

Lo “literario” como problema en la obra y la crítica sobre Roberto Bolaño: notas para un debate

Alberto del Pozo Martínez

Rhodes College

Si desde el año 2013, en el que se cumplen 10 años de la muerte del escritor chileno Roberto Bolaño, tratamos de evaluar dónde nos encontramos con respecto al huracán mediático que su obra generó en su día, e intentamos con serenidad centrar su imagen y la de su obra de una forma cabal, sólo podemos afirmar que ambas han cambiado radicalmente. Hoy ya no hay revista académica dedicada al estudio de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos que en los últimos cinco años no haya dedicado uno o varios artículos al escritor chileno. Y lo mismo podría decirse del impacto académico de su obra en México, en Chile (donde la recepción de Bolaño fue al principio especialmente problemática), en España y también en Francia.¹ A ambas orillas del Atlántico, y a veces en colaboración, proliferan las intervenciones críticas, los congresos, los proyectos de estudio común, las tesis doctorales y también las monografías. 2013, entonces, no ha hecho sino abundar en esta tendencia todavía más.² Bolaño hace ya tiempo que

¹ En nuestra bibliografía incluimos una amplia muestra de ejemplos que dan cuenta de la enorme diversidad y alcance que ha tenido Bolaño en los últimos años, en ambas orillas del Atlántico.

² Quizá el mejor ejemplo de todo esto sea el congreso Bolaño 60/10 (2013), en el que colaboraron hasta cuatro universidades diferentes: la Universitat de Valencia y la Universitat Autònoma de Barcelona, en España; la

dejó de ser un fenómeno periodístico americano, como razonó en su día Sarah Pollack, vinculando a Bolaño a las ansias melancólicas de los *Baby boomers* por reconstruir la tan añorada *Beat Generation*, y como demostró Wilfrido Corral, que ha hecho un gran trabajo de recopilación de materiales sobre la recepción de nuestro autor por los medios estadounidenses.³ El chileno ya no es un maniquí mediático hecho para llenar el vacío nunca unánimemente rellenado del *boom*.

Bolaño es hoy, ante todo, una obra. Y más aún: es un fenómeno crítico. Vale decir, es una serie de problemas que pensar, o que repensar, y que a la postre parecen ineludibles. De hecho, el número de contribuciones de crítica, la rapidez con la que se multiplica, y la dispersión geográfica de la misma es ya de tal intensidad, que convendría dar un paso atrás y tratar de observar qué líneas de investigación se han abierto, conectando el trabajo hecho en diversos países, para ver qué continuidades de pensamiento se pueden constatar.

Todo este trabajo, en gran medida por hacer, excedería los límites del presente artículo, que simplemente pretende comenzar por poner encima de la mesa una realidad en el fondo muy modesta: la enorme cantidad de veces que en la obra y la crítica sobre Bolaño se señala a lo “literario” como un problema a resolver. Pastén⁴ lo resumió elocuentemente de esta manera:

Existe [en Bolaño] una clara conciencia del aspecto material del campo literario que encarna en las constantes alusiones a la literatura, a la crítica, los editores, las antologías, las revistas. Tal vez por esa misma razón Bolaño estima conveniente proveer una suerte de cartografía diferente de lo literario, lo literario desde

Université de Poitiers, en Francia; y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en México. Por su parte, el congreso internacional “Estrella distante” (2013) en Chile congregó más de 70 ponencias y acaparó tres universidades diferentes: la Pontificia Católica, Playa Ancha, y Andrés Bello. Bolaño no aguanta comparación con cualquier otro escritor de los últimos 25 años en lo que al nivel de atención académica se refiere.

³ El artículo de Pollack, que fue especialmente polémico, fue publicado por *Comparative Literature* y supuso una respuesta al bombardeo mediático encabezado por el agente americano de Bolaño. El de Wilfrido Corral, mucho menos conocido, se publicó en la antología de artículos *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular* (Ediciones Eón: 2010, 23-51) y es un documento indispensable para cualquier académico que quiera estudiar la recepción de Bolaño en los Estados Unidos, por la cantidad de materiales y reseñas que recoge y disecciona. Posteriormente Corral ha expandido su investigación en *Bolaño traducido: Nueva Literatura Mundial*. Recogemos estos textos en nuestra bibliografía.

⁴ En su artículo “De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.2 (2009): 423-446.

otras coordenadas, lo literario desde la óptica de los de abajo, por así decir” (434).

Se pretende armar entonces los contornos de la discusión sobre la literatura como se ha ido produciendo en las diversas ramas de la obra bolañiana pero también en la crítica, entendiendo que es la primera la que justifica esta obsesión de la segunda, y que ambas, crítica y obra, se refuerzan la una a la otra, formando un nudo que convendría examinar con cuidado. De esta doble constatación en la crítica y en la obra, pretendemos obtener algo más que una mera suma bibliográfica, o una serie de inflexiones que toma el problema en su obra, o simplemente un mapa sintético para neófitos que quieran aprender a moverse por el creciente laberinto que supone el fenómeno Bolaño hoy. Se propondrá la tesis, más ambiciosa, de que toda esta proliferación crítica sobre el problema de lo literario puede tener una limitación común grave. Y es que todas estas intervenciones de la crítica están unidas, una vez se explora hasta las últimas consecuencias la aparente diversidad del debate, por la tendencia a no cruzar una línea roja que todos tenemos delante de los ojos, pero ninguno parece dispuesto a traspasar: el ocultamiento de la dependencia que nuestra concepción de la literatura tiene con respecto al modo de producción en el que se genera, es decir, del capitalismo. Foucault, que distaba de ser un pensador marxista, lo enunció ya claramente en una entrevista realizada para *Bungei* en Japón (1970) titulada “Locura, literatura, sociedad.” Decía entonces el pensador francés:

...hay que distinguir la locura real y la literatura. Repito una vez más que la locura real se define por una exclusión fuera de la sociedad; así pues, un loco es, por su misma existencia, constantemente transgresivo. Se sitúa siempre “en el exterior” [*au-dehors*]. Pero la literatura no está “en el exterior”, en virtud de este modo de exclusión, sino que puede estar en el interior del sistema social. Como ya he dicho, la literatura era normativa en el siglo XVIII, en el que se atribuía una función social. En el siglo XIX, la literatura pasó al otro lado. Pero hoy, me parece que la literatura recupera su función normal social por una especie de envilecimiento [*galvaudage*] o por la gran fuerza de asimilación que posee la burguesía. Porque no hay que olvidar que si el imperialismo es un “tigre de papel” la burguesía tiene una enorme capacidad de adaptación. Y es que la burguesía ha llegado a vencer a la literatura. La recuperación de la literatura en Occidente—en la medida en la que se practica en las casas editoriales y en el mundo del periodismo, y me siento incómodo diciendo esto en el curso de una entrevista con una revista literaria—significará probablemente la victoria de la

burguesía. [...] En una palabra, esto significa la fuerza del enemigo que debemos combatir y la debilidad del arma que es la literatura. (384-5)

Siguiendo esta última línea argumentativa, no es para nada extraño que Foucault termine preguntándose, sobre Genet, “cómo puede no dejar de escribir” (385) cuando ve cómo el teatro parisino burgués banaliza sus obras, o reafirmando la visión de Blanchot como el “último escritor” (388), por citar solo algunos ejemplos específicos de cómo se despliega el contenido de la cita sangrada⁵. En general la idea de Foucault aquí es el reverso del espíritu sesentayochista: al estar el destino de la literatura ligado al de la clase que dirige la deriva del capitalismo⁶ se liquida cualquier posibilidad de emancipación real del ser humano, y todo conflicto queda reducido al ámbito cultural del ser humano (la reinención de las formas de vida, la crítica de la autoridad, etc...), de tal modo que al agotarse esta ilusión, hasta la idea misma de una creatividad central en nuestra naturaleza, que necesita supuestamente desplegarse pero era aplastada por las formas jerárquicas de un capitalismo todavía de organización industrial, es puesta en crisis.⁷ El 68 es precisamente el momento del cual la estética de Bolaño es heredera directa, el centro secreto al que su obra vuelve constante para reflexionar, es decir, para observar todas las posibles soluciones a este problema central, y que ya entonces se hizo si no explícito, sí presente: la imposibilidad de emancipar al ser humano reduciendo la revolución al ámbito de lo cultural, incluso al ámbito más especializado del mismo, el artístico/literario.

⁵ Michel Foucault, “Locura, literatura, sociedad,” *Entre filosofía y literatura* (Barcelona: Paidós, 1999), 369-93.

⁶ Clase que entonces era, en el lenguaje arquetípico de la época, la burguesía, algo que hoy ya no está nada claro, pues el capitalismo global parece estar generando, en todos los contextos donde se lo examina, todo tipo de inestabilidades y agrandando las desigualdades económicas entre las clases privilegiadas y las más desfavorecidas todavía más que entonces, hasta el punto de parecer dispuesto a borrar de un plumazo a amplios sectores de la pequeña burguesía o clase media, de la que antaño dependió.

⁷ A grandes rasgos, esta es la tesis fundamental de *El nuevo espíritu del capitalismo*, de Chapiello y Boltanski, uno de los libros más críticos que se han escrito sobre el tema, aunque su focalización sobre Francia lo hace menos útil para nosotros en el presente artículo. Benjamin y Zizek han insistido, en contextos totalmente diferentes, en la conocida idea de la culturalización de la política como marca diferenciadora del dominio capitalista: sólo que para Benjamin el problema era el líder fascista, y para Zizek, la imposición de la búsqueda de un placer imposible de satisfacer. Para una ampliación de esta línea de argumentación, véase el texto *Violence* del filósofo esloveno (140-58).

Pero no nos adelantemos tanto. Antes de desplegar las consecuencias de esta paradoja, que tiene amplias y complejas consecuencias tanto en la crítica como en la obra de Bolaño, debemos primero hacer un doble trabajo. Primero, tenemos que demostrar la centralidad de su presencia. Segundo, hemos de ver con ejemplos específicos los debates sobre lo literario en torno a la obra del chileno. Pero también, y sobre todo, el ritmo sincopado de esta crítica que no parte de un análisis más cuidadoso de las relaciones entre el aparato cultural y el resto de aparatos del estado, donde primero la creación se despliega como problemática, y necesariamente, en virtud de sus propios límites, se tiene sin embargo que resolver como fuerza subversiva. Y finalmente, examinaremos alternativas a esto, donde la radicalidad pase a ser algo más que aparente.

Presencia de lo literario en la obra de Bolaño: las reflexiones sobre el artista

La hipótesis de que esta unión, insolublemente paradójica, entre continuidad de la literatura y continuidad del capitalismo es el verdadero corazón de la estética de Bolaño, resulta imposible de mantener si nos atenemos a su escritura misma, ya que su riqueza temática excede con mucho la exploración de lo literario para adentrarse, como ya se han adentrado de hecho algunos críticos, en cuestiones en apariencia mucho más profundas y significativas. Por ejemplo: la parodia del nazismo, y la reflexión sobre las dictaduras de los '70 y '80, con sus mentiras, torturas, violaciones, muertes, desapariciones; la representación del exilio, de la diáspora, con sus identidades a la deriva; los más actuales, pero no menos atroces, crímenes irresueltos de Ciudad Juárez; y así, hasta entrar en el debate ético/filosófico de la naturaleza misma del mal⁸, o recuperar la noción de apocalipsis⁹. Y al contrario, se podría argüir también: ¿no son algunas piezas de Bolaño especialmente interesantes por hacer exactamente lo contrario? Es decir, por la valentía que tuvo el autor en trabajar temas que todavía hoy parecen vetados para los grandes

⁸ De todas ellas se pueden encontrar referencias en la monografía de Alexis Candia, *El paraíso infernal en la narrativa de Roberto Bolaño* (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011).

⁹ Este es el concepto fundamental que vertebra uno de las primeras monografías de Bolaño, la de Patricia Poblete en *Bolaño: otra vuelta de tuerca* (Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010).

escritores, como la pornografía, el cine de *zombies*, o el *rock*? ¿No es como mínimo arriesgado, entonces, pretender que hay una dominante literaria, ante esta proliferación de temas, que se mueven por encima o por debajo de ella?

Esta opinión olvida que en la escritura de Bolaño se aprecia el dominio de toda una variedad de géneros y subgéneros literarios sobre otra; unos, directamente implicados en dicha problemática del análisis de las relaciones entre capitalismo y literatura; y otros, que, siendo en principio ajenos a ella, resultan transformados significativamente por esta obsesión de Bolaño. Y aquí nos encontramos por lo tanto ante un mero problema de óptica lectora, donde la importancia de lo literario no se aprecia porque está parcialmente solapada por otras cuestiones más llamativas, pero a la postre, menos decisivas. Esta relevancia se aprecia solamente cuando se tiene en cuenta el total de la obra, su diálogo interno y su lógica, y no sus partes aisladas, como ocurre a menudo. Es decir, se aprecia la dominante literaria/artística sólo cuando se trata de tener en cuenta la unidad y permeabilidad que nos muestran constantemente las obras de Bolaño entre sí.

A este respecto, podemos ir incluso un paso más allá, al analizar la publicación (póstuma) de obras como *Los sinsabores del verdadero policía*, en la que se aprecia un fenómeno todavía más radical que la afirmación de la unidad del “universo Bolaño”—es decir, toda esta plétora de escritores, críticos y lectores imaginarios que salta de una obra a otra, de un contexto a otro, de un género a otro—y se ve algo todavía más llamativo: una serie de remedos y reelaboraciones de momentos específicos de otras obras ya publicadas con anterioridad, donde se discutía la naturaleza de la literatura o el arte¹⁰. Se podrían mencionar, a este respecto, varios momentos. Por ejemplo, la famosa discusión sobre la naturaleza “homosexual” de la poesía en *Los detectives salvajes* (82-5) que aparece en forma muy similar en *Los sinsabores* (21-4); o la reescritura del “Otro cuento ruso” (2011, 93-6; antes había aparecido en *Llamadas telefónicas*, como cuento independiente, 101-4), donde Bolaño observaba, desde una óptica claramente humorística, las relaciones entre conciencia artística,

¹⁰ Esto ya había ocurrido, por cierto, entre el final de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, que cuentan casi la misma historia. Pero allí, entre las referencias a Menard y el cambio de una editorial a otra (de Seix Barral a Anagrama) el proceso parecía puramente accidental.

fascismo y comunismo. Estas repeticiones nos prueban que la problemática de la creación en Bolaño parece estar por encima de los géneros y hasta de las historias que trata, por más duras o importantes que éstas nos parezcan, y su poética aparece entonces como una serie de piezas que se ensamblan, se desmontan, y se vuelven a ensamblar, buscando una salida al dilema de lo literario que no aparece por ningún lado y que premedita, por tanto, su propia reelaboración.

Pero empecemos por demostrar esa dominante literaria empíricamente, partiendo de aquellos subgéneros directamente implicados en la reflexión sobre el arte, para pasar después a otros que no tienen una relación directa con ella. Primero, tenemos la presencia de toda una serie de obras que tienen como problema central la representación de un artista. Hablamos de formas de la novela en las que ya se concentraba la problemática del arte de una forma directa, como en el *kunstlerroman* o novela de artista; y dentro del género del cuento, del retrato de artista—al decir de Alfonso Reyes, que posiblemente tomó el término de Marcel Schwob¹¹—, pero también de otros géneros en prosa, semiliterarios, como la semblanza periodística, o en principio, totalmente extraliterarios, como la biografía de carácter enciclopédico, y que ejercieron su influencia sobre los dos primeros, algo que ha venido ocurriendo desde el modernismo.¹² Todos ellos tienen un lugar importante dentro de la producción de Bolaño.

Su obra más emblemática, *Los detectives salvajes*, es claramente una novela de artista. Es más cosas, qué duda cabe (un testimonio coral y paródico, una suerte de relato policial, una novela de aventuras, etc...), pero su hilo central es el de una novela de artista, a la manera de *De*

¹¹ En *Vidas imaginarias* el escritor francés concibe el retrato como una forma de enfrentarse a la tarea histórica. Así, se refiere a la tarea del biógrafo en estos términos: "...no debe preocuparse en ser verídico; debe crear en un caos rasgos humanos [...] Desgraciadamente los biógrafos han creído por lo común que eran historiadores. Nos han privado así de retratos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es extraño a esas consideraciones" (14).

¹² El mejor ejemplo de cómo la semblanza abre camino a una forma del cuento es sin duda *Los raros* (1896 para la primera edición, 1906 para la segunda), de Rubén Darío, y especialmente semblanzas como las dedicadas a Lautréamont o León Bloy. La suerte del texto es peculiar pues se ha entrado en múltiples debates, pero nunca se ha estudiado seriamente su faceta estética, la idea de que Darío está descubriendo una nueva forma literaria que tendrá un impacto considerable después. El texto de Darío prepara también una crítica general a los géneros didácticos que Reyes continúa en sus *Retratos* y que Borges pasa al terreno de lo enciclopédico, no solo en "Tlön" sino ya en *Historia Universal de la infamia*.

sobremesa y de *Los pasos perdidos*, es decir, una narración de una crisis artística, que se resuelve narrativamente tomando la forma de un diario, y se organiza temporal y espacialmente como un viaje de búsqueda. También son novelas de artista, de una manera evidente, *Estrella distante*, que inventa al poeta Carlos Wieder para reflexionar, en forma confesional, sobre la unión entre arte de vanguardia y fascismo en el Chile pre y post Pinochet; “La parte de Archimboldi”, que toma una forma biográfica y que cierra la extraordinaria 2666; y hasta la primera novela publicada de Bolaño, escrita a dos manos con Antoni García Porta, *Confesiones de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que narra un romance y un viaje autodestructivo, criminal. En estas novelas de artista (en todas ellas) se observa una dicotomía dentro de la representación del escritor que impide su heroificación. En el caso de Wieder, esto es evidente, ya que en sus diversas *performance* combina la brutalidad represora del régimen con la creación poética de vanguardia. Pero lo mismo se puede decir del resto: la rebeldía de los detectives salvajes, Arturo Belano y Ulises Lima, no consigue resolver el embrollo en el que se ven envueltos, y causan la muerte de Cesárea Tinajero, para después emprender un doble viaje autodestructivo que concluye con la desaparición en África del primero (548-9) y la vuelta a casa y reconciliación del segundo con Paz (509-511), es decir, con el poeta oficial, con el intelectual público que era su reverso. ¿Y Archimboldi? Es la mayor de las bromas nunca hechas por Bolaño: más de 1000 páginas esperando que se aclare su relación con los crímenes de Santa Teresa/Ciudad Juárez, y la novela termina con el escritor alemán discutiendo sobre la diferencia entre helados de leche y de agua (1118-9).

Todas estas novelas han sido abundantemente estudiadas y reseñadas, cosa que no ocurre con el cuento, que suele tomar la forma de retrato de artista, y que respondería a la máxima de Schwob de concentrar en unas pocas palabras la parte diferencial de un hombre (de un artista, en este caso). Ya el escritor francés la había practicado, para lo que a los escritores se refiere, en su cuento “Petronio” contenido en las *Vidas imaginarias*, y quizá no hay forma más determinante que ésta en la producción de Bolaño. En ella el retrato cumple dos funciones o bien responde a la vez a dos preguntas: quién es este artista,

específicamente, y qué supone ser un escritor, en general. La tensión entre ambas, como se verá, es constante.

Estos retratos toman diversas formas en sus cuatro libros de cuentos: *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, y los póstumos *El gaucho insufrible* y *El secreto del mal*. Una de las más habituales de estos retratos es la biográfica-paródica, que tiene una larga tradición en Latinoamérica¹³ y que desarrolló principal e hilarantemente en *La literatura nazi en América* y en otras piezas aisladas, como “Leprince” de *Llamadas telefónicas*, donde la única conclusión posible es que la profesión de escritor es infame y lo único heroico es abandonarla. Los escritores nazis conforman, con su sublimación de la literatura, un auténtico manicomio literario que ni el paródico Nordau de Darío pudo soñar. Leprince es el reverso de ellos, el poeta de segunda categoría (o quizá no) que durante la ocupación nazi abandona la escritura, pero le salva la vida a toda una serie de intelectuales y miembros de la resistencia. El narrador nos dice, en la conclusión de su retrato, que ante este escritor, que no escribe, el resto de los escritores franceses sienten que no pueden soportar su “espantosa soberanía” (36) y este abandono de la escritura—su elevación sorprendente—se repite incansablemente en la obra de Bolaño: Rimbaud, Cesárea, etc...

La otra forma del retrato, tan común o más que la anterior, funde la biografía con una suerte de autoficción y se narra como la historia de un encuentro, amistad, o desencuentro anecdótico con el escritor/artista retratado. A esta categoría pertenecen la mayoría de los cuentos de Bolaño, incluidos varios de los más emblemáticos: “Sensini,” “Enrique Martín” (de *Llamadas telefónicas*), “Vagabundo en Francia y Bélgica,” “Dentista” (de *Putas asesinas*), “El viejo de la montaña,” o “Muerte de Ulises” (de *El secreto del mal*) son algunos de ellos. Pero la situación no cambia demasiado: en todos ellos la literatura es una fuerza destructiva cuando se emprende, y lo realmente importante es abandonarla. “Sensini” que se ha puesto varias veces como ejemplo precisamente de lo contrario, es quizá donde el malentendido crítico es más fuerte¹⁴. Algunas veces, especialmente en la colección *Putas*

¹³ La han practicado magistralmente, entre otros, Darío, Reyes, Borges, Wilcock, Cortázar y Monterroso. Fuera de América, Schowb y también a Kafka le dieron su acento personal y fueron decisivos en la gestación del género.

¹⁴ “Sensini” se interpreta casi unánimemente de forma neorromántica, es decir, como una forma de reconstruir la fe en la literatura partiendo de una

asesinas, ese encuentro entre escritores se produce a través de lecturas, muchas de ellas extraordinariamente elocuentes, como en el relato “Fotos,” donde obtenemos la imagen final de Arturo Belano. Éste se encuentra en una aldea africana que está ardiendo tras los combates, pero Belano, completamente enajenado, persiste en la sorprendente y desesperada tarea de leer una enciclopedia de poetas franceses menores (2001, 204-5). Y así reflexiona, de una forma agónica, sobre esas vidas y los retratos de esos artistas menores con los que se identifica, en la derrota total. Otras veces, el encuentro ocurre en sueños y el contexto aparece cómicamente manipulado, como en “Encuentro con Enrique Lihn,” donde la literatura chilena toma la forma de un edificio de siete plantas (2001, 217-8) y cada una de ellas es una especie de círculo infernal. En otras, el contexto es puramente abstracto, kafkiano, como en “Una aventura literaria,” y el oficio de escritor se burocratiza, volviendo la subversión y el enfrentamiento entre escritores un puro ritual de inclusión (1997, 60-2). En “Carnet de Baile” se repite la escena de la lectura, pero de una manera irónica a más no poder: Bolaño narra su experiencia con Neruda en forma de versículos (2001, 207 y siguientes), como si hablar de Neruda sólo fuera posible con el lenguaje de la tradición divina. Finalmente, el relato “Laberinto” nos ofrece un retrato donde la figura del artista es sustituida por la figura del crítico/grupo de críticos (*Tel Quel*), pero igualmente mostrado a una luz paródica y, por momentos, simplemente demoledora, como en las asociaciones constantes entre crítica, pedagogía y sodomía (2007, 75).

Estos géneros narrativos ya abordados, como la novela de artista o las diversas formas del retrato, son equiparables, por su temática, a algunos géneros poéticos (medallones, responsos, panegíricos, saluciones, minibiografías, etc...) a la manera de Darío o de Borges, que Bolaño practica en su poesía constantemente, especialmente en *Los perros románticos*, sólo que las figuras de Bolaño son siempre

posición precaria. A este respecto, véase el artículo de Hernández-Juárez en nuestra bibliografía. Sin embargo, esta lectura pasa por alto un detalle fundamental, y es la extraña *performance* de Bolaño, que se niega a publicar el artículo si no se lo premian en un concurso público—en San Sebastián—antes y cierra el texto con la noticia de este premio: con lo cual la supuesta lección del texto, su “treta del débil” (mandar el mismo relato a varios concursos públicos, con distintos nombres, para asegurarse el sustento) queda reducida a una nueva y directa forma de supervivencia. En la primera lectura, di Bennedetto, correlato de Sensini, es un héroe y un maestro; en la segunda, lo que vemos es la objetivización de su vida para lograr el fin que el maestro perseguía: ganar un concurso público.

escritores miserables. Lo mismo se aprecia en varios de los fragmentos del volumen póstumo *La universidad desconocida*, como “San Roberto de Troya” (97-126). Y cuando no lo son, como en el poema “Un paseo por la literatura,” contenido en *Tres*, el contexto (onírico) lo es por ellos.

Entre los géneros donde el tratamiento del arte es directo, además de la narrativa y la poesía, debemos añadir algunos géneros didácticos, en los que Bolaño trata sin rodeos las derivas de lo literario, como el discurso o la conferencia, y en los cuales, más que los pasos de Darío o Borges, Bolaño parece seguir a Parra. Hablamos de textos que aparecen en los últimos libros del chileno, como “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” o “Los mitos de Cthulhu,” de *El gaucho insufrible* y “Derivas de la pesada” más “Sevilla me mata” (posiblemente incompleto) de *El secreto del mal*, donde Bolaño hace algo parecido a lo que harán sus críticos después. Primero, proponer un dilema literario—respectivamente: la relación entre literatura y autodestrucción personal/agotamiento, la transformación de la obra en mercancía, las derivas erróneas de la literatura argentina, los callejones sin salida o problemas de clase social de la nueva literatura hispanoamericana, etc...; e insinuar después un amago de solución: el “viaje,” proponer una imagen martírica del arte, releer a Borges, encerrarse en la ironía o la palinodia. Sólo que Bolaño tiende a insertar estos textos en colecciones de cuentos, de tal forma que nos obliga a tomar sobre ellos una doble óptica: el texto en su literalidad, y el texto como una suerte de *performance* donde Bolaño objetiva una ideología que permite la reproducción del arte y la conciencia artística, distanciándose de ella.

El examen indirecto de lo literario en otras obras de Bolaño.

En segundo lugar, esta paradoja central de la unión indisoluble entre capitalismo y literatura atrae y actúa también sobre formas de escritura que en principio sólo se relacionan indirectamente con los problemas específicos de lo literario, o, de manera más amplia, con la reflexión sobre la escritura, sus tareas y sus posibilidades. Pero sobre las cuales Bolaño trabaja, distorsionándolas a su antojo, hasta poder usarlas como nuevos métodos de indagación e interrogación de lo literario.

Las más cercanas al retrato y novela de artista serían diversas formas de parodia literaria, como el relato “El gaucho insufrible,” que

reactualiza la gauchesca, o *Una novelita lumpen*, que parodia las novelas burguesas de Donoso. Y también de reflexiones sobre escrituras que no son literarias, pero que son concomitantes y de las cuales se ha nutrido ampliamente la prosa del siglo XX, como la crítica literaria, en su forma de novela de campus-académica a lo *Small World* (“La parte de los críticos” en 2666), o del periodismo y la novela-reportaje (“La parte de Fate”). En ambas formas, las paródicas y las escriturales, los héroes dominan un tipo de escritura que tiene, como la literaria, la carga indirecta de solucionar los problemas de un mundo azotado por sus contradicciones (escritura académica, periodística) o bien, esos héroes son parte de un mundo escrito que resurgen para sustituir y reconstruir un mundo en decadencia (el gaucho, la criminal lumpen). Pero estas formas, que tienden a crear estos héroes, de nuevo se deshacen en el mismo nudo de contradicciones que la figura del escritor a la que sustituyen. Lo cual fuerza a que las sustituciones sean mucho más extremas que éstas, como veremos.

Después encontraríamos otra tendencia capital en Bolaño, como son las narraciones postdictatoriales-testimoniales, que en su obra toman como centro no una figura política, sino intelectual, y donde Bolaño lo que de verdad examina no es el trauma histórico de una nación u otra (Chile, México, Alemania, la URSS) en un momento histórico u otro (la toma de la UNAM del ‘68, el golpe de Pinochet del ‘73, el advenimiento de Estridentópolis en el ‘75, el del nazismo y el estalinismo, la caída del muro en el ‘89, o los crímenes de Juárez, etc...) sino la posición de la literatura y de la crítica en relación a dicho trauma, así como a los poderes que lo causaron. Cambian los países y los contextos, pero la literatura como problema prevalece. La segunda parte de *Los detectives salvajes*, que en realidad es un estudio de la evolución de la literatura de las vanguardias a la mercantilización del arte en nuestros días, además de un recuento de las vidas de Belano y Lima, y las novelas *Nocturno de Chile*, *Amuleto* y “La parte de Amalfitano”, son aquí las obras más importantes a tener en cuenta. En todas ellas se aprecia de una forma u otra el uso de la literatura como soporte, en un sentido u otro, de las derivas neoliberales (o fascistas, en momentos de gran peligro como el Chile de los ‘70) del sistema capitalista, o la literatura como fetiche que tapa la abyección de ese proceso histórico.

En los cuentos de temática postdictatorial, como en las novelas, prevalece la tensión entre literatura y trauma histórico. Y así vemos que en relatos como “Detectives” se observan también incursiones similares en el terreno de la reflexión sobre la creación.¹⁵ “Detectives,” cuenta a través del diálogo—desconcertado—de los dos policías que le liberaron, la historia del propio Bolaño tras el golpe; como se sabe, Bolaño fue apresado por las autoridades pinochetistas durante una semana en Santiago, y salvado por estos dos amigos que protagonizan el relato y que por pura casualidad habían estudiado en el Liceo con él, lo cual les permitió reconocerle.¹⁶ Sin embargo, “Detectives” incluye algo que no tiene nada que ver con la biografía de Bolaño. Narra también historia de cómo la derrota política de Allende ha transformado para siempre al escritor, que para sorpresa, irritación, y finalmente, hasta rabia (1997, 133) de los dos policías que le salvaron la vida, al acordarse de él y permitirle salir en libertad, no consigue reconocerse en el espejo de la cárcel cuando se miraba (130). Y es que la violencia del proceso le ha cambiado—como a su visión de la literatura—para siempre. En “Días de 1978” se observa un proceso similar, sólo que en este caso el narrador, B., es el que observa esa transformación autodestructiva en uno de sus camaradas chilenos exiliados, U., y no el que la sufre. Y pese a que intenta revertirla, precisamente por medio de la narración de una historia catártica (2001, 75-7), su terapia no da resultado. El narrador apunta irónicamente, tras conseguir hacer llorar a D. con su historia: “Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poquito más dura que la literatura” (2001, 78). A los pocos días, el traumatizado protagonista se ahorca. Con lo cual Bolaño vuelve a desbaratar, de forma rotunda, la posibilidad de que la literatura—la ficción narrada, en este caso—pueda jugar el rol relevante, digno, y curador, que se espera que juegue frente a las consecuencias brutales del fascismo.

¹⁵ De hecho, “Sensini” ya lo era: recordemos que Antonio di Benedetto, declaradamente el escritor que fue el modelo en que se inspiró Bolaño para su cuento, era una víctima más de la dictadura argentina. Estuvo preso desde marzo de 1976, durante más de un año, y de acuerdo a su propio testimonio, nunca supo por qué. Jimena Néspolo narra las torturas a las que fue sometido en *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (2004).

¹⁶ Bolaño mismo relató la anécdota, que aparece recogida en el volumen de Andrés Braithwhite, *Bolaño por sí mismo* (Santiago: Diego Portales, 2006), 108. Que se sepa, no hay pruebas documentales de lo que allí dejó dicho y bien podría tratarse de una invención o una exageración.

Otras veces, estos intentos fallidos de recomposición de lo literario toman la forma de un embrollo familiar-idílico. Normalmente, un conflicto con el padre, como ocurre en el extraordinario relato “Últimos atardeceres en la tierra,” o bien su incierto reverso, una adopción simbólica, como ocurre en “El ojo Silva”—ambos de *Putas asesinas*, sin duda el mejor libro de relatos de Bolaño—y también en el final del poema “Un paseo por la literatura,” donde Bolaño adopta a un bebé, que resulta ser nada menos que George Perec, y le promete cuidarlo, pero ambos acaban extraviándose y sin saber cómo volver a casa (2000, 105). O bien, saliendo del conflicto familiar, pueden tomar la forma de un enredo erótico-sentimental, especialmente en las obras primerizas de Bolaño. Por ejemplo, en la novela *La pista de hielo*, donde un político catalán se arruina la vida por construir, a escondidas y usando fondos públicos ilícitamente, una pista de hielo para que siga practicando su amante, que resulta ser una bella patinadora olímpica fracasada, la cual encarna claramente una idea anacrónica del arte, concebido como mera belleza estética¹⁷.

Para terminar, deberíamos referirnos al uso extraordinariamente original que Bolaño hace de algunos géneros de la cultura popular o de masas, como el policial—véase “El policía de las ratas” y “La parte de los crímenes;” la pornografía en los relatos “Joanna Silvestri” y “Prefiguración de Lalo Cura;” el relato de horror/zombies “El hijo del coronel;” alguna extraña variante de la ciencia ficción, como el relato “Gómez Palacio” o “Enrique Martín;”¹⁸ o el Bolaño que se

¹⁷ Cuando las mujeres de Bolaño no representan una idea del arte, lo contrario es verdadero también. Sólo se salvan los personajes que siguen a mujeres que no encarnan una u otra versión de lo literario, como ocurre en los relatos “Vagabundo en Francia y Bélgica” o “El viaje de Álvaro Rousselot,” dos búsquedas artísticas que son interrumpidas (felizmente) por encuentros amorosos en un principio totalmente secundarios. Ambas tematizaciones, la paternal y la erótica, deberían entenderse como una peculiar evolución de lo que desde el famoso texto de Doris Sommer se ha denominado como ficción fundacional latinoamericana, moviéndonos de la formación de la nación, al terreno de la recomposición de lo literario/artístico en crisis (¿Y qué tendría de extraño esa suplantación posmoderna, dada la cercanía entre el artefacto literario y la educación de los ciudadanos en la nación moderna? ¿No obligaba la crisis moderna del arte a ella?).

¹⁸ Los cruces entre fracaso poético, miseria, y ciencia ficción son modestos pero se repiten varias veces en la obra del chileno. En “Gómez Palacio” el narrador, un poeta joven que sufre una especie de exilio económico, termina su travesía por el desierto contemplando una inexplicable luz verde y portentosa en una curva, que el narrador califica de “milagro” y también de “una luz verde que parecía respirar” (35). La escena recuerda a películas como *Encuentros en la tercera fase* pero lo notable es cómo el cruce con la ciencia

adentra en los confines del *rock* en “La gira,” “Muerte de Ulises” y también en poemas como “Los neochilenos.” Las relaciones entre la literatura canónica y los géneros de masas, que se habían dado bien como parodia distanciada, bien como mezcolanza no jerarquizada de ambos mundos, parecían haberse mezclado definitivamente una vez el “pastiche”—al decir de Amar Sánchez¹⁹—venía a afirmar, en diversos contextos, su primacía sobre la parodia, constatando la aniquilación de la distancia entre el gran arte y el arte para las masas. Sin embargo, esta segunda línea, representada por autores como el Alberto Fuguet (de *Mala Onda*)—y los que han seguido una línea parecida—no puede explicar el tratamiento que Bolaño hace de la cultura de masas. Lo que hace Bolaño es, de hecho, exactamente lo contrario de lo que hace Fuguet. Si éste trataba de integrar la cultura norteamericana de masas en el análisis y revisión del periodo postdictatorial chileno, elevando la primera, es decir, hibridando ambas y recuperando una idea de “originalidad” literaria, Bolaño se las arregla para recuperar la carga de abyección que tradicionalmente acompañaba a los géneros de masas, pero sutilmente les inserta una conexión con la alta cultura, que queda por virtud de esta estrategia completamente desvirtuada.

Dejando de lado los textos policiales, cuya riqueza e importancia merecería un artículo aparte, quizá el ejemplo más claro que se puede dar de esta estrategia es el párrafo que abre “El hijo del coronel,”

ficción aparece por y junto a la crisis del sujeto creador; en “Enrique Martín” ocurre algo similar; el poeta fracasado acaba por transmutar su frustración en un delirio de números, una criptografía, de la cual el personaje insinúa un origen extraterrestre que se condensa en la frase “todos los que saben se salvan” (48). Por supuesto, el personaje se suicida poco después. El ejemplo más claro de todos es sin duda las narraciones de Ansky en 2666, como *El ocaso* (898): la segunda de las cuales hará que en 1937 Ivánov, el escritor que toma el crédito por las obras que Ansky escribe, sea finalmente encarcelado y ejecutado por el estalinismo. Y en este caso es la visión utópica la que destruye al escritor, no la que aparece para recomponerle.

¹⁹ Siguiendo esta línea de argumentación, en el artículo “Canon y traición. Literatura vs. Cultura de masas”, Amar Sánchez afirma lo siguiente: “La literatura ha sostenido tradicionalmente dos formas de relación entre lo culto y lo popular: la primera implica una transformación paródica de los géneros populares y esto incluye siempre una distancia jerárquica e imposible de acotar con el género “base” (posiblemente el caso ejemplar sea el uso que hace Borges del policial). La otra se encuentra en textos que trabajan múltiples formas, las combinan y fusionan manteniendo una relación sin jerarquías entre los materiales de distinto origen. Se trata de un uso que no implica un intento de “elevar” el género ni una parodia; es decir, se trata de un pastiche. Me interesan en especial estos últimos porque exponen de forma clara estas tensiones y conflictos que siempre implica la relación de lo “menor” y lo “mayor” (44).

sentimental película de zombies, virus, viajes desesperados por el inframundo de una ciudad moderna, y conflictivas relaciones paterno filiales—de la cual el ya por entonces consagrado Roberto Bolaño afirmaba lo siguiente: “No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la mañana, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra. Me cago en la hostia santa, el susto que me dio casi hizo que me cayera del sillón” (2008, 31). Esta radical identificación, por no decir abismación, o caída desde las alturas de la gran cultura, no es para nada un caso aislado. Del mismo modo debemos interrogar la enigmática figura de Joanna Silvestri, la actriz porno que tácitamente se muere del SIDA que ha contraído durante los rodajes, es decir: la “artista” a la que su propio arte mata. ¿Hay una figura que resuma mejor el proceso de todos los ejemplos de degradación de la literatura que hemos dado ya aquí que esta mujer? ¿En qué es diferente del poeta exiliado Belano que afirma en la última sección de *Estrella distante* que “Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura” (1996, 138), aparte de que el segundo es más explícito sobre lo que piensa de su ocupación, o menos sutil, que la primera? ¿O del otro Belano, el de *Los detectives salvajes*, que, tras contemplar el panorama de la feria del libro madrileña, desaparece voluntariamente en África? El contexto rimbaudiano del artista que tiene que abandonar su arte está presente en ambas, y en el relato “La gira” (2007, 147-50) donde Bolaño tergiversa a su antojo la biografía del grupo de rock *Pink Floyd* y su primer cantante, Syd Barrett, para volver a contar una historia que ha contado ya repetidas veces en su obra, con numerosas variantes: la historia del artista que abandona voluntariamente²⁰ su arte. La lección es clara: sólo se salvan los que abandonan el mito de la emancipación cultural, interior, del ser humano. Todo lo demás es, nunca mejor dicho, literatura.

La parte de los críticos.

Cuando penetramos el tejido bibliográfico ya existente sobre el problema de lo literario en Bolaño, tenemos primero que empezar

²⁰ Apréciase el contraste, ya que el primer cantante de *Pink Floyd* no se retiró de la escena, como hace el personaje de Bolaño en el cuento, sino que fue una de las primeras víctimas de los efectos a medio-largo plazo del L.S.D.

considerando las reflexiones sobre la constitución del canon, y el futuro de la literatura como arte, que han sido estudiadas cuidadosamente por Manzoni en varios trabajos; el examen directo de la concepción de la labor de escritor, estudiado por Paz Soldán históricamente, vinculándolo al debate abierto por Darío en “El rey burgués,” o por Cobas Corral y Garibotto, que lo vinculan a las vanguardias. De una forma más claramente política, pasaríamos a la espinosa cuestión de la unión benjaminiana entre literatura y barbarie, trabajada por López-Vicuña, o entre literatura/arte y crimen, examinada por Jennerjahn (con respecto a la fotografía), por Candia, por Espinosa, y también por Muñiz—estas dos últimas específicamente en lo que toca a 2666—; esta temática encuentra una variante, la que explora la relación entre literatura y locura, como ha sido estudiada por Guajardo. La persistencia de las formas biográficas y pseudobiografías, es decir, la obsesión de Bolaño por generar artistas, escritores, y lectores ficcionales, a las cuales han dedicado atención en diferentes contextos Chaar-Pérez o la misma Manzoni. Tampoco se puede olvidar la relación entre literatura y nación en un contexto posdictatorial, con todas sus variantes temáticas, exilio, memoria, melancolía, duelo, trabajada por Aguilar, Fandiño, y Draper, entre otros. Finalmente, y con especial interés, por abordar de una manera directa y en primer plano el tema, tendríamos las contribuciones generales al estudio de la representación de la literatura como institución misma, bien frente al mercado, como los trabajos hechos por Rojo y por Pastén al hilo de *Los detectives salvajes*, o bien dentro de la “Literatura mundial”, como han hecho en varios trabajos Corral, Villalobos, y como hace el muy brillante estudio de 2666 de Deckard²¹.

La conclusión más simple es que nos hallamos ante una mera amalgama de debates, y que por tanto cuando hablamos de “lo literario” como problema en Bolaño, hablamos realmente del despliegue de toda una constelación de dicotomías. 1-La Formación/negación del canon; 2- El examen de las mutaciones históricas de la profesión de escritor; 3- La discusión sobre la barbarie de la escritura misma; 4- La ambigua relación entre la literatura y el crimen; 5-La posibilidad de fabricar vidas literarias, y de elaborar parodias sangrantes de la crítica

²¹ Incluimos, para mayor brevedad, en nuestra bibliografía la relación explícita de todos estos autores y sus intervenciones críticas en relación a la idea de literatura en Bolaño.

literaria; 6- La más que ambigua relación entre literatura y fascismo; 7- La necesaria relación y negociación que se da entre literatura y mercado, y sus consecuencias; y 8-El impacto del proceso de globalización en la literatura. Seguramente, la lista, pese a su amplitud, no es exhaustiva y será ampliada en cuanto se perciban otras variantes de la tematización de lo literario, como la relación entre “lo literario” y el uso de los géneros populares/de masas, entre otras.

Ante semejante variedad de apariciones y tematizaciones, es obvio que merece preguntarse—un poco a la desesperada—si las ramas no nos dejan ver el bosque. Y entonces merece la pena atender a formulaciones generales del problema, por ejemplo, ésta de Pastén que afirma que “Bolaño quiso cartografiar el cambio que se produce en la literatura cuando ésta no cuenta ya con una función clara y precisa, es decir, cuando la literatura deja de “relatar” y “construir” la nación y cuando ya no consuela al individuo” (426), es decir, en concebir a Bolaño como un escritor realista, que trata de captar un momento histórico preciso. Como ha elaborado, al hilo de esto, explícitamente Deckard, desde una óptica althusseriana, “In Bolaño [...] a type of peripheral realism in which realist aesthetics are impurely intermingled with the unreal is crucial [...] to interrogate the ideological nature of art and the limits of realism while encoding the conditions of millennial capitalism”. La expresión “ideología artística” es crucial aquí. A la postre quiere decir que 2666 “might be called a ‘world system novel’” (369), lo que significa que la novela hace aparecer una estructura que, siguiendo la lectura que hizo Michael Sprinker²² de Althusser, une mediante un lazo social una serie de temporalidades diferentes, mostrando sus contradicciones internas y, en conclusión, revelando en todo su horror la unidad contradictoria o totalidad que forman, vale decir, la unidad contradictoria de la sociedad capitalista en la cual se citan (371). Nada nuevo, hasta aquí. Pero Bolaño se las arregla para que sea la matriz de lo ‘literario’ la que genera esas relaciones sociales, lo cual hemos visto con profusión en el apartado anterior. Déjeseme apuntar que los lazos sociales a los que se refiere Deckard, y que unirían estos mundos-

²² A este respecto, consúltase el capítulo “Imaginary Relations: Althusser and Materialist Aesthetics,” donde Sprinker hacía un magistral resumen y ordenación de las intervenciones del pensador marxista francés con respecto a la idea del arte y el estudio de la estética dentro del materialismo histórico, demostrando su compatibilidad.

temporalidades diferentes, suelen ser, además de profundamente originales, generalmente catastróficos. Recordemos cómo concluyen las originales relaciones generadas en novelas como *Los detectives salvajes* o *2666*: los vínculos entre los real visceralistas, su pasado (el estridentismo, Cesárea) y su futuro (García Madero, Lupe); o la cadena de escritores de la que Archimboldi forma parte (Ivanov, Ansky) y que se desvanece con su desaparición brusca al llegar a Santa Teresa.

Pero además de ir y venir sobre este punto general, vemos que todas estas variaciones críticas de la representación de lo literario en la obra de Bolaño tienen algo más en común. Además de mostrarnos siempre una serie de dicotomías en las cuales la literatura aparece seriamente comprometida, nos ofrecen siempre y sin excepción una continuidad en la sublimación de las posibilidades redentoras de la literatura como arte, como si Bolaño presentara el problema, su matriz, y fuera al mismo tiempo, por magia del crítico en cuestión y de la dialéctica, la solución al problema planteado. Slavoj Žižek se ha referido con ironía a este proceso lógico, que él denomina “silenciamiento fetichista” y que reproduce la fórmula “*I know very well, but nevertheless...*” Con este modelo lógico el filósofo esloveno pone en abismo el supuesto “cinismo” que, se supone, caracterizaría a un planteamiento posideológico de las problemáticas esenciales de nuestra época.²³ Lo que revela la presencia de esta estructura es precisamente la continuidad casi inconsciente de una creencia específica, a pesar de toda apariencia y evidencia empírica, por rotunda que ésta sea. En el caso de la obra de Bolaño y de sus ya abundantes críticos (hablamos de la generalidad, aunque sea injusto en varios casos, porque lo que se ve es ciertamente una estructura ideológica que nos permea a todos) la creencia que se reproduce contra viento y marea es, como ya hemos considerado ampliamente, la de la posibilidad de que lo literario sea una fuerza subversiva radicalmente opuesta al capitalismo. Lo que hace el crítico de Bolaño entonces es plantear un ángulo de este problema para después crear una salida. Pero el problema, también general, es que la tensión especial de la obra del chileno radica en la contradicción entre

²³ Para una exposición de esta lógica y su funcionamiento dentro de la teoría del sujeto lacaniana, consúltese *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor* (New York: Verso, 1991), 245-53. Para analizar las relaciones entre la teoría del sujeto lacaniana y althusseriana, en sus similitudes y diferencias, véase el artículo de López Espinosa en nuestra bibliografía.

aquello que representa y la práctica a través de la cual se representa; con lo cual, acabar con la dicotomía de lo literario es acabar con la relevancia de la obra.

Los remedos por los cuales se intenta escapar de esta contradicción son de lo más variado. Para terminar, daremos algunos ejemplos de éstos, a través de varias intervenciones críticas bien concretas donde esta lógica del silenciamiento fetichista prevalece con gran claridad. Pensemos en la dicotomía arte/mercado, o literatura/mercado, y en cómo se solucionaría ésta en Bolaño, de acuerdo a Cobas Corral y Gariboto²⁴. Contrastando la clausura del proyecto neovanguardista del México de los '70 con la situación de mercantilización del arte que se observa en la sección "La feria del libro" de la España de los '90, en *Los detectives salvajes*, se termina sin embargo apuntando que: "En este contexto, Arturo Belano asume una ética alternativa que se erige en el interior de la industria editorial y participa de los circuitos de consagración del mercado, pero que subvierte sus códigos, que ofrece resistencia, que se bate a duelo"(186). Pero es que la refutación de esta misma negociación a la Bourdieu la hizo ya el propio Bolaño, que situó a su personaje perdido deliberadamente en África, en claro homenaje a Rimbaud –otra vez- y al conocido poema de Lihn²⁵, recordemos: "El botó esta basura / Yo le envidio su no a este ejercicio /a esta masturbación desesperada..." (70).

Pensemos ahora, al hilo de la comercialización del arte, y de la relación entre Bolaño y su canon, en esta poética, y problemática, intervención de Paz Soldán²⁶:

En la escena primigenia de Bolaño, el artista, como el organillero de "El rey burgués" de Rubén Darío, se encuentra "a la intemperie". Pero el jardín modernista del organillero en el palacio del rey burgués ha desaparecido, y Bolaño lo reemplaza por un desfiladero, por un precipicio, por un abismo. El escritor, al borde del abismo, sólo tiene una opción: arrojarse a éste. (25)

Por supuesto, la asunción de esta lógica suicida tiene que derivar en un nuevo descubrimiento. "Bolaño reactivó para la literatura el

²⁴ En su artículo "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*," *Bolaño salvaje*, Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (Barcelona: Candaya, 2008), 163-89.

²⁵ De *La musiquilla de las pobres esferas* (Santiago: Editorial Universitaria, 1969).

²⁶ Tomada de su introducción a *Bolaño salvaje*, titulada "Literatura y Apocalipsis."

imaginario del escritor como un romántico en lucha constante con el mundo” (Paz Soldán 25). Y es que con tal de no aceptar el hecho de que en la obra de Bolaño se está realmente cuestionando la conveniencia de la continuidad de “lo literario” en nuestras sociedades, tampoco importa cubrir a Bolaño con la capa de Lord Byron. ¿Dónde queda aquí el Marx que repetía que la labor del verdadero crítico revolucionario no es la de diluir las contradicciones que encuentra por el camino, sino la de exacerbarlas?

Consideremos, finalmente, esta idea de Chaar Pérez²⁷, que después de consignar esta novela en la lógica avelariana como “una narrativa que vela por la historia traumada de la dictadura y devela como ésta reincide en el orden contemporáneo,” no se resigna, sin embargo, a proponer otro escenario utópico, donde aparece otro tipo de literatura, insertada en los retratos de Stein, Soto y Lorenzo, donde se puede “actuar a través del otro;” concluyendo que, “A pesar de que la catástrofe se repite de formas cada vez más siniestras, en *Estrella distante* la externalización del objeto de la pérdida no conduce a una condición de negatividad absoluta sin contenido, sino a la posibilidad de pensar nuevos enlaces afectivos y comunitarios” (663). La tensión sintáctica misma de la frase facilita pensar que la conclusión opuesta es posiblemente más potente, porque no se pueden crear lazos comunitarios nuevos sin primero desestabilizar la estructura básica—subjetiva—que está en la base de esos afectos. Pero claro: sin esto es verdad que estaríamos atrapados en lo que Chaar Pérez llama la “negatividad absoluta sin contenido” de la literatura de Bolaño, y de su imagen de lo literario, que son los dos términos que tratan todos estos críticos de no hacer coincidir.

Conclusiones.

El siglo XX se cansó de ensayar variantes de la idea hegeliana de la muerte del arte y de la literatura (muerte de la novela, muerte de la narración, muerte de las vanguardias, agotamiento de la literatura y los proyectos utópicos, etc...) para dar origen a la época de toda la historia de la humanidad donde más se escribe y más se lee, y no solamente libros. Resulta como mínimo irónico que la narración latinoamericana

²⁷ Tomada de su artículo, “La lógica del trauma: dictadura, posdictadura, y melancolía en *Estrella distante*,” *Revista Iberoamericana* 77.236-7 (Julio-Diciembre 2011): 649-664.

abra el XXI con un escritor que no afirma, sino que desea, la muerte de la literatura y se enfrente sin esperanza a la inercia de la vitalidad de la misma. ¿Afirmamos, entonces, que Bolaño está pidiendo, desde los rincones oscuros de su obra, que la literatura se termine de una vez y para siempre? Volviendo al inicio del artículo, deberíamos preguntar si la vigencia del fenómeno Bolaño en 2013 no podría estar basada secretamente en la afirmación de esta idea, pues esta imagen sinceramente problemática de lo literario es tan potente que prácticamente obliga a toda obra posterior—crítica o literaria—a entrar en diálogo con ella. Pero para esto hay que superar o darle contenido a la “negatividad sin contenido” a la que se refería, con buen sentido, Chaar Pérez. La radicalidad de Bolaño se cifra en proponer una imagen de la literatura que es imposible de conciliar con su práctica, y que por tanto, para constituirse con alguna entereza debe ser algo más que literatura. ¿El qué? Respecto al contenido de la literatura misma, el Walter Benjamin de “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” aspiró una vez, hablando de la fotografía, a un arte revolucionario que nos dotara, al mismo tiempo que de una imagen imperecedera, de contenidos científicos; a una fotografía del cuerpo humano que fuera, al mismo tiempo, arte y anatomía²⁸ (265). Y de Bolaño se podría decir que nos dota de la estructura del mundo y de las relaciones sociales que genera ese cuerpo literario, del cual los debates consignados aquí sólo serían una parte. Específicamente, respecto al sujeto que escribe esa literatura, ese sujeto artista que es una auténtica obsesión para el chileno, deberíamos insertar las facetas de su formación en una teoría más amplia sobre la construcción de sujeto, como la que nos ofrece Bosteels,²⁹ apoyándose en Rozitchner, y cito: “If there is transaction, if the I is its locus, there was a struggle at the origin of individuality: there were winners and losers, and the formation of the subject is the description of this process” (35). La historia de este sujeto artístico revelaría entonces las víctimas que se cobra nuestra irreflexiva visión de las posibilidades reales del arte. Y para concluir, deberíamos evitarnos todo drama, todo velorio final, y recordarnos que “la literatura

²⁸ Para una versión en inglés del texto, consúltese *Selected Writings*. Vol. 4 (Cambridge: Harvard UP, 1999), 251-283.

²⁹ En su libro *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis and Religion in Times of Terror* (New York: Verso, 2012).

no ha existido siempre” (5), según el famoso dictamen de Juan Carlos Rodríguez; es decir, que “lo literario” es un discurso ideológico que tematiza el mundo interior del “sujeto libre,” que es bien concreto, y que nace al hilo del desarrollo de las matrices ideológicas burguesas. Y que no es imposible que la imaginación y la memoria humana encuentren formas históricas de realizarse diferentes a lo que hoy entendemos por “literatura,” que no dependan de dichas matrices, vale decir, en última instancia: del modo de producción capitalista³⁰. La negación misma de lo literario en Bolaño, por lo tanto, tiene y seguirá teniendo un valor crucial y un gran recorrido en el futuro de su crítica, al menos, en estos tres sentidos diferentes: como ciencia artística-anatomía del mundo literario y las relaciones sociales que genera; como historia del sujeto creador y de las contradicciones en las que se forma; y como cierre de una forma de arte que instaure, quizá, la necesidad de buscar nuevas formas de arte.

Obras citadas

- Amar-Sánchez, Ana M. “Canon y traición. Literatura vs. Cultura de masas.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 43-53.
 <<http://www.jstor.org/stable/4530890>>
- Aguilar, Paula. “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (127-44).
- Benjamin, Walter. “The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility: Third version.” *Selected Writings*. Vol. 4. Cambridge: Harvard UP, 1999 (251-283).
- Bolaño, Roberto. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

³⁰ Véase la introducción de Rodríguez (5-26) a su extraordinario estudio *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)* (Madrid: Akal, 1990).

- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- . *Los perros románticos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *Loa sinsabores del verdadero policía*. 2011.
- Boltanski, Luc y Ève Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- Boosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis and Religion in Times of Terror*. New York: Verso, 2012.
- Candia, Alexis. *El paraíso infernal en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Cobas Corral, Andrea, y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 163-89
- Corral, Wilfrido. “Un año en la recepción anglosajona de 2666”. *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México D.F.: Ediciones Eón, 2010. 23-51
- . *Bolaño traducido: Nueva Literatura Mundial*. Madrid: Editorial Escalera, 2011.
- Chaar-Pérez, Kahlil. “La lógica del trauma: dictadura, posdictadura, y melancolía en *Estrella distante*”. *Revista Iberoamericana* 77.236-7 (Julio-Diciembre 2011): 649-664.
- Draper, Susana. “Fragmentos de futuro en los abismos del pasado: *Amuleto*, 1968-1998.” *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Ed. Raul Rodríguez-Freire. Santiago de Chile: Ripio Ediciones, 2012. 53-76

- Deckard, Sharae. "Peripheal Realism, Milennial Capitalism, and Roberto Bolaño's 2666." *Modern Language Quarterly* 73.3 (September 2012): 351-372,
- Espinosa, Patricia. "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño." *Estudios filológicos* 41 (2006): 71-79.
<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So071-17132006000100006>
- Fandiño, Laura. "El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36.72 (Julio-Diciembre 2010): 391-413.
- Foucault, Michel. "Locura, literatura, sociedad". *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999. 369-93
- Guajardo, Mario. "Y aquí me voy a quedar..." *El paradigma del loco en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Ventana abierta, 2013.
- Hernández-Juárez, Diana. "'Sensini.' Juego de intertextualidades." *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe Ríos Baeza. México D.F.: Ediciones Eón, 2010. 165-174
- Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "Acciones de Arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28.56 (2002): 69-86.
- Lihn, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- López-Espinosa, Luis F. "El problema de la interpelación ideológica: la réplica de la escuela eslovena." *Décalages* 1.2 (Article 3) <<http://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss2/3/>>
- López-Vicuña, Ignacio. "Malestar en la cultura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Revista chilena de literatura* 75 (2009): 199-215.
- . "Desdoblamientos literarios: Bolaño entre la cultura y la barbarie." *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Ed. Raúl Rodríguez-Freire. Santiago de Chile: Ripio Ediciones, 2012. 101-16

- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal." *La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni, Gonzalo Aguilar y Marcelo Cohen. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 17-32
- . "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 335-357
- Múñiz, Gabriela. "El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño." *Revista Hispánica Moderna* 63.1 (2010): 35-49.
- Pastén, J. Agustín. "De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.2 (2009): 423-446.
- Paz Soldán, Edmundo. "Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 11-32
- Poblete, Patricia. *Bolaño: otra vuelta de tuerca*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010.
- Pollack, Sarah. "Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States." *Comparative Literature* 61.3 (2009): 346-365.
- Reyes, Alfonso. *Retratos reales e imaginarios*. México: FCE, 1965.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Madrid: Akal, 1990.
- Rojo, Grínor. "Sobre los detectives salvajes." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: FRASIS, 2003. 65-75
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Barcelona: Orbis, 1987.
- Sprinker, Michael. *Imaginary Relations. Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*. New York: Verso, 1987.
- Villalobos-Rumminot. "Literatura y co-pertenencia: Roberto Bolaño y el retorno de la literatura mundial". *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Ed. Raúl Rodríguez-Freire. Santiago de Chile: Ripio Ediciones, 2012. 193-213
- Žižek, Slavoj. *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. New York: Verso, 1991.
- . *Violence*. Picador: New York, 2008.