

*Poéticas de lo indecible:  
Roberto Bolaño y la re-narración post-dictatorial*

Eugenio Santangelo

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

ABSTRACT

---

This paper examines Roberto Bolaño's rewriting of his own short story "Ramírez Hoffman, el infame" in the novel *Estrella distante*. It considers the re-narration of historical catastrophes as an ethical and political scheme, exploring Bolaño's poetics of narrative pluralization, as well as his ethics of reading as a critical experience. Following Idelber Avelar's theories on postdictatorial fiction, the paper highlights the author's effort to impede the resolution of the mourning process, opposing the politics of memory of the so-called Latin American democratic transition.

**Keywords:** Roberto Bolaño; re-narration; post-dictatorship; ethics; world-literature

En este artículo se analiza la reescritura del relato "Ramírez Hoffman, el infame" en la novela *Estrella distante* de Roberto Bolaño, considerando la re-narración de catástrofes históricas como plan ético y político. Se indaga la poética bolañiana de la pluralización narrativa y a la vez su ética de la lectura como experiencia crítica. A partir de las reflexiones de Idelber Avelar sobre la ficción post-dictatorial, se aprecia la lucha por mantener abierto e irresuelto el trabajo del duelo, oponiéndose a las políticas de la memoria de la llamada transición democrática en Latinoamérica.

**Palabras claves:** Roberto Bolaño; re-narración; post-dictadura; ética; *world-literature*

---

## Introducción

En la primera parte de *2666*, última novela de Roberto Bolaño, publicada póstuma en el 2004, cuatro críticos literarios de diferentes países europeos comparten su pasión, estudio y progresiva obsesión por un escritor alemán desaparecido, sobre cuya obra construyen afortunadas carreras académicas. A lo largo del relato, se configura una rediscusión paródica de las micro-sociedades literarias, mismas que, con todos sus códigos y mistificaciones, llevan a una paulatina pérdida de contacto de lo literario con la criticidad del mundo contemporáneo. Los críticos se dan cuenta de que las obras de Benno Von Archimboldi no pueden "llenar" sus vidas, el proceso receptivo e interpretativo es una pantalla tras la cual no alcanzan a ver y justifican las distorsiones de sus prácticas sociales, y es en este momento cuando, ya no las obras, sino la *vida* desconocida y misteriosa del escritor alemán se vuelve el objeto de su fetichización y mitificación. No logran releer la barbarie que los rodea y las novelas de su ídolo pierden la capacidad – que tendría que ser propia de toda crítica literaria – de transponer y trastocar sus visiones del mundo cristalizadas. Los académicos, en cambio, buscan una vía directa para relacionar literatura y vida: investigarán las huellas de Benno Von Archimboldi hasta el desierto de su propio aburrimiento, sin casi percatarse del horror que contiene y reproduce. Algo parecido pasa, irónicamente, con muchos de los discursos sobre Bolaño. El que diseminó en sus obras una multiplicidad de movimientos de "alerta", de crisis y de crítica a las lógicas del campo cultural, se convirtió en el objeto de una canonización precoz y mercantil, en la cual su biografía es demasiadas veces elemento distorsionador con respecto a sus obras<sup>1</sup>. Sin embargo, si es cierto, como creo, que "quizás el logro más importante de una escritura como la de Bolaño sea el de revitalizar la sospecha como posibilidad de resistencia y como forma de ajustar cuentas con la historia" (Espinosa, 2002, p. 130), entonces habrá que sospechar del mismo autor cuando juega con sus espejos biográficos. Pues el objetivo general de su poética fue retomar todo sistema de identificación, cualquier totalidad, cualquier grande o pequeña narración que pretenda darnos explicaciones últimas, para llevarla al límite y verla en el momento de su caída, de su crisis: en el momento en que se fractura y es obligada a deconstruirse, a desaparecer o, en cambio, a abrirse hacia una dimensión de alteridad cuya anterior exclusión la crisis hace visible y quizás reparable.

Crisis histórica del sujeto, de sus posibilidades identitarias; crisis de la política en un contexto de capitalismo post-nacional y globalizado; crisis ética, en la progresiva destrucción de la capacidad de concebir relaciones de responsabilidad intersubjetiva; en fin, crisis del lenguaje, de la narración y de la literatura, en la época de su mercantilización omnipervasiva: tales son los presupuestos ineludibles a los que Bolaño supo dar nuevas formas de reflexión a

---

<sup>1</sup> Como muy a menudo pasa, una de las causas de este proceso fue su impresionante acogida por parte del mercado editorial y crítico de Estados Unidos, donde Bolaño se "beatificó", un poco a la manera de un beat *latinoamericano* y por ende muy exótico y muy salvaje. Se deben a Wilfrido Corral (2010) y a Sarah Pollack (2010) dos estudios muy interesantes sobre la recepción estadounidense de *2666* y *Los detectives salvajes*, respectivamente. Queda claro que se trata de una generalización frente a la cual hay importantes excepciones. Algunos de los artículos más notables serán citados a lo largo del ensayo. Hay que mencionar también la recopilación precursora recopilada por Patricia Espinosa (2003) y la más reciente editada por Fernando Moreno (2011).

través de su narrativa, dando cuenta, además, del trabajo continuo, aplastante, rectilíneo del olvido en las transiciones supuestamente democráticas y post-dictatoriales del continente latinoamericano. Crisis de la memoria, pues. En el momento en que empiezan a aparecer sus obras, el proceso de integración latinoamericana en el sistema-mundo neoliberal es ya definitivo, (quizás) irremediable. El discurso memorial, cuando y en el caso en que intenta ejercerse, se vierte hacia una tentativa de sanación y reconciliación. La literatura, por otro lado, se inserta difícilmente en un contexto de proliferación e inflación normalizadora de lo narrativo por parte del mercado simbólico.

Consciente de la imposibilidad de crear un espacio de exterioridad radical a sistemas de poder tan fagocitadores, Bolaño intenta lúcidamente colocarse en la crisis, como condición productiva, y reflejarla en su pluralidad y complejidad, renovarla, reactivarla, instalarse en las derrotas de la historia, para conservar su memoria, a partir de sus ruinas. Es la *reflexión* uno de los procesos más importantes de su narrativa. El juego de espejos que revive, recrea o imagina relaciones insospechadas, que hace de los personajes un entrecruce de tramas y relatos de otros, que expande su referencialidad a la historia, complicándola al trenzar, de manera imperfecta y siempre dudosa, eventos y contextos heterogéneos. De tal modo que crisis y derrotas descubren territorios de refracción múltiple que les permiten oponerse y entrelazarse, para así desplegar discursos críticos cada vez reactualizados de manera diferente por los lectores.

Creo, sin ir más lejos, que el constante crecimiento, la bulimia y casi entropía de la producción discursiva sobre Bolaño necesita que se haga un esfuerzo para, en un primer momento, suspender y poner entre paréntesis sus datos biográficos, así como las mitificaciones y las palabras de *orden*, ya vueltas lugares comunes (aventura, vitalismo, romanticismo, épica, y luego: caos, apocalipsis, etc.). Y no para hacer un análisis puramente inmanentista de sus textos. Sin embargo, es mi opinión que la obra de Bolaño, desafío constante para la crítica y la teoría literarias, configura en su propio interior, y a nivel procesual, las maneras con las cuales busca ser interpretada.

En este artículo intentaré revisar la función del relato "Ramirez Hoffman, el infame" en *La literatura nazi en América*, así como su reescritura en la novela *Estrella distante*. El objetivo es considerar las significaciones éticas y políticas de los procesos de re-narración frente a las catástrofes históricas. Bolaño asume, de manera autoreflexiva, las imposibilidades de lo narrativo en un contexto de capitalismo tardío, para así volverlas productivas. A partir de las reflexiones de Idelber Avelar (2000) sobre la literatura post-dictatorial, consideraré la reescritura como ejercicio que deja abierto e irresuelto el trabajo del duelo, con una función crítica respecto a las transiciones "democráticas" latinoamericanas. El discurso memorial y testimonial, en Bolaño, produce continuas interrupciones: las crisis de los relatos se profundizan y a la vez se movilizan, desplazan y pluralizan. La estructura digresiva de sus novelas configura constelaciones de fragmentos narrativos que actúan críticamente hacia el pasado que reactivan, obligando al lector a un continuo esfuerzo relacional frente a las ruinas de las historias. Finalmente, consideraré esta lucha, a nivel receptivo e interpretativo, como la experiencia ética y política a la que apunta la globalidad de la obra de Bolaño.

## Una enciclopedia abierta de (re)narraciones: relato y pluralizaciones críticas

*La literatura nazi en América* se presenta como pequeño diccionario o manual portátil, de matriz borgiana, en el cual se enlistan, en apariencia con pocas relaciones recíprocas, las biografías apócrifas de oscuros y en la mayoría grotescos escritores u hombres de "cultura" que, de manera más o menos criminal y en diversas formas, ligán la literatura a una ideología de extrema derecha, además que al ejercicio de la violencia (siempre implícita en sus poéticas). La estructura policéntrica y cronística del libro, en la cual cada ficha se llena de referencias bibliográficas y juicios críticos, no permite que se entramen, entre sus piezas, historias articuladas de manera narrativa. Sin embargo, todos los párrafos están constelados de referencias cruzadas y microconexiones que, como en su negativa, vuelven la obra una suerte de novela-río potencial (una matriz de la "forma" que adquirirá *Los detectives salvajes*).

Cuando el lector haya atravesado casi por entero esta serie potencial y horrorosamente expansible de bío-bibliografías, la última "voz enciclopédica" introduce un desplazamiento extrañante, que funciona a la vez como "espejo y explosión de [las] otras historias" (Bolaño, 2000a, 11), es decir como intensificación y pluralización de lo ensayado hasta allí, y como una virtual puesta al desnudo del proceso investigativo que – el lector es llevado a imaginar – se escondía, intuible pero nunca explicitado, detrás de todas las otras voces. Pues antes de asomarse nada impunemente en el relato que cierra el libro, "Ramírez Hoffman, el infame", el narrador-autor ficcional disimulaba detrás de su frialdad cronística una posición enunciativa indistinguible, no sólo por la falta de cualquier asunción pronominal, sino por la imposibilidad misma de atribuirle a él o a sus fuentes – que imaginamos haya buscado, recolectado y seleccionado – los escasos comentarios evaluativos sobre la vida y las obras de los biografiados o sobre los mismos materiales consultados<sup>2</sup>. La voz del narrador sólo resuena de manera ambivalente en la acentuación irónica de algunos enunciados<sup>3</sup>, aunque de hecho, la mayoría de las veces, logre de esta manera ocultarse y confundirse ulteriormente, por la abierta absurdidad y la indirecta, clara postura crítica, compartida con el lector, hacia lo que se señala: "El *Diccionario de Autores Cubanos* (La Habana, 1978) que ignora a Cabrera Infante, sorprendentemente recoge su nombre" (Bolaño, 2010, p. 65). Así es como el narrador marca su presencia principalmente en el movimiento paródico implícito en la operación global del libro, en la arquitectura ficticia y en lo terriblemente grotesco de sus "objetos de estudio" que, por esto mismo, hablan muy bien por sí solos, sin necesidad de mayor distanciamiento. Sin embargo, el juego, nos parece decir Bolaño, no puede sino involucrar a quien, en el plano ficcional, lo crea y lo vuelve a narrar, aunque sea apoyándose en miles de otras voces. No basta el resultado, la parodia de las biografías apócrifas como crítica de la reiteración del mal: hay que escribir el proceso, de búsqueda y de escritura de la búsqueda.

<sup>2</sup> "sobre su vida en La Habana tras salir de la cárcel se cuentan infinidad de historias, la mayor parte inventadas" (Bolaño, 2010, p. 64): queda claro el juego exponencial de lo apócrifo, muy a menudo parte integral de las poéticas de los "literatos nazis".

<sup>3</sup> "naves secretas procedentes de la Antártida o en Milagros (así, con mayúscula, como lo escribe González)" (Bolaño, 2010, p. 72).

Con un movimiento que no termina de extrañar al lector, un "yo" irrumpe *ex abrupto*, con su palabra geográficamente marcada, y de inmediato distanciada, desterritorializada: "Emilio Stevens pololeaba (la palabra pololear me pone la piel de gallina) con María Venegas" (*ivi*, p. 189). El narrador "Bolaño" se escenifica, pone su mirada deformante a la prueba de un abismo que lo sobrepasa y lo incluye a la vez, construyendo un relato que sirve "como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo preced[e]" (Bolaño, 2000a, p. 11). Ramírez Hoffman lo arranca de su exterioridad y lo obliga a exponer su lugar de enunciación frente a la criticidad de una genealogía de la literatura nazi en América.

El estilo conjetural, que en las otras voces se refería siempre a una impersonalidad gramatical y semántica, aquí no sólo apunta a la incierta verificación de los hechos, sino que sobre todo marca la *responsabilidad* asumida por el narrador, frente a una indecidibilidad que afecta a las mismas condiciones de posibilidad de su acto narrativo: "supongo que la Venegas también salían con otros, supongo que Stevens también salía con otra gente [...] Es un misterio sin mayor trascendencia, un accidente cotidiano. Supongo que el llamado Stevens era guapo, era inteligente, era sensible" (Bolaño, 2010, pp. 189-90). La anáfora reitera la conjetura, la narración retrospectiva fluye rápida, seleccionando datos y siempre exhibiendo su situación enunciativa, en refracciones por donde transitan los tiempos múltiples del relato. Emilio Stevens, durante el gobierno chileno de Salvador Allende, acude a un taller de poesía. Cuando irrumpe el golpe de estado de Pinochet, los integrantes del taller se dispersan, la mayoría *desaparece*. Stevens se convierte en Ramírez Hoffman, poeta de (supuesta) vanguardia y asesino serial, piloto de la Fuerza Aérea Chilena y autor de performances poéticos en los cielos del Chile de la dictadura: feminicida y absurdo, enigmático fotógrafo de su misma barbarie actuada, re-combinada en una pieza aniquiladora de cualquier lenguaje, que no sea la pura huella tautológica, iterativa, exponencial del horror. ¿Cómo relatar todo esto? ¿Qué implica para un sujeto ser testigo marginal y marginado, y a un tiempo narrador del horror? La narración provoca un continuo acercamiento, nunca abarcado y siempre vertiginoso, a esa distancia inexperimentable hacia la cual, por otro lado, constantemente apunta casi toda la obra de Bolaño. Indirectamente, tan sólo dando comienzo al relato y asumiendo la primera persona, el narrador se declara responsable de la decisión sobre los hechos por narrar, así como de su puesta en forma narrativa. Sin embargo, en cada momento se expresa la insuficiencia del estatuto ordinativo del relato, señalando, en la imposibilidad misma, el proceso crítico que cualquier narración tendría que activar. Analizando brevemente una escena clave del cuento, estas contradicciones productivas se mostrarán en la misma estructura sintáctica y en la compleja posición de la voz narrativa. Se trata de la "visita" de Stevens a las gemelas Venegas, las mejores poetas del taller, quienes después del golpe militar se habían refugiado en la casa de sus padres difuntos, fuera de Concepción.

Y un buen día, digamos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur, en plena primavera, tocan a la puerta y allí está Emilio Stevens y las Venegas se alegran de verlo [...] probablemente leen poemas, Stevens no, él no quiere leer nada, dice que está preparando algo nuevo, se sonríe, adopta una actitud misteriosa [...] y por la noche Emilio Stevens se levanta

como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta, con la seguridad de los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía [...] y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón (*ivi*, pp. 190-1).

Es el único asesinato descrito en el relato y luego en *Estrella distante*, novela en la cual Bolaño hace estallar esta historia hacia muchas otras. La escritura conjetural colisiona aquí con sus riesgos, y de manera cada vez más radical. Parece querer huir rápida del acto imaginativo que construye la escena y la acelera, la fragmenta en un largo periodo paratáctico, en el cual el sonambulismo de Stevens es la desfiguración de una pesadilla que se resiste a una forma concluyente. El narrador se redobra en su propia caída sintáctica, *él también* orillando vertiginosamente la (in)seguridad del sonámbulo ("pero lo cierto es que se levanta"), siendo la narración insostenible y perdiendo él sus poderes. Porque la suposición es trauma, significa su repetición y reactivación, mientras se autocorriga y devela su dramático proceso imaginativo ("y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón") hasta llegar a una indeterminación extrema: "no [...], más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón". El acto de narración exhibe la contaminación actuada por lo narrado, el abismo de una desubjetivación profusa y estructural a la enunciación testimonial. "Más limpio, más rápido": no podemos establecer si se trata del "presente" de la narración que se dobla sobre sí misma, o si es la palabra-pensamiento de Stevens hipotizada por el narrador, suerte de indirecto libre que entra en la palabra de éste, la desplaza y lo obliga a un sucesivo movimiento de distanciamiento: "y la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz" (*ibidem*). Un intento de recuperar la heterodiégesis, éste, que de hecho – por la reiteración de la estructura diádica – refracta el vértigo de la contaminación, la re-percusión del sonambulismo.

Bolaño se enfrenta con la aporía productiva de lo singular, de aquello que es irreductible a una ley antecedente que asegure la firmeza de una decisión. La indecidibilidad, siguiendo a Derrida, sería el espacio abierto de una responsabilidad más allá del cálculo, de la precomprensión, de la fuerza del sujeto –esto es, más allá del sujeto. Actuar, interpretar, narrar sería así posible sólo aceptando el desafío de una urgencia desubjetivadora: la apelación de una alteridad que suspende la linealidad – y la temporalidad – de cualquier regla previa, de cualquier esquema ético (cfr. por ejemplo Derrida, 1997). En Bolaño, me parece, lo indecidible afecta a la misma condición de posibilidad de lo narrativo, contamina cada una de sus decisiones, apuntando a una fractura entre acontecimiento y relato, así como entre relato y sus diferentes, posibles versiones. En todo momento se afirma la deuda hacia un pasado que, en la discontinuidad intempestiva de su emergencia, exige ser re-narrado, oponiendo la singularidad y la heterogeneidad de la historia de los vencidos, a la reducción operada por narraciones hegemónicas (cfr. Herlinghaus, 2004).

Así, la que podía ser la enésima biografía de la serie, sujeta a una radicalización de la barbarie enlistada en el libro, se vuelve *relato de investigación biográfica*, inscribiendo la forma-proceso que será una constante en la obra de Bolaño. El narrador habla desde la marca reflexiva del *después* de la (re)narración: luego de la aparición del detective privado Abel Romero; luego de la ayuda que

le proporciona – por dinero – para "encontrar" a Hoffman detrás de textos escritos con heterónimos; luego de que con esta investigación "filológica" de atribuciones autoriales (lo policial que se relaciona aquí estrechamente con la hermenéutica en su sentido clásico) Romero puede localizar a Jules Defoe/Ramírez, desaparecido desde hace años en una lejanía a veces peligrosamente absolutizada; luego de que el "Bolaño" personaje-narrador ficcional alcanza a reconocerlo por pura negación<sup>4</sup> y a consignarlo así a Romero para su ejecución – ajuste de cuentas en el que el Estado marca su fin, una vez más. Después del trauma de los eventos históricos, después de la crisis implícita en la búsqueda y en el "espejo negro" que Hoffman le proporciona, después de la decisión de contribuir a su asesinato, misma que guarda el fantasma deconstructivo de su indecidibilidad, el narrador vuelve a narrar, narra a partir de la alteridad, del regreso de las voces de un pasado irreconciliable, aceptando la dis-posición que esto conlleva; narra el "mal" y la crisis de la narración que su imposible atravesamiento provoca. Al mismo tiempo, renarrando los márgenes de lo que pretende oponerse en tanto inenarrable, se narra a sí mismo, a través de un constante re-doblamiento reflexivo. Una de las únicas maneras, parece decir Bolaño, para contar la repetición de la experiencia del mal en la historia, es oponerle su renarración pluralizadora, exhibiendo la crisis destructiva que la producción sistemática del horror provoca en el sujeto y volviendo esta desubjetivación proceso dialógico, reflexivo, crítico.

Todos sus personajes se encuentran en constante movimiento de investigación y de búsqueda: palabras clave en la narrativa de Bolaño, con toda su ambivalencia, con todos sus riesgos de absolutizar lo buscado o inmovilizar lo alcanzado. Para su narración, buscar significa, como para el Ciccio Ingravallo del escritor italiano Carlo Emilio Gadda – al que Enrique Vila-Matas se refirió en un ensayo sobre Bolaño del 1999 (ahora en Manzoni, 2002a) – investigar una multiplicidad de "inopinadas catástrofes", como vórtices, puntos "de depresión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes", que acaban por "estrujar en el remolino del delito la debilitada «razón del mundo»" (Gadda, cit. en Calvino, 1989, pp. 107-8). Hoffman y el infame contexto dictatorial bajo el cual opera se configuran como uno de estos territorios "depresivos" por narrar, el abismo nietzschiano – *topos* y tropo proliferantes en Bolaño – que le devuelve la mirada a quien lo observa desde la orilla, paralizándolo y deconstruyéndolo. De tal manera que el movimiento constante y la explosión narrativa funcionan a menudo para narrativizar la parálisis a la que son llevados los sujetos, frente a la experiencia del mal, de la pérdida de sentido, de la enfermedad, de la locura.

El mal se re-presenta de manera profusa en toda la obra de Bolaño, como latencia omnipresente y proliferante, como un desplazamiento y como referencia constante pero no individuuable de la narración, espacio dilatado en el cual el sujeto puede, en un vértigo, atisbar también su propio rostro: en un movimiento de desfiguración, le es posible divisar la imagen extrema y horrorosa, aparentemente revertida de sí mismo. Presente/ausente como un "fuera de pantalla" (Poblete Alday, 2011, p. 427) y "fuera de significado", que al mismo tiempo corroe el espacio literario (Asensi Pérez, 2010, pp. 352-4), esta experiencia

---

<sup>4</sup> "No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos" (Bolaño, 2010, p. 212).

del mal señala, muy a menudo en su extraña familiaridad y banalidad, el continuo riesgo y la constante presencia (la inminencia), en la historia, de la caída hacia el abismo, hacia el horror. "La violencia de toda situación narrativa promueve una experiencia del mal pero no la concreta, la mantiene en un estado de inminencia que, por más que llene todos los huecos de la lectura, funciona como resto o residuo" (Figuroa Jofré, 2010, p. 435). Y quizás podamos apropiarnos de la categoría de "espesor escritural" que propone Myrna Solotorevsky, en tanto "irradiación de significados a cuyo servicio se da «el ansia de narrar», el gozoso emerger de historias" (Solotorevsky, 2010, p. 198). Ya que esos residuos y vacíos condensan elementos semántica e ideológicamente heterogéneos, pero dispersos, que el sujeto no logra desenredar y frente a los cuales el peligro es cerrar el relato en una representación que los re-produzca. Es por esto que la crisis se convierte en la expresión reflexiva de una "enabling impossibility" (Žižek, 2008, p. 5), en tanto deconstrucción y desafío crítico de renarración: es lucha del sujeto y de las novelas para narrar lo que destruye la narración, que la vuelve hasta sospechosa: "it is not poetry that is impossible after Auschwitz, but rather prose. Realistic prose fails" (*ivi*, p. 4).

Frente a este peligro, y a su opuesto de una imposibilidad de respuesta crítica, a causa de la proliferación de significantes totalmente inconexos y a la deriva, se da el "ansia de narrar", es decir que el espesor no coagulable de los huecos, hace que la respuesta sea una expansión de las narraciones y de los personajes que apuntan hacia las ruinas del sentido, sin querer ni poder abarcarlas de forma total en la lógica del relato. Al mismo tiempo, en contra de la dilatación y el caos de lo heterogéneo, Bolaño intenta buscar cada vez diferentes modelos relacionales. Su narrativa es un proceso de innovación semántica continua, de puesta en relación constante.

En estos nudos críticos reside el sentido de la vía pluralizadora que emprende *Estrella distante* al rescribir "Ramírez Hoffman, el infame", a través de una operación definida muy bien por Celina Manzoni como "desplazamiento y recreación en un proceso tanto de autofagia como de reconocimiento" (Manzoni, 2005, p. 34). Además, alega la crítica en otro ensayo, "la duplicación, el estallido en la segunda novela de un episodio fundamental de la primera, arrastra otros desdoblamientos que luego se constituyen en serie" (Manzoni, 2002b, p. 40). El "Bolaño" que en el ipotexto se espejaba en Hoffman, peligrosamente acercándose y distanciándose de él, con un movimiento crítico y de crisis irresuelta – que lo hará co-responsable de su ajusticiamiento, pero también de su propio relato reconstructivo y parcial – se desdobra en *Estrella distante*, volviéndose el autor-transcriptor de la historia que le relata su "compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África" (Bolaño, 2000a, p. 11). "La narración es el doble de otra narración" (Manzoni 2002b, p. 40): la proliferación de dobles y espejos en la novela, al lado de algunos "párrafos repetidos", opera precisamente en dirección a la renarración pluralizadora del enigma Hoffman (Carlos Wieder, en la novela), al ensanchamiento de relaciones que evitan la absolutización, aumentando las perspectivas y las voces sobre su parábola monstruosa y, principalmente, haciendo que ésta sea lo inexperimentable que hay que intentar decir continuamente, desplazándolo hacia otros relatos, otros personajes que en ella se espejean de manera conflictiva, negativa.

En la novela, Arturo B(elano) se construye en primera persona desde el principio, se vuelve testigo directo de las primeras apariciones de Wieder en los

talleres de poesía conducidos por Juan Stein y Diego Soto, y al mismo tiempo su narración se desdobra ulteriormente, ya que en su mayoría se forma a través de la reelaboración de las cartas que, mientras él se encuentra en exilio en España, su compañero Bibiano O'Ryan le manda desde Chile. Bibiano representa el doble que se queda en el lugar del abismo, que hace el difícil trabajo de investigar el pasado (en archivos y en relaciones epistolares), que interpreta retrospectivamente los hechos ("Según Bibiano O'Ryan, era un tipo de facciones demasiado frías para ser hermosas, pero, claro, Bibiano afirmó esto a posteriori y así no vale", Bolaño, 2000a, p. 15) doblando la operación hermenéutica que es la misma del narrador Belano.

En el vértigo de los dobles, Bibiano escribirá un libro, "*El nuevo retorno de los Brujos*, [...] sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989" (*ivi*, p. 117). Queda claro el guiño a la novela bolañiana desde donde proviene la historia de Wieder, cuyo nombre, además, "según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro" (*ivi*, p. 50). Se alude a la repetición diferente del mal, a su recursividad, pero también al proceso de renarración que estamos leyendo, donde cada repetición desplaza a la del mal, al intentar re-iterar y renovar su oposición narrativa y su proceso de memoria, expandiendo las aperturas, continuando y nunca cerrando el ejercicio de rediscusión e interpretación del pasado. Así el encuentro de voces absorbe y construye alteridades, evitando la cristalización de la historia por contar, la cual por otro lado huye en una lejanía que el mismo Bibiano parece manifestar en su libro, *en abyme*:

Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él son vacilantes, como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta Carlos Ruiz-Tagle) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (*ivi*, pp. 117-8).

Carlos Wieder – a quien Belano reconocerá como su "horrendo hermano siamés" (*ivi*, p. 152), parpadeando y perdiéndolo, pero a la vez radicalizando, como tiene que ser, el proceso de redoblamiento y desconocimiento en el espejo revuelto del mal – provoca la parálisis de quienes lo observan y lleva a la crisis la narración que lo vuelva a buscar<sup>5</sup>. La novela se vuelve el relato de una crisis en devenir, pluralizada y prolongada a lo largo de todo el libro. La crisis empuja a reconsiderar el lenguaje y sus órdenes discursivos, después de su destrucción, para volver a entablar una relación desplazada, trastocada, *otra* con un referente ya estallado. Cada personaje, así como la novela, tiene que repensarse en sus estructuras para recuperar una posición móvil desde donde volver a criticar su mundo. Así como Bibiano exhibe la opresión de la presencia-ausencia de Wieder y su prosa desborda, murmulla, cae en la coprolalia, en la hiper-adjetivación, por

<sup>5</sup> Bibiano que sale de la casa de Wieder "está [...] blanco como el papel", así como los que salen de su abominable exposición de fotos. Celina Manzoni se refirió a "la anagnórisis de los antiguos griegos, una posibilidad aterradora: verlo, reconocerlo, es arriesgarse a ser visto y reconocido", (Manzoni, 2002c, p. 49).

no poder cubrir el peligro del silencio; la novela de Bolaño, de manera diferente, pero sufriendo las mismas imposibilidades, responde con un ulterior estallido hacia nuevas digresiones, esto es, hacia nuevos relatos potenciales, que reaccionen metonímica y dialógicamente a la situación crítica, a su vez generando inevitablemente otras.

"Todos los destinos, como espejos deformantes, se remiten unos a otros. Escribir sobre un personaje, desde los mecanismos de caracterización de Bolaño, es escribir sobre todos" (Gamboa Cárdenas, 2008, p. 222). Así que no podemos creer a lo que nos dice el narrador en *La literatura nazi en América*, donde leemos: "Y después también a Martín García lo mataron, pero esa historia no tiene nada que ver con esta historia" (Bolaño, 2010, p. 192). Porque queda muy claro que es sólo la concentración narrativa del relato a empujarlo hacia la línea argumental "principal", y que no es cierto que esa historia, la de García quien en *Estrella distante* será Diego Soto, coordinador de uno de los talleres de poesía, no tiene nada que ver con la de Hoffman/Wieder. Al contrario, puesto que será justo en esta dirección que la reescritura expandirá la novela hacia una sistematicidad abierta de relatos interconexos. Juan Stein, Soto, Lorenzo: tres "digresiones" bifurcándose y espejeándose entre sí, dialogando y oponiéndose a la crisis de la investigación principal. Digresiones como refracciones y distorsiones, como movilidad del sentido, ya que cada una, luego, no podrá sino producir ulteriores digresiones en sí misma, multiplicando los vínculos entre explosiones y espejos: toda historia, y con mayor razón la que se enfrenta a traumas históricos, implica necesariamente la construcción de una constelación de relatos que éstos recíprocamente generan y necesitan y que la novela *decide* re-narrar. La historia de Juan Stein, por ejemplo, a partir de las dos fotos colgadas en la pared de su casa, lleva a la de su tío, el general judío bolchevique Cherniakovski, así como al diálogo con los integrantes del taller sobre la autenticidad de la foto de William Carlos Williams.

No sé por qué tengo la foto, nos dijo Stein, seguramente porque es el único general judío de cierta importancia de la Segunda Guerra Mundial y porque su destino fue trágico. Aunque es más probable que la conserve porque me la regaló mi madre cuando me marché de casa, como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, sólo me regaló el retrato, ¿qué quiso decir con ese gesto? ¿el regalo era una declaración o el inicio de un diálogo? Etcétera Etcétera (Bolaño, 2000a, p. 63).

Es así como funcionan todas las digresiones y las conexiones entre biografías, (re)narraciones y narradores, como una declaración de su necesidad de puesta en relación, como un diálogo en forma de enigma (de espejo) o, más bien, como un enigma que se pluraliza en tanto que asume forma dialógica (alejando el peligro de su absolutización). Asimismo, la historia de Stein a su vez se bifurca hacia dos versiones: algunas fuentes recolectadas por Bibiano lo hacen un héroe mitificado de la revolución Latinoamericana, siguiendo así las huellas de Cherniakovski, aceptando en su praxis política la invitación al diálogo de su madre; otras huellas lo harían en cambio un izquierdista silencioso y no militante "como tantos chilenos desde 1973" (*ivi*, p. 72), profesor y mecánico, "muy buen mozo", muerto de cáncer en su retiro en Llanquihue. "¿Qué hace un sobrino de Cherniakovski enseñando literatura en el sur de Chile?", se preguntaba Stein.

¿Será el revolucionario de tamaños épicos muerto en San Salvador – cuya mitificación es amargamente parodiada en la novela<sup>6</sup> –, o bien el silencioso y tímido "que va a camino a su trabajo, a pie, por una vereda apacible, sin correr", como William Carlos Williams en su foto? Quién es el doble-espejo de Stein, ¿Cherniakovski o Williams? Por supuesto, Bibiano no encuentra su tumba, el relato como ejercicio de duelo no puede cerrarse; el lector, como Stein sobre la foto de Williams, "no sabía qué decir, aunque admitía todas las posibilidades" (*ivi*, p. 64). Si establecer la verdad no es posible, por cuantas pesquisas se emprendan, lo que queda es la potencialidad crítica y heurística de las historias, su reconfiguración de mundos para quien las lee o las investiga, cada una en su singularidad y en sus encuentros, contradicciones y conflictos, frente a un horror dictatorial que narradores y personajes *deben* seguir investigando, como sobrevivientes, reconstruyendo y cuestionando la pluralidad de catábasis de tales historias. Así que todo "tiene que ver". Porque la historia de Wieder "era la historia de algo más" (*ivi*, p. 130), porque la referencialidad quebrada de la novela se tiene que expandir, acoger más voces, pluralizar el abismo y contar el destino de los muchos que tuvieron que enfrentarlo y, dramáticamente, fracasar. Las historias de Petra/Lorenzo, Stein y Soto se vuelven partículas y ruinas alegóricas de una sistematicidad compleja, que hace duelo por una totalidad diezmada: "A veces cuando pienso en Stein y en Soto no puedo evitar pensar también en Lorenzo. [...] Pero usualmente cuando pienso en ellos los veo juntos" (*ivi*, p. 85). Y es que todas las historias, en Bolaño, van pensadas juntas, junto con la de Wieder, que va más allá de Wieder, apuntando a la memoria de la dictadura y a sus sombras<sup>7</sup>, la de Hoffman pensarla junto con la de los otros personajes de *La literatura nazi en América* y, más allá, junto con los realvisceralistas de *Los detectives salvajes* y con la generación de poetas al final de *Amuleto*, junto con Amalfitano en *2666* y así, sucesivamente, relación por relación, sin totalización posible según un principio trascendente o simbólico, sino con la mirada constante hacia la laguna sin voz – y desestabilizadora – de las víctimas cada vez olvidadas por la historia.

<sup>6</sup> el espíritu crítico bolañano no puede dejar de ejercerse, aún con reservas, sobre la militarización de la revolución, sobre sus "arribistas de izquierdas" y sus mitologías. Y ello siempre desde una óptica *póstuma*, de renarración autoreflexiva que a su vez se opone a las mistificaciones de los relatos de la derrota revolucionaria. La retórica épico-militar estilizada en la novela sugiere una crítica al lenguaje revolucionario, el cual, al adoptar el mismo orden discursivo de los regímenes que quería derrumbar, de hecho renueva su propia derrota. Tal crítica se hace descubierta, directa y a la vez melancólica, cuando Belano-Bibiano, confundiendo sus voces, rememoran el espectro de Roque Dalton: "Aunque Stein probablemente hubiera matado con sus propias manos (en la distancia su ferocidad, su implacabilidad se agigantaba y distorsionaba como la de un personaje de una película de Hollywood) a los responsables de la muerte de Roque Dalton. ¿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? Imposible. Pero lo cierto es que allí está Stein" (Bolaño 2000a, pp. 67-8).

<sup>7</sup> "La palidez de Carlos Wieder (una palidez fotogénica) lo hacía semejante no sólo a la sombra que había sido Ruiz-Tagle sino a muchas otras sombras, a otros rostros, a otros pilotos fantasmas" (Bolaño, 2000a, p. 55).

## Narrar el naufragio: experiencia y memoria

en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé qué fue lo que pasó aunque sí sé lo que no pasó y me pudo haber pasado.  
Roberto Bolaño, *Amuleto*

En las fotos que expone en el apartamento de un oficial de la aviación, frente a pocos invitados del régimen, Carlos Wieder presenta las huellas objetuales de su "plan artístico" de feminicida, acumulando imágenes de cuerpos, o pedazos de cuerpos de mujeres, asesinadas y violadas por un triple o hasta cuádruple proceso mortuorio. El abismo de la reificación alcanza, en este vértigo exponencial, un punto extremo intransitable: el régimen fascista que vuelve a los hombre unos muertos en vida, a través de sus dispositivos biopolíticos y de sus prácticas totalitarias; Wieder que, representante del "nuevo arte" de Chile, mata a mujeres volviéndolas puros cuerpos despedazados, sin identidad ni rostro ("las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados", *ivi*, p. 97); Wieder que fotografía, inmovilizándolo ulteriormente, el efecto de su acto, hasta crear una macabra *mise en abyme* de la cosificación de las víctimas: "la foto de la foto de una joven que parece desvanecerse en el aire" (*ivi*, p. 98); finalmente, Wieder que pretende hacer de la huella del horror un objeto artístico organizado, en el que las fotos de los cuerpos pierden su "singularidad" y *sirven* a la totalidad de la instalación, como en un rompecabezas re-combinable, cuyas piezas se equivalen entre sí, ya que es su suma que hace la lógica de la obra.

Al contrario que sus performances de lírica aérea<sup>8</sup>, la exposición "necesit[a] un marco limitado y preciso como la habitación del autor" (*ivi*, p. 87): como en un cuarto de tortura, el encierro impuesto a las *mises en abyme* de la reificación, resultaría así "encantadoramente paradójico" (*ibidem*). Es la narración de Wieder: obligar en un espacio reducido y despojado, sin más escenografía, a las fotos desnudas que "decoraban las paredes"; reflejar un dispositivo en el que las partes crean, por su com-posición, un relato y siguen "una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muños Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono

<sup>8</sup> La definimos lírica deliberadamente, lírica como lo puede ser una poesía del yo en un régimen dictatorial: el sujeto que encuentra su sustancia en la identificación (necrótica) con la ideología absoluta del poder. Wieder escribe en el cielo: "La muerte es amistad [...] La muerte es Chile [...] La muerte es responsabilidad [...] La muerte es amor y La muerte es crecimiento [...] La muerte es comunión [...] La muerte es limpieza [...] La muerte es mi corazón [...] Toma mi corazón. Y después su nombre: Carlos Wieder" (Bolaño, 2000a, pp. 89-91). En la definición de su núcleo de verdad anafórica, esencialista, Wieder engloba la pulsión de muerte del régimen militar y la convierte en lírica del yo, con un simple silogismo, suscrito luego por la firma final, por su nombre propio, enésima expresión de la sustancialización del sujeto.

elegiaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano)" (*ivi*, p. 97). Es evidente que el Belano que encuentra en Wieder el espejo contrahecho de sí mismo, al reportar esta descripción, apunta también hacia el intento de desplazamiento crítico de su propia narración (y de la entera obra de Bolaño). Como vimos, los desdoblamientos de *Estrella distante*, diseminando la derrota en una pluralidad de relatos, intentan oponerse a esta epifanía negativa, la cual, por otro lado, encontrará en "La parte de los crímenes" de 2666 otra imagen especular, sin bien diferente, de un horror repetido y proliferante que desintegra el lenguaje narrativo.

La exposición de Wieder provoca una reacción tremendamente grotesca en sus pocos espectadores. Si es que es posible, éste llega hasta el fondo en la coherencia del mal, hasta su corazón de tinieblas, suscitando en los asistentes, que de ese horror son cómplices y actores diarios, una suerte de shock de la evidencia. Su instalación de "narrative art" (con muchas comillas), por ser la expresión "perfecta" de la estructura ideológica del régimen – juntando la tecnificación del arte (su reproductibilidad) con la reiteración del asesinato – de pronto la destituye de su poder misticador y devuelve a quien la mira la cruda efectualidad del mal que la constituye por completo. No es sólo hipocresía la que domina la reacción de los espectadores, sino que se trata de una visión inconscientemente desestabilizadora: la evidencia de las fotos, su ordenación aniquiladora de los referentes directos, hace que la exposición de éstas reproduzca – con varios grados de despersonalización, como vimos – el evento de los asesinatos, como en un carnaval macabro.

Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de los pocos momentos de lucidez de su libro. Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas (*ivi*, p. 98).

La caída del lenguaje, su aniquilamiento, reflejado en la obra, enmudece a quien la mira. Por un instante, el no-reconocimiento recíproco de los asistentes a la fiesta se convierte, en realidad, en un nuevo y efectivo desdoblamiento en el espejo del cuarto de tortura: esta imagen los paraliza, los desempodera, les hace perder cualquier herramienta con la cual miraban al mundo y pretendían reconocerlo como "real" y "sensato": todas las justificaciones ideológicas del horror se desmoronan. Como es obvio, las fotos son depuestas de inmediato por agentes de la Inteligencia, el lenguaje vuelve a replegarse en su sistema cerrado y formulario, negando y removiendo la visión ("allí, en el fondo, no había ocurrido nada, entre gente de mundo, ya se sabe", *ivi*, p. 100), recubriéndola defensivamente bajo un paradigma de orden consolidado ("alguien recordó un juramento, otro se puso a hablar de discreción y del honor de los caballeros. El honor de la caballería, dijo uno que hasta ese momento parecía dormido", *ivi*, pp. 99-100). Aunque la repetición y el sonambulismo lleva todavía consigo las estelas de la crisis, el orden reasume el shock, lo reprocesa y lo devuelve a la normalidad de la barbarie cotidiana y banal.

Es importante resignificar esta ambivalencia reactiva al horror, considerándola a partir del lugar de enunciación del narrador de la novela y del contexto post-dictatorial en el que se coloca la escritura de Bolaño, así como su *contradictoria* insistencia en el valor ético y político de la narratividad – contradicción productiva, puesto que asume y en cada momento expresa, de manera autoreflexiva, el deber de narrar reconociendo las imposibilidades constitutivas del mismo acto narrativo en el presente tardo-capitalístico. La parálisis melancólica que afecta a los personajes bolañianos remite precisamente a su continuo, obsesivo retorno a los relatos de una derrota que se vierte en derrota de la narración, involucrando también al sujeto en la misma pérdida de un presente-pasado que, sin embargo, no se quiere *dejar* de narrar. De lo que se trata, y la referencia es a un libro fundamental de Idelber Avelar (2000), es de oponerse, melancólicamente, a la resolución que caracteriza la política – y la *economía* – del duelo en la llamada transición democrática latinoamericana. El discurso sobre la memoria corre riesgos radicales a los que Bolaño se enfrenta de manera lúcida y siempre problemática. En el pasaje ya definitivo del Estado al Mercado que es el elemento determinante de la post-dictadura – y que de hecho continúa y lleva a realización plena el proceso socio-económico ya aviado por los regímenes dictatoriales –, el discurso memorial es arrastrado y neutralizado por la misma "operación sustitutiva sin restos" (Avelar, 2000, p. 14) que define la destrucción de la experiencia en la época de su mercantilización. Si, por un lado, hay que oponerse con decisión a quienes explícitamente pretenden *dejar atrás* el pasado para *seguir adelante*, hacia mejores y "progresivos" tiempos, con una clara, ideológica y sospechosa remoción del trauma histórico, y hasta con su espantosa negación; por otro lado, hay que tener la lucidez de ejercer espíritu crítico también hacia esos discursos que creen posible, aún teóricamente, una "sanación" del horror del pasado, si bien en función de una reintegración de los sujetos en una hipotética comunidad reencontrada. El "giro subjetivo" que Beatriz Sarlo (2005) rediscute en un libro muy cercano al de Avelar por objetivos y horizonte teórico, delinearía, según la estudiosa, una situación por la cual la innegable y remarcada importancia jurídica y política de los testimonios de las víctimas de dictaduras, se inserta en un contexto posnacional y globalizado de reivindicación de la "razón subjetiva" en los estudios históricos y culturales (tanto en la academia, como, significativa y correlativamente, en el mercado simbólico masivo). En ausencia de metanarraciones totales y autolegitimadoras, la contemporaneidad libera y permite la expresión de múltiples micro-narraciones por parte de sujetos que antes, por no tener cabida en los sistemas dominantes, eran faltos de voz. Este proceso positivo y emancipador provoca, por otro lado, una inflación de narraciones del "yo" que el mercado informacional produce y reproduce en formas finalmente estandarizadas, neutralizando, además, el potencial crítico de los relatos marginales. El problema se presenta, por tanto, en el momento en que los estudios culturales pretenden no sólo incluir la memoria testimonial, sino "fundar" sobre ella "una epistemología ingenua cuyas pretensiones serían rechazadas en cualquier otro caso" (Sarlo, 2005, p. 57). Los espacios enunciativos del discurso sobre la historia se confunden con los de las narraciones subjetivas, cuya proximidad a la experiencia, más o menos traumática, las vuelve tan importantes, como necesitadas de un ejercicio crítico más complejo y, sobre todo, *reflexivo*, siempre atento al estatuto retórico de los diferentes órdenes retóricos.

En esto, Sarlo y Avelar encuentran una cercanía productiva – que deriva de su común horizonte benjaminiano:

La acumulación de hechos provista por la literatura testimonial representó un paso crucial, no sólo para convencer a aquellos que insistían en negar lo obvio, sino también para las batallas jurídicas que han tenido lugar y seguirán durante los próximos años. Sin embargo, la recopilación de datos no es aún la memoria de la dictadura. La *memoria* de la dictadura, en el sentido fuerte de la palabra, requiere otro lenguaje (Avelar, 2000, p. 92).

Requiere un lenguaje *otro*. Ambos estudiosos consideran central, para la literatura como para el discurso crítico, un movimiento de abandono y distancia de la proximidad, de ruptura de la repetición y de la continua sustitución sin fisuras a las que lo contemporáneo relega la memoria, de hecho condenándola al olvido. Para que esto sea posible, se necesita la capacidad – que Sarlo remite al concepto de imaginación de Arendt y Avelar a lo intempestivo nietzschiano – de "desgarrarse" del presente y de su manejo hegemónico del pasado, rescatando precisamente esos residuos no integrables, los desechos, las ruinas que lo actual oculta, no interroga, silencia. Sin embargo, para volver realmente dialógica la escucha de los testigos, para reactivar el respeto que piden, antes de ser arrasados por aquel movimiento que todo lo engloba y todo lo normaliza, y al que estamos dramáticamente acostumbrados, hay que evitar volver a caer en una ingenua presuposición de transparencia entre narración y experiencia, y seguir afirmando la irresolución del duelo en tanto postura crítica que mantiene abierto el pasado y en crisis el presente, como única manera para imaginar la promesa de una diferencia. En contra de la "ideología de la «sanación» identitaria a través de la memoria social o personal" (Sarlo, 2005, p. 50), hay que reafirmar la *necesidad* pero a la vez incluso la *impotencia* de la narración, sin confiar en ninguna pretensión restitutoria de la experiencia traumática, y con el objetivo crítico, reflexivo de no "curar", sino de mantener vivas, activas, irreductibles las heridas.

El duelo y la narración, incluso al nivel más obvio, serían coextensivos: llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado. Y a la inversa, sólo ignorando la necesidad del duelo, sólo reprimiéndola en un olvido neurótico, puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la transmisibilidad de experiencia (Avelar, 2000, p. 34).

La referencia es al famoso ensayo de Walter Benjamin sobre *El narrador*. Hay que seguir leyéndolo, para rediscutir una condición determinante de la contemporaneidad. La crisis de la narrabilidad de la experiencia – en consecuencia de la tecnificación y mercantilización de las vidas y de su esfera simbólica – se hace evidente y radicaliza, según Benjamin, con la Primera Guerra Mundial, cuando los sobrevivientes retornan a sus hogares más pobres de experiencia comunicable, enmudecidos por una realidad de horror que sobrepasó y demolió el mundo tal y como estaban acostumbrados a conocerlo. Sus defensas de la multiplicidad de lo "real", sus formas de comprensión, así como los prejuicios, creencias o mistificaciones de su época fueron arrasados por "un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones" (Benjamin, 1998, p. 112) que los dejó a la intemperie e incapacitados para resignificar y *compartir* sus shocks. Sin embargo, habían suplantado su voz las noticias periodísticas,

inaugurando ese proceso sustitutivo continuo en el relato del mundo, por el cual a una noticia sigue otra, a una mercancía otra, a una narración otra más, diferente e igual, todas dejando tras de sí el vacío – serialidad cuya portada destructiva bien, e irónicamente, se condensa en la catacresis del "tiempo real", de la casi simultaneidad de las noticias (*news*) que acompañan y borran la experiencia de los eventos y del propio tiempo. Así que, a pesar de que luego se produjeron múltiples testimonios sobre esa misma guerra, después del shock aterrador, la narración que intenta reconstruir lo que se ha irremediabilmente roto – el horizonte de experiencia común que ya no es posible narrar, porque ya sido desgarrado – genera problemas que no es posible ignorar.

Si el trauma es, por definición, lo del que no se puede, no se logra hablar, un defecto, un fracaso del lenguaje, una herida (según su etimología), una falla reconocible sólo a través de sus síntomas y no integrable por las formas de la conciencia (cfr. Giglioli, 2011); y si de la modernidad a la posmodernidad lo complejo y lo múltiple de estas experiencias negativas (sus destrucciones de la experiencia) se ha exasperado y radicalizado; la parálisis que de ello deriva para el individuo – la "atrofia de la cultura individual" a causa de la "hipertrofia de la cultura objetiva", diría Simmel – es sustituida, desplazada defensiva y fetichísticamente, a través de lo único que el mercado simbólico nos ofrece para defendernos: el distanciamiento del trauma, su remoción a través de un proceso de simplificación y trivialización del lenguaje. También el narrar se "economiza", al capitalizar su sentido en función de una solución seudo-liberatoria.

Bolaño lo muestra tajantemente en la reacción de los espectadores a la exposición de Wieder. Y es este mismo el riesgo que Avelar y Sarlo intentan someter a crítica. Las narraciones de las víctimas están en constante peligro de caer en la banalización siniestra del mercado narrativo global. La "recopilación de datos" entra en un circuito que los acumula y reifica en una forma simplificadora, apta para el olvido. En este contexto, los "datos", si no son considerados críticamente, representan para la memoria el enésimo cementerio de la experiencia, ese mismo cementerio que Auxilio, la protagonista de otra novela de Bolaño, *Amuleto*, atisba detrás de una colonia del DF: "un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo" (Bolaño, 1999, p. 77).

Así que, si el "neoliberalismo instaurado después de las dictaduras se funda en el olvido pasivo de la barbarie de su origen" (Avelar, 2000, p. 173), Bolaño nos exige expandir la topología de esta función económica y política del olvido, haciéndonos desplazar y complicar sus contextos globales de actuación. De ello nos podríamos dar cuenta frente al feminicidio no-narrado en *2666* (cuyo título es anticipado por la voz de Auxilio). No es por casualidad, pues, si comparamos la instalación de Wieder con la serialidad de la "Parte de los crímenes". En *2666* lo que tendría que resultar un continuo *shock* de lo inexperimentable, se vuelve paulatinamente el lugar común de una normalización sin extrañamiento. La reacción y remoción frente a la instalación de Wieder, espantosamente se reconducen a las nuestras. En "La parte de los crímenes", la acumulación de fragmentos, absurdamente inconexos, como notas periodísticas que reportan informes policiales y forenses relativos a los asesinatos de mujeres, *reproduce* sin trascendencia posible, nuestra manera de *no* tener experiencia del horror reiterado y amorfo. Su repetición *re-presenta* (paralizando el tiempo de la historia, aniquilando la narración) el sucederse discontinuo de

shocks frente a los cuales parece que hoy en día nuestra manera (coacta) de defendernos es *normalizarlos*, convertirlos en *lugares comunes*. La proliferación de la imagen simplificada, despersonalizada y ajena a todo contexto de experiencia, así como la explosión narrativa a la cual asistimos, en forma repetida, estereotipada, distribuida y preconfeccionada en una pluralidad de medios y esferas sociales, testimonian la heterodirección (aparentemente diversificada) que un "mundo sin mundo" (Badiou, cit. en Žižek, 2008), cual es "nuestro" mundo en un contexto de capitalismo globalizado, ejerce sobre nuestra manera de *formalizar* el estallido de la realidad, para neutralizarlo. Y esto adviene, de continuo, a través del lugar común despojado de experiencia común (es decir: vaciado de experiencia *tout court*)<sup>9</sup>. La dictadura de la multiplicidad (y de la diferencia absoluta, y por esto indiferenciada, según la eficaz fórmula jamesoniana de la "persistence of the Same through absolute difference", Jameson, 1998, p. 60) se resuelve en una dictadura del congelado de imagen, remarcando con esto la imposibilidad misma de elaborar, en oposición, una *narración compleja*, que reinstale en un contexto de relaciones críticas el movimiento mismo de la heterogeneidad. Es esta reducción extrema la experiencia de la derrota<sup>10</sup> que la novela, y el discurso crítico, no pueden evitar de enfrentar reflexivamente si – en un contexto de "agotamiento" de la función literaria e intelectual en tiempos de tecnificación e informatización pervasivas – quieren seguir luchando para reactivar las potencialidades éticas y políticas de la memoria en tanto deuda, esto es, en tanto herencia activa e irreductible.

### La (i)legibilidad del mundo: reflexividad de la derrota

"Todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta" (Bolaño, 1999, p. 128). La melancolía, la parálisis, la locura que desplazan a los personajes bolañianos y que éstos intentan relatar y dialogizar, absorbiendo voces, contradiciéndose, desdoblándose en sus actos narrativos, remiten a su experiencia de la derrota, a su caída. Sin embargo, se trata de una "caída puesta en funcionamiento" (Espinosa, 2002, p. 126), de un fracaso que no se resigna a que lo que se ha perdido se aniquile en el olvido, y ello con la conciencia de que "tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer" (Benjamin, 2008). Por esto, cuando al final de *Estrella distante*, la victoria del enemigo renueva dolorosamente la derrota de sus muertos, la parálisis melancólica de Belano se plantea – reflexivamente, en sus actos de narrador – como resistencia al "progreso" del mundo. El ajusticiamiento de Wieder por parte de un detective privado, a sueldo de "un compatriota que se ha hecho rico en los últimos años" (Bolaño, 2000a, p. 145), testimonia, una vez más,

<sup>9</sup> Para una interpretación del lugar común relacionado con la destrucción de la experiencia, cfr. Agamben, 1971, pp. 37-40 y Moretti, 1994, pp. 64-9.

<sup>10</sup> Escribe Pablo Oyarzún, a propósito del concepto de "derrota" en el libro de Avelar: "lo que nombra el término no se puede entender como mero *factum*. O bien, si es un *factum*, es uno que desborda su facticidad, en cuanto clama justicia [...] la derrota afecta al principio mismo de la experiencia, a lo que la constituye en tal, esto es, su misma irreductibilidad. En cierto sentido, la derrota no puede ser experimentada como tal, no es accidente que sufra un sujeto, individual o colectivo, no importa cuán grave pueda suponerse ese accidente [...] Pensada en toda su agudeza y algidez, la derrota es la derrota de la experiencia" (Oyarzún, 2010).

la derrota de lo político, la mercantilización de la justicia. Y así, en su sueño, Belano se pierde en el *mismo* barco de Wieder, arrastrado por la misma tempestad:

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 alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo (*ivi*, p. 131).

Lo que queda de la "tormenta de mierda" (Bolaño, 2000b, p. 150)<sup>11</sup>, lo que diferencia a Belano de su "horrendo hermano siamés", son los fragmentos narrativos que el libro ha intentado recomponer sin finalizar, narrando a partir de las ruinas del pasado, de los fantasmas cuyas voces siempre resuenan en las obras de Bolaño. Como los realivisceralistas en *Los detectives salvajes*, quienes según Ulises Lima caminan hacia atrás, "de espaldas, mirando un punto, pero alejánd[se] de él, en línea recta hacia lo desconocido" (Bolaño, 1998, p. 17), todos los personajes de Bolaño amplían, profundizan, reactivan las fallas de este ser vueltos hacia atrás, fijamente, con los ojos desmesuradamente abiertos, sin parpadear, mientras siguen acumulándose las devastaciones, de las que, por otro lado, pueden ser testigos sólo considerando esa pérdida como no dicha, esto es, todavía y siempre por decir.

"Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. / Chile lo olvida. / Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado" (Bolaño, 2000a, pp. 120-1). En una situación de "democracia", de "modernización neoliberal", en la que el olvido arrastra tras de sí a su origen dictatorial, a sus carnífiles como a sus víctimas, el naufragio que comparten horrorosamente Wieder y Belano configura una imposibilidad irreductible para la literatura: su derrota es la impotencia para encontrar un lugar de enunciación que pretenda trascender o, lo que es peor, ignorar la que Villalobos-Ruminott define co-pertenencia entre literatura y horror:

Wieder is a symptom of the co-belonging between art, say literature, and the repressive configuration of power in that time, a co-belonging that expresses the exhaustion of literature's imaginative power, a power embodied in the great tradition of novels that allegorized the Latin American historical process, in the generation right before Bolaño's" (Villalobos-Ruminott, 2009, p. 197).

Las estrategias discursivas de los autores del boom, sus poéticas modernistas, que pretendían *suplir* al retraso social de Latinoamérica a través del vertiginoso avance de las letras, esto es, sustituir literatura a política<sup>12</sup>, todavía creyendo en un proyecto didáctico, emancipador, conscientizador de la obra literaria y de la función intelectual; con las dictaduras se derrumba,

<sup>11</sup> Las alegorizaciones del naufragio, de la tormenta, junto con las del abismo, de la *catábasis*, son una constante siempre resignificada en Bolaño.

<sup>12</sup> Esta interpretación también se debe a Idelber Avelar, quien escribió páginas reveladoras al respecto (2000, pp. 37-56).

dramáticamente. La tecnificación de la cultura, la mercantilización del arte en contextos de capitalismo tardío, la imposición de éste y de su ideal de "modernización" a través de métodos represivos y sangrientos, desintegran, una vez más, cualquier posibilidad de discurso aurático alrededor del arte. Criticando las condiciones de posibilidad de los dispositivos simbólicos y compensativos de los autores del boom, Avelar individúa un cambio radical, a la vez epistemológico y poético – tropológico – en algunas grandes novelas de la dictadura (en especial modo *Casa de campo* de José Donoso) hasta las narraciones post-dictatoriales al centro de su libro<sup>13</sup>. Frente a la imposibilidad de divisar un suelo último y totalizador de la fragmentación social, tales obras aceptan e "incorporan reflexivamente" la derrota de la historia y de lo literario; configuran máquinas alegóricas que ven y leen ruinas allí donde había símbolos de totalidades infisuradas; así repercuten, en su inmanencia irredimible, la interminabilidad interpretativa de un mundo caído, despojado de cualquier horizonte trascendental. Lo narrativo se niega a plantear un principio de organización exterior que transfigure – domestique – su visión de la historia como catástrofe, no obstante, en esta interrogación constante de lo perdido, intenta rescatar la afición del pasado en lo que tiene de no realizado, incumplido.

Es en este marco donde, en parte, he creído posible leer a Bolaño<sup>14</sup>. En sus obras, por otro lado, asombra la persistencia tenaz y proliferante de lo literario, tematizado y movilizado en cada una de sus dimensiones (poética, política, ética, social, económica). Su estrategia expansiva, saturadora convierte a la misma literatura en tropo de la catástrofe. "Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar" (Bolaño, 2000a, p. 138). El planeta de los monstruos es un abismo de calaveras. La impresión de totalidad – a la vez buscada y programáticamente imposible, decaída – que crea su obra considerada desde una perspectiva de conjunto, parece cada vez ampliar y profundizar el estado de agotamiento de la literatura. Su descomposición en un "mar de mierda", sin embargo, deja siempre relictos que demandan otra vuelta a la narración. La investigación detectivesca, el motivo del viaje, del aprendizaje, la experiencia de la bohemia, la narrativa testimonial, el rescate de las voces subalternas, el trabajo crítico, el periodístico, la erosión vanguardista, los espacios utópicos, la cotidianidad insufrible: todo vuelve, una y otra vez, en su última, enésima transmisión. La interminabilidad de la narración es la interminabilidad de la derrota: la literatura no se resigna a su fin, regresa: intempestiva, espectral.

### La lectura como experiencia crítica: una conclusión

No se trata de creer –dijo Ansky–, se trata de comprender y después de cambiar.

<sup>13</sup> Las obras analizadas por Avelar son *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *Em libertade* de Silviano Santiago, *Lumpérica* y *Los vigilantes* de Damiela Eltit, *Bandoleiros* de João Gilberto Noll y *En estado de memoria* de Tununa Mercado.

<sup>14</sup> En un ensayo reciente, también Rory O'Bryen lee *Amuleto* y *Nocturno de Chile* a partir de las significaciones políticas de la melancolía como resistencia rememorante frente a una hipotética "re-integración" en un contexto post-dictatorial (O'Bryen, 2011).

Y yo insistí: por mí no lo hagan. Y el que estaba dormido se rió o hizo un ruido con la garganta que podía ser tomado por risa, gorjeó o ronroneó o tal vez tuvo un conato de ahogo, y dijo: no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, por que tenemos ganas de hacerlo. ¿Estaban de broma? ¿No estaban de broma? (Bolaño, 1998, p. 553).

– Un retrato del mundo industrial del Tercer Mundo, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder. [...]

– Aquí hay materia para un gran reportaje –dijo Fate.

– ¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto –dijo el jefe de sección.

¿De qué mierdas hablas? –dijo Fate.

[...]

–O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de sección.

–No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta –dijo Fate (Bolaño, 2006, pp. 373-4).

Si, por un lado, la narración de las derrotas renueva y se vierte reflexivamente en la derrota de la narración, en su imposibilidad para integrar la irresolución del duelo y a la vez en su determinación a dejarlo irresuelto, abierto, en estado de crisis; la reflexividad, por otro lado, hace que la destrucción de la experiencia, coextensiva a la decadencia de la narración, constituya la experiencia negativa que de la apertura del texto actúa sobre el lector. Es en esta posibilidad de la lectura crítica, en la complejidad multicausal del universo bolañiano, que me gustaría detenerme brevemente para concluir. Escribe Villalobos-Rubinott: "The demolition strategy of his prose is not just a repetition of modern criticism aimed at speaking truth to power, but something else, something that requires a consideration of the literary theory that is implicit in Bolaño's works. In this sense, his novels are not just post-nationalist but worldly approaches to the recent history of violence that entail a return of world-literature in which there is no hope for a redemptive education of humankind, as in the romantic agenda" (Villalobos-Rubinott, 2009, p. 194). Me parece importante considerar la objeción de que leer a Bolaño a partir de lo pos-dictatorial no sería suficiente, pues reduciría, aún en un contexto pos-nacional, lo que en Bolaño sería una "vuelta" a la "*world literature*" frente a una mundialización de la catástrofe y de la guerra. Sin embargo, no creo que las dos posturas entren en contradicción: lo post-dictatorial, leído por Bolaño en sus novelas "chilenas" desde el exilio europeo, comporta, ya lo vimos, un desplazamiento topológico y a la vez una interrupción, un destiempo que traiciona las lecturas ideológicas de la transición democrática (la que sigue favoreciendo una integración cada vez más olvidadiza de América Latina en la mundialización neoliberal). En Bolaño, de manera parecida a las novelas analizadas por Avelar, encontramos un proyecto lúcido de expandir y criticar el presente post-dictatorial chileno narrándolo a partir de sus relaciones asimétricas con un sistema-mundo que disgrega el discurso memorial, esto es, vuelve a silenciar, una y otra vez, la singularidad irreductible de lo que oculta, violenta, reprime; por otro lado, indirectamente, también se develan y deconstruyen los imperativos post-nacionales, mismos que, ya gramaticalizados por la retórica de la globalización, pierden su postura crítica, se utilizan

instrumentalmente, como mistificaciones ideológicas que arrasan e igualan las diferencias (así como las posibilidades de resistir *desde* la memoria de un país, más allá de ella, el sistema de explotación postnacional). Insistiendo en la planetarización de la guerra y de la violencia, en su explosión ubicua y anómica, ya no dependiente de la soberanía de los estados nacionales, sin por otro lado considerar cómo aquéllas brotan y se reproducen regionalmente, se corre el riesgo de un aplastamiento de la singularidad de las catástrofes. Riesgo que Villalobos-Ruminott parece correr cuando, refiriéndose a *2666*, escribe: "the novel focuses on the shared horizon of both European and Latin American history as if the old trick of the difference were exhausted. What makes Latin American political history part of the European saga (and vice versa) is war and violence, which are not accidental to the plot but its main topic" (*ivi*, p. 202).

Al principio de este apartado, cité fragmentos de las dos grandes novelas-mundo de Bolaño – *Los detectives salvajes* y *2666*, respectivamente – en las cuales, sin embargo, una ironía crítica abre a contradicciones que reflejan, a lo largo de los textos, la desaparición misma de una idea de mundo, el agotamiento de mapas cognitivos que lo signifiquen integralmente. Este horizonte expandido de un objetivo global y conscientemente perseguido es lo que en las novelas se declara como *no* realizado y *no* posible; sin embargo, su pérdida se abre y repercute a nivel de recepción activa, en el encuentro del mundo hecho añicos de los textos con el mundo hecho añicos del lector. Éste, desubjetivándose hacia la novela, sufriendo su modelización fragmentada y luego distanciándose del texto para regresar al mundo de la praxis, tendrá que intentar volver a poner en relación y reconsiderar lo que en la novela se presenta inconexo, vacío, agrietado. ¿Cómo es posible que no se entienda que la lucha de las minorías negras en Estados Unidos y la que intenta aclarar el feminicidio en la frontera mexicana, para oponerse a su perpetuación misógina, tienen que ser comprendidas como partes de la "misma", múltiple lucha en un contexto tardo-capitalista? Es la pregunta implícita planteada por la novela. Los espacios vacíos, diría Iser, no necesitan ser llenados, sino relacionados: "en lugar de una exigencia de complementación muestran una exigencia de combinación" (Iser, 1987, p. 280). Esto es: el texto invita a la decisión indecible, acto ético (y político), de una puesta en relación cada vez más compleja. Y es el lector quien puede concretarlo (sólo parcialmente), vuelto responsable por las carencias y los abismos bolañianos, así como por lo que lo no-relacionado, lo excluido, implica a nivel de violencia histórica. Complejidad significa, pues, multiplicidad de mundos ideológicos, de estatutos retóricos y, principalmente, expansión de las historias singulares del mundo: esta historización en Bolaño es una invitación constante; guerras y violencias en escala mundial se particularizan en singularidades irreductibles. Un discurso geo-político sobre lo anómico de la extensión planetaria y proliferación de estados de excepción, no puede no considerar la diferencia de cada suspensión del derecho, sus contextos de actuación, su historia, sus territorios y desterritorializaciones. Me parece que la «invitation to jump into the world» (Villalobos-Ruminott, 2009, p. 199) de Bolaño es una invitación para que aceptemos el desafío de esta continua diferenciación e historización, en el vértigo de una complejidad conectiva que se nos hace inabarcable y, precisamente por esto, nunca nos deja conformes.

"Si fuese obligada a responder de manera rápida sobre el origen del placer que genera la obra bolañeana, estaría muy tentada a decir que ese placer deviene de la multiplicación *ad infinitum* de una especie de súper conectividad; es decir,

de una conectividad llevada a su límite, extremada hasta el absurdo" (Espinosa, 2006). Es cierto. Las obras de Bolaño crean acercamientos, (a)simetrías, analogías, distorsiones semánticas entre múltiples niveles de la narración y de lo narrado, radicalizando la dificultad para definir su método relacional: "the form of the relation is not easily readable" (Levinson, 2009, p. 178). La expansión "monstruosa" del universo hiper-relacionado de Bolaño provoca la expansión exponencial de sus carencias, de sus agujeros. Lo que les falta a los fragmentos, lo que es implícitamente señalada en tanto necesaria por este universo agrietado es la operación de puesta en relación crítica, que actualice en la lectura la intencionalidad *world-making* de su literatura. Es decir que es gracias a la apertura de las obras en el acto de leerlas e interpretarlas, indefinidamente, que éstas pueden desplegar y hacernos decidir respecto a la configuración de un mundo cada vez incompleto, cada vez necesitado de una nueva reconfiguración. A una re-narración constante le es coextensiva una re-lectura inagotable. Frente a la proliferación multicausal<sup>15</sup> y fragmentaria de lo indecible bolañiano, el lector no puede perderse, no debe. Es tenido a un esfuerzo interpretativo que se torna esfuerzo ético (y político). Este método relacional, pues, tiene en sí una ética que es al mismo tiempo una política de la interpretación (y de la acción que le sigue). Lo ético es lo indecible mismo: "aquello frente a lo cual, ninguna moral, ninguna historia de la literatura nos otorga una respuesta, sino que hay que decidir *cada vez*. Frente a lo cual, hay que preguntar. Y asumir la responsabilidad por aquello que se pregunta" (Ruisánchez Serra, 2010, p. 389). El lector tiene que escoger, relacionar, trazar una singularidad de recorridos incluso y principalmente allí donde el sentido parece ya definitivamente aniquilado. Todo esto implica una toma de responsabilidad histórica que acompaña cada decisión interpretativa, para que no se igualen las diferencias de las catástrofes narradas. Es lo que encontramos tematizado en las mismas obras de Bolaño: la *lectura como lucha y experiencia crítica*.

Y es que, aunque la mayoría de los personajes de Bolaño son escritores, lo que estructura los prefijos meta- en su obra es el acto de leer, y sólo *sucesivamente* el acto de escribir o narrar. Es a través de la alegorización de la lectura como proceso crítico y mediación con lo "real", con sus signos y ruinas dispersas y necesitadas de reactivación y relación, que Bolaño sugiere su misma idea de la escritura como acto ético. Todos sus personajes quizás son más importantes como lectores de la catástrofe, que como escritores. De ello es señal suficiente el hecho de que no tengamos ni fragmentos de su obra, aunque sí relatos de sus experiencias de lectura. Es gracias a la lectura del diario del ruso Boris Ansky, que el soldado Hans Reiter decidirá, en la última parte de *2666*, volverse escritor y seguir desapareciendo. A través de la "la experiencia límite" de la lectura, sale "transformado en otro" (Elmore, 2008, p. 273), puede volver a significar (precaria, negativamente y de manera reflexiva) la falta de experiencia de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, reconfigurar su miedo y darle un rostro, redescubrir la relación con alteridades como capacidad crítica y el horror como su otra cara reificadora. Leyendo el diario de Ansky, al tener experiencia de una alteridad que lo desplaza, frente a otra derrota, vinculada y diferente, descubre "una felicidad distinta que lo desgarraba sin miramientos y que para Reiter no era la

<sup>15</sup> cfr. Ruizánchez Serra (2010) – uno de los críticos más lúcidos de la obra de Bolaño – quien en su ensayo opone, a la tentación reductiva de la lógica del azar, el desafío mucho más complejo de lo multicausal.

felicidad sino que era Reiter" (Bolaño, 2006, p. 928). A la vez, en el proceso de lectura, logra asumir la absurdidad de la dialéctica amigo-enemigo que lo arrojó al frente, como un cuerpo más en contra de otros cuerpos: "la disciplina alemana, nosotros, la muerte" (*ivi*, p. 921). La singularidad de esta experiencia se relaciona, en la novela, con una multiplicidad de otros lugares de catástrofe, cada uno necesitando su reconsideración multicausal. Es en la lectura donde se actualiza la experiencia de la derrota (y de su diferencia). En la lectura como proceso performativo, potencial, inconcluso, Bolaño transfiere su política del esfuerzo relacional, del esfuerzo como indignancia y como indecidibilidad, con la conciencia de que re-narración y re-lectura tienen que reactivar lo olvidado en su historicidad irreductible, para así redespertar una resistencia crítica, aunque sea en el estado actual de agotamiento de lo literario. Pues, a pesar de todo, como vimos, la literatura, en Bolaño, cada vez vuelve, como un espectro, como el tropo mismo del regresar: a destiempo: "¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo simonel" (Bolaño, 1998, p. 554).

### Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e storia*. Torino, Einaudi, 1971.
- ASENSI PÉREZ, Manuel. "Atreverse a mirar por el agujero: Lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño" en RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010. (pp. 343-68).
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de cultura económica, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Itaca/UACM, 2008.
- <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf> [25/08/2012].
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Madrid, Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Madrid, Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Madrid, Compactos Anagrama, 2000a.
- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Madrid, Anagrama, 2000b.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Madrid, Compactos Anagrama, 2005.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Madrid, Anagrama, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Madrid, Anagrama, 2010.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1989.
- CORRAL, Wilfrido. "Un año en la recepción anglosajona de 2666" en RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010. (pp. 23-51).
- DERRIDA, Jacques. *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos, 1997.
- ELMORE, Peter. "2666: la autoría en el tiempo del límite" en PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo, FAVERÓN PATRIAU (eds.) *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008. (pp. 259-91).

- ESPINOSA, Patricia. "Roberto Bolaño: un territorio por armar" en MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002. (pp. 125-32).
- ESPINOSA, Patricia (ed.). *Territorios en fuga*. Santiago de Chile, Frasis editores, 2003.
- ESPINOSA, Patricia. "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño". In: *Estudios Filológicos*. n. 41, 2006. (pp. 71-79).  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci_arttext)  
 [28/06/2012].
- FIGUEROA JOFRÉ, Julio Sebastián. "Bolaño con Borges: juegos con la infamia y el mal radical" en RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010. (pp. 435-59).
- FIGUEROA JOFRÉ, Julio Sebastián. "Retorno e inminencia". In: *Fractal*, México, n. 56, 2011. (pp. 63-86).
- GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías. "¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño" en PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo, FAVERÓN PATRIAU (eds.) *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008. (pp. 211-35).
- GIGLIOLI, Daniele. *Senza trauma*. Macerata, Quodlibet, 2011.
- HERLINGHAUS, Hermann. *Renarración y descentramiento*. Madrid-Frankfurt Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.
- JAMESON, Fredric. *The cultural turn: selected writings on the Postmodern, 1983-1998*. London, Verso, 1998.
- LEVINSON, Brett. "Case closed: madness and dissociation in 2666". In *Journal of Latin American Cultural Studies*. Carfax Publishing: Taylor and Francis Group, n. 18, vol. 2, 2009. (pp. 177-191).
- MANZONI, Celina (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002a.
- MANZONI, Celina. "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*" en MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002b. (pp. 17-32).
- MANZONI, Celina. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*" en MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002c. (pp. 175-84).
- MANZONI, Celina. "Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño" en MANZONI, Celina (coord.). *Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor, 2005. (23-44).
- MORETTI, Franco. *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 1994.
- MORENO, Fernando (ed.). *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Santiago, Ediciones Lastarria, 2011.
- O'BRYEN, Rory. "Memory, melancholia and political transition in *Amuleto* and *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño". In: *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 30, No. 4, 2011. (pp. 473-487).
- OYARZÚN, Pablo, "Duelo y alegoría de la experiencia: a propósito de *Alegorías de la derrota* de Idelber Avelar". Disponible en: <http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0405/alegoriadelaexperiencia.PDF> [28/08/2012].

- PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo, FAVERÓN PATRIAU (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008.
- POLLACK, Sarah. "América Latina translated". *Fractal*, México, n. 56, 2011. (pp. 87-126).
- RÍOS BAEZA, Felipe (ed.). *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010.
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. "Fate o la inminencia" en RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010. (pp. 385-97).
- POBLETE ALDAY, Patricia. "Demiurgos del mal, en technicolor" en RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010. (pp. 419-33).
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SOLOTOREVSKY, Myrna en RÍOS BAEZA, Felipe (ed.) *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, Eón, 2010. (pp. 175-89).
- VILA-MATAS, Enrique. "Bolaño en la distancia" en Cecilia MANZONI (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002. (pp. 97-104).
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. "A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature" In: *Journal of Latin American Cultural Studies*. Carfax Publishing: Taylor and Francis Group, n. 18, vol. 2, 2009. (pp. 193-205).
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violence: six sideways reflections*. New York, Picador, 2008.

**Eugenio Santangelo** es doctorando en Letras Latinoamericanas y profesor de asignatura en la Universidad Nacional Autónoma de México. Lleva a cabo una investigación sobre *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño. Se ocupa de teoría literaria, hermenéutica, literatura latinoamericana y literatura italiana contemporáneas, investigando sobre procesos de subjetivización en la narrativa, narración de la violencia, ética y política de la narratividad.

**Contacto:** eugenio.santangelo@gmail.com

**Recibido:** 31/08/12  
**Aceptado:** 10/12/12