y durante la dictadura de Augusto Pinochet. Documentos desclasificados recientemente han señalado una conexión íntima entre la Colonia y antiguos agentes

enterrar a los muertos de un país empeñado en olvidarlos. En ese sentido, en ambas novelas Abel Romero simboliza dos transiciones: el de detective a-la-Poe que primero soluciona casos deductivamente para luego volverse un detective *noir* que entra atropelladamente con pistolas en ambas manos (agradezco a Edmundo Paz Soldán que me hiciera notar esto), pero también el agente que pasa de trabajar para el Estado durante el gobierno de Salvador Allende, a levantar una “exitosa empresa”, como se nos señala en el “Epílogo para monstruos” de *La literatura nazi en América* (223). Es decir, una transición de lo colectivo a lo individual.

nazis²⁷. En el caso de *La literatura nazi en América*, la Colonia Renacer, que hubiera “podido pasar por una de las muchas sectas protestantes alemanes que emigraron a América huyendo de la intolerancia y del servicio militar”, “no er[a] una secta religiosa y su llegada a Chile coincidió con el fin de la Segunda Guerra Mundial” (101). Resulta cuando menos curioso el ligero pero significativo cambio que hace Bolaño, pues la verdadera Colonia se instauró recién en 1961. Con esta alteración ucrónica conecta la Segunda Guerra con Chile, nos dice que ése fue el momento en el que el mal se traspasó y llegó a Latinoamérica, por medio de esos alemanes que, como Paul Schäfer, supuestamente habrían participado en la Segunda Guerra Mundial y luego escapado de Europa. Más adelante leeremos que “[d]espués del golpe de Estado de 1973 la Colonia dejó de ser noticia”, es decir cuando el mal ya está abiertamente instalado en Chile, el mal soterrado ya no puede ser noticia; ya ha sido reemplazado. Schürholz hace además literal la conexión Segunda Guerra Mundial/régimen militar chileno de otra manera, al integrar “planos de los campos de concentración de Terezin, Mauthausen, Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau” y al sobreimponer “planos de campos de concentración [...] al plano de la Colonia Renacer” (103). Leemos que hay quien ve en esto un deseo o “propuesta seria y criminal de reinstaurar en Chile los desaparecidos campos” (103). Se sobreimpone el mal sobre el mal, sobre todo cuando leemos que los trabajos de Schürholz son su intento por volver a una infancia en Colonia Renacer que le resultó *idílica*. Bolaño, por cierto, aprovecha esta entrada para lanzar su primer ataque velado a Raúl Zurita, cuando señala que Schürholz es el poeta encumbrado “a las más altas cumbres de la popularidad”,

²⁷ Para un entendimiento de la fuerte conexión entre el nazismo y el Cono Sur, ver De Nápoli.

apoyado por empresarios chilenos y norteamericanos (104), pero sobre todo cuando explica una de sus obras, la “rotura sobre el desierto de Atacama [d]el plano del campo de concentración ideal”, una clara referencia a la obra de Zurita en ese mismo desierto en 1993 (apoyado, por cierto, por empresarios chilenos y norteamericanos). Cuando el narrador nos cuenta que “[e]l evento no tarda en ser la sensación del verano cultural chileno” (104) queda claro que la intención es subrayar la banalidad del mal, del arte al asociarse con el poder, pero también servir de puya a los artistas que se acomodaban en el Chile de la Transición bajo el alero del gobierno neoliberal, siempre dispuesto a reclutar intelectuales que validaran y justificaran su proyecto. Esto donde va a quedar más de manifiesto será en el fragmento de Ramírez Hoffman, el *infame* (un epíteto en clara alusión a Borges), del que se dice que “[e]staba en la cresta de la ola” (197). Ramírez Hoffman será el encargado de portar el testigo del mal, de volverlo chileno (razón, por cierto, por la que falla Schürholz como discípulo de Ramírez Hoffman, porque su mal es todavía “alemán”), para terminar de señalar su reaparición en Chile y Latinoamérica. Lo hará volando un caza Messerschmit de la Luftwaffe, como para volver literal el regreso del pasado, del mal, al presente, como si fuera “Hans Marseille reencarnado” (194). Un loco sirve de testigo y comentarista de esta reaparición: “Nos tocó a nosotros”, dice, “a los chilenos, recibirla [a la Segunda Guerra Mundial], darle la bienvenida” (194). El loco Norberto es en cierto modo un loco a la usanza del teatro isabelino, de esos que “saben” y “entienden” y vociferan lo que el resto ignora, en cierta medida no tan distinto de Auxilio Lacouture en *Amuleto*. Es, después de todo, quien lee y descifra los mensajes en latín. Dueño de una “lucidez loca” [“crazy lucidity”], en palabras del traductor de Bolaño al inglés, Chris Andrews

(44)²⁸.

Para Bolaño, la historia se repite aunque sus protagonistas cambien, aunque las circunstancias sean otras. Del mismo modo que el monólogo de Auxilio Lacouture, el personaje de *Amuleto* presentado por primera vez en *Los detectives salvajes*, cuenta la historia de su encierro en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras “en una especie de delirio paroxístico” que señala que ese acontecimiento “está sucediendo permanentemente”, “constituye su sentido de la realidad *desde entonces y para siempre*” (Brodsky, 27, énfasis en el original). El mal, esa “seducción” que permea *La literatura nazi en América* (Manzoni, 18), es lo que vincula a la historia, quién sabe si su motor. Y el escritor, el poeta, es el único testigo posible de esa eterna recurrencia, y por eso puede escapar de su embrujo, como queda claro en las razones por las que Ramírez Hoffma señala que no hay que dejar vivo a los prisioneros torturados: “tenía una visión de la Historia, cómo le diría, cósmica, en permanente movimiento, con la Naturaleza en medio de todo, devorándose y renaciendo que daba asco” (205). La única redención posible en *La literatura nazi en América* es la literatura²⁹, que curiosamente no se mancha en la medida en que los escritores acepten ser los guardianes del vacío que sólo ésta puede enfrentar. Tomemos el ejemplo de Amado Couto, que trabaja en los Escuadrones de la Muerte pero en cierto sentido se redime porque “seguía pensando en la literatura” (123). Couto cree que le falta vanguardia, experimentación, “dinamita”, traducir los géneros a Latinoamérica: “algo moderno

²⁸ En la novela corta “Patria”, un proto-*Estrella distante*, incluida en el volumen póstumo *Sepulcros de vaqueros*, Norberto se llama Gaspar Yáñez, y la locura está acentuada al punto de hacerle soltar espuma por la boca al ver al avión.

pero tirando para su parcela, algo policíaco (pero brasileño, no norteamericano)” (123). Es decir, traducir las tradiciones para poder apropiárselas, para que puedan por fin tener sentido. Por eso su héroe recurrente es un chofer/detective/esqueleto, y las calles en las que se mueve se van también transformando en esqueletos a medida que los años transcurren y los asesinatos y desapariciones de los escuadrones se han ido multiplicando. Para Couto, los escritores son más “duros” que los torturadores y los secuestradores y los asesinos, ven más vacío que los torturadores, son “tiburones metafísicos” (125), lo que explica que quede prendado de Rubem Fonseca, de quien dice que tiene una mirada “más dura que la suya” (124). “Yo vivo entre pirañas”, escribe, “pero don Rubem Fonseca vive en una pecera de tiburones metafísicos” (1245). Ése es el “misterio de la escritura” (125).

También Rory Long entiende el rol del poeta, su función como “cazador de la memoria de la tribu” (150). Resguarda el pasado, pero no lo hace desde una posición de pasividad. Para Long (y para Bolaño, cabría decir, como vimos en el primer capítulo), el poeta es un cazador, un sujeto activo, y el lector vendría siendo tan sólo el “receptor de la memoria de la tribu” (150) en una época en la que “el pasado cada vez se borr[a] más deprisa” (152). Sólo los escritores son capaces de capturar todo el horror de la realidad, como hace Argentino *el Grasa* Schiaffino en “El Avestruz”, poema que homenajea a los militares golpistas a la vez que caricaturiza su burocratización y jerarquización (177). Y se vuelven por tanto comentaristas de la historia, como el mismo *el Grasa* hace con “la decadencia de las jóvenes democracias

²⁹ En “El viejo de la montaña” leemos que tanto Arturo Belano como Ulises Lima “creen en el poder lenitivo de la literatura”. Aunque también leemos más adelante que “sus vidas discurren, aunque ellos no lo saben, en el borde del abismo” (27).

latinoamericanas” (178). Como cabe suponer, en ningún otro caso queda más claro esto que en el del infame Carlos Ramírez Hoffman, que escribe “sus pesadillas, que eran también *nuestras pesadillas*” en el aire, “nombrando, conjurando, a mujeres muertas” (196, énfasis añadido), y luego fotografía “crímenes [...] que ret[iene] para siempre su ojo mecánico” (209), volviendo visible la invisibilidad del régimen de Pinochet. El mayor peligro para Ramírez Hoffman, cuando vuela de Punta Arenas a la Antártida, no es la geografía ni el clima, sino que “atravesar el silencio”, como si el gran crimen en Latinoamérica, de los escritores o de la sociedad en general, haya sido la complicidad, el quedarse callados, y aceptar el olvido posterior impuesto por la democracia neoliberal de la Transición. Una complicidad que será todavía más clave para entender la idea de responsabilidad compartida en *Estrella distante*.

Estrella distante

Como fue comentado con anterioridad, en la nota que prologa a *Estrella distante*, Bolaño da una pista de cómo entender *La literatura nazi en América*. Dice que a Ramírez Hoffman, el infame, hay que leerlo en el contexto de las otras secciones de la novela, como “contrapunto, acaso como un anticlímax del grotesco literario que lo preced[e]” (11). Es decir, un corolario del resto del libro. Es decir, el fin de una cronología que ha venido a historizar la historia de la literatura durante todo un siglo, y de este modo a historizar la historia de un continente, demostrando la tesis de que durante el siglo XX en Latinoamérica el poder y las letras han ido siempre de la mano, y que cierta perversión los recorre a ambos. Lo que en cierto sentido, de un modo macabro, explica por medio de la literatura que la región haya sucumbido primero a la violencia militar y después a la violencia soterrada del neoliberalismo. Pero en

Estrella distante la biografía del infame ya no es “espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma”. Es una historia escrita siguiendo el “dictado de [los] sueños y pesadillas” (11). De ahí que Bolaño saque a colación el Pierre Menard de Borges, pues aunque “muchos párrafos repetidos” cuestionan la validez de este espejo, Wieder, reverso de Ramírez Hoffman, es lo mismo pero *distinto*. O, como diría Borges, “[e]l texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (846). La riqueza de Wieder es que vendrá a simbolizar a toda una sociedad, la chilena, y sus muchos pecados antes de la dictadura (como representación de una clase alta que dejó entrar al país a la “noche”, el horror de la dictadura), durante (la brutalidad hacia los detenidos y los detenidos desaparecidos) y después (la amnesia de la Transición chilena). Significativamente, Borges habla también, al referirse a Menard, de una “obra *visible*” (842) y otra “subterránea, interminablemente heroica” (843-4), y rescata “su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las proferidas por él” (846). Algo parecido a lo que hace Bolaño con Wieder en esta novela (y con los escritores fascistas de *La literatura nazi en América*), algo que va a quedar de manifiesto con la epifanía final del narrador de *Estrella distante*, la escena soñada del naufragio que le explica lo que significa la historia de Carlos Wieder, que es a su vez la historia de Chile, que es a su vez la historia de Latinoamérica en el siglo XX:

Cuando desperté, seis horas después, estaba fresco y descansado y con ganas de seguir leyendo o releendo (o adivinando, según fuera el idioma de la revista), cada vez más involucrado en la historia de

Wieder, que era la historia de algo más, aunque entonces no sabía de qué. Una noche incluso tuve un sueño al respecto. Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar *¡tornado!*, *¡tornado!*, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en un escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*, de Polanski³⁰. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos aleaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco y nada por evitarlo. (131, énfasis en el original)

Para Bolaño, tanto los que provocan un hundimiento como los que no hacen nada para evitarlo cargan con la responsabilidad del evento. Nadie se salva, ni los “que abandonaron el país en el exilio —como él mismo— [... ni] los que, al quedarse, vendieron sus ideales políticos por un lugar en las elites culturales de Chile” (Zavala, 23). Esta responsabilidad, si bien ya había sido anunciada con el nombre mismo del detective que ajusticia a Wieder (*Abel Romero*), quedará subrayada con el regreso de

³⁰ En “El lado derecho”, un capítulo de la novela corta póstuma *Patria*, incluida en *Sepulcros de vaqueros*, Bolaño compara la casa de Nacimiento de una poeta joven (que en *La literatura nazi en*

la democracia, que vendrá a evidenciar un trastocamiento valórico en la sociedad chilena. Lo que Roberto Brodsky ha llamado “el cuento de Chile”: “primero fue el sueño, luego la pesadilla, y enseguida el sueño nuevamente con *flashbacks* y *raccontos* de pesadilla” (23). La responsabilidad de Bolaño se revela de este modo: no hay que cerrar el pasado. Si sus personajes y sus libros están empeñados en mirar hacia atrás es por eso, porque le interesa que entendamos este presente en función de ese pasado que se busca dejar atrás a toda costa.

El principio de la novela ya nos da a entender por dónde van a ir los tiros, que Bolaño va a mostrarnos oblicuamente el fracaso de una generación. O, como diría Oswaldo Zavala, “el lamento nostálgico de la juventud artística derrotada por la dictadura” (91)³¹. Y que lo hará por medio de un juego de reversos perversos, como los que vimos en *La literatura nazi en América*. Nos cuenta de una generación que hablaba mucho, de poesía y de política y de viajes, de revolución y lucha armada (13). Nos cuenta los sueños que luego devendrán pesadillas (algo que en cierto modo, “vagamente”, intuyen (13)), en la medida en que esos personajes jóvenes (Bolaño el primero) que hablaban de poesía, política y viajes, dejarán de escribir poesía, verán desaparecer la política, y viajarán mucho, sí, pero en calidad de exiliados. Aunque el narrador insiste en que éstos eran sueños, y por lo tanto desvaríos sin demasiado asidero en la realidad del presente, al mismo tiempo los reivindica, al decir que eran “los únicos por los cuales merecía la pena vivir” (13). Sueños utópicos que valen una vida y que terminan siendo un escape o una resistencia frente al presente neoliberal y

América será la casa de las hermanas Venegas, y en *Estrella distante* de las hermanas Garmendia) con la de Norman Bates en *Psicosis*.

sus posibles futuros, como se verá más adelante. Algo parecido también a lo ya mencionado sobre la capacidad de encontrar la redención en el fracaso, en la futilidad de las acciones que escapan del utilitarismo o funcionalidad del capitalismo. Bolaño hace una apología de una generación que quería acción y movimiento, ser dueña de su destino. La crítica al tiempo que la alaba. El narrador es parte de esa generación que quiere que pase algo, lo que sea. Por eso se siente “de pronto feliz, inmensamente feliz, capaz de hacer cualquier cosa, aunque sabía que en esos momentos todo aquello en lo que creía se hundía para siempre y mucha gente, entre ellos más de un amigo, estaba siendo perseguida o torturada. Pero [él] tenía ganas de cantar y de bailar”. Luego insiste en que ése era “el estado de ánimo de muchos que en septiembre de 1973 tenían veinte años o menos” (28).

Estrella distante nos enseña que el siglo XX nos lega una historia de guerras, no una intelectual. Al igual que en *La literatura nazi en América* veíamos a distintos escritores conectados directa o indirectamente con los conflictos bélicos que marcaron el siglo, en *Estrella distante* la historia será siempre un telón de fondo frente al cual someter a juicio al presente. Por eso Juan Stein, que dirige uno de los dos talleres de poesía más importantes de Concepción, colecciona mapas y no libros. Mapas de la historia escrita con sangre (Conquista de México, Revolución mexicana, etc.). Literatura y violencia se reúnen en su figura por medio de su tío Iván Cherniakosvki, que peleó y murió por el ejército ruso en la Segunda Guerra Mundial. Para entonces ya hemos leído que “los mejores poetas estaban en el taller de Juan Stein” (21), con lo que nos queda claro que Bolaño nos intenta decir que la mejor poesía no ignora la

³¹ Si bien como he señalado en los capítulos 1 y 2, la derrota en Bolaño viene más bien de la democracia

violencia (59), que una vez más ética y estética en su obra van de la mano. Pero Bolaño también nos muestra que él se alía antes con la poesía que con el poder, como Nicanor Parra, quien cuando Juan Stein le escribe una carta recriminándole que haga chistes “en aquel momento crucial de la lucha revolucionaria en América Latina”, le responde que “nadie, ni en la derecha ni en la izquierda, leía” (57). De esta manera, un desencantado Bolaño aprovecha en *Estrella distante* de pasarle la cuenta a la revolución anteponiendo a la poesía, de la que es imposible desencantarse porque siempre da por sentado el fracaso, lo que la vuelve pura, incapaz de mancharse, como diría Maradona, aunque sus expositores, como vimos en *La literatura nazi en América* con Amadeo Couto y vemos en *Estrella distante* con Wieder, sean asesinos: “¿Cómo conciliar en el mismo sueño o en la misma pesadilla al sobrino de Cherniakovski, el judío bolchevique de los bosques del sur de Chile, con los hijos de puta que mataron a Roque Dalton mientras *dormía*, para cerrar la discusión y porque así convenía a su revolución?” (81).

Después del golpe Stein “[a]parecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en *un intento último abocado al fracaso*” (66, énfasis añadido). Las revoluciones latinoamericanas están abocadas al fracaso pero se intentan de todos modos porque se sostienen por medio de voluntades inquebrantables como la de Stein que va a todas partes y que “[v]ive en el peligro” (67).

posterior a la dictadura.

El otro taller de la Universidad de Concepción se lleva a cabo en la Facultad de Medicina y lo dirige Diego Soto. Los talleres “rivaliz[an...] en la ética y en la estética” (20), lo que queda de manifiesto incluso en el físico de quienes los dirigen. Si Juan Stein es rubio, alto, atlético y fuerte, si se viste como un vagabundo, es comprometido políticamente con la revolución, y estudia poesía latinoamericana, Diego Soto es moreno, “bajito”, de huesos delicados, redondo, blando, apenas “simpatizante” de izquierda pero no militante, “ni siquiera un votante fiel”, más bien “un izquierdista pesimista” de acuerdo al narrador, indiferente (indiferencia “que no le perdonaron nunca” (75)), y además especialista en poesía francesa (74-5). Es decir, alejado del compromiso político que se esperaba en la poesía y cuya falta Stein le recriminó a Parra. Para Soto la poesía siempre está primero, “aunque el cielo de Chile se cayera a pedazos” (74).

La misma voluntad inquebrantable, “sin fisuras” (53), que le faltaba a Diego Soto y le sobraba a Juan Stein la va a mostrar Carlos Wieder, seudónimo que toma Alberto Ruiz-Tagle cuando finalmente encuentra la “voz” de su poesía, y que en cierto sentido es el opuesto de Soto, a quien veremos al final de sus días “aburguesado” en París (77), lo que según Bibiano O’Ryan es algo necesario y hasta común en el trato con los libros, pero algo ante lo que Carlos Wieder se rebelará, al equiparar Arte y Vida, algo de lo que ya hablamos en relación a *La literatura nazi en América* y las críticas que Bolaño vierte sobre Raúl Zurita. La figura de Ruiz-Tagle es interesante por muchas razones. Leemos que su abuelo era dueño de fundo y que habla un “español de ciertos lugares de Chile (lugares más mentales que físicos) en donde el tiempo parece no transcurrir”. El énfasis en el tipo de lugar y en su atemporalidad es

clave. Bolaño critica a una clase alta chilena, encarnada por Ruiz-Tagle, “a[1 que] nunca le faltó el dinero” (16) y su apellido compuesto, señal de arribismo clásico de Chile, para la que el tiempo no transcurre, la misma clase que le abrirá la puerta al pasado, al mal, a la noche, encarnados en la dictadura (31-2). Ya al discutir *La literatura nazi en América* se mencionó cómo Ramírez Hoffman estaba modelado tanto en Zurita como en el propio Bolaño. En *Estrella distante* esto va más lejos todavía. Empecemos con la idea del autodidactismo, un motivo recurrente en el libro, que siempre tiene una connotación positiva, como cuando Abel Romero le sugiere al narrador que vea televisión, en especial los concursos que dan, porque muestran a “gente sencilla, autodidactas *enfrentados contra el mundo*” (132, énfasis añadido)³². El mismo narrador, por cierto, nos había anunciado antes que “[s]obre ser autodidacta en Chile en los días previos a 1973 habría mucho que decir” (14). Y luego sabemos que las hermanas Garmendia “quedaron prendadas del raro encanto del poeta autodidacta. Autodidacta, sí, pero preocupado por *aprender*” (20, énfasis añadido). Cualquier señal de alejamiento de la oficialidad, como vimos ya en *La literatura nazi en América*, así como cualquier atisbo de ataque a la institucionalidad, o al poder de las instituciones, es aplaudida por Bolaño, que en esta novela también aplaude el autodidactismo de Bibiano O’Ryan y del narrador, que aunque no van a clases sienten una suerte de responsabilidad con otro tipo de enseñanza, la de su escritura, y acuden “no sólo a los talleres sino a cuanto recital o reunión cultural y política se hiciera en la ciudad”

³² También está presente el orgullo del autodidactismo en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, como vemos en Dédalus, el protagonista atracador de bancos y experto en Joyce de la novela que está escribiendo Ángel Ros: “¿de qué puede vivir en este país un estudioso del maestro [Joyce], si además de tener orgullo es autodidacta? Quizás le queda el recurso de trabajar en una oficina, pero Dédalus ya había pasado los treinta años y *estaba harto de todo*” (30, énfasis añadido).

(21)³³; e incluso de Romero, empeñado en aprender un nuevo oficio; toda esta celebración aparece en oposición quizás con la tecnocracia tan ubicua en el neoliberalismo, o contra el utilitarismo capitalista. Porque si bien es cierto que la idea de Bolaño detrás del nuevo oficio de Romero, quien pretende volver a Chile y abrir una funeraria, será criticar el advenimiento neoliberal: “Todos volvían [a Chile] con la idea del negocio” (145), se nos dice, con lo que la funeraria se vuelve parte de esta lógica, a la vez que también simbolizará la amnesia del nuevo modelo: Romero, al enterrar a los muertos, será parte de la lógica de enterrar el pasado.

Pero en Ruiz-Tagle hay algo extraño respecto de su autodidactismo, no termina de calzar en alguien que “se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad” (14). Alguien de su grupo social y señas, en Chile, probablemente estudiaría algún tipo de ingeniería. Sobre todo porque luego queda claro que se trata de un informante, un militar infiltrado. El autodidactismo lo hace destacar demasiado para alguien que tendría que querer pasar desapercibido. Me parece a mí que esto se debe a que Bolaño quiere que Wieder funcione también como su propio doble, como si Ruiz-Tagle fuera la versión “cuica” de Bolaño, del mismo modo en que al final de la novela abundarán los paralelos entre el narrador y el asesino (y recordemos que en *La literatura nazi en América* el narrador se llama “Bolaño”). No sólo por ser los dos de la misma zona geográfica de Chile, sino que también porque la descripción física no difiere demasiado de la que hacen los amigos del autodidacta Bolaño (como Carmen

³³ Piénsese en lo que dijo en una entrevista con Beatriz Berger: “Si por autodidacta entendemos a alguien que nunca ha pasado por la facultad de filosofía y letras, en cierta manera sí. Pero yo creo que la formación de todo escritor hay una universidad desconocida que guía sus pasos, la cual, evidentemente, no tiene sede fija, es una universidad móvil, pero común para todos”.

Boullosa) cuando rememoran su juventud: “La primera imagen que tengo de Bolaño en la cabeza es el Bolaño joven, curioso, el único que traía la ropa planchada porque todos los demás éramos unos poetas astrosos, mugrosos, con huaraches de hule y un aspecto así como de post-hippie, muy descuidado. Bolaño traía la ropa planchada [...] muy compuestito” (en Maristain, 35). Para efectos prácticos funcionan como opuestos. Como ya ha sido dicho, al contrario que el narrador, Ruiz-Tagle habla un “español de ciertos lugares de Chile (*lugares* más mentales que físicos) en donde el tiempo parece no transcurrir” (16). Como si esto fuera poco, en la página 25 ya sabemos que, además de ser dueño de fundo, Ruiz-Tagle “no es de izquierdas”, con lo que Bolaño termina de situarlo en sus antípodas, como si se tratara de su némesis, lo que quedará refrendado cuando sepamos que al narrador le interesa sentimentalmente una de las hermanas Garmendia. Pero si bien Bolaño se encarga de distanciar a Wieder, también se preocupa de que haya conexiones marcadas. Por ejemplo, en otro momento de la novela leemos sobre las memorias de Ibacache, *Las lecturas de mis lecturas*, y comprobamos que las lecturas de Wieder no son otra que las lecturas del propio Bolaño: “Heráclito, Empédocles, Esquilo, Eurípides, Simónides, Anacreonte, Calímaco, Honesto de Corinto” (114). También el exilio, que vuelve a la historia su sombra (75), los hermana. Algo que quedará de manifiesto cuando se vuelvan a encontrar y veamos que la manera de describir a Wieder del narrador es siempre en función de sí mismo, a modo de espejo: “me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acababa de abrir. [...] Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente estaba yo. [...] Miraba el mar y fumaba y de vez en cuando le echaba una mirada a su libro. Igual que yo” (152).

Curiosamente, Wieder lee un libro sobre el calentamiento de la Tierra o el origen del universo y un tiempo después en la narración el narrador se pone a pensar en estas cosas: “me puse a pensar en cuestiones sin importancia. El tiempo, por ejemplo. El calentamiento de la Tierra. Las estrellas cada vez más distantes” (155).

Wieder y el narrador son esas estrellas distantes, cuya luz ya no alcanza a nadie más porque Chile ha decidido olvidarlos a ambos (120)³⁴. Esto tiene sentido en el contexto de la Transición que se discutió en detalle en el capítulo anterior, de un país que prefiere darle la espalda y olvidar un pasado conflictivo antes de rescatarlo: “Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo” (120). Todavía más si tenemos en cuenta que Wieder, que señala cuando viaja al Polo sur que “el mayor peligro había sido el silencio” (54), es en *Estrella distante* el encargado de, si no explicarle la dictadura a los demás, sí al menos *narrársela* (con los poemas escritos en el aire, que testimonian a las mujeres muertas bajo su mano) y *mostrársela* (por medio de las fotos de sus víctimas). El último testigo que no cierra la historia sino que la abre, y al abrirla “llen[a] de sentido” los días miserables de los que, como el narrador o el mismo Bolaño, han sido dejados atrás por la Transición. Porque todos en Chile fueron ciegos al horror, nadie lo vio venir, nadie lo entendió cuando estuvo frente a sus narices. Nadie en Chile se dio cuenta de lo que estaba pasando, o estaba por pasar: “Juan Stein y Diego Soto, que para mí y para Bibiano eran las personas más inteligentes de Concepción, no se dieron cuenta de nada. Las hermanas Garmendia

³⁴ Recordemos el epígrafe de la novela, que Enrique Vila-Matas ha localizado en el poema *The Marble Fawn and a Green Bough* de William Faulkner: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?” (en Brodsky, 9).

tampoco [...]. Bibiano y yo lo odiábamos, pero tampoco nos dimos cuenta de nada” (22). Sólo la Gorda Posadas, “la confidente del diablo” (147), “captó algo de lo que en realidad se movía detrás de Ruiz-Tagle” (22).

En la novela, Wieder es el único personaje que alude directamente al golpe. Hay una elipsis muy significativa: “Pocos días después llegó el golpe militar”, leemos, “y la desbandada” (26). Y eso es todo. El horror de la dictadura, los asesinatos, sólo se vuelven visibles en función de Wieder y su obra³⁵. Los demás poetas siguen con sus vidas. Y lo mejor de la poesía chilena, representado por las hermanas Garmendia, las “estrellas indiscutibles” del taller de Juan Stein (15), permanece completamente ajeno a lo que sucede. “[S]orprendentemente, estaban tomando té y leyendo”, como si no pasara nada (26). La poesía chilena se esconde del horror y de lo desagradable, prefiere darles la espalda y continuar con su vida como si pudieran ignorarlos. El narrador nos cuenta que las Garmendia habían abandonado Concepción y “se iban a Nacimiento porque Concepción se había vuelto imposible y porque siempre, lo admitieron, regresaban a la casa paterna cuando la «vida real» adquiriría visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables” (27). La poesía chilena se esconde de la realidad, corre un tupido velo sobre ella cuando ésta se pone desagradable. En ese sentido, las hermanas representan a la poesía de la vieja escuela, aúnan a los dos talleres, el de Stein y el de Diego Soto, y resulta clave que una de ellas, Verónica, esté enamorada de Ruiz-Tagle (20). Porque Ruiz-Tagle “va a *revolucionar* la poesía chilena” (24, énfasis añadido). (El uso de la palabra revolucionar es sardónico e intencional, sin duda.) Con lo que vemos a la vieja poesía

clásica enamorada de la nueva, del relevo, que habrá de fagocitarla y hacerla *desaparecer*. (Otro uso sardónico.) Sólo así puede nacer, en Nacimiento, una nueva poesía.

Temprano en la novela tenemos una primera aparición de ese mal que muchos prefieren ignorar, cuando Bibiano va a ver a Ruiz-Tagle a su casa y habla de ésta y de su “desnudez”, de que “estaba *preparada*”, “dispuesta para el ojo de los que llegaban [...] como si ésta fuese un mecano que se adaptaba a las expectativas y particularidades de cada visitante”. Lo que hace horrífica a la casa de Ruiz-Tagle no es lo que hay en ella; es lo que falta, que esté “desnuda y sangrante” (18). Es una casa que se amolda a quienes la visitan. Pero estaba “demasiado vacía [...] claramente faltaba algo”. Por un lado la casa vacía prefigura el estatus “vacío” de Ruiz-Tagle como poeta, pre-Wieder, que aún no se “encuentra”, como él dirá luego, que “está busc[á]ndo[se]” (21). Es como un espejo. Pero también es un eco de la casa de Usher de Poe, tiene conciencia (que se expresa, como la casa de Usher, a través de ruidos inexplicables en las habitaciones) y los sentidos delatan en ella algo perverso; de ahí su oscuridad permanente y su olor espeso (18). Sin contar con que Bibiano, “blanco como el papel” (19), empalidece y sufre del mismo modo en que lo hace el narrador de Poe. Queda de este modo y desde este momento instalado el terror en relación a Ruiz-Tagle, que “parec[e] disfrutar” sádicamente del miedo de Bibiano. Bolaño lo hace todavía más obvio cuando dice que “Bibiano decía que se había sentido como Mia Farrow en *El bebé de Rosemary*” (17).

Más adelante, cuando Alberto Ruiz-Tagle ya no exista y sólo quede Carlos

³⁵ Ver capítulo 2, donde comento un tratamiento elíptico similar en *Nocturno de Chile*.

Wieder, la casa dejará de mutar. Pero estará vacía (48). Lo mismo que la poesía, una vez que Wieder se haya encontrado a sí mismo. Porque mientras sea Ruiz-Tagle, la poesía que escribe no será del todo suya. De ahí que acepte la crítica “sin rechistar”, “como si los poemas [...] no fueran *suyos*” (21, énfasis en el original). Una vez que sea Carlos Wieder, sin embargo, una vez que la conexión dictadura-nazismo sea tanto literal como patronímica, se hará responsable de sí mismo y de sus obras. Con lo que volvemos a lo anterior, al uso sardónico de la palabra revolución: la poesía se revolucionará macabramente cuando la dictadura acabe con la revolución política, cuando la nueva poesía chilena se erija sobre el cadáver (literal) de la anterior. Por eso mientras Wieder todavía es Alberto Ruiz-Tagle, esa última noche en que lo es por un instante, junto a las hermanas Garmendia y la tía, se excusará de leer y señalará que “está a punto de concluir algo nuevo, que hasta no tenerlo terminado y corregido prefiere no airearlo” (30). La nueva poesía chilena sólo va a comenzar cuando se certifique la muerte de la vieja. Por eso es sólo después de que “cae la noche” que el narrador empieza a referirse a Ruiz-Tagle como Carlos Wieder (31). Con la llegada de la noche a Chile en Nacimiento “nace” Wieder, en una inversión del postulado de Adorno de que después del horror no se puede seguir escribiendo poesía. O tal vez como una confirmación también macabra: después de todo, como nos dice la Gorda Posadas, la nueva poesía, la que encarna Wieder, no se escribe, *se hace* (25). Y las Garmendias, la “vieja” estrella de Chile, serán su primera audiencia, del mismo modo que el público del acto de Las Tencas, militares y *hombres de negocios*, serán la “nueva” estrella de Chile que Wieder pinta/escribe en el cielo. El mapa del nuevo Chile neoliberal que construyeron los militares.

Bastante hemos dicho ya de las recurrencias en la obra de Bolaño, y cómo las utiliza como estrategia para poner a los poetas o a sus alter egos por encima de una historia que se empecina en dejarlos atrás y volverlos obsoletos. Sin embargo, es quizás en *Estrella distante* donde esta estrategia se visibiliza por primera vez en toda su dimensión, aun más que en *La literatura nazi en América*, donde sólo era incipiente. De partida el personaje de Wieder se nos presenta como un fantasma, dueño de “una palidez fotográfica” (55). También se nos dirá que parece “un faraón egipcio” (49). Pero es que incluso su nombre nos viene a indicar y subrayar esta recurrencia. Cuando aprendemos que el apellido Wieder significa “«otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», [...] «una y otra vez», «la próxima vez»” (50). Por otro lado, los admiradores de Wieder, es decir los pinochetistas, dirán que escribe “los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena” (53), usando una retórica con claros ecos del lenguaje nazi.

Otro ejemplo es el arma con la que Ruiz-Tagle se transforma en Wieder, un corvo que utiliza para matar a la tía de las Garmendia (32). El corvo, el “arm[a] de Chile” (“Detectives”, 118), era un arma militar, una daga, usada en la Guerra del Pacífico. Esta conexión se volverá a hacer patente más adelante, cuando sepamos que para su primer vuelo Wieder usa la Biblia de Jerusalén traducida por Raimundo Pellegrí, que “presagiaba y anticipaba la Guerra del Pacífico” (46). También lo vemos cuando a fines de 1977 Wieder crea el *wargame* sobre ese conflicto, que juega con la idea de la historia cíclica (Arturo Prat pudiendo ser Jesús, por ejemplo) y con la cuestión de si esa condición de la historia se debe a “una *casualidad*, un *símbolo* o una *profecía*” (109). Ya habíamos dicho que en *La literatura nazi en América* un loco

conectaba el nazismo con la dictadura chilena, diciendo que el primero había regresado por medio de un avión alemán. La analogía con una figura a lo Casandra queda aún más clara en *Estrella distante*³⁶, cuando leemos que el loco Norberto es “un infortunado profeta que asiste a la llegada del mesías largamente anunciado y temido” y que nos dice que “la Segunda Guerra Mundial h[a] vuelto a la Tierra”, “la Segunda que regresa, regresa, regresa”, para luego confirmar que la dictadura militar chilena es “el renacimiento de la Blitzkrieg” (37-8).

La recurrencia del mal también es significativa en relación a la aparición de la empleada mapuche de las Garmendia, Amalia Maluenda, que no estaba presente en *La literatura nazi en América*³⁷. Leemos que cuando conoce a Ruiz-Tagle “no lo deja pasar” (29). Ella reconoce al mal porque ya lo ha visto, porque la concepción del tiempo de los mapuche es distinta a la occidental. Para los mapuche el pasado es el presente, no deja nunca de ser algo vivo, con lo que un mapuche diciendo “esto pasó ayer” podría estar fácilmente refiriéndose al tiempo de la Conquista³⁸. Maluenda escapa luego a los “faldeos cordilleranos, protegida por sus sobrinos y con el firme propósito de no hablar jamás con ningún chileno” (112). Leemos que el “castellano de Amalia” se volatiza, que “[s]us intervenciones están repletas de giros mapuches”

³⁶ Y seguirá recurriendo en Bolaño. Piénsese en el jefe mestizo de *Los detectives salvajes*, cuyo nombre puede ser tanto Inocencio como El Loco (160). O en la rata vieja, el “maestro”, de “El policía de las ratas”, que al ser preguntado sobre si ha notado algo raro últimamente, responde: “Todo es raro [...], lo raro es normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida” (467), como si estuviera adelantándose a la concusión a la que el mismo Pepe llegaría por su cuenta, al descubrir que la sociedad está contaminada sin remedio. Es decir, otro ejemplo del loco que es el único que dice la verdad, o que ve lo que los otros se rehúsan a ver.

³⁷ Aunque sí hay prefiguraciones suyas, Crescencia Copahue y Celestia Maluenda, en las novelas cortas póstumas *Patria y Sepulcros de vaqueros*, respectivamente.

³⁸ Lo que también resulta pertinente si pensamos que, como señala Brodsky, Bolaño nació en la región del Bío Bío, “antiguo escenario de guerra entre españoles e indígenas” (30).

(119). Más importante aún, el horror cíclico se deja ver en toda su dimensión:

La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias. Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, la historia de la ciudadana Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror. Así, cuando habla de Wieder, el teniente parece ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio. Cuando habla de las hermanas Garmendia las compara con el aire, con las buenas plantas, con cachorros de perro. Cuando recuerda la noche aciaga del crimen dice que escuchó *una música de españoles*. (120, énfasis añadido)

En otras palabras, el horror de la Conquista que recurre en los albures de la dictadura chilena. Y es que, de hecho, cada pasado que vemos recurrir en *Estrella distante* (el Egipto faraónico, la Guerra del Pacífico, el nazismo) será siempre uno violento, asociado con el poder, confirmando, una vez más, que lo que recurre en Bolaño es el mal histórico, y que ese ciclo, acaso terminado, ha llegado hasta el Chile amnésico de la Transición. Que, tal vez, más que un fin del ciclo no sea más que una parada más.

Roberto Bolaño contra la obsolescencia generacional

“En un café terminé de leer esta mañana *Estrella distante* y comencé *Monsieur Pain*, también de Bolaño. No sé qué pensar: tiene buena pluma y mucho mundo imaginario, pero hay *un fondo rencoroso* que le da la manera de pronunciarse (lo mismo es aplicable a Muñoz Molina [sic] y a casi todos los escritores chilenos, pero no así a los argentinos)”.

Raúl Ruiz, *Diario* (503, énfasis añadido).

“En el caso de mi generación, bueno, nuestro valor fue tan grande como nuestra inocencia o estupidez”.

Roberto Bolaño (en Swinburn, 8).

A mediados del año 2019, llevé a cabo en Barcelona una serie de entrevistas con el poeta y escritor chileno Bruno Montané, amigo cercano de Bolaño (Felipe Müller en *Los detectives salvajes*). Solíamos reunirnos en el restaurante Elisabets, a dos cuadras del departamento en la calle Tallers en el que vivió Bolaño a fines de los años setenta¹. Un día, mientras almorzábamos, le llegó a Montané un mensaje de texto que decía lo siguiente: “MENSAJE GRATIS DE TUENTI: Debido a mejoras previstas de conectividad, tu dispositivo 2G ya no operará en la red Movistar después del 31 de diciembre de 2019. Para evitar la interrupción del servicio visita tuenti.es/fibra y averigua cómo reemplazar sin cargo tu teléfono actual”. Su teléfono funcionaba perfectamente bien —no tenía más de un año, me dijo, y me fijé que era de uno de esos que en Chile llamamos “de ladrillo”, que precisamente son conocidos por su durabilidad— pero ya no iba a “operar” más a partir de esa fecha específica que la compañía había elegido. Montané tendría que haber asumido que *aparentemente* era

¹ Ver la cronología de Bolaño en el apéndice I.

hora de conseguir un celular nuevo, ya que algo iba a pasar el 1 de enero del año 2020 que iba a significar que el suyo ya no podría recibir o hacer llamadas, recibir o mandar mensajes de texto. Pero entonces, para mi sorpresa, me dijo que iba a conservar el celular caduco. Por la música que en él había acumulado, me dijo. Por nostalgia. Para poder releer algunos mensajes de texto de su hijo que de otro modo se perderían irremediabilmente. Porque se había acostumbrado al timbre de la alarma que lo despertaba cada mañana, añadió. Y porque a fin de cuentas el aparato (al que quizás ya no cabría llamar celular), seguía funcionando y *existiendo*. ¿Qué otra cosa iba a hacer con él?, me preguntó. ¿Botarlo a la basura? Esta suerte de resistencia a una instancia clara de obsolescencia planeada, por muy pequeña e incluso pasiva que pudiera haber sido, me pareció un buen augurio para este proyecto.

Roberto Bolaño contra la obsolescencia planeada de una generación

En 1932, Bernard London, un norteamericano de ascendencia rusa dedicado a los bienes raíces, publicó el célebre y tristemente profético panfleto “Terminando con la Depresión a través de la obsolescencia programada” [“Ending the Depression Through Planned Obsolescence”]. En él, London sugiere reactivar la economía de los Estados Unidos, cuyo mal, entiende, se debe a “una alteración en las relaciones humanas” [“disturbed human relationships”]; es decir, a la aparición del azar y “los caprichos del consumidor” [“whims and caprices of the consumer”] en asuntos que debiesen funcionar como “una máquina bien engrasada” [“wheels of industry would be greased”]².

² Este acercamiento tecnocrático a la realidad, por cierto, no era infrecuente en esa época. Léase lo que decía Kurt Vonnegut en su última entrevista, al mirar atrás a esos años: “Durante la Depresión realmente creíamos que los científicos y los ingenieros debían ser puestos a cargo y que una utopía

Ahora bien, ¿cuál fue la solución ideada por el tecnócrata London? Fechas de expiración para todas las mercancías, de modo “que las ruedas de la industria siguieran girando” [“the wheels of industry would be kept going”] (2). Según la visión del norteamericano, la economía clásica había vivido con el constante temor a la escasez sobrevolando cada una de sus decisiones, asumiendo que el aumento de la población se vería traducido en un empobrecimiento sostenido del número de comestibles disponibles. El auge industrial, sin embargo, había conseguido prevenir este escenario, al permitir aumentar en cantidades antaño impensables la producción, con lo que el principal problema económico se volvió, prácticamente de la noche a la mañana, “el de organizar compradores antes que el de estimular la producción” [“organizing buyers rather than stimulating producers”]. Lo que London denomina “la paradoja de la abundancia” [“paradox of plenty”] (1), cuyas consecuencias más nefastas y evidentes son el desperdicio y la deflación³.

London habla de “la ley de la obsolescencia” [“the law of obsolescence”] (si bien nunca da una definición lo suficientemente clara sobre esta ley) y previene ante el caos que traería consigo ignorarla, un caos que iría de la mano del azar, elemento que no tiene cabida en un mundo que, ya que en principio *puede* ser ordenado y regido por

tecnológica era posible” [“During the Depression we really believed that scientists and engineers should be put in charge and that a technological utopia was possible”] (69).

³ Añade respecto a esto que “[l]a ironía principal —y amarga— de la depresión actual radica en el hecho de que millones de personas se vean privadas de un nivel de vida satisfactorio cuando los silos y las bodegas del mundo están a rebosar de excedentes, lo que a su vez ha bajado el nivel de los precios al punto de volver poco atractiva y rentable la nueva producción” [“The essential and bitter irony of the present depression lies in the fact that millions of persons are deprived of a satisfactory standard of living at a time when the granaries and warehouses of the world are overstuffed with surplus supplies, which have so broken the price level as to make new production unattractive and unprofitable”] (1).

reglas y comportamientos mensurables, *debe* serlo⁴. London quiere eliminarlos a ambos —caos y azar— rebelándose ante lo que ve como una “aleatoriedad no planeada” [“planless haphazard”]. Es necesario tanto un plan o programa como *el acto de planear o programar*. Y ese plan y su ejecución deben ir de la mano con la obsolescencia. De ahí que London llegue a concluir que “[e]l moblaje, la ropa y otras mercancías deberían tener una esperanza de vida, *al igual que los seres humanos*” [“Furniture and clothing and other commodities should have a life span, *just as humans have*”] (4, énfasis añadido).

En cierto sentido, el texto de Bernard London se podría leer fácilmente como parte de una ciencia ficción apocalíptica, en la que a las cosas se les asignaría una muerte “legal” (los autos de hecho durarían cinco años y los edificios tendrían que ser demolidos en veinticinco) y en la que a las personas se les cobraría impuestos por seguir usando “aquello que está legalmente ‘muerto’” [“what is legally ‘dead’”] (3). Resulta casi automático pensar en los replicantes de *Blade Runner*, o incluso más en los desaparecidos seres humanos del cuento “Vendrán lluvias suaves” de Ray Bradbury, escenarios cuya nostalgia inherente frente a la muerte de “lo humano” nos hacen creer que están a años luz de volverse realidad. Pero lo cierto es que apenas veinte años después de su publicación, y a pesar de que ensayo pasó prácticamente desapercibido entonces, la visión de London empezó a llevarse a cabo casi al pie de la letra, sobre todo cuando se introdujeron masivamente productos desechables, como

⁴ Piénsese en algo ya mencionado en el primer capítulo, la manera en la que Udo en el *Tercer Reich* reniega del azar y quiere mensurar la historia y sus posibilidades.

botellas y contenedores no retornables (Tischleder y Wasserman, 3)⁵. La ley no tuvo finalmente que sancionar la caducidad de lo inerte, sino que el mismo mercado se anticipó a cualquier regulación estatal e instaló lo desechable como elemento predominante de lo cotidiano⁶. Vale la pena detenerse un momento en la falta de “necesidad”, llegado a este punto. Pasada la crisis económica que motivó en principio a London, y en pleno auge de la publicidad televisada, no se trataba ya de promulgar un sistema social viable para todos los ciudadanos, sino de crear un beneficio unidireccional a corto plazo.

Bill Brown sostiene que sólo se puede extraer una conclusión del panfleto de London: “La mortalidad de los productos es la clave de la estabilidad económica” [“Product mortality is the key to economic stability”] (23). Pero me parece a mí que existe otra, capital tanto para mi lectura de la obra de Roberto Bolaño como para entender mejor el cambio que empezó a producirse (y se sigue produciendo) en la región a fines del siglo pasado: la equiparación entre los objetos y las personas. Si un objeto puede *morir*, una persona puede a su vez *expirar*. Y todavía más: si un objeto puede morir mientras todavía funciona, una persona puede expirar aun estando con vida. En ese sentido, Bernard London es el primero en plantear algo que se volverá un lugar común con la consolidación del modelo neoliberal del que hablamos en el

⁵ Las autoras también agregan que el plástico se había introducido a gran escala en los años 40 y 50 (3-4).

⁶ En cualquier caso, el concepto de obsolescencia programada, que como hemos dicho fue prácticamente ignorado al momento de publicarse el panfleto, no se haría célebre sino hasta 1954, veintidós años después de haber sido propuesto, cuando un diseñador industrial llamado Brooks Stevens lo usó en una serie de charlas en Minneapolis. Stevens lo describió entonces como una estrategia para “infundir en el comprador el deseo de poseer algo un poquito más nuevo, un poquito mejor, un poquito más pronto *de lo necesario*” [“instilling in the buyer the desire to own something a little newer, a little better, a little sooner *than is necessary*”] (en Tischleder y Wasserman, 4, énfasis añadido).

segundo capítulo: las personas como no-personas, como objetos que caducan, sujetos a una funcionalidad externa, juzgados en función de su utilidad ya no siquiera biológica sino que como actores en un mundo mercantilizado y regido por esa mentalidad. Serán entonces la oferta y la demanda las que determinen a las sociedades que se rindan a este modelo. De ahí que una sociedad de corte neoliberal como la chilena pueda verse compelida a valorar a sus propios ciudadanos en función de cómo éstos “operan” en la sociedad, qué rol cumplen en el mercado, cómo éste habrá de valorarlos. Y de ahí que uno pueda hablar de personas o grupos, generaciones incluso, que se vuelven obsoletos de la noche a la mañana, con la llegada de un nuevo paradigma o cambio histórico, un cambio que los deja atrás al no poder encontrarles un propósito práctico. Como dice Marshall Berman, estos sujetos pertenecerían a “un grupo de gente [...] gigantesco en la historia moderna, la gente que obstaculiza: a la historia, al progreso, al desarrollo. La gente que se ve clasificada como obsoleta, y desechada” [“a category of people that is... very large in modern history: people who are in the way—in the way of history, of progress, of development; people who are classified, and disposed of, as obsolete”] (67). Esto es lo que hemos visto en la obra de Roberto Bolaño en los capítulos precedentes, un cambio que sobreviene con el regreso de las democracias a la región y que vuelve a sus personajes “inútiles”, les arrebató un lugar en el futuro, transformando su presente en uno infértil, y los hace mirar hacia atrás, en especial a su juventud, momento en el que esos sueños políticos no estaban todavía obsoletos, y en el que de hecho el presente neoliberal era algo impensado, más cercano a la pesadilla. Porque si bien es cierto que no podemos decir que la generación de Bolaño haya caído presa de esta práctica más bien comercial que es la obsolescencia programada, sí que

es cierto que el rescate que hace éste de ella en su obra se asemeja al rescate del aparato que hace Montané en la anécdota del bar Elisabets. Porque si el desencanto colectivo de los años noventa, que llega después del colapso de las utopías políticas de izquierda, se traduce en Chile por ejemplo en la escritura individualista de la Nueva Narrativa, Bolaño va a presentar una alternativa a esa escritura descomprometida que, aunque mantiene una posición crítica tanto del legado de la izquierda como el de la derecha en la región, también viene a rescatar parte del espíritu juvenil y comunal que se ha perdido con la Transición⁷. Pero si en el primer capítulo busqué demostrar cómo la figura del poeta era la única que se alzaba por sobre la obsolescencia, es decir la contingencia histórica, gracias a su entendimiento del mal como una aparición alacrónica y suprahistórica, en éste me interesa ver más en detalle la inserción de tiempos otros en el tiempo regulado del presente presentista. En otras palabras, cómo se manifiestan las *energías revolucionarias* de la obsolescencia de las que hablaba Walter Benjamin con el telón de fondo de este presente neoliberal. Si ya vimos antes una suerte de ponerse por encima del tiempo para mejor entenderlo, aquí veremos cómo se rebela a Bolaño a su tiempo *en el tiempo*.

En el estudio reciente de Ricardo Gutiérrez-Mouat se ha dudado del componente político de las obras de Bolaño. Y Jorge Volpi, por su parte, ha señalado

⁷ En una entrevista póstuma con el programa *Una mirada crítica*, del canal á, podemos constatar esa heterocronía que se verá presente en su obra: “A mí, más que escribir poesía, a los veinte años, que escribía también poesía (bueno, sólo escribía poesía), lo que me interesaba era vivir como poeta, lo que yo creía que era vivir como poeta. Que ahora no podría especificarte qué es lo que para mí era vivir como poeta. Pero mi interés básico era ése, era vivir como poeta. Y para mí ser poeta era ser al mismo tiempo ser revolucionario, era ser al mismo tiempo totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, a cualquier expresión sexual, a cualquier, en fin, abierto a todo, a cualquier experiencia con drogas. La tolerancia era, bueno yo creo que más que tolerancia la palabra era la hermandad universal, algo totalmente utópico”.

una falta de compromiso ideológico⁸ (en Maristain, 231). En Bolaño, es cierto que no hay una contrapropuesta de proyecto nacional, básicamente porque el desencanto ha barrido con ella; pero eso no lo vuelve un escritor postnacional, ni uno antipolítico o apolítico, como se ha querido ver. Para entender mejor esto habría que pensar que Bolaño era alguien que en el año 2001 decía: “Yo sigo siendo de izquierdas. En ese sentido las cosas siguen siendo iguales. Y cuando digo izquierda no me refiero a una etiqueta ideológica sino más bien a una actitud moral, ética, incluso, en ocasiones, estética” (en Stolzmann, 365). Y que a su vez en el 2000 había señalado que se “consider[aba] un escritor político, en la medida que [se] consider[aba] un escritor moral y lo moral toca lo político” (en Martínez). Bolaño, por lo tanto, es tan sólo un sujeto que, como el teléfono celular de Bruno Montané, ha sido desplazado por la historia hacia la obsolescencia. Esto, como veremos a continuación, se ve traducido en una dialéctica bastante clara entre un pasado revolucionario-joven y un presente neoliberal-adulto, dos tiempos antagonistas que son incapaces de coexistir. La juventud revolucionaria, de este modo, se verá asociada en las novelas y cuentos de Bolaño con los sueños y los viajes a ninguna parte, en otras palabras la aventura-porfallar, escenarios improductivos, no utilitarios ni funcionales por excelencia, en los que el tiempo mismo no se puede capitalizar; mientras que la adultez neoliberal presentará el contraste perfecto para esos sueños y viajes, al ser estática y llevar la carga de esos fracasos encima. La literatura de Bolaño, teniendo esto en cuenta, es en muchos sentidos una denuncia de distintos *modos* de vivir y entender la vida a partir

⁸ Si bien más adelante agrega, contradiciendo a Gutiérrez-Mouat, que Bolaño “es el escritor más político de las últimas generaciones latinoamericanas” (en Maristain, 231).

de este contraste entre lo funcional y lo que no tiene cabida: desde la póstuma “La parte de los críticos” de 2666, con la burla no tan velada al entendimiento prescriptivo y calculador de la academia que luego es incapaz de encontrar eco en el mundo “real”, a los proscritos Ángel Ros y Ana de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* huyendo de la ley pero también de la burocratización y monotonía de la vida moderna, pasando por el juez Pereda en “El gaucho insufrible”, quien con el Corralito descubre, seguramente demasiado tarde, que el orden y sistematización de su vida no le granjearon significado a la misma. Dicho de otro modo, lo que se piensa y lo que se vive en Bolaño no se pueden nunca separar, van siempre de la mano retroalimentándose. Como en *Una novelita lumpen*, cuyo título es precisamente una referencia sardónica a las *Tres novelitas burguesas* de José Donoso, y que como fue mencionado en el primer capítulo, empieza así: “Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente”. En la novela, dos hermanos huérfanos oponen ideas distintas y contrapuestas de lo que traerá el futuro: la niña, que busca siempre lo desconocido (23-4), piensa que todo será a escala menor, retro y minimalista, contenido en sí mismo, mientras que el hermano, que se siente cómodo instalado en la familiaridad, cree ciegamente en la apertura de la informática (16). Bien mirado, las ideas de la niña no se proyectan hacia el futuro, sino que, como ella misma dice, “[h]acia ninguna parte” (18). De alguna manera Bolaño difumina en este texto las clases sociales al hacer la diferencia entre ellas virtualmente insalvable. Por cierto, no deja de ser singular que el hermano, asiduo al culturismo, consuma “barritas *Wieder* que proporciona[n] todos los nutrientes que necesita un cuerpo ganador” (29, énfasis añadido). La asociación, aquí tenue, entre progresión y horror, entre

funcionalidad y horror, no pasará desapercibida para quienes estén familiarizados en general con la obra de Bolaño y en particular con la novela *Estrella distante*, que analicé en detalle en el tercer capítulo. Pero lo que queda aún más claro es que la crítica sólo se puede hacer desde afuera del sistema. Sólo al salir de la centralidad se puede criticar el centro. Y por lo tanto sólo aquellos que han sido desplazados hacia la obsolescencia, como la generación de Bolaño, puede entender el horror de aquello que los ha desplazado.

Ahora bien, lo que a lo largo de estas páginas se ha aseverado en repetidas ocasiones, ese antes y después heterocrónico, que genera un antes y un después en la historia de una región, es una transformación que evidentemente tiene tintes políticos, como se vio en el segundo capítulo. Y la explicación de las motivaciones políticas, literarias y personales de Bolaño, y por lo tanto de su obra o el punto de partida de la misma, se puede encontrar en el “Discurso de Caracas”⁹ y en la descripción que hace allí de su generación, “los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que

⁹ El “Discurso de Caracas”, pronunciado a raíz del premio Rómulo Gallegos otorgado a *Los detectives salvajes* en 1999, y “Autorretrato”, escrito para la misma ocasión, resultan fundamentales para entender las motivaciones estéticas y éticas del otrora infrarrealista Bolaño (un movimiento, por cierto, que no hace distinciones entre las dos) a cuatro años de su muerte, más que nada porque nos muestran a un autor que empieza a ser consciente de su obra como un todo, y que se enfrenta por primera vez al reconocimiento y al escrutinio, un panorama radicalmente distinto después de tres décadas de escritura a la sombra. Ambos textos nos revelan por tanto a un escritor ya maduro y que tiene claro su posicionamiento en la literatura en lengua española. Bolaño, alguien que según propia confesión estaba acostumbrado a ser el único chileno allá donde fuera (Maristain, 155-6), un escritor que vivía en un pueblo turístico de difícil acceso, alejado (pero no tanto) de los circuitos literarios, alejado (pero no tanto) de sus amigos cercanos, de su familia y de los lugares de su infancia, adolescencia y temprana adultez, se sentía parte de una comunidad. O de varias, según cómo se quiera entender eso. Esa comunidad, nos dice en ese discurso y repite en otros ensayos y entrevistas, era latinoamericana y en los años sesenta y setenta intentó en vano hacer la revolución. Es decir, una comunidad fácilmente historizable precisamente porque su fracaso y defunción ya estaban certificados en el momento en el

teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, *pero que en la realidad no lo era*” (*Entre paréntesis*, 37, énfasis añadido). La clave aquí está en el fracaso de la causa tanto como en el desencanto posterior con ella; es decir, en el momento en el que se la recuerda. Del juicio de la historia, Bolaño, que admiraba *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, sólo va a salvar a los jóvenes, porque “[s]ólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen *el espíritu puro* entre los puros” (*Entre paréntesis*, 92, énfasis añadido). En este caso se trata de jóvenes que todo lo perdieron en nombre de sus sueños, jóvenes que

fueron estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. (*Entre paréntesis*, 38)

En estos dos fragmentos del discurso que he citado sobresale, además de una imagen romantizada de un continente que se asemeja a una versión latinoamericana de la *Tierra baldía* de T. S. Eliot, en la que los sobrevivientes caminan y se mueven sobre un territorio que es también el cementerio de sus contemporáneos, una sensación de generosidad compartida, de sacrificio y arrojo, de una juventud que se pierde quemándose, jugándose al todo o nada, algo que cualquiera que haya leído a Bolaño,

que Bolaño empieza a recordarla en su ficción, escrita sobre todo a partir del año 1990 (Herralde, 30).

desde los tempranos *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* hasta 2666, sabrá reconocer. Por eso, porque hace un recorrido historiográfico de su generación, se puede decir que Bolaño busca redimirla *históricamente* aún conociendo su desenlace. O quizás debido a él. Recordemos la cita de Lawrence de Arabia que rescata en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*: “La lucha por la lucha misma, vivir peligrosamente... [...] Felices los que eligen, los que aceptan ser elegidos, los famosos héroes, los hermosos santos, los escapistas perfectos” (86). Se trata, por tanto, de rescatar un tiempo en un tiempo otro que ya no lo deja existir. Porque leer a Bolaño, como ha señalado Roberto Brodsky, “es volver a recorrer las palabras de la poesía *que ya no es*, los entusiasmos de la revolución *que ya no es*, los acertijos de la vanguardia *que ya no es*, los territorios de la juventud *que fuimos* y de la promesa latinoamericana *de la que volvimos*” (68, énfasis añadido). Piénsese en la imagen final de *Amuleto*, en los cientos o miles de jóvenes atravesando las montañas hasta llegar a un despeñadero y saltar al vacío sin mirar atrás: la juventud sin futuro de Latinoamérica. O en el poema “La visita al convaleciente”, que parece advertir que en cada tiempo se encuentra encapsulado su posible fracaso futuro, y que empieza así: “Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada / pero aún no lo sabemos” (607). Y que sigue en esa vena: “Es 1976 y aunque todas las puertas parecen abiertas, / de hecho, si prestáramos atención, podríamos oír / cómo una a una las puertas se cierran. [...] Si escucháramos con atención podríamos oír / los portazos de la historia o del destino” (607-9). Para terminar con la voz diciéndonos que “se agazapan la gran advertencia y el gran perdón, / aquello innombrable, parte del sueño, que muchos años / después / llamaremos con nombres varios que significan derrota” (610).

Más adelante en el “Discurso”, Bolaño se compara con Cervantes al referirse al discurso de las armas y las letras, un fragmento del *Quijote* con marcados tintes autobiográficos, lo que en una primera instancia se podría leer como un guiño al carácter quijotesco de la empresa que llevan a cabo Belano, Lima y García Madero, los protagonistas de *Los detectives salvajes*¹⁰. Pero la comparación en ningún caso es antojadiza, ya que muchas son las cosas que hermanan a los dos escritores, empezando por los años de adversidad que el ejercicio de la escritura les significó a ambos, años de penurias económicas, fracasos y ninguneos. Recordemos que el discurso de las armas y las letras aparece durante la primera parte del *Quijote*, y para entonces Cervantes estaba lejos de ser un escritor exitoso, con lo que sus reflexiones sobre el oficio literario están siempre cercanas al desengaño o a la idea del sacrificio no retribuido; del mismo modo que para cuando Bolaño recibió los premios Herralde y Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, si bien había publicado cuatro novelas y un libro de cuentos (*La senda de los elefantes*, *La pista de hielo*, *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, y *Llamadas telefónicas*, respectivamente, y sólo estos tres últimos en editoriales reconocidas) éstos habían sido recibidos con dispares reacciones, pero en ningún caso habían obtenido un éxito que pudiera catalogarse de descollante, al punto de que su mismo editor describe a Bolaño, para ese entonces, como “un autor minoritario” (Herralde, 29)¹¹. Por otro lado, al igual que Cervantes

¹⁰ Jonathan Monroe ha notado esta conexión al comentar que *Los detectives salvajes* es precisamente una parodia al género detectivesco del mismo modo en que el *Quijote* es una parodia del género de caballería; de hecho, describe la novela como una “búsqueda quijotesca con Cervantes y Borges de guías” [“Quixotic quest with Cervantes and Borges as guides”] (108).

¹¹ De ahí que en una entrevista con Josep Massot, del periódico *La Vanguardia*, la viuda de Bolaño asegurara que “él [Bolaño] experimentó el fracaso como un caso propio. No empezó a publicar en una editorial importante hasta los 43 años y eso es terrible para alguien que desde los 17 o 18 años vivía la literatura o que creó el infrarrealismo en México”.

con la batalla de Lepanto, Bolaño siente melancolía por la *guerra* en la que participó, en su caso las “guerras floridas”, como le gustaba llamarle al fallido intento revolucionario en el continente americano¹². Como señala Carolina López, la viuda de Bolaño: “Él fue un hombre adscrito a la izquierda y entregado al sueño de la revolución. Él mismo relata su viaje al Chile de Allende para vivir la transformación de su país. Su desencanto también está narrado por él mismo. Creo que ese desencanto ha marcado toda una generación y en su caso es una constante de su literatura” (en Massot). En otras palabras, la melancolía por el campo de batalla hermana a Bolaño y a Cervantes aun en el fracaso que sobrevino después, o quizás debido a él: Cervantes quedó manco y peleó toda su vida por pensiones dignas que nunca llegaron, mientras que Bolaño estuvo apenas unos meses en el Chile de Allende antes de ser encarcelado por la dictadura y verse obligado a regresar al México post-Tlatelolco. Si bien el desencanto con el poder y/o con los poderosos les llegó a ambos, la “alegría por la aventura”, es decir la nostalgia por el combate cuerpo a cuerpo en Cervantes y la sensación de plenitud y energía, de que todo podía pasar, en Bolaño (*Entre paréntesis*, 53), no permitió que se tiñeran de desencanto los lances en sí. Por eso, como señala el escritor chileno en su discurso, “Cervantes hace ganar a su propia juventud” al elegir como vencedor a las armas por sobre las letras, de la misma manera en la que Bolaño, aunque vive ya en un estado de desencanto que le imposibilita seguir creyendo en las utopías que alimentaron la revolución, sigue apostando por la aventura que alimentó su propia juventud. Porque, nos dice, “como los veteranos de Lepanto en Cervantes y

¹² Véase la cronología de su vida, en el apéndice I, para una detallada descripción de su paso por los Chiles de Allende y de Pinochet.

como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica, mi única riqueza es mi honra” (*Entre paréntesis*, 39). De ahí que podamos decir que la redención histórica que busca darle Bolaño a sus personajes, a esos “jóvenes olvidados” que se sacrificaron por una causa que creyeron noble (y tal vez no lo fuera), por medio de la historización de su fracaso, tenga que ver con su arrojo y voluntad inquebrantables y gratuitos, y que su afán de historizar responde al rechazo profundo al olvido sistemático y al estado de obsolescencia que le sobrevino a su generación con el cambio de siglo y de gobiernos en Latinoamérica. Con la democracia recobrada, los protagonistas de este nuevo escenario, como Bolaño, o más bien sus personajes secundarios, los que perdieron la batalla por segunda vez, y ahora de forma definitiva, se encuentran frente a una encrucijada, en una suerte de limbo existencial, instados por este nuevo escenario a buscar una explicación o una lógica a través de la cual puedan volver a insertarse en un sistema que los ha dejado atrás y en el que ya no tienen cabida. Como parte de una generación obsoleta, sin lugar en la lógica del presente, una generación que mira sin cesar a las semillas de su propia hecatombe para intentar explicarlas. Porque si durante la dictadura, la izquierda militante en Chile había sido torturada, desaparecida o enviada al exilio, al menos su carácter de oposición, es decir su lugar en la historia, permanecía inalterado; mientras en este nuevo escenario ha sido borrado de plano. Precisamente para explicar esa hecatombe, Bolaño va a echar mano de la historiografía, como hemos visto en los capítulos anteriores, es decir que va a reabrir el siglo históricamente, esperando que en ese pasado se encuentre la explicación para el presente y su desencanto y obsolescencia. Pero también va a rebelarse contra este cambio histórico, contra el neoliberalismo y sus fórmulas, por

medio de la persistencia recurrente en su obra de personajes y circunstancias que buscan ensalzar lo no productivo y lo fútil. Esto lo vemos mejor que en ningún otro lado en *Amuleto*, cuando leemos que Auxilio “pref[iere] que el trabajo [sea] gratis” (19). Auxilio en ese sentido remite a otro personaje fundamental de Bolaño, el Quemado de *El Tercer Reich*, que no busca ganancias ni calcula. Y, al igual que el Quemado, Auxilio tampoco necesita muchas cosas, le basta con lo indispensable para vivir, reduce los gastos “al mínimo” (24).

Hay además una persistencia de dos elementos que se vuelven obsoletos en el contexto neoliberal, precisamente por su futilidad inherente: el sueño y los viajes inútiles, que en Bolaño serán llamados “aventuras”. Estos dos elementos se conectan en su obra principalmente con la juventud, que a su vez también se conecta con el valor y con la idea de lo colectivo y la amistad, que Bolaño contrapone al individualismo neoliberal y calculador. En Bolaño hay de hecho una alegría que se esconde en lo comunal, y que es descrita macabramente en *Monsieur Pain* por el personaje Pleumeur-Bodou, que ha ido a España para combatir en las fuerzas franquistas, y quien señala que comparte con los miembros de ese ejército “ciertas alegrías de la vida”, refiriéndose al fascismo (132). Pero lo vemos también con tintes más felices en *Amuleto*, donde leemos que “[e]n la amistad uno nunca está solo” (55).

Juventud: aventura y felicidad

“La felicidad es un período infeliz, pues en ella no es posible ni prudente ser productivo en ningún sentido” [“Youth is an unpleasant period; for then it is not possible or not prudent to be productive in any sense whatsoever”]

Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*
(217).

Esta idea de la aventura, de la juventud, parece venir precisamente de la misma juventud acaecida del escritor chileno. Ya en los *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* podíamos leer: “A veces pienso que la edad de oro fueron mis dieciocho años y que esa violencia vergonzosa ya es imposible que la pueda reproducir” (53). Fundamentalmente, quizás, de su breve paso por Chile antes y después del Golpe Militar, que en las mismas palabras de Bolaño es una suerte de despertar generacional de un sueño: “Al principio las voces son indistinguibles. Paulatinamente, sin embargo, cada una va adquiriendo una personalidad, un carácter único, aunque todas comparten el sello común de la chilenidad, es decir el sello común de una infancia sumida en la niebla y en algo que a falta de una palabra mejor podemos llamar felicidad” (*Entre paréntesis*, 80). Como ya hemos señalado antes, la generación de Bolaño no se puede sacudir de encima lo que vivió. De ahí que diga: “A veces tengo la impresión de que el 11 de septiembre nos quiere amaestrar. A veces tengo la impresión fatal de que el 11 de septiembre nos ha amaestrado de forma irreversible” (*Entre paréntesis*, 82). La infancia sumida en la “felicidad” que es también una “niebla” de la cita anterior, por tanto, puede entenderse de dos maneras: que se desconocía aún el horror posterior del Golpe, o la idea sostenida y generalizada en Bolaño sobre el valor y la aventura, que siempre se asocian a la juventud y a la felicidad. Porque en Bolaño la juventud es pura, porque “[s]ólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen el espíritu puro entre los puros” (*Entre paréntesis*, 92). Y a su vez “[e]l valor sólo es posible cuando uno sabe de qué tiene que defenderse” (*Monsieur Pain*, 122). Esto en la literatura de Bolaño sólo se sabe cuando se es joven, ya que como nos indica un avejentado y desencantado Amalfitano en *Los*

sinsabores del verdadero policía, alguien que de hecho ha enseñado durante años a sus alumnos que “la principal enseñanza de la literatura era la valentía”: “¿Pero de qué sirve la valentía?, ¿hasta cuándo hemos de seguir siendo valientes?” (43). Pareciera ser que sólo los jóvenes son capaces del sacrificio y el arrojo, porque en Bolaño sólo los jóvenes son libres. De hecho, Bolaño se apropia en su obra de un postulado que le atribuye a Mark Twain en *Huckleberry Finn*, una de sus novelas favoritas, y de donde se inspiró para la segunda parte de *Los detectives salvajes* (*Entre paréntesis*, 327). El postulado es el siguiente: “La vida sólo merece la pena ser vivida en la adolescencia y [...] la adolescencia, el territorio de la inmadurez, puede prolongarse tan lejos como se prolongue la libertad del individuo” (*Entre paréntesis*, 270). En una entrevista póstuma al programa *Una mirada crítica* del Canal 4 argentino, Bolaño describió de esta manera su desencanto original con Salvador Allende, precisamente en función del sacrificio y la juventud:

Allende para nosotros, en aquellos años, era más bien conservador. Lo que pasa es que la figura de Allende, en lo que a mí respecta, ha ido cambiando muchísimo a través del tiempo. Yo recuerdo que hay un momento, el 11 de septiembre, en donde yo estoy esperando que me den armas para salir a luchar. Y escucho que Allende dice en su discurso, poco menos, viene a decir entre líneas, “váyanse a sus casas, ya pasará el tiempo y volverá el hombre nuevo a caminar por las alamedas abiertas”. Y a mí en ese momento me pareció algo terrible, fue casi una traición que nos hacía Allende, cuando estábamos dispuestos a luchar por él. *Sólo los jóvenes, ¿eh?* Y con el tiempo yo

creo que es una de las cosas que ennoblece a Allende. El evitarnos la muerte. El aceptar la muerte para él mismo, pero evitárnosla a nosotros.

Yo creo que lo agiganta de una manera inmensa. (énfasis añadido)

Pensemos en el poema “Los perros románticos”, que precisamente comenta ese momento de su vida posterior al Golpe: “En aquel tiempo yo tenía 20 años / y estaba loco. / Había perdido un país / pero había ganado un sueño”, para terminar con la admonición de que ese tiempo y ese sueño pasarán: “Y la pesadilla me decía: crecerás. / Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto / y olvidarás. / Pero *en aquel momento crecer hubiera sido un crimen*” (392, énfasis añadido). La juventud, el valor y la felicidad son por tanto un tríptico común en Bolaño, que participan de una suerte de relación simbiótica: la juventud propicia la aventura, que a su vez se ve alimentada por el valor, y esa combinación en Bolaño se va a llamar felicidad.

FELICIDAD = JUVENTUD ←VALOR→ AVENTURA¹³

No se trata de que el valor sea exclusivo a la juventud en Bolaño; de hecho para echar por tierra esa idea basta pensar en Heimito de *El Tercer Reich*, un viejo militar que también juega el juego de mesa y a quien se le admira precisamente por su valor, o lo que es lo mismo en su caso, la voluntad de estar solo contra el mundo¹⁴ (39). Se trata más bien de un valor que no es práctico, que se anticipa al fracaso inevitable de las empresas pero las persigue de todas maneras. Como diría Ángel Ros, en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*:

¹³ Brodsky habla más bien de una trinidad que funciona a modo de “epifanía común a los nacidos en la década de los cincuenta”, una trinidad “formada por la juventud, la pasión (es decir, la revolución) y la muerte” (24). Que para el caso viene siendo prácticamente la misma cosa.

¹⁴ Aunque también es cierto que Heimito es el único viejo que juega El Tercer Reich.

La vida cotidiana, los trabajos que me proporcionaban el sustento y mis inútiles trabajos paralelos, algunas mujeres, los libros, las calles, todo me arrastraba al crimen, un lugar desconocido que a veces identificaba con la aventura, ese territorio donde los roles no existen o bien son múltiples e intercambiables y en donde el talento no obedece a ningún discurso, no quiere decir nada, no tiene importancia. Una boca muda.
(51-2)

Para abordar esta idea quizás sea pertinente revisar la biografía de Bolaño, que se fue a vivir a México a los quince años, pero quiso volver para “hacer la revolución” durante el gobierno de Salvador Allende en Chile. De aquí que escribiera que estando en México, “[p]ese a todo, la sombra del país natal no se borró y en el fondo de mi estúpido corazón subsistía la certeza de que en aquellas tierras se fraguaba mi destino” (*Entre paréntesis*, 52). En Chile no le fue precisamente bien, llegó a estar encarcelado brevemente por el régimen militar, experiencia que lo marca profundamente y que reflejará en cuentos como “Carnet de Baile” y “Detectives”. Pero al mismo tiempo esa experiencia vendrá a informar la forma en la que escribirá sobre la juventud de ahí en adelante, que no es precisamente negativa: “De todas maneras, y pese a las desgracias colectivas y a las pequeñas desgracias personales, recuerdo los días posteriores al golpe como días plenos, llenos de energía, llenos de erotismo, días y noches en los cuales *todo podía suceder*” (53, énfasis añadido). De ahí en más su relación con Chile es ambivalente, cuando menos. “¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir?”, escribirá más de veinte años después (*Entre paréntesis*,

43). Existe una relación evidente entre el exilio y la nostalgia, pero en Bolaño esa nostalgia se transmuta en rabia por un país que prácticamente lo vomitó de vuelta a México cuando intentó regresar a él. Como dice Ignacio Echevarría, Bolaño tiene una “actitud visceral” hacia Chile, su política, sociedad y poesía (“Presentación”, 9-10). Y sin embargo, también en sus días en Chile se cifra la redención generacional en Bolaño. Aquí valdría la pena volver por un momento al final de *Amuleto*, ya comentado en el capítulo 3. Conviene citarlo íntegro:

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, *aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte*, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta. Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos.

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.

¿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 amuleto. (153-4, énfasis añadido)

La experiencia en Chile va a venir en la obra de Bolaño a decir algo sobre esa “generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados”, cuya existencia y persistencia son ya en sí un signo redentor. Por eso resulta tan atractiva la resignificación o reposicionamiento que a menudo sufre el pasado en la obra de Bolaño, tras la cual se esconde precisamente la clave del fenómeno de la obsolescencia: su continuada existencia, “el escándalo de lo obsoleto: que no se desvanece” [“the scandal of the obsolete is precisely that it does not vanish”]

(Tischleder y Wasserman, 2). Lo obsoleto permanece, o bien como parte del “comercio de la nostalgia” que acusa Andreas Huyssen, un “sitio de valor nostálgico, que ofrece una conexión tangible a un pasado recordado y que hace las veces de trozo evocativo de un orden ya-ido [...] como un souvenir” [“a site for nostalgic value, offering a tangible connection to a remembered past and serving as an evocative scrap of a now-gone order... like a souvenir”] (Uricchio, 98), o bien “como un recordatorio de que la vida fue alguna vez distinta, incluso de que la vida *podría* haber sido diferente” [“as a reminder that life was once different, even that life might have turned out differently”] (Burges, 201, énfasis añadido). Dicho de otro modo, dentro de una funcionalidad forzada o al menos administrada por el mercado, lo obsoleto puede verse cooptado para confortar el presente, o puede ponerlo en jaque al enfrentarlo al futuro-que-no-fue¹⁵.

La persistencia de lo obsoleto, la persistencia del sueño revolucionario

De hecho, uno de los elementos clave en el fenómeno de la obsolescencia es el

¹⁵ De acuerdo a Hanjo Berressem, la nostalgia y la obsolescencia siempre van de la mano: “[L]a obsolescencia, por lo general entendida como la condición de estar fuera de plazo, o fuera de uso, será siempre la desventaja de un mundo en constante cambio, del mismo modo que la nostalgia, el sentimiento de anhelo por los objetos, personas y situaciones del pasado, es su efecto psicológico” [“obsolescence, generally understood as the state of being out of date or no longer in use, will remain the downside of a constantly changing world, in the same way in which nostalgia, as the feeling of longing for objects, people, or situations from the past, is its psychological effect”] (173). Lo obsoleto en ese sentido es muchas veces reciclado por el mercado para saciar ese anhelo, reposicionándose históricamente y por tanto perdiendo todo elemento disruptivo. Evidentemente, para este estudio resulta clave detenerse en el otro lado de la obsolescencia, el potencial de proyección hacia *lo que no fue*, ya que rescata el espíritu de la “iluminación profana” que Walter Benjamin supo ver en el anacronismo de los surrealistas, “las energías revolucionarias que se manifiestan en lo ‘anticuado’, como en las primeras construcciones de hierro, en las primeras fábricas, en las primeras fotografías, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, o en los vestidos de hace más de cinco años, o en los locales de reuniones mundanas cuando dejan de estar en boga” [“the revolutionary energies that appear in the ‘outmoded’, in the first iron constructions, the first factory buildings, the earliest photos, the objects that have begun to be extinct, grand pianos, the dresses of five years ago, fashionable restaurants when the vogue has begun to ebb from them”] (181). Bill Brown ha señalado, por cierto, que Benjamin nunca termina de especificar cómo funcionan esas energías revolucionarias (24).

de la coexistencia entre lo que ha quedado obsoleto y aquello que lo vino a desplazar hacia la obsolescencia. Esto se debe a una de las características fundamentales de la obsolescencia: su persistente persistencia. Tischleder y Wasserman reconocen dos tendencias opuestas de la dinámica de la obsolescencia, la *persistencia* [persistence] y la *superación* [supersession]. Esta última, la superación, surge de “la creencia de que lo que viene a continuación será una mejora respecto a lo precedente” [“the belief that what comes next will be an improvement over what preceded it”], mientras que la *persistencia* ya ha sido más o menos anunciada en estas páginas y es fácilmente deducible: “lo obsoleto perdura. Las ideas, los hábitos y los objetos pueden pasar de moda y de uso, pero no desaparecen. Lo anticuado a menudo permanece” [“the obsolete endures. Ideas, habits, and objects may fall out of fashion and use, but they do not disappear. What is outmoded often remains”] (2). Es decir, no lo podemos borrar del todo, ni mucho menos ignorar, aun cuando su condición obsoleta precisamente venga de haber sido “superado” y dejado atrás. Ahora bien, si lo obsoleto coexiste porque permanece allí, aunque no sea más que como un reloj devenido alarma, un celular devenido radio, una generación olvidada, en cualquier caso un molesto recordatorio, ¿qué es lo que viene a recordarnos? Una posible respuesta nos las da Alexander Starre, en “The Pleasure of Paper: Tethering Literature to Obsolete Material Forms”; Starre nos recuerda que “[e]n su etimología” (del participio del verbo latino *obsolescere*, que significa ‘envejecer’), “el término obsolescencia es cualquier cosa menos antagonista de la persistencia; en cambio, podría decirse que los dos términos forman un par dialéctico” [“In its etymology, the term obsolescence is anything but an antagonist of persistence; instead, the two terms

can be said to form a dialectical pair”] (128). Esto cobra mayor sentido si uno piensa que en su etimología la palabra persistencia alude a aquello que “se mantiene firmemente *parado*”, es decir estático e inamovible. Y por lo tanto aquello que es persistente se mantiene “firme por completo, persist[e] y dur[a]”. Esto resulta clave para el fenómeno, porque significa que no sólo lo obsoleto coexiste con lo nuevo y persiste a pesar de esa coexistencia; también significa que persiste en principio *inmóvil*, sin posibilidad de alteración o resignificación. Lo obsoleto está anclado al tiempo de su origen, para siempre distanciado del tiempo que lo ha superado, y por lo tanto para siempre un comentario sobre esos dos tiempos obligados a coexistir, para siempre un comentario sobre la naturaleza de esa coexistencia. Algo que en Bolaño queda de manifiesto en textos capitales de los que ya hemos hablado, como *Estrella distante* y *El Tercer Reich*, pero que es abordado de forma más directa en “Una proposición modesta”, donde parece ser éste el tema de fondo, la manera en la que la historia no se está abriendo en Chile, pues no hay verdadero diálogo, sino que permanece cerrada e incluso clausurada alrededor del “[pegajoso] baño de horror real e histórico” de la dictadura (*Entre paréntesis*, 83). En ese ensayo, Bolaño señala que el 11 de septiembre ha “amaestrado” a Chile porque lo subyuga a su monocronía, que en cierto sentido va a venir a suspender la historia en Chile. Esto no es baladí, pues la obsolescencia, como ha quedado claro en estas páginas, aparece cuando las *posibilidades históricas* se clausuran. Cuando ya no se “funciona en el curso del tiempo” (Hernández, 33), es decir cuando ya no se cumple una función ni se tiene una utilidad¹⁶. En otras palabras, lo obsoleto siempre cuenta una historia alternativa,

¹⁶ Lo obsoleto en ese sentido vendría a ser una “figuraci[ón] de lo pasado de moda”, tanto recordatorio

escrita desde la cara oculta del tiempo: una historia que es estática y móvil a la vez, porque como hemos dicho permanece aislada del tiempo actual pero a la vez está constantemente sirviéndole de crítica o comentario.

Es esa dialéctica permanente de lo obsoleto lo que ha llevado a muchos teóricos a señalar que la obsolescencia posee un potencial disruptivo, por no decir positivo. La posibilidad de traer consigo una utilidad desconocida, un nuevo modo de uso si se quiere. Como coligen Tischleder y Wasserman, “es precisamente porque lo obsoleto ya no resulta ‘útil’ en ciertas maneras que puede volverse ‘útil’ en otras” [“it is precisely because the obsolete is no longer ‘useful’ in certain ways that it can become ‘useful’ in others”] (3). Una posible herramienta es la de la reevaluación histórica ya mencionada anteriormente. Mal que mal, uno de los destinos de la obsolescencia es el de servir de “toque de atención”, como advierte Kathleen Fitzpatrick, “desencadenando una resurgencia de la relevancia” [“a wake up call, triggering a resurgence of relevance”] (en Uricchio, 98). Dentro de esta dialéctica de la obsolescencia lo obsoleto carga en sí con el pasado, no se lo puede sacudir de encima, y nos obliga a replantearnos nuestra relación con ese pasado que creíamos olvidado y dejado atrás. Cómo damos cuenta de él, qué entendemos por pasado, qué sucedió en esa transición entre un momento histórico y el siguiente. De acuerdo a Heather Wiebe,

como representación concreta de ese cambio histórico [“figurations of the outmoded”] (Burges 2001, iv). Joel Burges da una definición sucinta del fenómeno: “De modo más abstracto, este proceso hace referencia a la sucesión histórico-mundial de modos de producción desde la antigüedad al medioevo y los tiempos modernos. De modo más concreto, se refiere a bienes y tecnologías que han caído en desuso o se los ha catalogado como pasados de moda debido a avances innovadores y nuevas tendencias. [“At its most abstract, this process refers to the world-historical succession of modes of production from the Greek polis to medieval feudalism to capitalist modernity; at its most concrete, it refers to goods and technologies that have fallen into disuse or been marked as unfashionable due to innovative advances and new trends”] (iv). Y luego agrega que podría considerarse que la obsolescencia es un “signo negativo del cambio histórico a través del tiempo” [“the process of historical change of which

las confrontaciones que genera lo obsoleto “no son del todo cómodas” pero pueden conducir a “meditaciones no concluyentes sobre un pasado que persiste a pedazos, cuyo rol en el presente no está claro” [“more open-ended meditations on a past that persists in bits and pieces, whose role in the present is nuclear”] (en Snyder-Körber, 192).

De acuerdo a Starre, si uno piensa en la obsolescencia desde un punto de vista biológico y darwiniano, si se piensa en la persistencia orgánica de aquello —tejido, órgano— que ya ha perdido su función o actividad, estaríamos frente a “un ciclo que presenta un sentido de continuidad entre la pureza y el desecho” [“a cycle that features a sense of continuum between purity and waste”] (129). Con lo que podríamos ver en lo “puro”, entendido como el origen de lo obsoleto antes de volverse desecho, una narrativa a contrastar con el presente, que es precisamente lo que vemos en la narrativa de Bolaño, esa reevaluación permanente de la historia reciente en función del presente que la ha alterado y que pretende dejarla atrás¹⁷. Es decir, la funcionalidad va a venir a definir el valor de aquello que observamos dentro de un devenir histórico. Y lo obsoleto, por lo tanto, siempre va a desnudar una transición, a visibilizar la historicidad de un momento, forzando cierta concientización (y reevaluación) entre un antes y un después que siempre son, al menos en apariencia, irreconciliables.

La coexistencia de lo obsoleto

obsolescence is a negative sign”] (iv).

¹⁷ De acuerdo a William Uricchio, “[l]a obsolescencia [...] rara vez es la última parada antes del olvido. Parece ser, más bien, una suerte de etapa purificadora donde se remueve un valor de uso particular, antes de que el artefacto o práctica en cuestión adquiera nuevos significados y valores” [“Obsolescence... is rarely the last stop before oblivion. It seems, rather, to be something of a purifying stage where a particular use value is stripped away, before the artifact or practice in question moves on to acquire new meanings and values”] (98). Uno de los ejemplos que da es el del caballo siendo

Ahora bien, ¿qué se esconde detrás de la obsolescencia? ¿Por qué autoras como Babette Tischleder y Sarah Wasserman han dicho que se trata de un fenómeno “fundamental para nuestras prácticas consumistas, nuestra relación a los objetos, y nuestra vida diaria” [“fundamental to our consumer practices, our relationship to objects, and our everyday lives”] (1)? Tal vez habría que volver un momento a las líneas con las que introduje este capítulo, y al momento en el que Bruno Montané decide quedarse con su aparato celular a pesar de que ya no podrá “funcionar” como tal. Mencioné esa anécdota porque la obsolescencia —que no habría que confundir con antigüedad (Hernández, 33)— está tan presente en nuestras vidas que pocas veces nos preguntamos por ella. No digo ya por la suerte desigual que corre lo que se vuelve anticuado (como un teléfono que ya sólo sirve para escuchar música o guardar antiguos mensajes de texto), que nos trae sin cuidado. Como señalan las ya mencionadas Tischleder y Wasserman, “[u]na de las características más notables de la obsolescencia es que en general se la pasa por alto. La mujer que disfruta del brillo de su nueva lámpara le da la espalda a la vieja, asumiendo que va a desaparecer en la calle junto al resto de la basura” [“One of the most outstanding characteristics of obsolescence is that it remains largely overlooked. The woman basking in the glow of her new lamp turns her back to the old one, assuming it will disappear from the street along with the trash”] (1-2). Cuando se trata de cosas que han caído en desuso, cuesta encontrar ángeles que avancen hacia el futuro todavía preocupados por las ruinas que se van acumulando del pasado. Sobre todo cuando ese pasado “no se *supone* que se vea” [“it is *not meant* to be seen”] (2, énfasis en el original), cuando se lo quiere poner

“superado” por el automóvil como medio de transporte, pero “persistiendo” hasta el momento de su

bajo una alfombra y pretender que de hecho nunca existió. Lo normal habría sido que Montané se deshiciera de su teléfono caduco, pero el hecho de que se lo quede, y que ese aparato pueda en principio convivir con el nuevo que vendrá a reemplazarlo, resulta crucial para este estudio. Porque hay un elemento desestabilizador en la coexistencia entre lo obsoleto y aquello que lo ha reemplazado.

Pensemos en el cuento “El contorno del ojo (Diario del oficial chino Chen Huo Deng, 1980)” de Roberto Bolaño¹⁸. Cuento que, como su título avanza, transcurre en 1980 y cuyo protagonista es el camarada Chen Huo Deng, “un buen revolucionario” (637), pero además un poeta reconocido, cuyos poemas muestran “optimismo y confianza en el futuro” (645). Chen se alistó en el ejército chino a los quince años, en 1950, y luego participó en la guerra de Vietnam, siendo consejero del Ejército Popular “en la lucha contra los imperialistas y sus lacayos”. Pero en 1979 le tocó pelear contra sus “antiguos hermanos de armas” en un segundo conflicto bélico (643). Eso lo lleva a sufrir “un trastorno nervioso considerable”, que hace a sus médicos recetarle pasar unos meses lejos de la ciudad, “sin hacer nada” (635). Cuando nosotros lo encontramos está precisamente en una aldea pequeña, en la que en apariencia esa alteración entre pasado y presente lo siguen desestabilizando. De ahí que cuando leemos que “al fondo, en las escapadas, muy lejos de la aldea, unas fogatas me recordaron los campamentos militares *de mi adolescencia*” (633, énfasis añadido), no podamos si no leer su presente como alterado radicalmente por ese cambio en las

masificación y, luego de su “reposición”, siendo usado para la agricultura (101).

¹⁸ Gutiérrez-Mouat analiza este cuento desde la perspectiva de una conexión intrínseca “entre la escritura y la auto-destrucción” [“between writing and self-destruction”] (136). Agrega que la motivación para el suicidio se nos escamotea, aunque yo sugiero que ese suicidio viene precisamente de

alianzas.

En ese sentido, si bien ya resulta decididor que Chen siempre se quede dormido en las reuniones o asambleas políticas, también lo es su quehacer cotidiano. Chen escribe en un diario y lee periódicos que parecen traerle noticias de un mundo que le resulta completamente ajeno. Con extrañeza, acumula recortes de esos periódicos que luego pone luego sobre la mesa para intentar dilucidar alguna suerte de intrínseca conexión, intuyendo “que detrás de las palabras hay algo que puede provocar[le] una emoción aún mayor” (639). Vuelve una y otra vez a cuatro recortes en particular: uno sobre un niño que tiene una visión de rayos X; otra sobre avistamientos de un supuesto monstruo; otra sobre un anciano de ciento cuarenta y dos años que anda en bicicleta a diario; y finalmente una sobre unos incidentes durante un concierto de música moderna en los que la codicia de los organizadores los llevó a sobrevender entradas y ocasionar varios muertos y heridos. Mientras tanto, recibe las visitas del comisario de la aldea, de la profesora de la escuela (con quien comenzará una relación de carácter sexual), del doctor y de dos militares jóvenes que lo admiran (uno de los cuales también es poeta). Esas visitas y conexiones personales, que él registrará en detalle en el diario, sin embargo nunca parecen superar la superficialidad. Resulta significativo que se repiten las instancias en las que el poeta es incapaz de entender los comportamientos de estas personas.

Si bien leemos que Chen es “el único que presta atención a lo que está ocurriendo” (642), sin que quede claro si se refiere al pueblo, a China, o a algo más, también resulta claro que no entiende el mundo en el que vive, lo que además de en

la condición obsoleta del poeta, o al menos la heterocronía bélica en la que se ve envuelto. Ver Nota 10

los recortes y su contacto con los habitantes de la aldea, se ve en su extrañeza frente a los carboneros, sus vidas y sus métodos de trabajo, así como en su fijación meticulosa con escribir el reporte final, después del cual se cuelga. El reporte final, cabe suponer, son precisamente las páginas del diario que hemos estado leyendo. En otras palabras, el revolucionario Chen, que alguna vez luchó para proteger Vietnam, se suicida toda vez que esos ideales de juventud no parecen tener cabida en un presente que parece excluirlo del todo.

Esa coexistencia entre lo obsoleto y el presente que se ve en el cuento, por cierto, es siempre clave en este fenómeno. Y lo es porque lo obsoleto, “el más allá oscuro e invisible de la mercancía” [“the obscure and unseen afterlife of the commodity”] (Tischleder y Wasserman, 2), nos complica, ya que transforma un instante temporal en muchos instantes simultáneos. Después de todo, al dejar de tener una funcionalidad, o rol práctico en la continuidad histórica, lo obsoleto se vuelve un claro marcador de ese avance temporal; un claro marcador del tiempo. Como dicen Tischleder y Wasserman, “[e]l pasado, el presente y el futuro son inherentes en lo obsoleto, que funciona a menudo como un recordatorio obstinado del pasado reciente y los futuros olvidados” [“The past, the present, and the future all inhere in the obsolete which functions so often as an obdurate reminder of recent pasts and forgotten futures”] (9). Es decir, detrás del hecho de algo volviéndose obsoleto están las razones por las que ha llegado a ese estado, y las proyecciones futuras de esa conversión. En cierto modo, lo obsoleto aúna las promesas incumplidas con la distorsión de las que sí se cumplieron, con la sospecha de que cada promesa nueva

del primer capítulo.

correrá la misma suerte. Revelándonos, por cierto, “que el cambio histórico nunca es simplemente un asunto de progreso” [“historical change is never simply a matter of progress”] (Burgess, 202). El celular que ya no va a funcionar a partir del 1 de enero del año 2020, puesto al lado de uno que sí lo haga, le sirve como una advertencia a éste sobre su propia duración (como si viniera a decirle que llegará otro celular, más temprano que tarde, a reemplazarlo también), al mismo tiempo que cumple la función de reevaluar a ese presente del aparato “viejo” que ha sido dejado atrás, un presente en el que quizás los celulares cumplían otras funciones. De ahí que las autoras señalen que en la obsolescencia “abundan las incongruencias temporales: se la asocia a partes iguales con la muerte de formas culturales como con una modalidad nostálgica de restauración” [“rife with temporal incongruities: it is equally associated with the death of cultural forms as with a nostalgic mode of restoration”] (9). Lo obsoleto, en otras palabras, no permite que se dé vuelta la página del todo, que se deje atrás por completo a un pasado, ya que ese pasado sigue estando allí, visible para quien se atreva a no desviar la mirada, como ha quedado de manifiesto en los capítulos anteriores y la manera en la que la coexistencia entre lo nuevo y la generación de Bolaño en cierto modo ha reabierto la historia reciente para que ésta pueda ser reevaluada. Pero ahora me interesa más bien visitar los elementos disruptivos en el presente, los elementos que funcionan de forma heterocrónica no porque provengan de ese pasado sino que más bien porque no parecen tener cabida en este presente. Como los sueños.

El sueño dentro de la pesadilla en la obra de Bolaño

Por supuesto, el tema del sueño es prevalente en la obra de Bolaño, y ya

aparece de hecho en sus primeros trabajos. Pensemos en *Monsieur Pain* (reeditado en 1999 por Anagrama, pero publicado originalmente como *La senda de los elefantes* en 1984), novela en la que casi todo ocurre o es narrado como si se tratara de un sueño, aunque Bolaño, en la “Nota preliminar”, se empeñe en recordarnos que “[c]asi todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad” y que “[e]l mismo Pain es real. Georgette lo menciona en alguna página de sus recuerdos apasionados, rencorosos, inermes” (12). Pero ya desde la primera página notamos la atmósfera enrarecida de lo onírico:

El primer síntoma de la singularidad de la historia en la que acababa de embarcarme se presentó enseguida, al bajar las escaleras y cruzarme, a la altura del tercer piso con dos hombres. [...] Por curiosidad, al llegar al primer descansillo me volví y los observé: seguían allí, juraría que en los mismos peldaños, apenas iluminados por una bombilla que colgaba del rellano superior y, de verdad sorprendente, en la misma posición que adoptaron para que pudiera pasar. *Como si se hubiera detenido el tiempo, pensé.* (15-6, énfasis añadido)

Pero no es ésta la única instancia. Más adelante leeremos durante un encuentro entre Pain y madame Reynaud una escena casi surrealista: “El camarero y los dos hombres de negro se volvieron a mirarnos. Los desconocidos, extremadamente pálidos, movieron las cabezas, al unísono, como asintiendo. Tuve una sensación extraña: en ese momento me parecieron, ambos, una de las encarnaciones posibles de la piedad” (20). Todo es como un sueño. El hospital en el que transcurre gran parte de la acción, sin ir más lejos, parece un laberinto (“[l]os pasillos son interminables, como hechos a

propósito para perderse” (49)), las calles de París resultan confusas (“[e]ntonces me di cuenta de que no estaba en el callejón sino en una especie de almacén industrial, enorme y vetusto, al que le faltaba un pedazo de techo por el cual se podían ver las estrellas” (100)), el narrador a menudo siente que se pierde, a menudo dice no encontrarse bien, estar aquejado por la fiebre, a lo mejor alucinando, etc. Los sueños en *Monsieur Pain* se nos dice que son como mensajes de radio (52), a la vez que se nos explica que su importancia radica (y esto puede extenderse a toda la obra de Bolaño) en “la melancolía de los sueños, *su absoluta futilidad*” (55, énfasis añadido).

Se rescata entonces, ya desde el principio de su producción, la noción de que los sueños no son prácticos ni útiles, del mismo modo en que en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* leeremos que el protagonista, Ángel Ros, que a menudo preferirá echarse a dormir en vez de entrar en acción o tomar una decisión o “hacer algo”¹⁹, se ha “arruinado y eso ya era un éxito” después de atracar a un banco (19), como si el funcionamiento en el mundo moderno (o incluso pertenecer a él) fuera algo a evitar a como dé lugar. Significativamente, Ros también se quedará dormido leyendo un artículo de Günther Grass titulado “La carrera contra las utopías” (39). En la novela, por cierto, cuya primera línea empieza con la línea “[l]a muy puta conducía a toda velocidad” (19), es decir que empieza literariamente a “toda velocidad”, y significativamente con el atraco a un banco, el aire alucinado de *Monsieur Pain* se ve reemplazado con el aire de una película de acción, que no por eso

¹⁹ Escenario que se repite en *El espíritu de la ciencia ficción*, seguramente porque fueron escritas en paralelo. Pero si en esta novela los sueños estarán asociados a la inmovilidad, en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* estarán relacionados a vivir en la fantasía, lo que se ve sobre todo en la novela del atracador de bancos que escribe Ros.

resulta menos onírico; como si cada tipo de sueño fuera una contraparte cinematográfica: la melancolía y nostalgia parisina versus la violencia entumecida y empastillada hollywoodense²⁰. Si bien hay algunas instancias de posibles alucinaciones, como cuando Ángel Ros ve a un libro “caminando por las Ramblas” (161), y a pesar de la descripción pormenorizada de sueños en el apéndice (la parte más bolañesca de todo el libro), lo cierto es que la irrealidad o fantasía de la novela se verá reforzada por otros elementos, como por ejemplo la epidemia de bandas de atracadores de bancos, que incluirán a grupos punkies, o el continuo traslape entre la novela que está escribiendo Ángel Ros y su vida personal (“mi personaje y yo nos fundíamos demasiado en la misma persona”, 85): no hay mayor diferencia entre la realidad y la ficción en esta novela porque la ficción es más tentadora. De este modo, se sucederán las acciones sin motivaciones ulteriores, como los llantos abruptos y carentes de emoción (“Por ese entonces yo lloraba todas las noches, sin dramatizar y sin motivos” (20)), y se encontrará sentido no en la vigilia sino que en los sueños (“A veces creo que no estoy tan perdido. En sueños, sobre todo” (53)). En los sueños privados, eso sí, ya que en los colectivos ya no se podrá encontrar consuelo: “Los últimos sueños juveniles se habían convertido en pesadillas, y las pesadillas, en el colmo de la mala suerte, resultar estar vacías. ¿El futuro? ¡Maravilloso! Trabajar y trabajar para edificar no sé qué país” (30-1). La desolación de este mundo moderno e impersonal incluso se verá cuando Ángel y Ana atraquen el banco en el que éste solía trabajar y leamos que sus compañeros “se limitaban a sonreír como diciendo se acabó el trabajo por hoy” (34). El presente de los protagonistas trae consigo una sensación

²⁰ Piénsese por cierto en el epígrafe de Huidobro que introduce *Pájaro de calor: ocho poetas*

agobiante de burocracia, como cuando el antiguo jefe de Ángel le implora por su vida (“No podía haberlo hecho, no tenía ningún poder sobre el personal, mi trabajo era administrativo... yo llevaba, ejem, las cuentas de ventas, cómo iba a echarlo a usted a la calle...”, 57), pero que también proviene de la existencia cuantificada, en la que todo es un número, como cuando leemos lo que dicen los diarios de la epidemia de atracadores:

La alarma era mayor cuando se conocían las estadísticas, más de quince muertos en menos de un mes, veinticinco atracos a mano armada y los únicos que habían sido capturados, precisamente aquellos que no derramaron ni una gota de sangre, eran los del Hispano Americano. A Ana y a mí nos encasillaban aparte, vagamente locos, movidos por venganzas personales, tal vez miembros de un grupúsculo terrorista.

(73)

En *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Jonathan Crary presenta convincentemente el caso de que el capitalismo pretende colonizar el tiempo e instaurar un tiempo ininterrumpido, como consecuencia de la “globalización neoliberal y de procesos aún más largos de modernización occidental” [“neoliberal globalization and of longer processes of Western modernization”] (8). La idea de fondo detrás de esta nueva posibilidad de régimen de vida que se quiere impulsar es el “trabajar sin pausa, sin límites” [“working without pause, without limits”], de modo que se pueda alcanzar una productividad infinita (10). Esta idea, insiste Crary, forma parte de “la vida sin pausa y en constante expansión del capitalismo del siglo

infrarrealistas: “Cow-boys que brotan en el crepúsculo / y quieren saltar sobre el público intacto” (4).

veintiuno” [“expanding, non-stop life-world of twenty-first-century capitalism”], cuya principal condición “puede ser caracterizada como una inscripción general de la vida humana en una duración sin quiebres, definida por un principio de *funcionamiento* continuo. Es un tiempo que ya no pasa, más allá del tiempo del reloj” [“can be characterized as a generalized inscription of human life into duration without breaks, defined by a principle of continuous functioning. It is a time that no longer passes, beyond clock time”] (8, énfasis añadido). Se trata por tanto de una monocronía dentro de lo que Miguel Ángel Hernández ha llamado el “régimen cronológico hegemónico que gobierna la globalización”, una “sincronización cronológica a gran escala con el tiempo del capital y la tecnología occidental” (3). En ese sentido, el sueño, que “limita la compatibilidad de los seres humanos con las fuerzas supuestamente irresistibles de la modernización” [“limits to the compability of living beings with the allegedly irresistible forces of modernization”] (13), es clave para Crary, porque es el último bastión contra esta lógica, ya que “[e]n su profunda inutilidad y pasividad intrínseca, con las incalculables pérdidas que esto causa en el tiempo de producción, circulación y consumo, el sueño siempre va a chocar de frente con las demandas de un universo que funcione las veinticuatro horas del día” [“In its profound uselessness and intrinsic passivity, with the incalculable losses it causes in production time, circulation, and consumption, sleep will always collide with the demands of a 24/7 universe”] (10). Como apunta Graciela Speranza, el texto de Crary “advierte que son muy pocos ya los intervalos significativos de la existencia humana, a excepción del sueño, que no han sido penetrados o arrebatados como tiempo laboral, tiempo del consumo, tiempo mercantilizado” (12). De ahí que pueda leerse la aparición recurrente de sueños en

Bolaño, con su “melancolía [... y] absoluta futilidad” (*Monsieur Pain*, 55), y de sujetos que duermen continuamente, como una suerte de resistencia a la utilidad, como una actividad que irrumpe y quiebra el devenir, y que por lo demás nunca se comparte (por mucho que los narradores de Bolaño suelen contarnos sus sueños) ni se repite: lo no productivo simplemente *es*. Bolaño busca valorar el tiempo improductivo más allá del tiempo del trabajo para rebelarse contra esta homogenización. Los sueños, que solemos ver como algo pasivo, en su obra van a venir a interrumpir el tiempo productivo y predecible, el monocrono neoliberal, y ser por tanto elementos activos de rebelión. Después de todo, una importante porción del tiempo de los héroes en sus novelas y cuentos ocurre en estados introspectivos o epifánicos, como si éstos buscaran con ahínco alejarse de lo práctico-inerte que alguna vez describiera Sartre.

Que el sueño en la obra de Bolaño existe como una herramienta de resistencia es algo bastante evidente, y se ve desde sus orígenes mismos. Baste pensar en el cuento ya mencionado “El contorno del ojo”, en el que el sueño existe como una herramienta de resistencia: Chen Huo Deng sueña para escapar de la burocracia plagada de lugares comunes de una reunión de carácter político del pueblo chino al que ha sido obligado a ir por el ejército. O en “Dentista”, aparecido en la colección *Putas asesinas* en 2001, en el que el protagonista lee los cuentos que “contienen novelas” que escribe un pequeño niño indio que vive en la pobreza y que “no es Rimbaud”. La mención a Rimbaud no es baladí. En el cuento podemos ver que es en el sueño cuando el artista entiende mejor el arte, pero luego al despertar pierde ese conocimiento. Lo que también se deja ver en *Amuleto*, después de que Auxilio Lacouture recorra el DF junto a los poetas mexicanos jóvenes y vea el abismo, vea “lo

que nadie veía” (131), y entonces se ponga a dormir mucho, y dormir se vuelva “un vicio” (132). En otras palabras, el verdadero conocimiento está en el sueño, lo que también podría decirse de Bolaño y su generación, tanto como metáfora sobre una generación como por la forma en la que el “sueño revolucionario” está descrito y referido en la obra misma, como una suerte de exaltación que siempre contrasta con la realidad contemporánea, desvirtuada por el poder y el neoliberalismo.

Los viajes a ninguna parte

Otro de los elementos recurrentes en la obra de Bolaño, y que puede leerse como instancias de tiempo no productivo, es el del viaje. Ya se ha dicho que a los personajes de Bolaño un momento decisivo ha venido a separar sus vidas en dos, y eso ha producido un estado reminiscente, forzándolos a mirar casi sin pausa a ese pasado. Pero más que el ángel de la historia de Benjamin, propulsado por el viento del progreso hacia el futuro por más que fije la mirada en las calamidades ya ocurridas (Benjamin, 257-8), los héroes de Bolaño son por lo general bastante estáticos en su contemplación del pasado, a pesar de que (o quizás debido a que) su presente sea a menudo un movimiento casi perpetuo. Se mueven geográficamente, prácticamente sin pausa ni respiro en algunos casos, pero no llegan a ningún puerto interior, no llegan a ninguna resolución existencial, de alguna manera nunca llegan al destino que parecieran haberse trazado en un principio; como si refrendaran aquella línea del manifiesto infrarrealista que firmara un veinteañero Bolaño en 1976: “el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come” (56). Piénsese en el cuento “Fotos” de *Putas asesinas*. La situación completa del cuento es una de estatismo absoluto. No sólo es que en todo el cuento, que además transcurre en un

desierto, no haya más movimiento que el de pasar las hojas de un libro enciclopédico. Es que además sabemos que el personaje ha llegado a Liberia después de estar en México y en Chile, por medio de un viaje interminable²¹. Algo similar sucede en el cuento “Llamadas telefónicas” del volumen homónimo, en el que vemos el viaje de un mono de nieve a través del desierto, un viaje que no sólo es inútil sino que seguramente suicida, ya que el mono sabe que su camino es “límitrofe, abocado probablemente al fracaso”. Aún así, el mono viaja a través del desierto, y lo hace de noche, convirtiendo “su astucia [...] en su voluntad” (68), si bien más adelante leeremos que se halla “perdido en el desierto” (70).

Podría pensarse aquí en el *übermensch* de Nietzsche proyectado en *Humano, demasiado humano*, el viajero que es consciente de que el destino al que se dirige no existe. Como señala Sue Prideaux, “eso no arruina su vida; por el contrario, su liberación radica en disfrutar de la incertidumbre y la fugacidad” (306). Existe una lógica similar detrás de este aparente camino infructuoso en Bolaño. Porque, después de todo, como nos dice Amalfitano, “lo más importante del mundo [es] leer y viajar, tal vez la misma cosa” (146). Lo que importa para sus personajes es el viaje en sí, porque, como dice Patricia Espinosa, “buscar sin encontrar es el juego que la narración [de Bolaño] prefigura” (2006, 78), instalando de este modo la noción de un fracaso ineludible, capital en la literatura del chileno. De ahí que la descripción de los personajes de Arcimboldi en *Los sinsabores del verdadero policía* se pueda extrapolar a la obra de Bolaño en general: “eran historias de misterio, [pero] estos últimos se resolvían mediante fugas [...], como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro,

²¹ El personaje del cuento, por lo demás, le rinde tributo en nombre y acciones a Arthur Rimbaud, con la

saltaran literalmente de la última página y siguieran *huyendo*” (283, énfasis añadido). Con lo que en cierto sentido las búsquedas de los poetas Césarea Tinarejo en *Los detectives salvajes* y de Carlos Wieder en *Estrella distante* se vuelven una representación de esta paradoja del viaje sin destino, o del misterio sin posible solución: una de las partes representa el pasado que se esconde y huye de sí mismo, mientras que la otra la búsqueda inexorable, las ansias de entenderlo, asimilarlo, y de este modo tal vez poder ponerse por fin por encima de él. Esto probablemente se deba a que los personajes no han terminado de asimilarlo, al pasado que no dejan de visitar, como si éste fuera el espectro del que hablaba Nietzsche, que regresa para perturbar la paz de los momentos futuros y hacer inhabitable el presente (8). Y ése sería el “misterio” que ellos no son capaces de desentrañar, pero sí tal vez algún lector atento: el pasado y el presente perviven en Bolaño en franca oposición porque uno ha devastado al otro.

Por supuesto, si se va a hablar de viajes no se puede dejar de lado el movimiento que fundó Bolaño, el infrarrealismo, y su manifiesto, en el que citando a Breton y su sed de vagabundear en búsqueda de todo y nada, leemos: “Déjenlo todo nuevamente. Láncense a los caminos”. La consigna es en primer lugar a recuperar las vanguardias, pero también es un llamado a los poetas a abandonarse y nunca estar demasiado tiempo en un lugar. Ya hablamos de Rimbaud. Bolaño parece querer recuperar su dictum: “Seguir siempre en el mismo sitio me parecería una gran desgracia. Me gustaría recorrer el mundo entero, que bien mirado no es tan grande [...] Vivir en el mismo sitio es algo que siempre me parecerá muy triste. Si dispusiera

idea de la vida tumultuosa y mítica de fondo, y la del viaje infinito.

de medios para viajar y no me viera forzado a instalarme en un lugar para ganarme la vida, no duraría más de dos meses en el mismo lugar” (en Starkie, 536-7).

En ese sentido, el movimiento geográfico en las novelas del chileno se vuelve una boca oscura a la que se entra con decisión pero de la que ya no se sale más. Perseguir al pasado va a volver imposible seguir experimentando el presente como de costumbre. Una idea, la del viaje como punto final, que hemos visto que ya está en los orígenes de la obra de Bolaño, como en el manifiesto infrarrealista, pero que por lo demás pervive en su literatura hasta el final. Como botón de muestra, la conferencia del volumen póstumo *El gaúcho insufrible*, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, donde podemos leer lo siguiente cuando el narrador comenta uno de los poemas crepusculares de Stéphane Mallarmé: “¿Qué le queda a Mallarmé en este ilustre poema, cuando ya no le quedan, según él, ni ganas de leer ni ganas de llorar? Pues le queda el viaje, le quedan las ganas de viajar. Y ahí está tal vez la clave del crimen” (523). Esta ausencia de “ganas”, este marasmo contradictorio, o spleen si se quiere, que sirve de punto de partida a un viaje sin destino, a la resolución imposible de un “crimen” o “misterio”, es clave en Bolaño, precisamente porque desnuda una contemplación del pasado que no hace sino confirmar un fracaso al extrapolarlo o contraponerlo al presente que se habita.

En otro movimiento paradójico, el viaje se vuelve inútil precisamente porque se lo está recordando desde un presente en el que ya se sabe su destino o resultado. Se nos va a contar un misterio que hizo parte al narrador, y su derrota a la hora de resolverlo impregnará toda su reminiscencia. Es decir, no se trata sólo de que al mirar hacia atrás el presente se sacuda; es que algo en ese contraste va a arrojar luz sobre

ambas temporalidades.

Pero volvamos un momento a ese texto póstumo. “Literatura + enfermedad = enfermedad” es un texto lúgubre y a la vez recorrido por el humor de Nicanor Parra (después de todo, la primera imagen que nos presenta el ensayo es la de un conferenciante que no llega a dar su charla sobre la enfermedad porque ha caído enfermo), en el que un narrador moribundo nos dice estar luchando contra la tentación “merecida” de “proponer[se] a la compasión ajena” al descubrirse desahuciado (516). Se trata de uno de los últimos textos que escribió Bolaño antes de morir de la enfermedad hepática que le fue diagnosticada en 1992 y se lee a ratos, sobre todo en la sección sobre enfermedad y viajes, como una suerte de despedida: “Abusé del sexo pero nunca contraí una enfermedad venérea. Abusé de la lectura pero nunca quise ser un autor de éxito [...]. Pero todo llega. Los hijos llegan. Los libros llegan. La enfermedad llega. El fin del viaje llega”. Es decir, la vida es equiparada a un viaje, no a uno útil o funcional, sino que a uno que no va a ninguna parte²².

La conferencia está dedicada, habrá que pensar que sin sorna, a su hepatólogo, que en el ensayo es el encargado de darle las malas noticias al narrador. En una de las secciones, titulada “Enfermedad y poesía francesa”, Bolaño discute el poema de Mallarmé citado antes, “Brisa marina”, un texto que une sexo y literatura y viajes (por lo que no resulta sorprendente que Bolaño se haya fijado en él²³), y que por cierto también aparece en *Los detectives salvajes*, cuando un personaje, parafraseando a

²² La equiparación entre viaje y vida en Bolaño ya ha sido notada por otros críticos. Brodsky ha señalado que “[e]n su biografía y en su literatura, es claro que Bolaño reivindica la aventura, el viaje” (30).

Stéphan Mallarmé, señala que la carne es triste y ya ha leído todos los libros (515). Algo que el mismo Bolaño, por lo demás, dejará por escrito en la nota que pretendía agregar al final de *2666*: “Todo lo he hecho, todo lo he vivido” (en Echevarría, 1125). “Brisa marina” versa sobre la futilidad de seguir viviendo cuando ya se ha vivido, cuando por así decirlo lo único que queda es repetirse el plato, y encontramos en él a unos pájaros que emprenden el vuelo para alejarse de sus presentes monótonos porque están ebrios de lo desconocido, y a una voz que quiere emularlos viajando infinitamente por el mar, sin tener que llegar nunca a puerto. Porque cuando ya se han leído todos los libros y ya se ha vivido, toca viajar. No tener destino, viajar como un naufrago, es el único escape que propone el poema, la única manera de romper con las ataduras de un pasado y a un presente que parecen haberse agotado hasta la extenuación. Lo único que sobrevive en ese caso, en el del naufrago, es la posibilidad del viaje sin fin, el canto de los marinos que viven en un movimiento eterno.

Con lo que volvemos a la cita sobre los viajes antes mencionada: “¿Qué le queda a Mallarmé en este ilustre poema, cuando ya no le quedan, según él, ni ganas de leer ni ganas de llorar? Pues le queda el viaje, le quedan las ganas de viajar. Y ahí está tal vez *la clave del crimen*” (523, énfasis añadido). Para Bolaño se trata de un poema sobre la derrota, qué duda cabe. Siguiendo la lectura del primer capítulo, sobre la confrontación de temporalidades en su obra, podemos aventurar que el crimen sería mirar al pasado, a lo leído y lo llorado, y luego contrastarlo con el presente, sólo para descubrir una pérdida irremediable, que motiva a su vez un escape inútil. En otras palabras, cuando ya no se queda nada, es decir cuando la escisión entre el presente y el

²³ No es casual por tanto que el hotel en el que recalán los protagonistas de “Últimos atardeceres en la

pasado es tal, lo único que queda es el viaje, que es también la aventura, que es también la única manera de rebelarse y de despojarse de uno mismo en pos del movimiento y de adentrarse en lo desconocido.

De ahí que en “Literatura + enfermedad = enfermedad” ese anuncio de desahucio por parte del hepatólogo vuelva al narrador un muerto “con ganas de follarse” (519)²⁴; circunstancia, por lo demás, que no lo sorprende en absoluto, porque, como él mismo dice, aunque “[e]s triste tener que admitirlo”, lo único que quieren los derrotados —los desahuciados, los presos, los heridos graves, los suicidas, etc.— es follarse. O, en otras palabras, sentirse vivos, experimentar un instante de presente absoluto sin importar que éste no tenga futuro, que no pueda proyectarse. Más importante aún, experimentar un momento escindido de la contemplación del pasado. Por eso el narrador señala también que escribir sobre la enfermedad, cuando se está gravemente enfermo, “puede ser un acto liberador” (516). Estar más al lado de la muerte que de la vida, parece decir con esto Bolaño, le quita a uno ciertas obligaciones (por de pronto, la de la utilidad o la de la funcionalidad), le permite ponerse por encima del mundo porque ya no se pertenece por entero a él, porque ya no quedan ataduras ni con el pasado ni hacia el futuro. Pero también: escribir sobre los sueños del pasado, cuando el presente ha venido a sepultarlos con crueldad, es una manera de redimir a los soñadores, escamotearles la derrota. Será precisamente este acto de liberación del que Bolaño habla aquí directamente, este ponerse por encima de lo contingente porque se está más allá de la contingencia, más allá por tanto de los fracasos generacionales y personales, la meta de toda su literatura, como se verá más

Tierra” se llame precisamente La brisa.

adelante.

Por tanto, siguiendo esta lógica de los viajes y el sueño, uno podría decir que los personajes de Bolaño siempre están en movimiento, escapando, por así decirlo, de la comodificación de la vida diaria. Escapando, si se quiere, para poder seguir soñando. Porque Bolaño, por supuesto, busca rebelarse contra la homogeneidad de un mundo conectado a través del mercado, pero sobre todo contra esta idea de la funcionalidad impuesta por el mercado en la vida diaria, contra la monotonía impuesta que busca achatarlo todo. Y lo hace, entre otras maneras, al contrarrestar esta realidad con empresas quijotescas o en apariencia inútiles: la idea de la aventura y de la felicidad. Del fracaso cierto que aún así no impide el intento sino que lo aplaude precisamente porque no busca una funcionalidad. Y, en ese sentido, al darle preponderancia al dormir, Bolaño visibiliza la única acción o actividad no utilitaria, “inútil e intrínsecamente pasiva” [“uselessness and intrinsic passivity”] (Crary, 10), que sobrevive de la pre-modernidad. Es decir, el sueño como última afrenta al neoliberalismo brutal. Lo que genera cierto paralelo entre la monotonía asociada al sueño y las vidas monótonas que suelen vivir los personajes de Bolaño; pues incluso en la recurrencia de los viajes habría una idea de fondo de habitar una rutina y patrones que en su repetición vengán a dotar de significado a la existencia. Quizás donde esto mejor se vea sea en *Los detectives salvajes*.

Los detectives salvajes

Los detectives salvajes es una novela sobre el devenir accidentado de un movimiento poético vanguardista, el real visceralismo, que hace su aparición en

²⁴ “Como sólo se folla cuando la muerte anda cerca”, leeremos en “El policía de las ratas” (468).

México a fines de la década del setenta. Más específicamente, es una novela sobre sus dos fundadores, Arturo Belano y Ulises Lima, alter egos del chileno Roberto Bolaño y el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro, respectivamente. El nombre Arturo Belano estaría inspirado en *Arthur Rimbaud* y *Charles Baudelaire*, según Monroe (5), y se trataría de “una condensación y desplazamiento de su propio nombre con el de las dos figuras fundadoras del poema en prosa” (107). El mismo Monroe consigna que el nombre Ulises Lima, por su parte, “combina alusiones a la *Odisea* de Homero, el *Ulises* de Joyce y al escritor y poeta cubano José Lezama Lima” (107).

La novela está llena de este tipo de espejos con el mundo real²⁵. Si el movimiento en la ficción se llama real visceralismo, en la realidad su contraparte fundada por Bolaño y Papasquiaro se llamó infrarrealismo. Felipe Müller corresponderá a Bruno Montané. Auxilio Lacouture, a Alcira Soust Scaffo. El crítico literario Iñaki Echevarne, al crítico literario Ignacio Echevarría. Etcétera. A esto se le sumarán un puñado de nombres y figuras “reales”, como Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Manuel Maples Arce, y locaciones geográficas también notorias tanto en México como en España, Francia, Liberia o Israel, personas y lugares reales que sirven como puntos de fuga para anclar el relato a una realidad y situarlo en una especificidad histórica reconocible, la de los años setenta en México y el mundo. O, si se quiere ser más específico, la del mundo cultural y literario que se le presentaba a los jóvenes en el México de los años setenta y la del mundo cultural y literario que se le presenta a los adultos en la España de los años noventa.

²⁵ “La gran mayoría de mis personajes antes fueron personas que yo conocí”, se puede leer en una entrevista concedida a la periodista venezolana Daniuska González en el año 2000 (17).

La novela consta de tres partes²⁶:

- 1) “Mexicanos perdidos en México (1975)”, un fragmento del diario de Juan García Madero, un joven de diecisiete años, desde que se une al movimiento real visceralista hasta que emprende un viaje con Belano y Lima (y una prostituta llamada Lupe, a la que ayudan a escapar de Alberto, su proxeneta) para buscar a Cesárea Tinajero, la poeta que en la década del veinte fundó un movimiento homónimo al creado por Belano y Lima, un movimiento que junto al estridentismo será el único impulso vanguardista del país norteamericano.
- 2) La segunda parte, “Los detectives salvajes”, es la sección más larga de la novela y comprende un recuento testimonial que va desde 1976, es decir desde el momento en que García Madero, Belano, Lima y Lupe viajan al desierto de Sonora en busca de Tinajero, hasta 1996, es decir el presente en el que el libro se escribe y publica. Incluye el testimonio, en forma de entrevistas, de aquellos que pertenecen a la generación de Bolaño (o de Belano), un grupo humano que Felipe Müller describe como “nuestra generación, es decir de los nacidos en la década del cincuenta” (497). Esta generación comprende a las decenas de personajes que desfilan por estas páginas, miembros del real visceralismo o gente que conoce o que se encuentra con Belano y/o Lima durante sus devaneos posteriores a ese viaje emprendido junto a García Madero y Lupe. En otras palabras, podría

decirse que esta sección es un doble intento, tanto por reconstruir la pulsión juvenil de esa generación como por recuperar y registrar un fragmento de las vidas de Belano y Lima por medio de estos testimonios. Belano y Lima, por cierto, son los únicos personajes, junto a Tinajero, que nunca hablan directamente en la novela, sino que siempre a través de un filtro, un tercero que canaliza sus palabras, volviéndolos a los tres en cierto modo fantasmas, figuras espectrales que sobrevuelan el tiempo (sobre todo el tiempo de los *otros*) pero sin estar nunca del todo en él. Esto será clave para entender la novela, como se verá más adelante.

- 3) La tercera parte, “Los desiertos de Sonora (1976)”, retoma el diario de García Madero en el momento en el que se interrumpió para dar paso a la segunda parte, y consiste, como lo indica su título, en el viaje a través del desierto hasta que los poetas finalmente encuentran a Cesárea Tinajero en el pueblo fantasmal de Villaviciosa. Alberto, el proxeneta de Lupe, también les dará alcance, y en una escaramuza final él y Tinajero morirán y Belano y Lima se quedarán atrás para deshacerse de los cuerpos.

El afán cronológico de los desplazados en *Los detectives salvajes*

Tan sólo con esta somera descripción ya podría decirse que *Los detectives salvajes* reconstruye vidas y el pasado por medio de testimonios. De hecho, el interés por inventariar ese pasado, por evocarlo y traerlo de vuelta al presente, resulta evidente. Basta fijarse en el formato mismo del libro: o bien fragmentos de un diario

²⁶ Monroe ha señalado que conceptualmente la novela en realidad consta de dos partes, pues la primera y la tercera fácilmente podrían conformar una novela corta de 170 páginas que se leería sin interrupción (106).

de vida, es decir rescates en el tiempo, o bien evocaciones testimoniales, es decir rescates en el tiempo. Resulta interesante detenerse en este punto, ya que esos fragmentos de entrevistas siempre vienen precedidos por una fecha y un lugar, y, salvo por una excepción, las fechas van avanzando cronológicamente. Esto resulta significativo porque pone el foco en crear y dejar establecida una línea temporal bien definida y específica, que sigue una cronología implacable; en otras palabras, en recrear el paso del tiempo *hasta el momento en que se lo recuerda*, algo parecido a lo que vimos en el capítulo 3 con *La literatura nazi en América*. El énfasis entonces estará puesto en ese constante recuerdo y contraste entre lo recordado y el presente desde el cual se lo recuerda. No se trata de que nos esté subrayando la importancia del pasado por sobre la del presente, sino que de que éste, el presente, no se puede ignorar porque su propia importancia se va a volver manifiesta una vez que hayamos revisitado la cronología que lo vio nacer. Es decir, el presente va a acentuarse según la manera en la que se recuerda su pasado²⁷. Como si el autor nos dijera miremos esto, miremos hacia atrás para entendernos mejor. ¿Qué pasó *entonces*? ¿Qué se ha perdido *hoy*? Va a ser ese contraste sostenido entre el presente y lo evocado lo que va a darnos una primera pista de lectura de la novela, que va a volverse una suerte de crónica de un desplazamiento histórico.

En “Replacement, Displacement, and Obsolescence”, William Uricchio propone dos conceptos claves para entender la obsolescencia, el *reemplazo* (la idea detrás de la lógica capitalista de la obsolescencia programada planteada por London y rescatada por Stevens) y el *desplazamiento*. El reemplazo es cuando “algo nuevo toma

²⁷ Ver capítulo 1.

el lugar de lo obsoleto, que a su vez se vuelve intrascendente y puede incluso ser olvidado antes de seguir en su lenta marcha de reevaluación” [“something new takes the place of the obsolete, which is then rendered inconsequential and perhaps even forgotten before it continues on its slow route of reevaluation”] y es una parte evidente de este fenómeno (es, de hecho, aquello que lo vuelve posible). El desplazamiento, en cambio, es menos obvio. Uricchio dice que “[s]i una cosa es desplazada, se la saca de su lugar” [“If a thing is displaced, it is moved out of its place”] (101, énfasis en el original). Se remonta a Arquímedes y su *Sobre los cuerpos flotantes* para desarrollar esta idea:

Arquímedes de Siracusa describió el desplazamiento como una condición: un objeto inmerso en un fluido sale a flote gracias a una fuerza equivalente al peso del fluido desplazado por el objeto. Tanto el objeto como el fluido están ahí, y el fluido desplazado adquiere un nuevo significado. No ha desaparecido, pero tampoco es parte de la bañera. Ése es el *poder transformativo* del desplazamiento. [Archimedes of Syracuse described displacement as a condition: an object immersed in a fluid is buoyed up by a force equal to the weight of the fluid displaced by the object. Both object and fluid are there, and the displaced fluid takes on a whole new meaning. It’s not gone, but it’s also no longer part of the bath. That is the transformative power of displacement.] (énfasis añadido)

Y luego agrega que

algo simplemente es ‘movido’ de su lugar, pero no reemplazado. La

entidad ahora desplazada y la entidad que efectúa el desplazamiento coexisten, la primera con la apariencia de estar más gastada. De hecho, se vuelve en efecto obsoleta, si bien mientras no sea reemplazada permanecerá atrapada entre dos mundos. [something is simply ‘moved’ from its place, but not replaced. The now-displaced entity and the displacing entity coexist, with the former seeming a bit worse for the wear. Indeed, it becomes effectively obsolete, though so long as it is not replaced, it remains caught between worlds.] (101)

Podría alguien pensar aquí en Freud y en cómo su teoría de los contenidos latentes y manifiestos en los sueños puede servir de parangón. Sobre todo al entender su noción del desplazamiento como una censura o represión a nivel del inconsciente, que busca tapar aquello que aun así permanece latente, a modo de “defensa endopsíquica” [“endopsychic defense”] (155). El desplazamiento en Freud vendría a ser, de acuerdo a Charles Rycroft, el “proceso mediante el cual la energía (*catexis*) se transfiere de una imagen mental a otra” [“process by which energy (cathexis) is transferred from one mental image to another”], “el proceso por el cual los individuos cambian su interés de un objeto o una actividad a otro de tal forma que este último se vuelve un equivalente o un sustituto del otro” [“process by which the individual shifts interest from one object or an activity to another in such a way that the latter becomes an equivalent or substitute for the other”] (39). En otras palabras, el desplazamiento en la obsolescencia y el desplazamiento de las “intensidades psíquicas” [“psychic intensities”] (Freud, 155) compartirían el interés por reprimir lo que ha sido desplazado, así como en reprimir la existencia misma del desplazamiento. Siguiendo a

Freud, recalcan que “lo *importante*” está en otro lado (156). Y del mismo modo que la repetición de lo desplazado en los sueños nos demuestra su verdadera y vital importancia, la recurrencia de lo obsoleto nos obliga a su vez a no desmerecerlo, a reparar en ello.

Volviendo a la novela, la única excepción a este mecanismo, la única instancia en esta sección y en todo el libro en la que se quiebra el estricto orden cronológico, es la noche que Belano y Lima pasan junto a Amadeo Salvatierra, y que está fragmentada a lo largo de toda la segunda parte. El testimonio fragmentado de Salvatierra es importante por muchas razones, pero me interesa sobre todo recalcar su relación con el pasado y con la idea de lo que significa o implica el pasado en este libro para las dos generaciones retratadas: la de Belano, de Lima, de Müller, y la de Salvatierra, Maples Arce, Tinajero; dos generaciones que como veremos luego tienen mucho en común, y podrían incluso describirse como espejos: lo que le ha pasado a la generación de Salvatierra vendrá a pasarle, prácticamente del mismo modo, a la de Belano y Lima; sin contar con que el poeta García Madero y la poeta Cesárea Tinajero comparten más de un rasgo en común, y terminan en cierto modo intercambiando papeles, como veremos a continuación. De ahí tal vez que García Madero diga, apenas se vuelve miembro del real visceralismo, que “últimamente h[a] notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio” (15). O que Quim, un hombre también atrapado en una confusión temporal, agregue que “[e]l tiempo es una ilusión” (367). En cierto sentido, esta relación con el pasado va a venir a interrumpir el tiempo de la historia, porque el pasado va a determinar a estas dos generaciones, las va a despojar de hecho del presente, algo que parece confirmar Salvatierra cuando dice que “[l]a vida nos puso a

todos en nuestro lugar o en el lugar que a ella le convino y luego nos olvidó, como debe ser” (458)²⁸. Algo que va a venir a confirmar el estado fantasmal de Belano y Lima en el presente, siempre evocados por aquellos que los trataron en el pasado, pero en relatos cada vez más espaciados en el tiempo, incluso disparatados o difíciles de creer, relatos en cualquier caso que a medida que el tiempo va progresando los va mostrando cada vez más espectrales, la materialidad y presencia casi palpable en los diarios de Madero convertida en rumores para cuando Belano aparentemente se suicida en África²⁹ y Lima regresa a México pero nadie parece topárselo nunca o saber a ciencia cierta a qué se dedica.

Debido, en cualquier caso, al fragmentarismo con la que la leemos, que la hace abarcar toda la narración de la segunda parte, esta relación con el pasado que Salvatierra tiene va a servirle de marco estructural a toda la segunda parte de la novela, tiñéndola con el tono nostálgico y derrotado de su protagonista, que como hemos señalado heredarán sus jóvenes contertulios cuando les toque también a ellos mirar hacia atrás. En ese sentido, Amadeo Salvatierra, que tiene “una memoria de la gran chingada” (297), se va a mostrar obsesionado con ese pasado de su juventud, el del estridentismo y el real visceralismo, que México ha olvidado y prácticamente borrado del mapa. Esa obsesión va a aflorar al verse confrontado a esta otra “[c]hingada juventud” que representan Belano y Lima (162); “qué de recuerdos me traen”, les dirá al verlos (141). Esa juventud le hará pensar en la suya propia perdida y

²⁸ Este “nos olvidó” hace eco del que emite el protagonista de *Estrella distante* para referirse a él y a Weider y a toda una generación. Ver capítulo 3.

en ese pasado del estridentismo de Maples Arce y del real visceralismo de Tinajero, un pasado que se esfumó sin dejar apenas rastro. En ese sentido, y él es el primero en reconocerlo, Salvatierra es lo contrario de las pitonisas que pueden ver el futuro; él es *sólo* capaz de ver el pasado, al punto de que su casa se ha transformado en “un infierno de recuerdos” (376). Sin ir más lejos, parece ser el único capaz de hacerlo, junto a la uruguaya Auxilio Lacouture, “la versión femenina de don Quijote” (193), que en *Los detectives salvajes* será ella misma “el recuerdo” (198)³⁰, ya que “no pued[e] olvidar nada” (197). Por esta razón Lacouture se va a empeñar en mantener el recuerdo, el pasado, vivo en la memoria tanto suya como de los demás. Significativo es, por tanto, que en este libro se la asocie a ella y a esta empresa con el Quijote. Como si empeñarse en rescatar el legado de esas juventudes que ella conoció fuera una empresa destinada de antemano al fracaso.

Pero aparte de ellos dos, el pasado está ausente de la memoria colectiva de México, como ha sido dicho; a nadie más va a importarle rescatarlo, y no va a ser hasta la llegada de Belano y de Lima que se vuelva a hablar del real visceralismo. Curiosamente, ellos van a tomar el nombre de ese grupo anterior liderado por Tinajero sin haber leído nada de ellos y apenas sabido algo de ella. Lo harán como una broma y como “algo completamente serio” (17), una actitud que parece aleatoria en ese momento de la novela pero que luego cobrará sentido con la misma muerte de la poeta, una muerte accidental y absurda que en más de un sentido es la muerte de los

²⁹ Esto había sido anunciado en el prólogo a *Estrella distante*, se nos habla del “suicida” Belano que le refiere la historia al narrador; pero luego en otros cuentos posteriores cronológicamente, como “Muerte de Ulises”, reaparecerá.

³⁰ Cuando reaparezca en *Amuleto* será otra cosa, el tiempo mismo quizás, ya que ni el futuro le resultará desconocido. Ver capítulo 1.

sueños de la generación que partió en su búsqueda.

Aquí va a cobrar especial relevancia otra obsesión de Salvatierra, la poeta Cesárea Tinajero, que más bien es una proyección de esa misma obsesión ya mencionada, ya que para él Cesárea representa precisamente “el pasado de México”, alguien o algo que se aleja en una muchedumbre, una visión inalcanzable (242). Lo que hace sentido teniendo en cuenta lo ya dicho, que México se ha vuelto amnésico. Y por eso Cesárea es invisible, un fantasma (460). Y por eso, si el pasado es un fantasma, Cesárea, que es el pasado, está conectada con Amadeo, que al igual que Auxilio no puede dejar de vivir en esos recuerdos. Cesárea es un fantasma, y también lo es su producción poética: de sus años de poeta sólo se conserva un poema enigmático, que consiste de tres dibujos y el título, “Sión”, precediéndolos. Pero es que además vive en Villaviciosa, “un pueblo de fantasmas” (601). Un pueblo habitado sólo por asesinos, donde los árboles “se están muriendo” y donde hay casas “en donde al parecer no vive nadie”. Un pueblo, por cierto, del que Bolaño ya había escrito con anterioridad, describiéndolo prácticamente con las mismas palabras³¹. En el cuento “El Gusano”, escrito entre 1992 y 1994 y publicado en el volumen *Llamadas telefónicas* (1997)³², leemos que Villaviciosa es un pueblo “muy pequeño”, de menos de quinientos habitantes, “bastante pobre, con pocos medios de subsistencia, sin una sola industria”, “destinado a desaparecer” debido a “la emigración” (83). Es decir, un

³¹ El Gusano del cuento de Bolaño le dice a Arturo Belano que Villaviciosa “no tenía más de sesenta casas, dos cantinas, una tienda de comestibles” (86-7). En *Los detectives salvajes* leeremos a García Madero decir que en ese pueblo “[h]ay, por lo que pude ver, dos bares, un almacén de comestibles y nada más” (601). El Gusano agregará que “las casas eran de adobe y que algunos patios estaban encementados” (87), a lo que García Madera añadirá a su vez que “[l]as casas son de adobe aunque a diferencia de otras aldeas por donde hemos pasado este mes loco, las de aquí tienen, casi todas, un patio delantero y un patio trasero y algunos patios están encementados” (601).

pueblo que el futuro, el progreso, ha dejado atrás; un pueblo que ya sólo existe en el pasado. Un pueblo obsoleto, habitado por fantasmas. Cesárea es un fantasma y por eso nadie en Villaviciosa se preocupa por su desaparición. Su muerte es en ese sentido redundante, ella ya estaba muerta. Por eso García Madero y Lupe pueden vivir donde ella vivió, tomar su lugar, sin que nadie se inmute. Esto resulta clave si uno piensa que más adelante en ese mismo cuento leemos que sus habitantes cifran “su seguridad en la pervivencia de Villaviciosa en la antigüedad del pueblo” y “en la precariedad que lo rodeaba y lo carcomía”, lo que justamente “amenazaba su propia existencia” (84). Es decir, gente que es incapaz de dejar de mirar hacia atrás y cuya identidad gira en torno a ese mirar hacia atrás. Por eso Salvatierra sigue bailando, una afición que le inculcó Tinajero; incluso después de que ella desaparezca Salvatierra sigue bailando, porque nunca va a dejar de buscar su fantasma (297), pero también porque este fantasma le ha inculcado algo, traspasado algo, del mismo modo que se lo traspasa a García Madero cuando éste pasa a vivir en su casa. Eso explica que la última escritura de García Madero sean poemas o chistes o dibujos a la manera del único poema que sobrevivió de Tinajero³³, a pesar (y aquí está el quid del asunto) de que García Madero nunca llegó a leer ese poema. Y eso será de hecho lo último que se sabrá de él, pues el especialista en real visceralismo, el estudioso de la Universidad de Pachuca Ernesto García Grajales, ni siquiera sabrá, veinte años después, de su existencia. Va aún más lejos y la niega, como los libros de poesía y los miles de revistas negaron siempre la existencia de Tinajero. Esto tiene una razón clara: García Grajales quiere escribir un

³² También aparece en *Sepulcros de vaqueros*.

libro sobre los real visceralistas porque cree que con eso va “a traer la modernidad a Pachucha” (551). García Madero y Tinajero, sin embargo, son obsoletos.

Al igual que los muchos entrevistados que siguen dándole vueltas, Salvatierra no va a poder ni querer darle la espalda a su juventud. Aquí tal vez se marca la única diferencia con Belano y Lima. Como ha sido dicho, en la segunda parte Lima y Belano van a ser presencias ausentes a menudo evocadas por terceros. En cierto sentido esta novela es sobre personas obsesionadas por el pasado. Tenemos a Amadeo con Cesárea. A los real visceralistas con Belano y Lima. Pero ellos dos no. Si bien en un principio parecen compartir el interés de Salvatierra, pronto lo superarán. Probablemente tras la muerte de Cesárea, que es una suerte de liberación. La respuesta quizás puede encontrarse en un fragmento de la novela en la que se habla de vivir en el pasado o en el futuro. Según Ulises Lima, quienes viven en el pasado se aburren y son “razonablemente felices”, hundiéndose en la ilusión. Los que viven en el futuro olvidan y sólo son capaces de pensar en ese futuro, son “soñadores y agresivos”, “tan agresivos [...] que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros” (366-7). El quid del asunto, de acuerdo a esta cita, pero sobre todo de acuerdo a la parte de comerse los unos a los otros, parecería ser que es engañoso quedarse en la nostalgia, pero más todavía ceder a los cantos agresivos del progreso.

Reivindicando a una generación

Lo que se puede extrapolar de todo esto es que hay un interés por rescatar lo más válido de esa generación, que Bolaño no quiere asociado con sus fracasos,

³³ Significativamente, en *La literatura nazi en América* leemos que Emilio Stevens sólo publica dos poemas (204) y la primera acción poética que realiza ya siendo Ramírez Hoffman es descrita como una “broma o [...] poema” (195).

evidenciados por ese presente ausente que los ha olvidado, sino que con su juventud y la alegría y la voluntad que acarreaba esa juventud³⁴. De ahí que cuando Amadeo Salvatierra hable del general Diego Carvajal, el protector de la poesía en la época de los estridentistas, “un revolucionario de verdad” (354), un “hombre que no conoce el miedo” (298), y que quería ayudar a Maples Arce a fundar una ciudad llamada Estridentópolis (355), Amadeo diga que “veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y [...] ese fracaso se llamaba alegría” (358). En la novela esto va a quedar todavía más claro sobre todo en un fragmento en particular en el que se cuenta la historia de dos escritores, uno que tal vez fuera peruano, y otro que a lo mejor era cubano. El peruano era marxista y proletario, mientras que el cubano era campesino y feliz porque no leía teoría. Ambos escritores, se nos dice, creían en la Revolución y en la libertad, y de jóvenes tenían la *voluntad* de ser felices. Pero el peruano se ve azotado por el miedo y el servilismo literario, se comprobará como un revolucionario de mentira, será devorado por la vida y la Historia (Sendero Luminoso mediante). El cubano a su vez se verá devorado por la Revolución cubana, o al menos “[e]l sueño de la Revolución, una pesadilla caliente” (500). El cubano, claramente, se trata de Reinaldo Arenas. El peruano es más que probable que esté basado en Enrique Verástegui. Belano dice que la historia de los dos escritores es “ejemplificante” porque el destino de ambos lo es. Es decir, su historia es en cierto modo la historia de una generación (497).

³⁴ En una de sus últimas entrevistas, podemos leer su perspectiva frente a los fracasos o las derrotas: “Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota sin apelaciones, pero 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 *que esa es nuestra victoria*” (en Donoso, énfasis añadido).

Desengaños como éstos Bolaño los va a ir acumulando a lo largo de la novela, y para cuando llegamos al epílogo con García Madero, que como ha sido señalado transcurre en 1976, que a esas alturas es ya el pasado de la acción, pues la narración ya nos ha llevado hasta 1996, no leemos más la aventura, la juventud y su valor y su voluntad, de la misma manera. Como indica Roberto Brodsky, “el lector no hallará delante suyo otro horizonte que el segmento final del diario de García Madero, es decir, *el pasado*” (27, énfasis añadido). Sólo el pasado sigue teniendo algún sentido. Porque para entonces ya sabemos que la Revolución con mayúsculas fracasó, que el único conato de revivirla en Nicaragua bordeó la parodia, con el “trato de ‘compañero’, ‘compañero’ por aquí y ‘compañero’ por acá” (338) y discusiones sobre el valor en función de los cigarros que se fuman (339); sabemos que la revolución con minúsculas también fracasó y los poetas dejaron de escribir poesía, que México le dio la espalda a la poesía. Quedamos entonces con la impresión de que esa generación y esa juventud se vio abandonada a su suerte³⁵. Como señala en la novela Manuel Maples Arce, los poetas real visceralistas “eran huérfanos por vocación” (177). Estaban todos a la deriva.

Pero entonces emerge el pasado para reivindicarse a sí mismo y a su generación. El pasado, aquí, como ya hemos dicho, está encarnado en Cesárea, en la voluntad, en la juventud, en la aventura. Cesárea se va a sacrificar por los jóvenes. Es decir, el pasado se va a autoinmolar por aquellos que dan sus vidas por mantenerlo vivo, por no cerrar los ojos, por no olvidarse. De ahí lo revolucionario de lo obsoleto y

³⁵ Esto quedará todavía más claro cuando Bolaño tome el capítulo cuatro de la segunda parte de *Los detectives salvajes* y lo transforme en *Amuleto*, sobre todo cuando en el final de la novela se hace la conexión con Marcel Schwob y *La cruzada de los niños*, algo que discuto en el capítulo 3.

lo anticuado. Como dice Theodor Adorno en *Minima Moralia* en la entrada 141, “La nuance”, donde leemos que

[e]n un orden que liquida lo moderno por atrasado, eso mismo atrasado, después de haberlo enjuiciado, puede ostentar *la verdad* sobre la que el proceso histórico patina. Como no se puede expresar ninguna otra verdad que la que el sujeto es capaz de encarnar, el anacronismo se convierte en el refugio de lo moderno. [In a social order, which liquidates the modern as retrograde, then what may befall what is retrograde, if it is overtaken by the judgment, is the truth over which the historical process rolls. Because no truth can be expressed, than the one which is capable of filling the subject, the anachronism becomes the refuge of what is modern.] (énfasis añadido)

Habría que detenerse en esta idea: la historia se juzga cuando ya no se participa en ella. O más bien cuando se ha sido juzgado por ella. Cuando la historia deja algo de lado, en ese razonar que separa un antes y un después se descubre un juicio que a su vez puede ser juzgado.

Real visceralismo: la juventud y la aventura

Hemos dicho que es al ver a Lima y Belano, esa otra juventud, que Salvatierra piensa en la suya propia. En ambos casos, ambas juventudes van a estar ligadas al real visceralismo; en el caso de Salvatierra, al de Cesárea Tinajero; en el de Belano, al que ellos mismos fundaron. El real visceralismo de los años veinte, quizás para cubrirlo de un misterio que justifique la búsqueda de Tinajero, nunca es descrito con detalle pero suele asociárselo de tal modo al estridentismo que las descripciones a éste suelen

achacársele también. De ahí que cuando Luis Sebastián Rosado dice que Monsiváis asegura que los poetas estridentistas “nunca superaron el nivel de entretenimiento *juvenil*” (énfasis añadido), agregue luego que “lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas” (152). O que en otra instancia veamos a esos dos movimientos descritos como “dos máscaras para llegar a la modernidad” (460). A ninguno de los dos se los toma en serio; según el mismo Rosado, los estridentistas eran “literariamente un grupo nefasto, involuntariamente cómico” (352). Lo cierto es que a lo largo de la novela se verá justamente al real visceralismo como algo juvenil y por lo tanto impropio de ser tomado en cuenta. El mismo Monsiváis, esta vez sí directamente, describirá la “terquedad *infantil*” de Belano y Lima (160, énfasis añadido), mientras que Auxilio, cuyos recuerdos eternos obnubilarán quizás su entendimiento del presente, dirá, algo desconcertada, que los real visceralistas eran ininteligibles a veces porque “hablaban en glígligo³⁶” (196). Y Joaquín Font, Quim, una especie de mecenas loco del grupo³⁷, dirá que sospecha que Belano y Lima quieren escribir “una literatura para desesperados” (201), cuyos lectores serían “adolescente[s] o [...] inmaduro[s], acobardado[s], con los nervios a flor de piel” (202). Esta literatura está destinada a agotarse, según Quim, porque “no se puede vivir desesperado toda una vida, el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos” (202). La literatura de Belano y Lima, según Quim, es “amargada, llena de armas blancas y de Mesías ahorcados”, una literatura que *aburre* a los lectores “tranquilos” (202). Quim no será el único que critique este infantilismo.

³⁶ El “idioma” que usa Cortázar en el capítulo 68 de *Rayuela*, similar a la jergonza en su afán lúdico.

³⁷ Ver capítulo 3 sobre los personajes en apariencia locos de Bolaño, en especial la nota 36.

Incluso algunos miembros tangenciales del grupo, como Laura Jáuregui, renegarán de él debido a esto, y dirán de los demás que “casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince” (169). Hay un sostenido rechazo a la juventud en el presente, pero más que eso se ve un rechazo a la juventud propia, a la pasada, probablemente porque al contrastarla con el presente posterior pareciera que se ha perdido más que la energía, también los sueños. Ése es el caso de Daniel, que dirá que “la juventud es una estafa” (454), al comparar los sueños que tenía entonces con el presente que se ha fraguado, mucho más práctico y predecible. Lo mismo se podrá desprender de las palabras de la ex novia de Daniel, Claudia, la judía argentina que Ulises Lima va a visitar a Israel. Cuando muchos años después de esa visita, ya consumado el quiebre emocional entre ambos, ella llama a Daniel una noche y le cuenta un sueño que tuvo sobre el futuro que no fue entre ellos dos, sobre los hijos que no tuvieron, sobre “una batalla que se aleja y que al alejarse arrastra tras de sí todas las interpretaciones” (453). Esto evoca, por supuesto, al fantasma de Cesárea alejándose, pero también nos sirve como indicativo de que el pasado será entonces, para la generación de Bolaño, un campo de batalla en el que será fundamental saber de qué lado y en qué bando está cada individuo. Y la actitud frente a la juventud pasada será uno de los baremos para medir esto.

Por esa razón, si todo el mundo parece rechazar la juventud, los real visceralistas la van a exhortar. Si Belano y Lima describen el “[l]umpenismo: enfermedad *infantil* del intelectualismo” (196, énfasis añadido), ellos van a abrazar esa actitud o “enfermedad” y van a querer quedarse en ese estado, negando que la juventud sea algo reprochable o reprobable. Porque al fin y al cabo para ellos la poesía

misma, como le dicen a Amadeo Salvatierra, es como “una broma que encubre algo muy serio” (376). Y por lo tanto el poeta debe mantener una actitud algo juguetona frente tanto a la vida como a la poesía. En la novela, Rafael Berrios dice que esa manera de ser de Belano y Lima, infantil, o como si se estuvieran tomando todo en serio y todo en broma al mismo tiempo, “era su manera de hacer política, de incidir políticamente en la realidad” (321). En cualquier caso, es natural que tanto Jáuregui como Daniel critiquen a la juventud pasada: no calza bien con el presente que se han fraguado: ella no ha vuelto a escribir poesía, él le ha dado la espalda a su pasado.

La juventud en Bolaño, en *Los detectives salvajes* pero también en el resto de su escritura, estará siempre asociada a la alegría y a la aventura³⁸. Si uno sabe eso puede entender la siguiente escena de la novela: Belano comenta que los soldados de Liberia son todos muy jóvenes, su amigo señala que “se matan como si estuvieran *jugando*” (énfasis añadido), a lo que Belano responde, con aparente calma, que eso “[n]o deja de ser bonito” (547). Más adelante, en ese mismo fragmento (que como hemos señalado atrás es clave porque es uno de los dos en los que la fecha señalada corresponde con la entrevista), veremos al fotógrafo argentino Jacobo Urenda, a pesar de estar en medio de la Guerra Civil en Liberia, presto a emprender un viaje del que probablemente no salga vivo. A pesar de creer que él y sus acompañantes ya están en realidad muertos y la esperanza que tienen de sobrevivir es tan sólo una ilusión, a pesar de todo eso “estaba contento porque [se] encontraba en medio de una aventura y

³⁸ Quizás uno de los momentos registrados en el que más emoción muestra Bolaño es cuando, hablando con el escritor chileno Pedro Lemebel en la ahora infame entrevista que le éste le hizo junto con la académica Raquel Olea (pero antes de la llegada de ésta), Bolaño comenta que un grupo de escolares lo reconoció en la entrada de la Feria del Libro y le pidió que los ayudara a entrar en ella ilegalmente, cosa que asegura haber hecho.

[se] sentía vivo” (543).

El riesgo, el peligro, la sordidez, formarán un conjunto del que la juventud no reniega. Como botón de muestra la anécdota apócrifa que Ulises Lima le cuenta al poeta gay Luis Sebastián Rosedo, después de recitar en francés el poema “El corazón atormentado” de Arthur Rimbaud (1855-6)³⁹. Lima asegura que ese poema es sobre el momento en el que Rimbaud, yendo a la Comuna, es violado por soldados (158-9). Se mezcla pues aquí el afán poético con el revolucionario, con la aparente conclusión de que hay que darlo todo por la causa. Y que el poeta, y nadie más, efectivamente lo da todo.

³⁹ Luis Antonio de Villena afirma lo mismo sobre este poema, que suele traducirse como “El corazón robado”: “*El corazón robado*, escrito en mayo de 1871, alude a la más que probable violación del adolescente Rimbaud (escapado de casa) por los soldados del cuartel de la rue Babylone, en París, tras los sucesos de la Comuna, a los que había acudido. De ahí el tono cuartelero y soldadesco del conjunto, desolado y paródico” (126).

A modo de conclusión:

Consejos de un discípulo de Bolaño a un fanático de Bisama

El 20 de octubre de 2019, a dos días de iniciado el estallido social en Chile, el presidente Sebastián Piñera dijo en cadena nacional que el país estaba en guerra “contra un enemigo poderoso”. Con esto no hizo sino poner de manifiesto la profunda heterocronía en la que sigue sumida la realidad chilena desde 1973 y que ha sido uno de los temas de esta tesis. Después de todo, el “enemigo poderoso” surgió del llamado de los estudiantes escolares a esquivar el pago del metro a modo de protesta por el alza de las tarifas, y para el momento en el que Piñera pronunció su desafortunada frase se había convertido en una revuelta nacional en pos de un modelo económico más justo y menos desigual. Por supuesto, no ayudó que el presidente hiciera ese anuncio rodeado de militares, en una imagen que traía a la memoria —todavía fresca— el recuerdo de la Junta Militar que gobernó el país hasta hace treinta años. Tampoco lo hizo el que a continuación declarara toque de queda y estado de emergencia, una medida nunca antes vista en democracia, y que mantendría durante los siguientes ocho días. O que pusiera fin a ese decreto, significativamente, el día después de que más de un millón de personas marcharan por las calles de Santiago protestando por reformas sociales, calificando a la marcha con términos que parecían describir un asunto del pasado y que ignoraba los más de quince muertos que la represión policial y militar se había cobrado (a día de hoy son más de una treintena, además de miles de heridos y detenidos): “La marcha que todos vimos ayer fue una marcha multitudinaria, alegre y pacífica, y que abre grandes caminos de futuro y de esperanza. Todos hemos

escuchado el mensaje y todos hemos cambiado. *Ahora* tenemos que unir fuerzas para dar respuestas verdaderas, urgentes y responsables a esas demandas sociales de todos los chilenos” (El Mostrador, énfasis añadido). Palabras a todas luces absurdas, más aún teniendo en cuenta que la protesta era en gran parte en contra de él, como alguien que es percibido por la mayor parte de la población¹ como una encarnación de todo lo que está mal con el sistema neoliberal, y que no hacen sino reforzar ese desajuste entre las clases sociales que Bolaño retrató tan bien en algunos de sus libros, y que precisamente tiene su germen en la instauración de ese modelo en Chile. De hecho, podría decirse que, hasta la fecha, quizás lo más relevante o decidor de este proceso, que lleva ya cinco meses sin mostrar indicios de que vaya a acabarse pronto², ha sido precisamente que el gobierno haya tomado medidas que en su mayoría pueden catalogarse de represivas antes que políticas, lo que entre otras cosas ha mandado el mensaje claro de que el modelo neoliberal no se puede o no se debe tocar. Pero eso no ha quitado que las protestas hayan hecho aflorar esa falta de hegemonía histórica que se vive en Chile desde el golpe militar. En una entrevista concedida durante esos días, Bruno Montané, de visita en el país por tercera vez desde su exilio en 1974, expresó precisamente su impresión ante este evidente choque de temporalidades:

A la semana de regresar sentí que estábamos como hace 45 años, que es cuando me fui. Y te lo explicas por el empresario que dirige el país, porque jamás se puede decir que Piñera es un presidente, ya que no se ha comportado como tal. Ese tipo no gobierna, sino que sólo gestiona

¹ A fines del año 2019, es decir casi dos meses después de iniciadas las protestas, el índice de desaprobación en contra de Piñera era de un 80%, y llegó a ser de un 94% en el momento más álgido del estallido (CNN Chile).

los negocios de su clase. [... Lo que está pasando se trata de] una pulsión antigua que es el deseo de revolución, el deseo que las cosas cambien para todos y que no se queden en esta normalidad democrática, que es burguesa y controlada por empresarios. Además, por primera vez desde los tiempos de la Unidad Popular que hay una transversalidad de personas manifestándose. La clase media se ha implicado de verdad en esto porque también se siente tocada en la dignidad. (en Castro)

Aun desconociendo los posibles cambios a futuro (o la ausencia de ellos) que este estallido pueda traer consigo una vez que se acabe, lo que resulta claro es que más temprano que tarde se verán sus efectos en la literatura. De momento toca quizás reevaluar parte de la escritura del pasado reciente o el presente que lidiaba y lidia con estos temas. En ese sentido, la obra de Bolaño resulta quizás más relevante que nunca. Si bien nada en su obra prefigura realmente el estallido —pues, como hemos visto, su presente es estático e improductivo—, la gente saliendo a las calles y “tomándose las” en cierto sentido sí recupera el vaticinio de Allende de las Alamedas que se reabren para que por ellas camine al fin el hombre libre. Algo que puede verse, por cierto, en otra cosa que comentó Montané en ese mismo viaje, y que podría aplicarse a Bolaño también, así como al resto de su generación: “Con respecto a la revuelta social, me parece una cosa increíble este espíritu colectivo que se ha generado. Los muros que también han hablado, oscilando sus mensajes entre la rabia y la poesía. Mi adolescencia en Chile fue durante la UP, pero había un lenguaje distinto, más regulado. Hoy hay *una nueva manera* de cómo decir las cosas” (en García, énfasis

² La pandemia podría decir otra cosa, sin embargo.

añadido). ¿Cuál será esa “nueva manera de decir las cosas” en la literatura chilena del futuro?

Hay quizás cuatro escritores que en ese sentido han tomado el testigo de Bolaño en Chile: Álvaro Bisama, que empezó escribiendo crónicas y luego utilizó ese género para moldear una ficción que espejea las miserias del neoliberalismo chileno; Mauricio Electoral, que en sus novelas lidia con el exilio como eje que obliga a confrontar el presente y el futuro del país; Marcelo Leonart, que escribe una literatura de denuncia social cercana al panfleto; y Nona Fernández, que escribe sobre la memoria y el olvido.

El escritor que ha llevado el ejemplo más lejos es sin duda Bisama, quizás su heredero más evidente³, que incluso publicó su primer libro el mismo año en que murió Bolaño. El presente neoliberal les ha pasado por encima a todos los personajes que pueblan los libros de Bisama, dejándolos marchitos a la vez que impasibles. De hecho, son pocas las veces que intentan rebelarse; sólo se me ocurre una en este momento: una mujer que se inyecta la sangre de un mono esperando una revelación que nunca llega. Por lo tanto, se aferran a lo que tienen a mano, a lo inmediato, con vacíos que no pueden ser nunca llenados porque nacieron con ellos y, aunque pudieran llenarlos, no sabrían con qué hacerlo. Sus personajes no buscan nada por eso mismo; se conforman con lo que se encuentran en el camino: saben que esa búsqueda fracasó antes de que comenzara, que sus carencias son carencias innatas; saben que nacieron

³ Su novela *El brujo*, de hecho, condensa de manera casi literal gran parte de esa herencia. Por un lado tiene a dos personajes públicos siniestros que resultan muy similares a Oido y Odeim de *Nocturno de Chile*; además, presenta el tema de la fotografía que visibiliza lo que la dictadura ha querido ocultar; finalmente, sus descripciones del sur, específicamente de Chiloé, recuerdan bastante a las del sur de Bolaño, en especial la de Concepción en *Estrella distante*.

en un mundo implacable y que morirán en él. Y que todo seguirá igual que antes. La literatura de Bisama en ese sentido se proyecta desde el punto de partida que es la de Bolaño, pero nos muestra una realidad que es mucho más macabra que la de éste porque no se atisban posibles cambios, porque nunca se vio enfrentada a un pasado que fuera diferente. De ahí que en su escritura no haya espacio para la risa. Hay una escena en uno de los cuentos de *Death metal* (2010) que grafica muy bien lo que trato de decir. Una mujer se está muriendo, y va a ver a su padre, a quien no ha visto en años. El padre trabaja en un supermercado, haciendo publicidad disfrazado de un pollo. Al verla se saca la cabeza de pollo y conversan. La mujer entonces tiene el siguiente monólogo interior: “Tú eres la pesadilla. Cambias los colores. El aire se respira más espeso, más turbio. Así me sentía. Así me siento, le dije a mi padre mientras veía cómo las pelusas amarillas se desprendían de su disfraz de pollo, se elevaban al cielo, con la brisa helada de la mañana en el puerto”. Ése es el único humor que tiene cabida en los libros de Bisama, un humor tan negro y espeso como las vidas de sus personajes.

No hay otros discípulos de Bolaño tan claros como Bisama. La literatura de Mauricio Electoral tiene algunos paralelos, quizás porque por edad y circunstancias de vida están más cercanos. Electoral, cuyo “universo narrativo está atravesado por la política” (en Matte), también comparte con Bolaño sus inicios como poeta y una vida que ha transcurrido mayormente en el exilio europeo. *La burla del tiempo* (Premio Biblioteca Breve 2004), por ejemplo, es una novela generacional sobre la dictadura pero sobre todo sobre la post-dictadura y el exilio, quizás desde una vereda más acomodada que la que nos presenta Bolaño. También trata de eso *No hay que mirar a*

los muertos (2015), en la que alguien que ha vivido en el exilio durante treinta años vuelve a un país corrompido por el neoliberalismo. *Pequeños cementerios bajo la luna* (2018), su última novela, trata de un pinochetista que tiene un hijo anti-pinochetista.

En la misma vereda, pero acercándose más al panfleto, se encuentra la literatura de Marcelo Leonart. Salido de los talleres literarios que formaron a la Nueva Narrativa (Poli Délano, Antonio Skármeta y Carlos Franz), su escritura suele rondar la denuncia social y la contingencia chilena. Ha escrito sobre ministros de Pinochet, sacerdotes abusadores y el conflicto mapuche. Sin embargo, mantiene una cercanía que parece hipócrita con la centralidad: fondos del Estado financian muchos de sus proyectos, postula a premios que concede la derecha chilena a la que denosta repetidamente, etcétera. En una categoría similar se encuentra la premiada Nona Fernández, que escribe una literatura de nicho de la memoria alrededor de la historia reciente de Chile. La obra de teatro *El taller*, por ejemplo, retoma la historia de Mariana Callejas que narraron Lemebel y Bolaño en clave de humor negro.

Pero tanto Bisama como Electorat como Leonart como Fernández presentan una situación social en apariencia irreparable. Lo que vuelve a este estallido y revuelta particularmente interesante, en la medida en que al menos en principio podría transformarse en un punto de partida para algo más. Si surgirá una literatura que hable de los mismos temas, como la de Bolaño y Bisama, pero que se proyecte hacia otros rumbos, con otras conclusiones que de momento nos resultan desconocidas, está por verse.

Apéndice I:

Cronología de Roberto Bolaño

- 1953 Nace en Santiago el 28 de abril Roberto Antonio Edwin Bolaño Ávalos. Hijo de León Bolaño (camionero y boxeador) y Victoria Ávalos (profesora de matemáticas). “Mi madre leía algunos libros; mi padre leía novelas de vaqueros de vez en cuando. Y leía novelas de vaqueros porque no había televisión”¹, dirá en una entrevista póstuma al Canal 4 argentino, en la que también describirá a su familia: “Yo provengo de dos familias. Una que arrastraba unos quinientos años de analfabetismo, constante y riguroso. Y la otra, la materna, que arrastraba unos trescientos años de desidia, constante y rigurosa. Y en ese sentido soy una oveja negra en mi familia”. En “Patria” se lee: “Mi padre fue campeón de boxeo, el más valiente, el más salvaje, el más astuto, el mejor...” (23).
- 1954 Nace María Salomé, su hermana. Su infancia transcurre entre Quilpué, Los Ángeles y Cauquenes.
- 1957 Nace Bruno Montané Kreps en Valparaíso.
- 1968 Bolaño se muda a México con su familia (15 años). “Para mí fue cambiar el

¹ “Mi madre leía novelas de amor que le enviaban por correo desde Santiago y también leía revistas esotéricas. Mi padre sólo leía novelas de vaqueros. Yo leía a Nicanor Parra y creía que eso me daba ventaja”, se lee en *Sepulcros de vaqueros* (105).

potrero por la metrópolis, fue muy fuerte” (Canal á). Abandona los estudios. Así se lo resume a Elsa Fernández Santos en una entrevista: “Llegué a los 15 años a México y fue alucinante [...]. No sé si ocurre en otras ciudades, pero el DF es totalmente autosuficiente, no necesitas salir de ahí. Pasé años sin ir al mar, sin la necesidad de ir al mar porque todo lo daba DF. Estudié un tiempo y luego dejé de estudiar porque quería ser escritor”. El 18 de septiembre, a escasas dos semanas de la matanza de Tlatelolco y mientras el ejército invade la Ciudad Universitaria de la UNAM y se toma el campus, Alcira Elida Soust Scaffo se esconde en un baño del octavo piso y permanece escondida allí doce días, comiendo papel higiénico y tomando agua del retrete, anécdota que Bolaño novelizará en *Amuleto*. Debido al escorbuto Soust perderá varios dientes después de ese encierro. José Revueltas escribirá de ella: “*¡Alcira, Alcira, dios mío! Maravillosa, hermosa, qué bella y pura, qué noble, terrenal, amada, entrañable, nada de este mundo. Eres un ser insensato y transparente. [...] ¡Y te dejamos tan sola! ¡Cobardes, sucios desaprensivos, criminales! [...] Escribiré mucho sobre ella, cuando haya tiempo de desarrollar estas notas (¡quién sabe cuándo!). De los poemas suyos que imprimía en el mimeógrafo del comité, por las madrugadas, cuando Kreutzer y Ricardo ya dormían y yo continuaba trabajando dentro de mi cubículo, allá en las alturas de ese octavo piso, a donde me llegaban todas las voces, los ruidos y los paisajes de Ciudad Universitaria*”.

- 1970 Bolaño conoce a Alcira Scout Scaffo. En *Amuleto* se puede leer: “[Y]o conocí a Arturito Belano cuando él tenía diecisiete años y era un niño tímido que escribía obras de teatro y poesía y no sabía beber” (11).
- 1971 El poeta chileno Jaime Quezada, amigo de su madre, se muda a vivir con ellos. En una entrevista a María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz lo recuerda así: “Conocí [...], porque era amigo de mi madre, a un poeta chileno a quien todo el mundo odia, con razón”.
- 1972 A finales de año Quezada regresa a Chile para participar del régimen de Salvador Allende.
- 1973 Bolaño vuelve a Chile en agosto, por mar y tierra, para ser parte a su vez del proceso revolucionario y vive con Quezada en Santiago². En una entrevista a El Mercurio de Valparaíso en 1999 queda clara la distancia que tomó con los años de él: “Yo vivía en casa de Jaime Quezada, que ahora es un poeta casi oficial” (11). En *Sepulcros de vaqueros* se lee, sobre ese regreso a Chile: “¿Qué quieres hacer entonces?, dijo mi padre. La revolución americana,

² En 2009, Larry Rohter escribió un artículo en *The New York Times* asegurando que este viaje nunca se produjo. Sin embargo, se conservan cartas escritas a su madre describiendo su paso por Managua, Ecuador, Perú, y un viaje en tren desde Valparaíso a Santiago. En el mismo artículo de Rohter el padre de Bolaño asegura haberle ayudado a regresar a México contactando a la embajada. En *Sepulcros de vaqueros* se dan más pistas: “Una semana después me dieron dinero para atravesar Centroamérica en autobús y me compraron en el mismo DF el billete de barco que me trasladaría desde Panamá hasta Valparaíso” (134).

claro, dije yo. ¿Qué revolución americana?, dijo él. Mi madre, hasta entonces silenciosa, dijo Dios mío. Después les dije que me iba a Chile. ¿La revolución chilena?, dijo mi padre. Moví la cabeza afirmativamente. Pero si tú eres mexicano, dijo mi padre. No, soy chileno, dije yo, pero eso es lo de menos, todos los latinoamericanos deberíamos ir a Chile a apoyar la revolución” (133-4). El 11 de septiembre lo pilla en Santiago: “Yo hubiera preferido ir a una célula del MIR. Pero la única que había era la del partido comunista, ni siquiera había célula socialista. Y allí nos juntamos gente de diferentes edades y de diferentes opciones políticas, dentro de la izquierda. La desorganización era tan grande que me intentaron mandar en bicicleta a conectar con otra célula, porque el problema era que las células se habían desconectado entre sí. Porque nadie sabía qué hacer. Y finalmente a mí me mandaron a vigilar la casa de alguien que presumiblemente era de derechas. Y al cabo de quince minutos de estar en esa calle, solo, no había absolutamente nadie en la calle, se me olvidó la contraseña, el nombre, todo. Y lo único que quería era largarme, porque como comprenderás estar allí era ser un blanco. Pasaba un jeep del ejército y me iban a disparar en el acto. Además, los militares lo habían dicho en un bando militar: no querían gente en la calle. Y amenazaban con juicios sumarísimos, y en el terreno, con ejecución inmediata. Y en ese momento el jefe de la célula comunista tuvo su única salida inteligente, que fue decir, mira, vamos mejor a esperar acontecimientos, a que se pongan en contacto con nosotros, y esta noche

salen a conectar con otra gente los veteranos, y los veteranos del partido comunista. Porque claro, ellos por ejemplo no tenían ninguna constancia de que yo no fuera un infiltrado de Patria y Libertad, por ejemplo. El caso es que ésa fue mi participación en el 11 de septiembre, sin pena ni gloria, ni actos de heroísmo ni nada. Más bien fue para echarse a reír, o a llorar” (Canal á)³. Dice ser detenido en noviembre y pasar ocho días encarcelado. Además de comentarlo en entrevistas, los cuentos “Detectives” de *Llamadas telefónicas* y “Carnet de baile” de *Putas asesinas* darán cuenta de esto, así como una mención en *Amuleto*. Esta versión, indirectamente, está corroborada por Jaime Quezada en *Bolaño antes de Bolaño: una residencia en México*, que achaca la detención a la xenofobia imperante en Chile en el momento y al “marcado canturreo mexicano de su hablar y el aspecto desfachatadamente extranjerizante y desafiante de su vestimenta” (116). En su *El año de la ira*, el mismo Quezada había asegurado que Bolaño no estaba en Santiago durante el golpe sino que en el sur, específicamente en Mulchén, visitando familia; pero luego se desdijo de esta versión y la achacó a un error de imprenta⁴.

³ Este testimonio está refrendado, prácticamente palabra por palabra, en *Sepulcros de vaqueros* (“El golpe”, 152-8). Ver Nota 7 del apéndice II.

⁴ En *Sepulcros de vaqueros* podemos ver un trasunto de Jaime Quezada en el pintor Juan de la Cruz: “El pintor se sentó sobre la cama que yo acababa de abandonar y dijo que no me preocupara, que mi madre estaba bien, o que eso pensaba él, y luego dijo que ojalá él pudiera estar ahora junto a mi madre e incluso junto a mi padre, o mendigando por Chapultepec que es algo que recuerdan los turistas y Juan de la Cruz no hacía mucho había estado en México. Los militares se han levantado, dijo, está todo perdido. Mi primera impresión fue de alivio” (152).

1974 Vuelve a México con una supuesta estadía intermedia en El Salvador. Dice haber conocido a Roque Dalton. En México, por mediación de Quezada, conoce a Bruno Montané, que inspirará el personaje de Felipe Müller en *Los detectives salvajes* y de quien escribirá: “He aprendido poesía, también, y camaradería cotidiana, de Bruno Montané, quien llegó a mi casa en México, en 1974, cuando tenía 17 años y yo 21, y de allí en adelante cuántas aventuras, recitales, préstamos, S.O.S., conversaciones en el fondo de la Gillette” (en Bianchi). Monserrat Madariaga describe el encuentro: “Antes de partir, Montané obtuvo de Jaime Quezada la dirección de una familia chilena viviendo en el D. F., la familia Bolaño-Ávalos, como es de suponer. «Cuando fui a visitarlo —dice Montané— él salía de su edificio y le pregunté si conocía a un vecino que era chileno, y que se llamaba Roberto: ‘yo soy Roberto’, me contestó curioso y sonriente». Montané le contó que escribía poesía, y este que creaba obras de teatro con raros superhéroes. Tiempo después, ya consolidada la amistad, el chileno/mexicano le invitaría a participar del fin de sus días dramáticos, con la quema de las setecientas páginas escritas para montajes de teatro: —Mientras las páginas se quemaban tuve la impresión de que Roberto sabía que la fuerza poética reunida en esas páginas —esa concentración alcanzada en largas noches de intensa escritura— se vería multiplicada por esa suerte de ritual de la pérdida. Fue como si dijera, ya está, ahora a escribir versos, a escribir poemas, todo lo que ahora puedo aprender está en la poesía” (52).

- 1975 Funda junto a Mario Santiago Papasquiaro (seudónimo de José Alfredo Cendejas) y el también chileno Bruno Montané (en la casa de este último, en el número 17 de la avenida Argentina) el movimiento infrarrealista. Escribe junto a Montané el poemario *Gorriones cogiendo altura*, preseleccionado en el concurso Casa de las Américas, que nunca se publicó. La sección de Bolaño estaba titulada “Venas de sarga americana, o Visión pornográfica del capitalismo”.
- 1976 Edita la primera antología infrarrealista, *Pájaro de calor: ocho poetas infrarrealistas*. Su biografía reza: “Nació en Santiago de Chile en 1953. Poeta y escultor. Tiene publicado ‘Reinventar el Amor’, 1976, y aparece en la antología **11 poetas jóvenes de Latinoamérica**, próxima a editarse. Codirige la revista ‘Correspondencia Infrarrealista’. Tiene un libro inédito” (31). También en ese año publica su primer libro de poemas, *Reinventar el amor*. Y comienza a colaborar como articulista en diversos medios, como la revista Plural. En la librería Gandhi del DF se recita el “Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto infrarrealista”, escrito por Bolaño. Bruno Montané Krebs se muda a Barcelona.
- 1977 Bolaño también se muda a Barcelona, primero a la calle Gran Vía y luego de un año al número 45, escalera B, de la calle Tallers. Conoce a Antoni García

Porta. Mario Santiago deja México por Israel (vía París). Este viaje, motivado por un amor no correspondido, aparece en *Los detectives salvajes*. En París será la última vez que se vean.

- 1979 Edita junto a Mario Santiago, que ha vuelto a México, la antología de poesía *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego (11 jóvenes poetas latinoamericanos)*. Empieza la escritura de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* junto a A. G. Porta. Ambos también escriben en esta fecha “Diario de bar”.
- 1980 Se muda a Gerona, a la calle Capuchinos. Originalmente a vivir con su hermana Salomé y su esposo, pero éstos se mudan a México a los pocos meses y Bolaño queda solo. Vive de los ahorros de su trabajo de vigilante en el camping Estrella de Mar. En “Sensini” podemos leer: “En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata. Vivía en Gerona, en una casa en ruinas que me habían dejado mi hermana y mi cuñado tras marcharse a México y acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno en un camping de Barcelona, el cual había acentuado mi disposición a no dormir durante la noche. Casi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos que comenzaban a las siete de la tarde, tras despertar” (13). En el “Dossier Territori Bolaño” se consignan algunos testimonios de las personas que lo trataron, como Ignacio Huertas: “Siempre

estaba absorto pensando en sus proyectos. Se le notaba un punto de angustia, supongo que por la precariedad de la situación en que vivía. Nosotros entonces éramos pobres, pero no teníamos compromisos ni nos importaba mucho nada. Él no salía. A las ocho de la tarde, cuando la gente iba hacer la cerveza, él te decía que se iba a casa, que tenía que escribir. Ni tan si quiera recuerdo verlo bebiendo”, y Anna Francés: “Parecía infeliz, gris, pero tenía mucho encanto. [...] No se hacía casi con nadie. Conmigo y otros compañeros se hacía más porque éramos amigos de su madre, pero era introvertido, un solitario. No caía bien a la gente. Gerona era una ciudad difícil, y él, un pobre sudaca sin un duro”. Como recoge Natasha Wimmer, para entonces “su rechazo por el *establishment* literario se había vuelto una especie de rabia” (xv). Escribe *Amberes* (que aparece con muy pocas modificaciones como “Gente que se aleja”, poemas en prosa, en *La Universidad Desconocida*). En el prólogo escrito en 2002 recoge algunas sensaciones sobre ese último año en Barcelona: “El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino”. Comienza una correspondencia con Enrique Linh, a la que hará referencia en “Encuentro con Enrique Linh”. Corta relaciones con el padre hasta 1998.

- 1981 Conoce a la catalana Carolina López, de 20 años. Decide, aconsejado por Antonio di Benedetto, ganarse la vida presentándose a concursos literarios, “los premios búfalo”, según les llamaba, porque “un piel roja tenía que salir a cazar pues en ello le iba la vida”, como consigna en la “Nota preliminar” de *Monsieur Pain* (11-2).
- 1982 Escribe *Las revelaciones de M. Pain, texto científico sobre las tribulaciones de un francés en el París de 1938* (novela), que luego retitularía *Las tribulaciones de Monsieur Pain* y posteriormente *La senda de los elefantes*. Termina por su cuenta la redacción de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. En el apéndice, titulado “Manuscrito encontrado en una bala: Diario de Ángel Ros”, aparece Mario Santiago en París, acaso espejeando su encuentro real en esa ciudad: “Durante la comida (arroz con atún y guisantes) ha llegado un poeta mexicano llamado Mario Santiago, ha besado a la niña, se ha hecho servir un plato con lo que quedaba, ha bebido el vino que yo traje y nos ha recitado un poema titulado ‘Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger’” (160).
- 1983 Presenta el cuento “El contorno del ojo” al II Premio de Alfombra de Cuentos, organizado por el Ayuntamiento de Valencia. Consigue el tercer lugar. Antonio Di Benedetto queda segundo.

- 1984 *La senda de los elefantes* (novela) gana el Premio de novela corta Félix Urabayen, del Ayuntamiento de Toledo. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* gana el Premio Ámbito Literario de Narrativa. Se muda a vivir con Carolina López. Alcira Soust Scaffo es internada en un hospital psiquiátrico.
- 1985 Se casa con Carolina López y ambos se mudan a Blanes. Viven en la trastienda del negocio de bisutería de Victoria Ávalos, ubicado en la intersección de las calles Cristofor Colom y Lluís Companys, en el barrio turístico de Els Pins. En *La pista de hielo* se puede ver esto: “Con el dinero ahorrado alquilé un local que transformé en tienda de bisutería, el sitio más barato que pude encontrar y que consumió hasta mi última peseta. [...] Aquel invierno convertimos la tienda en nuestra casa, es decir, allí teníamos nuestras colchonetas y sacos de dormir, nuestros libros” (17). Carolina López obtiene un puesto de burócrata en el ayuntamiento, y sobreviven prácticamente gracias a su sueldo y al escaso dinero que Bolaño gana ayudando a su madre en la tienda. Se mudan eventualmente al número 2 de la calle Aurora, como consigna en “La colonia Lindavista”, de *El secreto del mal*: “En Blanes viví durante unos años en un piso de la calle Aurora, por lo que me parece poco probable que también en México hubiera vivido en otra calle Aurora, si bien es cierto que este nombre es bastante usual y que muchas calles de muchas ciudades lo llevan. La calle Aurora de Blanes, en

cualquier caso, no tenía más de 20 metros y se podía decir que más que una calle era un callejón” (17).

- 1988 Alcira Soust Scaffo regresa a Montevideo en un grave estado físico y psicológico. Lleva consigo una carta de su médico en la Clínica San Rafael del DF, Ricardo Colin: “Se ha llegado al diagnóstico de psicosis delirante crónica de características paranoides; cuando recibe tratamiento mejora y se controla la sintomatología, sin embargo su situación social y laboral en este país es precaria pues está bajo el cuidado de sus amigos, quienes evidentemente no pueden proporcionar el ambiente de estabilidad que la paciente requiere para su manejo a largo plazo” (en Platero).
- 1990 Nace su primogénito, Lautaro. De acuerdo a su editor Jorge Herralde es el momento en que decide escribir prosa para poder mantener a su familia. El año 2012, sin embargo, Josep Massot publica un documento inédito fechado en 1978 en el que Bolaño expresa lo siguiente: “No quiero escribir más poemas: quiero escribir una NOVELA, pero me cuesta tánto [sic] empezar”.
- 1992 Sufre fuertes dolores abdominales y de espalda, acompañados de vómitos. Se le diagnostica la enfermedad que acabará con su vida, una insuficiencia hepática crónica, “un trastorno inmunológico que afecta a las vías biliares y va dañando el hígado”, de acuerdo a Víctor Vargas, su hepatólogo. Escribe

“El Gusano”, cuento que luego aparecerá en *Llamadas telefónicas* y en el que se anuncia la existencia del pueblo mexicano en el que sólo viven asesinos, Villaviciosa, clave para su novelística. El personaje también aparece en el poema “El Gusano”, incluido en *Los perros románticos*. De acuerdo a Bolaño, éste es el momento en el que se dedica exclusivamente a la escritura. Como dice en una entrevista con Almudeña Montaña: “He hecho de todo antes de ser escritor. Trabajos muy humildes y poco solicitados, como vender zarandajas por los mercados. Pero desde 1992, solo me dedico a escribir. En aquel momento tomé una decisión radical: o vivía de la literatura o me moría de hambre. Y hasta ahora, aunque muy humildemente, he podido comer de la escritura. A los dieciséis años decidí ser escritor, aunque... también me encantaría encontrar una marquesa para ir a actos sociales y no tener necesidad de trabajar, como le pasó al escritor Truman Capote”.

- 1993 *La pista de hielo* (novela), que gana el premio Ciudad Alcalá de Henares, y *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (poemario). Escribe “Sensini”, que abrirá *Llamadas telefónicas*, sobre su amistad con Antonio Di Benedetto. Escribe “Patria”, que será incluido en *Sepulcros de vaqueros*.
- 1994 Empieza a escribir *2666*.

- 1995 *El último salvaje* (poemario) y *Los perros románticos* (poemario), que gana el premio literario Ciudad de Irún. Envía el manuscrito de *Estrella distante* (novela) a Jaime Quezada para que intente su publicación en Chile en Planeta, que publicaba en esa época a los autores de la Nueva Narrativa.
- 1996 Publica *La literatura nazi en América* (novela) por Seix Barral y *Estrella distante* (novela) por Anagrama, que publicaría cada uno de sus libros posteriores a excepción de *Una novelita lumpen*. Escribe “Sepulcros de vaqueros”, luego incluido en el volumen homónimo. Conoce a Carmen Pérez de Vega, su última amante conocida y quien lo llevará al hospital en la noche en que fallece.
- 1997 *Llamadas telefónicas* (cuentos) gana el Premio Municipal de Santiago. El cuento “Sensini” gana el Premio Literario Kutxa Ciudad de Sant Sebastián. Se muda al número 17 de la calle del Lloro. Muere Alcira Soust Scaffo, por una infección respiratoria, a los 73 años. Años después Bolaño la recordaría así en una entrevista: “Ella es como la testigo amnésica de un crimen que intenta recobrar la memoria, así que en ese sentido actúa también como una metáfora: los latinoamericanos hemos presenciado crímenes que luego hemos olvidado” (en Bajter, III).
- 1998 El 10 de enero muere Mario Santiago Papasquiaro. *Los detectives salvajes*

(novela) gana el XVI Premio Herralde. En febrero, durante la presentación de *Llamadas telefónicas*, Bolaño conoce en Gerona a Javier Cercas, a quien había visto brevemente, por mediación de Xavier Corominas, en 1981 o 1982. Al preguntarle Corominas por una novela que estaba escribiendo, Bolaño respondió en esa ocasión: “va va, pero no se sabe muy bien hacia dónde va”, frase que luego Cercas usaría en su novela *El inquilino*. Planeta reedita en Chile *La pista de hielo*, publicada originalmente por la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares. Bolaño dice en una entrevista con Cristóbal Peña, a raíz de esta publicación y su regreso a Chile después de 25 años de ausencia: “Edito esta novela acá porque es la única que tengo sin compromiso, todas las demás tienen vendidos sus derechos de autor. Quería publicar algo en Chile, nunca he publicado algo entero, sólo poemas en antologías y cuentos”. Planeta también publica la antología de autores locales *Honrarás a tu padre*, que incluye el cuento “Últimos amaneceres en la Tierra”, que aparecerá más tarde en *Putas asesinas*. En una entrevista recuperada póstumamente por René Gajardo, Bolaño descarta sentirse afín a la Nueva Narrativa Chilena: “partícipe no me siento, pero generacionalmente digamos que hay una proximidad, estamos en una misma franja de edades y somos chilenos, hay dos puntos en común claros, pero partícipe de una cierta estética, de un cierto proyecto literario común, para nada. Me siento cercano a algunos latinoamericanos como al mexicano Juan Villoro, que para mí, es uno de los mejores novelistas de mi generación, [...]

cercano a Enrique Vila-Matas, Javier Marías. [...] Respecto de la Nueva Narrativa Chilena, creo que el adjetivo “nueva” no se corresponde, porque no hay ningún veinteaño”.

- 1999 Premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, para el que escribe los textos capitales “Discurso de Caracas” y “Autorretrato”. Publica *Amuleto*, expansión de un capítulo de *Los detectives salvajes* que en cierto modo prefigura *2666*: “la Guerrero, que 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 acusaciones desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (77). Anagrama reedita *La senda de los elefantes*, publicada originalmente por el Ayuntamiento de Toledo, con el título *Monsieur Pain* (novela).
- 2000 Publica *Tres* (poemario) y *Nocturno de Chile* (novela), el más perfecto de sus libros cortos, en su opinión. Nace su hija Alexandra.
- 2001 *Putas asesinas* (cuentos).
- 2002 *Amberes* (novela) y *Una novelita lumpen* (novela), publicada en Mondadori

como parte de la serie Año 0 impulsada por Claudio López Lamadrid. Se trató de una colección de “libros de viaje” por encargo, centrados en distintas ciudades capitales. Bolaño se encargó de Roma, Santiago Gamboa de Pekín (*Octubre en Pekín*), Rodrigo Fresán de Ciudad de México (*Mantra*), José Manuel Prieto de Moscú (*Treinta días en Moscú*), Gabi Martínez de Nueva York (*Hora de Times Square*), Héctor Abad Faciolince de El Cairo (*Oriente empieza en El Cairo*) y Rodrigo Rey Rosa de Madrás (*El tren a Travancore*). En la póstuma *El secreto del mal* aparecerá un cuento, “Músculos”, que parece ser el borrador de *Una novelita lumpen*. Escribe “Comedia del horror de Francia”, publicado en el volumen *Sepulcros de vaqueros*. Celina Manzoni edita el libro de ensayos sobre Bolaño *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*.

- 2003 Muere el 15 de julio. Se publica su primer libro póstumo, *El gaucho insufrible* (cuentos y conferencias). Patricia Espinosa edita *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*.
- 2004 *Entre paréntesis* (ensayos) y *2666* (novela), que gana el Premio Salambó. Muere Cuauhtémoc Méndez (Moctezuma Rodríguez en *Los detectives salvajes*).
- 2005 *2666* gana los premios Altazor y Municipal en Chile.

- 2007 *El secreto del mal* (cuentos y conferencias) y *La Universidad Desconocida* (poemas). Carolina López rompe relaciones con Jorge Herralde y rechaza la edición de *La Universidad Desconocida* a manos de Ignacio Echevarría y Bruno Montané. La nota previa apócrifa se publicó en el número 314 de la revista Quimera. Álex Rigola estrena la adaptación teatral de *2666*, de 5 horas, en el Teatre Lliure de Barcelona, que gana los premios de la Crítica al Mejor Espectáculo Teatral, Mejor Dramaturgia y Mejor Escenografía, Premio Internacional Terenci Moix de las Artes Escénicas y Qwerty a la Mejor Adaptación de una novela, Premio Max al Mejor Espectáculo Teatral y a la Mejor Escenografía. Jaime Quezada publica *Bolaño antes de Bolaño*.
- 2008 Premio de Ficción del National Books Critics Circle y premio a la mejor novela de la revista Time a *2666*. Muere Victoria Ávalos. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón editan el libro de ensayos críticos sobre Bolaño *Bolaño salvaje*. Se inaugura la Sala Roberto Bolaño en la Biblioteca de Blanes. En México se estrena la obra teatral *Alcira o la poesía en armas*, basada en *Los detectives salvajes* y *Amuleto*.
- 2010 *El Tercer Reich* (novela). Se estrena el documental *Roberto Bolaño: el último maldito*. Anagrama publica *Cuentos*, que reúne *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*. Dunia Gras y Leonie Meyer-Krentler

publican *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, sobre los lugares que Bolaño describe en su literatura, con fotografías de Siqui Sánchez.

- 2011 *Los sinsabores del verdadero policía* (novela) y “Diario de bar”, cuento escrito en 1979 junto a A. G. Porta.
- 2012 Se publica *Bolaño por sí mismo*. Se inaugura en Girona una calle con su nombre.
- 2013 Se estrena la primera parte del documental *Roberto Bolaño, La batalla futura*. Se coloca una placa frente a la casa en la que vivió en Quilpué. Álex Rigola adapta al teatro el cuento “El policía de las ratas”. Alicia Scherson estrena *Il futuro*, una adaptación de *Una novelita lumpen*, que gana el premio a la mejor película en el festival internacional de Rotterdam. Blanes inaugura “La ruta literaria y vital de Roberto Bolaño”, que consiste de diecisiete placas explicativas. Se presenta el proyecto *Bolaño en el aula*, que consiste de material de archivo para la enseñanza de su obra en colegios. Se lleva a cabo la exposición *Archivo Bolaño 1977-2003* para conmemorar los diez años de su muerte. Muere el historiador, geógrafo y arqueólogo Julio Montané, padre de Bruno Montané y quien inspiró el personaje de Amalfitano de 2666. También hizo el atlas de Sonora que incluía los mapas

de Caborca, Nogales, etcétera, que Bolaño usó para *Los detectives salvajes* y 2666. De una entrevista que dio antes de morir se desprende que Bolaño, más que inventar el pueblo de Santa Teresa, lo que hace es reinventarlo: “Santa Teresa sí estaba en el mapa de Sonora. Pero no era un pueblo sino una Vista, es decir las misiones atendían varios lugares, varios pueblos indios, entonces el que a él le interesó creo que se llama Santa Teresa, una cosa así” (en Osorno).

- 2014 Félix Pons adapta al teatro *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. El Ayuntamiento de Barcelona coloca una placa conmemorativa en el edificio de la Calle Tallers donde vivió Bolaño.
- 2016 Se edita *El espíritu de la ciencia ficción* (novela), primera novela en salir editada por Alfaguara. Se publica el estudio póstumo de Ricardo Gutiérrez-Mouat, *Understanding Roberto Bolaño*.
- 2017 *Sepulcros de vaqueros* (novelas cortas).
- 2018 Alfaguara edita su *Poesía reunida* y sus *Cuentos completos*.
- 2019 Alfaguara edita *A la intemperie: colaboraciones periodísticas, discursos y conferencias, lecturas y relecturas*. Roberto Brodsky publica *Adiós a Bolaño*

y Jonathan Monroe, *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics.*

Apéndice II:

Clasificando la obra de Roberto Bolaño: autotomía cartográfica

Me gustaría aprovechar estas páginas para proponer una catalogación de la obra de Roberto Bolaño, ya que no parece haber consenso al respecto. Por ejemplo, Jorge Herralde ha dividido la escritura de Bolaño en cuatro fases, todas ordenadas en función al año de su publicación (es decir, sin contar las obras póstumas o las que fue publicando o republicando después del Premio Herralde de 1998)¹. Según él, la primera va hasta 1990 y está conformada exclusivamente por su poesía, que Bolaño habría dejado de escribir, al menos de forma primaria por sobre la ficción, a raíz del nacimiento de Lautaro, su primer hijo. Esta circunstancia habría motivado a Bolaño a escribir ficción para poder mantener financieramente a su familia. De acuerdo a Herralde, la segunda fase va desde 1990 hasta 1996 y consiste de la narrativa desconocida (*La senda de los elefantes, Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, La pista de hielo*). La tercera, desde 1996 a 1998, se caracteriza por la buena crítica pero las malas ventas (*La literatura nazi en América, Estrella distante, Llamadas telefónicas*). Y la cuarta y última, desde 1998, con la publicación de *Los detectives salvajes* y los posteriores premios Herralde y Rómulo Gallegos, hasta su muerte y publicación de *2666*, consistiría de libros que al momento de su aparición ya contaban con la consagración de su autor (*Amuleto, Nocturno de Chile, Putas Asesinas, Una novelita lumpen, El gaucho insufrible*) (50). Más allá de la leyenda

¹ Jonathan Monroe, por su parte, hace una división similar, pero en función de la composición y no la publicación. Él sugiere un primer período, o período inicial, que iría de 1980 a 1989; otro, un período

editorial que el editor de Anagrama pretendía propulsar al mistificar a uno de sus autores, lo cierto es que en el *Tercer Reich*, fechada en 1989, es decir antes de que Bolaño decidiera supuestamente tomarse la ficción en serio, ya puede verse gran parte del aparataje literario que va a desplegarse en sus novelas posteriores, lo que descarta esa suerte de radicalización a partir de 1990. Basta con pensar que Udo, protagonista de la novela, reaparece como un bebé en *Los detectives salvajes* (245-6), y su novia Ingeborg le da el nombre a la novia de Archiboldi en *2666*, así como el hotel Del Mar reaparece en *La pista de hielo*, publicada en 1993 por primera vez².

Por otro lado, la catalogación que hace Gutiérrez-Mouat de la obra de Bolaño resulta un tanto caótica y arbitraria. La separa en tres etapas: primero, los libros escritos y publicados con anterioridad a 1996 (*Amberes*, *La senda de los elefantes/Monsieur Pain*, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, *La pista de hielo*, es decir los libros publicados en editoriales desconocidas); luego los libros que ven la luz entre 1996 y 1998 (*La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Llamadas telefónicas* y *Los detectives salvajes*, es decir, de forma similar a Herralde hasta la “culminación” que es *Los detectives salvajes*); y finalmente los libros que aparecieron entre 1998 y 2004 (*Amuleto*, *Nocturno de Chile*, *Una novelita lumpen*, *El gaucho insufrible*, *2666*, es decir los que publica con cierta resonancia), ignorando los textos póstumos en esta clasificación (*El secreto del mal*,

transicional, de 1989 a 1993; un tercero, que llama período productivo intermedio, de 1993 a 1998; y un período final de 1998 a 2003 (4).

² Lo mismo podría decirse de *La senda de los elefantes*, o *Monsieur Pain*, cuyo epílogo prefigura y dialoga con el epílogo para monstruos de *La literatura nazi en América*, además de anunciar ya la importancia que tendrá *La cruzada de los niños* de Schwob (150). De hecho, *Monsieur Pain* también prefigura en cierto sentido a *Los detectives salvajes*, con el curioso juego entre entrevista y diálogo que

El Tercer Reich y *Los sinsabores del verdadero policía* para cuando se publicó el libro de Gutiérrez-Mouat, a los que habría que agregarles *El espíritu de la ciencia ficción* y *Sepulcros de vaqueros*). Una clasificación que, al igual que la valoración que hace de su obra Héctor Hoyos, parece tener más en cuenta el éxito (comercial o crítico) que las posibles conexiones que pudieran encontrarse en las obras en sí. De ahí tal vez que Gutiérrez-Mouat asevere que el último capítulo de *La literatura nazi en América* es la primera vez que Bolaño experimenta con la autoficción (62), una aseveración cuando menos debatible si tomamos en cuenta *Amberes* (libro que él desecha rápidamente por considerarlo “fallido”).

Al menos, Gutiérrez-Mouat señala que el éxito de Bolaño, el que empieza con *Los detectives salvajes*, sólo aparece cuando “su obra comienza a mostrar un sello específicamente latinoamericano” [“when his work began to display a specifically *Latin American* stamp”] (13). Es decir, que a diferencia de Hoyos busca encontrarle un sentido a ese éxito en la obra misma. Esto tiene una razón de ser: Gutiérrez-Mouat, al igual que Herralde, ve en Bolaño un cálculo continuo, con una razón práctica de fondo: la búsqueda de lectores³. Cifra el año 1993 como uno clave para el escritor chileno: le han diagnosticado su enfermedad hepática incurable (que lo matará en diez años)⁴, tiene un hijo de tres años y después de casi diez años en Blanes se acaba de separar de su mujer. Toca por tanto calcular de forma práctica la literatura, según

emplea. Y es además la primera vez que Bolaño habla de una “voluntad inquebrantable” (157), frase que luego servirá para describir a su personaje más enigmático, Carlos Wieder en *Estrella distante*.

³ Algo en lo que también va a coincidir Monroe, al sugerir que Bolaño se dio cuenta de que “los escritores en todos los géneros compiten en el mercado literario por la atención cada vez más distraída del lector” [“writers in all genres compete in the literary marketplace for the reader’s increasingly distracted attention”] (1).

Gutiérrez-Mouat. De esta manera explica, por ejemplo, que la poesía tardía de Bolaño, la que escribió estando ya en Europa, sea menos hermética y críptica, más narrativa que la escrita en México, como si de alguna manera le sirviera a Bolaño para canalizar su propia vida (26). En ese sentido, Gutiérrez-Mouat no discierne demasiado entre ficción y biografía cuando se trata de Bolaño, y eso tal vez lo lleva a pasar por alto que la ficción más temprana de Bolaño, cuando todavía escribía poesía en cantidades ingentes, es más poética que narrativa, lo que podría llevar a más de alguno a colegir que la forma preponderante de su escritura tiende a influenciar a la otra.

Para explicar las distintas ramificaciones de la obra de Bolaño, sin pasar a llevar su catalogación cronológica, Gutiérrez-Mouat hace uso de una metáfora de jardines que usa también en su estudio Hoyos (a quien Gutiérrez-Mouat no da crédito, por cierto). Dicen ambos que Bolaño sería un escritor “radicante”, como esos organismos que además de sus raíces originales van añadiendo otras nuevas que no se tocan o cruzan. La metáfora la toman ambos del curador de arte Nicolas Bourriaud, y viene a explicar para Hoyos la manera en la que se mueven por el mundo los personajes supuestamente “desarraigados” de Bolaño, poniendo raíces independientes donde sea que vayan a parar (14). Me parece que en esta idea, que no está demasiado descaminada, pero que sufre de los puntos ciegos que ya he mencionado a lo largo de este capítulo, podemos encontrar el problema principal a la hora de clasificar la obra de Bolaño, que se suele hacer o bien siguiendo fechas de publicación y escritura, o bien desde este supuesto globalismo que se le busca endosar a toda costa⁵. En ese

⁴ Roberto Brodsky, en cambio, indica que el “mal hepático de carácter terminal” fue diagnosticado en 1992 (100).

sentido, yo estoy de acuerdo con Monroe cuando éste dice que la obra de Bolaño “no resulta tan abarcadora como los términos ‘novela global’ o ‘literatura mundial’ pretenderían atribuirle” [“is not quite so encompassing as the terms ‘global novel’ or ‘world literature’ might want to allow”] (203). Porque lo cierto es que la mayoría de los libros de Bolaño coexisten en un mismo universo, en el que recurren personajes y temáticas con una historia mundial compartida de fondo, ligeramente trastocada cuando se trata de escritores para presentar sujetos reales (como el mismo Bolaño, o los poetas mexicanos del infrarrealismo, o los escritores chilenos de la democracia, o algún crítico español de cabecera, etcétera), una suerte de trasunto narrativo del pasado inmediato del siglo XX. Y, por lo tanto, a su obra habría que clasificarla precisamente a partir de esas conexiones historiográficas, que a macroescala las abarcan a absolutamente todas pero que luego presentan otras conexiones a microescala, por ejemplo, el tándem *Estrella distante/La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes/Amuleto*, “Músculos”/*Una novelita lumpen*, etcétera. A esto, por cierto, Ignacio Echevarría lo llama “*fractalidad* literaria” en la crítica que hace de *Estrella distante* (32), y en un texto posterior explica que el término lo saca del matemático francés Benoît Mandelbrot, que lo usa en 1975 “para designar la propiedad que ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos tienen de preservar el mismo aspecto, cualquiera sea la escala en que se observen” (45). Me parece que un término más adecuado para describir tanto la totalidad de la obra de Bolaño como estos “desprendimientos” de un texto para crear otro, sería el de autotomía, palabra que en griego significa cortarse o amputarse a sí mismo los propios

⁵ Ver nota 9 del primer capítulo.

apéndices, fenómeno natural que se ve en las lagartijas y salamandras. Pues en Bolaño no se trata realmente de raíces que no se tocan, ni de propiedades inmutables que se comparten, sino que más bien de textos que no se pueden separar entre sí, pues su origen es un malestar común y su conexión, un mal ramificado a través de un siglo. De ahí que, por ejemplo, las dos escenas que se repiten calcadas en *Monsieur Pain* y *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, la del taxista y la del bar, indiquen también un parentesco temático: si *Monsieur Pain* se nos presenta como un sueño parisino del que las vanguardias despertarán al fascismo, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* se nos presentará como el sueño cinematográfico anti-capitalista.

Hemos dicho antes que Bolaño busca redimir a su generación obsoleta, y que toda su obra es en cierto modo una oda a esa generación que fracasó⁶. También, que la manera de redimirla va a ser a través del entendimiento cabal de los crímenes de la historia, o del mal absoluto en su recurrencia. Pues bien, es así cómo debe entenderse la obra de Bolaño: como la creación de un mapa en el que se anidan estos crímenes, y en el cual se subraya su conexión con su propia biografía. Pues este mapa, curiosamente, va a coincidir con la propia cartografía de vida de Bolaño, como si al describir sus devaneos personales entre Chile (niñez), México (adolescencia) y España/Europa (adulthood), estuviera describiendo también los de un siglo.

Cartografía de vida, historia del siglo

⁶ En *Soldados de Salamina*, Javier Cercas incluye a Bolaño como personaje y leemos lo siguiente cuando éste descubre que va a morir: “Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos y por todos los jóvenes latinoamericanos que su generación (soldados muertos en guerras de antemano perdidas) a los que siempre había soñado resucitar en sus

En pocos como en este escritor chileno la línea que separa a la realidad de la ficción, a la biografía de la historia, resulta tan difusa. Y en pocas obras el propio trance biográfico se vuelve un trance histórico con el que juzgar un siglo. Bolaño equipara el fracaso de su vida con un fracaso generacional, lo que puede verse por medio de un traslape cartográfico. Si en libros iniciales como *Monsieur Pain* vemos una búsqueda constante de espejos, como el de Vallejo muriendo en París como él se sabe muriendo en Barcelona⁷, irá conjeturando la idea del mal que discuto en el primer capítulo de esta tesis a modo de escape de la obsolescencia. La vida de Bolaño, por medio de sus alter egos, por tanto, funciona como un espejo distorsionado para entender a una generación, y a partir de esa generación entender tanto el presente como el pasado que lo fraguó. Porque con todo lo extraña que resulta la genealogía inventada por Bolaño en sus novelas, no cuesta reconocer trazos de la real detrás de

novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca” (139).

⁷ También existe un claro paralelo con el personaje de Pain, que muere a los 55 años. Los pasos de Pain “en el turbulento mundo de la lucha antifascista” (170) no son demasiado distintos de los pasos de Bolaño por el turbulento mundo revolucionario de los setenta. De hecho, la descripción del grupo de resistencia al que pertenece Pain, “[u]n grupito de enlace y apoyo” (169), se asemeja bastante descripción del golpe en Chile en 1973 que hiciera el propio Bolaño, según la entrevista que le concedió a Milhaly Dés, pero que también podemos ver en *Sepulcros de vaqueros*: “La misión, que debía realizarse a pleno día, con toque de queda y a bordo de una bicicleta, me fue encomendada a mí. Entonces caí en la cuenta que ellos creían que yo era extranjero (y por lo tanto un activista experimentado) y me apresuré a sacarlos del error, les dije que era chileno, que hablaba con otro acento porque acababa de llegar de México, en donde había vivido muchos años, que no tenía la más mínima experiencia en situaciones como aquella, y que además apenas conocía Santiago. [...] A mí me encargaron de la vigilancia de una calle cercana a donde vivía. Cuando pregunté a qué ultraderechistas tenía que vigilar, no supieron qué contestarme. [...] *Qué mañana más fría*, dijo. De pronto me di cuenta que no me acordaba de la contraseña y así se lo dije. No me acuerdo de la contraseña, compañero, pero aquí está todo tranquilo [...]. *Qué mañana más fría*, insistió el jefe de la célula. [...] no hay movimiento de elementos ultraderechistas, dije, mi impresión es que la gente está asustada, no he visto patrullas militares, una mujer que salió al patio con su perro me dijo que están bombardeando la Moneda. *Qué mañana más fría*, repitió Pancho y no sé por qué en ese momento sentí una especie de ternura por él, por el gorila que lo acompañaba, por mí mismo, que no había llevado ningún libro para entretenerme durante aquella larga espera” (155-8).

ella. Un paisaje literario que es al mismo familiar y desconcertante por no serlo del todo.

Esta conexión literatura/vida cobra más sentido si se piensa que la vida de Bolaño y su obra, como podría inferirse de lo anterior, están irremediabilmente conectadas, por más que esta aseveración parezca un tópico aplicable a prácticamente cualquier autor, y además una manera de caer directamente en la falacia biográfica, es decir en el error de atribuir la forma y contenido de una obra a los contornos de la vida de su autor⁸. En el caso de Bolaño esta falacia no se puede evitar, debido a lo que Zavala llama un “entrecruzamiento de biografía y bibliografía” (21) y Villoro “autofabulación” (*Bolaño salvaje*, 75)⁹, y que el mismo Bolaño confirmará en una entrevista al señalar lo siguiente: “Mi proyecto literario y mi vida ya están totalmente confundidos. Son uno solo” (en Des). Lo cierto es que existen dos cartografías en Bolaño. Por un lado tenemos la afectiva o cronológica de su vida, con sus tres ejes bien definidos, que como hemos dicho podemos traducir como niñez y adolescencia en Chile¹⁰, juventud en México y adultez (y muerte) en España. Pero también existe una segunda, una especular si se quiere, que surge a raíz de la primera y que Bolaño va a utilizar para rastrear o *historizar* el mal absoluto en el siglo XX. Cada uno de los ejes

⁸ La novela gráfica de *Estrella distante*, por ejemplo, de frentón dibuja al protagonista de la novela como si fuera Bolaño.

⁹ No son los únicos autores que han sabido notar esta conexión. Juan Antonio Masoliver señala que “Bolaño concibe la escritura como un campo abierto de relaciones o identificaciones entre autobiografía y ficción, literatura y vida, sueño y realidad”. Según él, en “Bolaño no se trata de distinguir entre realidad y ficción” (51). Brodsky, por su parte, describe su narrativa como “una ficción de alto tonelaje autobiográfico y vivencial” (75). Gutiérrez-Mouat, en cambio, dice que “[e]l elemento autobiográfico en las historias de Bolaño es discreto” [“The autobiographical element in Bolaño’s stories is low-key”] (137).

¹⁰ Como dijera él mismo en una entrevista: “Bueno, la porción de infierno chileno es mi infancia y mi adolescencia. Y luego el Golpe de Estado” (en Maristain, 25).

de su vida se va a volver aquí un correlato del horror: las dictaduras latinoamericanas, los feminicidios de México, el nazismo en Europa. No tanto porque estuviera escribiendo su vida¹¹ sino que porque su vida le servía de espejo para especular acerca de la historia. En ese sentido, yo propongo una separación de la obra de Bolaño en tres “problemáticas” o temas que pretende de algún modo resolver o al menos plantear. Éstas serían: 1) el problema chileno; 2) el infierno mexicano; y 3) el horror europeo. Cada uno de estos ejes condensaría no sólo las etapas de su vida sino que también del siglo, por lo que solucionando cada contingencia Bolaño, o sus alter egos más bien, podrían ponerse por encima del tiempo, de la historia, de la obsolescencia. La mayoría de las obras, que como hemos dicho se conectan entre sí, pertenecen a más de una de estas categorías, aunque no sea más que tangencialmente, como puede verse aquí:

El problema chileno: SV, LNA, ED, NC, TR, 2666, SVP¹²

El sentimiento mexicano¹³: ECF, SV, LDS, AM, 2666, SVP¹⁴

El horror europeo: A, MP, CMJ, TR, PH, NC, 2666¹⁵

¹¹ De hecho, de acuerdo a Bruno Montané, Bolaño siempre se reía recordando que para *Los detectives salvajes*, por ejemplo, había usado un 30% de realidad y un 70% de pura ficción, y la gente solía leerla a la inversa.

¹² *Sepulcros de vaqueros, La literatura nazi en América, Estrella distante, Nocturno de Chile, El Tercer Reich, 2666 y Los sinsabores del verdadero policía*, respectivamente.

¹³ Expresión que usa el pintor guatemalteco de *Nocturno de Chile* para explicar sus sensaciones al pintar un cuadro surrealista titulado *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* y cuya descripción bien podría achacarse a *Amuleto, Los detectives salvajes*, “Muerte de Ulises”, o cualquier texto de Bolaño con México como telón de fondo: “A su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota” (48).

¹⁴ *El espíritu de la ciencia ficción, Sepulcros de vaqueros, Los detectives salvajes, Amuleto, 2666 y Los sinsabores del verdadero policía*, respectivamente.

¹⁵ *Amberes, Monsieur Pain, Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, El Tercer Reich, La pista de hielo, y 2666*, respectivamente.

Del mismo modo, hay algunas categorías que no existen del todo aún pero que uno puede inferir que habrían llegado a desarrollarse, como por ejemplo una visión de Latinoamérica no sólo centrada en Chile sino que expandida a Argentina¹⁶ (LNA, “El gaucho insufrible”, “Los mitos de Cthulhu”, “Derivas de la pesada”) o a Centroamérica (SV, LDS).

¹⁶ Como señala Rodrigo Fresán, al explicar su amistad con Bolaño en los últimos años de vida de éste: “él tenía particular interés por todo lo argentino y por la literatura de allá. Inmediatamente, si un autor era argentino, creo que le prestaba más atención que a cualquier otro escritor en lengua española” (en Maristain, 209-10).

Bibliografía

- Adorno, Theodor. "Meditations on Metaphysics". *Negative Dialectics*. Trad. E. B. Ashton. New York: Continuum, 1973.
- . *Minima Moralia*. New York: Verso, 2006.
- Agamben, Giorgio. "What Is the Contemporary?" *What Is an Apparatus*. Stanford: California, 2009.
- Aguilar, Gonzalo. "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. New York: Columbia University Press, 2015.
- "Anticuado". *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- "Anticuado". *Diccionario Enciclopédico Larousse*. Larousse: México D. F., 1988.
- Arendt, Hannah. "Introduction". *Illuminations*. Trans. By Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- "Artist Questionnaire: 21 Responses". *October*, no. 100, 2002. 6-98.
- Aussenac, Dominique. "Entrevista con Roberto Bolaño". *Le matricule des Anges*. Septiembre 2002.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Post Dictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Aylwin Azócar, Patricio. *La transición chilena: discursos escogidos marzo 1990 – 1992*. Santiago: Andrés Bello, 1992.
- Aylwin, Mariana, Carlos Bascuñán, Sofía Correa, Cristián Gazmuri, Sol Serrano y

- Matías Tagle. *Chile en el siglo XX*. Santiago: Planeta, 1990.
- Bajter, Ignacio. “Tras las huellas de Alcira Soust: poeta vagabunda y bellamente desolada”. *Brecha*. 9 de enero 2009.
- Balzac, Honore de. *La comedia humana*. Hermida: Barcelona, 2015.
- Baradit, Jorge. *Historia secreta de Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2015.
- Barnola, Jorge de. “Nocturno de Chile de Roberto Bolaño”. *Revista Lecturas* N°8. Santiago. Web.
- Baroja, Pío. “La sima”. *Cuentos*. Madrid: Alianza, 2006.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- . *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Belknap Press: Cambridge, 1999.
- . “Surrealism”. *Reflections*. Schocken Books: New York, 2007.
- Berger, Beatriz. “Del juego al humor negro”. *El Mercurio*, 28 de febrero de 1998.
- Berman, Marshall. *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.
- Berressem, Hanjo. “The Poetics of Patination in the Work of William Gibson”. *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*. New York: Palgrave, 2015.
- Bianchi, Soledad. Ed. *Entre la lluvia y el arcoíris: Antología de jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones Instituto para el Nuevo Chile, 1983.

- Bisama, Álvaro. *Caja negra*. Santiago: Ediciones B, 2006.
- . *Death metal*. Lima: Estruendomudo, 2010.
- . *El brujo*. Santiago: Alfaguara, 2016.
- . *Zona cero*. Valparaíso: Edición del Gobierno Regional de Valparaíso, 2003.
- Blade Runner*. Dir. Ridley Scott. Act. Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos. Warner Bros, 1982.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *A la intemperie: Colaboraciones periodísticas, discursos y conferencias, lecturas y relecturas*. Santiago: Alfaguara, 2019.
- . “Acerca de *Los detectives salvajes*”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . “Autobiografías: Amis & Ellroy”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Autorretrato”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Carnet de baile”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Comedia del horror de Francia”. *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- . “Crímenes”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara, 2019.

- . “Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto infrarrealista”. *A la intemperie: Colaboraciones periodísticas, discursos y conferencias, lecturas y relecturas*. Santiago: Alfaguara, 2019.
- . “Dentista”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Detectives”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Diario de bar”. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- . “Días de 1978”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Discurso de Caracas”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “El contorno del ojo”. *Cuentos completos*. Barcelona: Alfaguara, 2019.
- . *El espíritu de la ciencia ficción*. Santiago: Alfaguara, 2016.
- . “El gaucho insufrible”. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “El golpe”. *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . “El Gusano”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “El Gusano”. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . “El imbécil de la familia”. *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . “El lado derecho”. *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . “El pasado trotskista”. Entrevista. *El Mercurio de Valparaíso*. 6 noviembre 1999.
- . “El pasillo sin salida aparente”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “El policía de las ratas”. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “El Ojo Silva”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “El secreto del mal”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- . *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “El último salvaje”. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . “El viejo de la montaña”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . “Encuentro con Enrique Lihn”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Enrique Martín”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010. 41-55.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Entrevista a Roberto Bolaño”. *Una mirada crítica*. Canal á. Publicación en línea. YouTube. YouTube, LLC., 20 febrero 2020. Web. 29 febrero 2020.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . “Exilios”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Final: *Estrella distante* (entrevista de Mónica Maristain)”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Fotos”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . “Fragmentos de un regreso al país natal”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Gente que se aleja”. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . “Jim”. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Joanna Silvestri”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- . “La mejor banda”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *La senda de los elefantes*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1993.

- . “Las palabras y los gestos”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . “La visita al convaleciente”. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . “Literatura y exilio”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Literatura + enfermedad = enfermedad”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . “Llamadas telefónicas”. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . “Los inventores delirantes”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Los neochilenos”. *Tres*. Nueva York: New Directions, 2011.
- . “Los pasos de Parra”. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . “Los perros románticos”. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- . *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- . *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego (11 jóvenes poetas latinoamericanos)*. México D. F.: Editorial Extemporáneos, 1979.
- . “Muerte de Ulises”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Músculos”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . “Nota preliminar”. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . “Nuestro guía en el desfiladero”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Ocho segundos con Nicanor Parra”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama,

- 2004.
- . *Pájaro de calor: ocho poetas infrarrealistas*. México D. F.: Ediciones Asunción Sanchis, 1976.
- . “Palabras del espacio exterior”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Patria”. *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . “Petición de una beca Guggenheim”. *Para Roberto Bolaño*. Jorge Herralde, ed. México D. F.: Sexto Piso, 2005.
- . *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . “Prosa del otoño en Gerona”. *Tres*. Nueva York: New Directions, 2011.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . “Reencuentro”. *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- . *Reinventar el amor*. México D. F.: Taller Martín Pescador, 1976.
- . “Sensini”. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . “Sepulcros de vaqueros”. *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . *Sepulcros de vaqueros*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- . “Sevilla me mata”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Tres*. Nueva York: New Directions, 2011.
- . “Últimos atardeceres en la Tierra”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . “Una proposición modesta”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bolognese, Chiara. “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas”. *Biblioteca*

Virtual Miguel de Cervantes. Web.

Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Obras Completas, I*. Bogotá:

Emecé, 2014.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona:

Bruguera, 1986.

Boullosa, Carmen. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño:*

la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Breazeale, Daniel. "Note on the Text". *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge

University Press, 1997.

Brodsky, Roberto. *Adiós a Bolaño*. Santiago de Querétaro: Rialte Ediciones, 2019.

Brito, Eugenia. *Campos minados: Literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Cuarto

Propio, 1990.

Brodsky, Roberto. *Adiós a Bolaño*. Santiago de Querétaro: Rialte Ediciones, 2019.

Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York:

Zone Books, 2015.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota

Press, 1984.

Burges, Joel. "The Television and the Teapot: Obsolescence, All that Heaven Allows,

and a Sense of Historical Time in Contemporary Life". *Trash Culture: Objects*

and Obsolescence in Cultural Perspective. Berlin: Peter Lang, 2010.

---. *The Uses of Obsolescence*. Tesis doctoral inédita. Standford: California, 2011.

Burges, Joel y Amy J. Elias. "Introduction: Time Studies Today". *Time*. New York:

New York University Press, 2016.

- Bustos, Juan Manuel Fierro y Luis Nitrihual Valdebenito. “Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: metáforas y horror”. *Letras*, 53 (84), 2011, pp. 51 – 67.
- Bradbury, Ray. “There Will Come Soft Rains”. *Bradbury Stories*. New York: Harper Collins, 2003.
- Brodsky, Roberto. *Adiós a Bolaño*. Santiago de Querétaro: Rialte Ediciones, 2019.
- Brown, Bill. “The Obsolescence of the Human”. *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*. New York: Palgrave, 2015.
- Brown, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015.
- Brugnolo, Stefano y Laura Luche. “Recordar sin recordar. Figuras de desplazamiento en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Amerika*, 3.
<http://amerika.revues.org/1479>
- “Cadem: 94% de los chilenos cree necesario una reforma a las AFP y Piñera sigue con 80% de desaprobación”. *CNN Chile*. 30 diciembre 2019. Web.
- Candia, Alexis. “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*, 76, 2010. 47-70.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Cantamutto, Marina. “Las huellas intertextuales en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. <http://letras.s5.com/rbo030113.html>
- Capanna, Pablo. “Estudio preliminar”. *Ciencia ficción argentina*. Buenos Aires: Aude, 1990.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura*

- pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Cárdenas, María Teresa y Erwin Díaz. “Bolaño y sus circunstancias”. *El Mercurio*. Oct 25, 2003.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experienced: Trauma, Narrative, and History*. London: The Johns Hopkins University Press, 2016.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Castro, Matías. “Bruno Montané, un detective salvaje de vuelta en Chile”. *El desconcierto*. 20 diciembre 2019. Web.
- Cercas, Javier. “Bolaño en Gerona: una amistad”. *Archivo Bolaño 1977~2003*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona, 2013.
- . *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Nueva York: Vintage, 2012.
- Cezar Mariano, Nilson. *Operación Cóndor: Terrorismo de Estado en el Cono Sur*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1998.
- Chesterton, G. K. “The Purple Wig”. *The Wisdom of Father Brown*. New York: Cassell and Company, 1914. 160-82.
- Chiuminatto, Pablo y Maite Alberdi. “La habitación ideal”. *La filosofía de la decoración / La habitación ideal*. Santiago: Orjikh Editores, 2012.

- Contardo, Óscar. "Rodrigo Lira, el alarido". *Los malditos*. Universidad Diego Portales: Santiago, 2011.
- Corral, Wilfrido. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Escalera: Madrid, 2011.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Ediciones Unesco, 1996.
- Corvalán, Luis. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.
- Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York: Verso, 2013.
- Darío, Rubén. "Dilucidaciones". *El canto errante*. Madrid: Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, 1907.
- Deckard, Sharae. "Bolaño and the Global Remapping of Literature." *Roberto Bolaño and World Literature*. Web: University of Warwick.
- Déllano, Manuel y Hugo Traslaviña. *La herencia de los Chicago Boys*. Las ediciones del ornitorrinco: Santiago, 1989.
- Del Pozo, Alberto. *El retrato del artista en Hispanoamérica: historia de un género a través de las novelas de Roberto Bolaño*. Tesis de doctorado. Vanderbilt University.
<http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07202010-032608/unrestricted/tesis.pdf>
- De Nápoli, Carlos. *Nazis en el Sur: La expansión alemana sobre el Cono Sur y la Antártida*. Norma: Buenos Aires, 2005.
- de Rosso, Ezequiel. "Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Des, Mihaly. "Entrevista a Roberto Bolaño". *Jornadas homenaje Roberto Bolaño*

- (1953 – 2003). Ramón González Ferris, ed. Simposio Internacional. ICCI: Barcelona, 2005.
- Dick, Philip K. *The Man in the High Castle*. New York: Mariner Books, 2011.
- Domínguez, Sergio y Gustavo Ramírez. “Tormenta de mierda: un diálogo entre ética y estética en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Cuadernos de Letras: Ensayo y error (edición especial)*, 2009. 169-77.
- Donoso, José. *Tres novelitas burguesas*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Donoso, Pedro. “Hay que dar la pelea y caer como un valiente”. *El Mercurio*. 20 Julio 2003.
- Draper, Susana. *Afterlives of Confinement: Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2012.
- Droguett, Carlos. *60 muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 1953.
- Echevarría, Ignacio. “Bolaño extraterritorial”. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- . “El estilo internacional”. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- . “Historia particular de una infamia”. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- . “Nota a la primera edición”. Roberto Bolaño. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. 1121-5.
- . “Nota preliminar”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- . “Pinochetismo pop”. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- . “Presentación”. Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . “Prólogo”. Pedro Lemebel. *Poco hombre: crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Electorat, Mauricio. *La burla del tiempo*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- . *No hay que mirar a los muertos*. Santiago: Tajamar Editores, 2015.
- . *Pequeños cementerios bajo la luna*. Santiago: Alfaguara, 2017.
- Eliot, T. S. “The Waste Land”. *The Waste Land and Other Writings*. New York: Modern Library, 2002.
- Espinosa, Patricia. “Arremetidas del sensei palaciego”. *Quintarrueda* N°1. Junio 2004.
- . “Crítica y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *La memoria de la dictadura, “Nocturno de Chile”*. París: Ellipses Édition, 2006. 41-8.
- . “Roberto Bolaño, un umbral”. *Revista Universitaria*, 89 (Dic-Mar). 2003.
- <http://www.uc.cl/ru/html/temas2.htm>
- . *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Santiago: FRASIS, 2003.
- . “Un territorio por armar”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Facioline, Héctor Abad. *Oriente empieza en El Cairo*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Fernández, Javier y Fanny Marín. *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Fernández Santos, Elsa. “El chileno de la calle del Loro”. *Revista Paula*, 782: 86 – 89.

Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

Franco, Jean. “Foreword”. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Freixas, Lluís. “Territori Bolaño”. *Revista de Girona*, 264: 76 – 109.

Fresán, Rodrigo. “El último caso del detective salvaje”. *Página 12*. 1 de noviembre 2004.

---. *Mantra*. Barcelona: Mondadori, 2001.

Freud, Sigmund. “Remembering, Repeating and Working-Through.” 1914. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trad. James Strachey. London: Hogarth Press, 1955. 147-156.

---. “The ‘Uncanny.’” 1924. Trad. James Strachey. *The Critical Tradition*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford, 2007. 514-532.

---. “The Work of Displacement”. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. London: The Johns Hopkins University Press, 2000.

Friedman, Milton. *Capitalism and Freedom*. The University of Chicago Press: Chicago, 2002.

---. “Liberalism, Old Style.” *The Indispensable Milton Friedman: Essays on Politics and Economics*. Washington: Regnery, 2012.

---. “Neo-Liberalism and Its Prospects.” *The Indispensable Milton Friedman: Essays on Politics and Economics*. Washington: Regnery, 2012.

---. “Schools at Chicago.” *The Indispensable Milton Friedman: Essays on Politics*

- and Economics*. Washington: Regnery, 2012.
- Fuentes, Carola y Rafael Valdeavellano. *Chicago Boys*. 2015.
- Fuguet, Alberto. "McOndo". *Tránsitos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Gajardo Godoy, René. "Roberto Bolaño: inédito y final". *La Tercera: Cultura*. 2010.
- Gallo, Macarena. "Roberto Brodsky y el ambiente literario chileno". *The Clinic*, 28 de octubre 2015.
- Gamboa, Santiago. *Octubre en Pekín*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- García, Javier. "Montané, Bruno: 'Duele que el dinero del legado de Bolaño se use para demandar a sus amigos'". *La Tercera*. 21 enero 2020. Web.
- Genette, Gérard. "Frontiers of Narrative." *The Critical Tradition*. Ed. David Richter. Boston: Bedford, 1998.
- Gómez Bravo, Andrés. "Médico de Bolaño: 'Él temía afrontar la enfermedad'". *La Tercera*. 18 de julio 2009.
- González, Daniuska. "En mi escritura trato de meter todos los riesgos, todas las apuestas". *Ateneo*. N°13. 2000, p.16-7.
- . "Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y de la historia". *Atenea*. Web. 2003
- González Echevarría, Roberto. "Nocturno de Chile y el canon". *Acta literatura*, 41, 117-28.
- Gras, Dunia. "Entrevista con Roberto Bolaño". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, 2000, 53-65.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. *Understanding Roberto Bolaño*. Columbia: The University

- of South Carolina Press, 2016.
- Hartog, François. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: New York, 2005.
- Hawkins, Stephen. *A Brief History of Time*. New York: Bantam Books, 1988.
- Hernández, Miguel Ángel. “Contratiempos del arte contemporáneo”. *Puentes de crítica literaria y cultural*, 4, 2015. 68-77.
- . “Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material”. *Revista de Occidente*, nº357, febrero 2011, pp. 27-46.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. México D. F.: Sexto Piso, 2005.
- Hollingdale, R. J. *Nietzsche: The Man and His Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Huneus, Marcial. “El patrón del campo cultural: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Crítica.cl*. Web.
- Huysman, Joris-Karl. *A Contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Allá lejos*. Madrid: Valdemar, 2015.
- . “The Oblate”. *The Durtal Trilogy*. Ex Fontibus Company, 2016.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: California, 2003.
- . *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Ibáñez, Andrés. “Sobre antihéroes y tumbas, o por qué Bolaño es grande”. *Revista de*

Libros. 8 de enero 2014.

Iribarren, Mónica. “Bolaño le saca el lustre al caos”. *Las Últimas Noticias*. Sept 9, 2002.

James, Henry. “Art of Fiction”. *The Critical Tradition*. Ed. David Richter. Boston: Bedford, 1998.

---. “The Jolly Corner”. *The Portable Henry James*. Ed. John Auchard. New York: Penguin, 2004. 285-318.

---. “The Turn of the Screw”. *The Portable Henry James*. Ed. John Auchard. New York: Penguin, 2004. 127-235.

Jösch, Melanie. “Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”.

<http://letras.s5.com/bolao21.htm>

Kornbluth, Peter. *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability. A National Security Book*. The New Press.

Lavín, Joaquín. *Chile: Revolución silenciosa*. Zig-Zag: Santiago, 1987.

Lemebel, Pedro. “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”. *Poco hombre: Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

---. “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el Centro Cultural de la DINA)”.

Poco hombre: crónicas escogidas. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2013.

---. *Lemebel Oral: 20 años de entrevistas (1994-2014)*. Buenos Aires: Mansalva, 2018.

---. “Manifiesto”. *Poco hombre: crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2013.

- . *Tengo miedo torero*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- London, Bernard. *Ending the Depression through Planned Obsolescence*. 1932. Web. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:London_\(1932\)_Ending_the_depression_through_planned_obsolescence.pdf](https://en.wikipedia.org/wiki/File:London_(1932)_Ending_the_depression_through_planned_obsolescence.pdf)
- López de Abiada, José Manuel. “Hacia Bolaño. Una introducción”. *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, 2012.
- López-Vicuña, Ignacio. “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, 75, 2009. 199-215.
- Loy, Benjamin. “Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial. Ed. Dunia Grass y Gesine Müller. *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Iberoamericana, 2015. 273-94.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Boston: Beacon Press, 1963.
- Madariaga Caro, Montserrat. *Bolaño Infra: 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL editores, 2010.
- Mallarmé, Stéphan. “Brisa marina”. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 2016.
- Manzoni, Celina. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- . “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- . Ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor,

2002.

Maristain, Mónica. *El hijo de Mister Playa: Una semblanza de Roberto Bolaño*.

Almadía: Oaxaca, 2012.

Martínez, Bautista, y Andrés Azócar. “Lo más divertido sería administrar un burdel”.

Diario. Feb 10, 2002.

Martínez, Gavi. *Hora de Times Square*. Barcelona: Mondadori, 2002.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal*

Crisis. Durham: Duke University Press, 2011.

Masoliver, Juan Antonio. “Espectros mexicanos”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Massot, Josep. “Cuando Bolaño decidió ser novelista”. *La Vanguardia*. 2012.

---. “La viuda del escritor, Carolina López: ‘Roberto Bolaño tuvo tiempo de disfrutar el reconocimiento’”. *La Vanguardia*. 19 de diciembre 2010.

Matte, María Olga. “Entrevista al escritor Mauricio Electorat: ‘Todo mi universo narrativo está absolutamente atravesado por la política’”. *Culturizarte*. 25 octubre 2019. Web.

Maupassant, Guy de. “Delila”. *The Complete Works of Guy de Maupassant*. London: The Stratford Press, 1917.

Mazzucato, Mariana. *The Value of Everything: Making and Taking in the Global Economy*. London: Penguin, 2018.

Mockenberg, María Olivia. *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno*. Santiago: Ediciones B, 2001.

Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito: Textos y problemas de su interpretación*. Buenos

- Aires: Siglo veintiuno, 1983.
- Monroe, Jonathan Beck. *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics*. New York: Cambridge University Press, 2019.
- . "Los amores y juegos del joven Berger." *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 487-506.
- Montaño, Almudena. "L'entrevista. Roberto Bolaño Ávalos". *Revista Actual* N° 46 1998.
- Monterroso, Augusto. "Heraclítana". *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1, pp. 54-68.
- Moulian, Tomás. *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- Muñoz, D. "Introducción." *Apocalipsis. Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Descleé De Brouwer, 1998. 1819-1822.
- Nelson, Alice y Silvia Tandeciarz. "Translator's Preface". *The Insubordination of Signs: Political Change, Cultural Transformation, and Poetics of the Crisis*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Human, All Too Human. A Book for Free Spirits*. Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- . "On the Uses and Disadvantages of History for Life." *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- . “Schopenhauer as Educator.” *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . “Thus Spoke Zarathustra.” *The Portable Nietzsche*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Penguin, 1988.
- . *The Gay Science*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1974.
- . “The Wagner Case.” *Basic Writings of Nietzsche*. Ed. Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 2000.
- Nitrihual Valdebenito, Luis y Juan Manuel Fierro Bustos. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: Metáforas y Horror”. *Letras*, 53 (84), 2011, pp. 51 – 67.
- “Obsolescencia”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- “Obsolescencia”. *Diccionario Enciclopédico Larousse*. Larousse: México D. F., 1988.
- “Obsoleto”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- “Obsoleto”. *Diccionario Enciclopédico Larousse*. Larousse: México D. F., 1988.
- Osorno, Diego Enrique. “Es como preguntarse si Bolaño tenía información para decir que Paz era puto”. *Vice*. 30 de enero 2014.
- Parra, Nicanor. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago: Galería Época, 1977.
- Parra, Violeta. *Poesía*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso, 2016.
- Paz Soldán, Edmundo. “Bolaño y el mal en *La literatura nazi en América*”.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón. Ed. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

- “Pedro Enrique Fernández Dittus”. Memoria Viva. memoriaviva.com
- Peña, Cristóbal. “Roberto Bolaño a su llegada al país: Me sorprende que me hagan tanto caso”. *La Hora*. 10 de noviembre de 1998.
- Pestarini, Luis. “Las ucronías en la literatura argentina”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núms. 259-260, Abril-Septiembre 2017, 419-428.
- “Piñera pide la renuncia a todos sus ministros mientras se instala tensión generacional en los equipos de Gobierno”. *El Mostrador*. 26 octubre 2019. Web.
- Platero, Soledad. “La madre de los poetas famélicos: Alcira Soust Scaffo: La poeta uruguaya que resistió escondida la invasión a la UNAM”. *La diaria*. 14 de septiembre 2018.
- Poe, Edgar Allan. “La filosofía de la decoración”. *La filosofía de la decoración / La habitación ideal*. Santiago: Orjikh Editores, 2012.
- Posner, Eric y Glen Weyl. *Radical Markets: Uprooting Capitalism and Democracy for a Just Society*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Prideaux, Sue. *¡Soy dinamita! Una vida de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2018.
- Prieto, José Manuel. *Treinta días en Moscú*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Promis, José. “Poética de Roberto Bolaño”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.
- Quezada, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño: diario de una residencia en México*. Santiago: Catalonia, 2007.
- . *El año de la ira: diario de un poeta chileno en Chile septiembre 1973 – septiembre 1974*. Santiago: Catalonia, 2003.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Durham: Duke University Press, 1996.

- Ramadanovic, Petar. *Forgetting Futures: On Memory, Trauma, and Identity*. Lanham: Lexington Books, 2001.
- Revueltas, José. *México 68: juventud y revolución*. México D. F.: Era, 1979.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El tren a Travancore*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007.
- . *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- . *The Insubordination of Signs: Political Change, Cultural Transformation, and Poetics of the Crisis*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Rimbaud, Arthur. “El corazón robado”. *Poesías y otros textos*. Trad. Juan Abeleira. Madrid: Hiperión, 1995.
- Rodríguez Villouta, Mili. “La historia de la historia”. *Mensaje* N°487. Mar-Abr. 2000, pg.58-9.
- Rohter, Larry. “A Chilean Writer’s Fictions Might Include His Own Colorful Past”. *The New York Times*. 27 enero 2009.
- Ross, Christine. *The Past Is the Present; it’s the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*. New York: Bloomsbury, 2012.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2000.
- Rovelli, Carlo. *Seven Brief Lessons on Physics*. Penguin Books: New York, 2016.
- Ruiz, Raúl. *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas, Tomo II*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2018.

- Rycroft, Charles. "Displacement". *Dictionary of Psychoanalysis*. Penguin: New York, 1995.
- Sainz Borgo, Karina. "Así son las cartas de Roberto Bolaño que podremos leer". *Vozpopuli*. 21 de julio de 2017.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Critique of Dialectical Reason*. Trad. Alan Sheridan-Smith. London: Verso, 1976.
- Scandura, Jani. "The Horror of Details". *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*. New York: Palgrave, 2015.
- Schwob, Marcel. *El rey de la máscara de oro. La cruzada de los niños*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- . *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.
- Seed, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Skármeta, Antonio. "Obertura". *Música ligera: 15 jóvenes narradores*. Grijalbo: Santiago, 1994.
- Smith, Adam. *La riqueza de las naciones*. Trad. Carlos Rodríguez Braun. Alianza editorial: Madrid, 1996.
- Smith, Douglas. "Scrapbooks: Recycling the Lumpen in Benjamin and Bataille". *Trash Culture: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*.
- Snyder-Körber, MaryAnn. "Untimely: Obsolescence, Late Modernism, and the View out of *Giovanni's Room*". *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and*

- the Digital Age. New York: Palgrave, 2015.
- Soto, Marcelo. Entrevista a Roberto Bolaño: «He estado cerca de la mendicidad». *Qué Pasa*, 18 de julio de 1998.
- Souto, Marcial. Ed. *La ciencia ficción en la Argentina*. Eudeba: Buenos Aires, 1985.
- Speranza, Graciela. *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama: Barcelona, 2017.
- Starkie, Enid. *Arthur Rimbaud: una biografía*. Trans. José Luis López Muñoz. Madrid: Siruela, 2000.
- Starre, Alexander. “The Pleasure of Paper”. *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*. New York: Palgrave, 2015.
- Steiner, Uwe C. “The Problem of Garbage and the Insurrection of Things”. *Trash Culture: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*.
- Stern, Steve J. *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Stolzmann, Uwe. “Entrevista a Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, 2012.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. California: University of California Press, 1997.
- Swinburn, Daniel. “Catorce preguntas a Bolaño”. *El Mercurio*. 2 Marzo 2003.
- Thorne, Christian. “The Revolutionary of the Outmoded”. *October* 2003
- Tischleder, Babette B. y Sarah Wasserman. “Thinking out of Sync: A Theory of Obsolescence”. *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*. New York: Palgrave, 2015.

- Toynbee, Arnold J. *Hitler's Europe*. New York: Oxford University Press, 1954.
- Uricchio, William. "Replacement, Displacement, and Obsolescence in the Digital Era." *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Vila-Matas, Enrique. "¿Quién quita sus ojos del cometa cuando estalla?" *Adiós a Bolaño*. Santiago de Querétaro: Rialte Ediciones, 2019.
- Villagrán, Fernando. "Roberto Bolaño". Entrevista. *Off the Record*. Televisión Universidad Católica de Valparaíso, 1998.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "A Kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature." *Journal of Latin American Cultural Studies* 18, no. 2-3 (December 2009): 193-205.
- Villena, Luis Antonio de. Ed. *Amores iguales: Antología de la poesía gay y lésbica*. Madrid: La Esfera Literaria, 2002.
- Villoro, Juan. "La batalla futura". *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Vonnegut, Kurt. *The Last Interview and Other Conversations*. New York: Melville House, 2011.
- Warnken, Cristián. "Entrevista a Roberto Bolaño". *La belleza de pensar*. Publicación en línea. YouTube. YouTube, LLC., 21 enero 2013. Web. 03 marzo 2015.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Wilcock, Rodolfo. *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Wimmer, Natasha. "Introduction". *The Savage Detectives*. New York: Picador, 2008.
- Witthaus, Jan-Henrik. "Biografía negativa en 'La parte de los crímenes' de Roberto

Bolaño”. *Roberto Bolaño: violencia, escritura, vida*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015.

Wolfenzon, Carolyn. “El Tercer Reich y la historia como juego de guerra”. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 204-228.

---. *Muerte de Utopía: Historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2016.

Zavala, Oswaldo. *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015.

Zurita, Raúl. *La Tercera*. Agosto 2000.

---. *Poemas Militantes*. Santiago: Dolmen, 2000.